

Nem moderno, nem pós-moderno: Jacques Rancière e os regimes de identificação das artes

Neither modern, nor postmodern: Jacques Rancière and the regimes of identification of the arts

André Fabiano Voigt¹

Resumo

O presente artigo descreve o uso conceitual, na obra de Jacques Rancière, dos “regimes de identificação das artes” – ético, representativo e estético –, em distinção aos argumentos dos intérpretes da modernidade artística, como Walter Benjamin, Clement Greenberg, Pierre Bourdieu, Theodor Adorno & Max Horkheimer e Jean-François Lyotard, que defendem as noções de “modernidade”, “vanguarda” e “pós-modernidade” como categorias de interpretação da experiência artística dos últimos duzentos anos.

Palavras-chave: Jacques Rancière; regime estético da arte; modernidade artística.

Abstract

The present article describes the conceptual use, in the works of Jacques Rancière, of the “regimes of identification of the arts” – ethical, representative and aesthetic –, in distinction to the arguments of the interpreters of the artistic modernity, like Walter Benjamin, Clement Greenberg, Pierre Bourdieu, Theodor Adorno and Max Horkheimer and Jean-François Lyotard, which defend the notions of “modernity”, “vanguard” and “postmodernity” as interpretative categories of the artistic experience since the last two hundred years.

Keywords: Jacques Rancière; aesthetic regime of the art; artistic modernity.

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Doutor em História (UFSC). Professor adjunto do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Uberlândia, MG, Brasil. Artigo vinculado ao projeto História, arte e imagem: o conceito de “regime estético da arte” na obra de Jacques Rancière, aprovado pelo Edital CNPq 43/2013 e pelo Edital 01/2013 FAPEMIG.
voigtandre@hotmail.com

A obra de Jacques Rancière tem sido recebida com certa desconfiança entre alguns setores do meio acadêmico brasileiro. No afã de ser interpretado e incorporado ao rol de autores e referências teórico-metodológicas atuais acerca das relações entre arte, história e política, o autor é por vezes tratado como um autor “pós-moderno”, às vezes como “relativista”, em atitudes que demonstram tão somente uma profunda incompreensão da característica de suas análises. É, portanto, no interior deste problema que este artigo pretende trabalhar.

Em vez de utilizar os termos “modernidade artística”, “vanguarda” ou mesmo “pós-modernidade” para analisar a trajetória das artes sobretudo nos últimos duzentos anos, Rancière prefere empregar como conceitos operacionais os regimes de identificação das artes, definidos pelo autor em um total de três – o regime ético, o regime representativo e o regime estético² – na medida em que entende haver uma confusão entre duas coisas: a historicidade própria a um regime das artes em geral e as decisões de ruptura ou antecipação que se operam no interior de cada regime (Rancière, 2005, p. 27). Destarte, o autor pretende realizar suas análises a partir de uma crítica tanto aos intérpretes da “modernidade artística” – já consagrados pelos historiadores – quanto aos defensores da “pós-modernidade”, que ganharam espaço sobretudo nas últimas décadas. Nos limites de um artigo, trataremos apenas da crítica pontual que Rancière faz a alguns autores, como Walter Benjamin, Clement Greenberg, Pierre Bourdieu, Theodor Adorno & Max Horkheimer e Jean-François Lyotard, no que tange às incongruências das análises da trajetória das artes na atualidade a partir dos conceitos de “modernidade”, “vanguarda” e “pós-modernidade”, de modo a definir melhor sua preferência pelos regimes de identificação da arte.

Começaremos, então, com a crítica que fez a aspectos da análise realizada por Walter Benjamin, sobretudo em seu opúsculo A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.

1. Benjamin: aura e reprodutibilidade técnica, estetização da política e emancipação

O escrito de Walter Benjamin sobre a arte na era da reprodutibilidade técnica, publicado pela primeira vez em 1936, tornou-se praticamente um cânone para realizar um diagnóstico da situação da arte moderna em meio a uma encruzilhada singular entre o capitalismo liberal, o fascismo e o comunismo, bem como se tornou um prognóstico das capacidades da arte a partir de seu diagnóstico. Em seu opúsculo, portanto, realiza uma análise em duas partes: em primeiro lugar, afirma que a obra de arte, em sua era da reprodutibilidade técnica, se desvinculou de seu original valor de culto e de sua autenticidade – em outros termos, houve a perda de sua “aura” – o que poderia ser desastroso para a relação tradicional entre a arte e as formas de existência coletiva da humanidade; em segundo lugar, afirma que a própria arte derivada da reprodutibilidade técnica – com ênfase na fotografia e no cinema – pode ser um

²Sobre a relação entre o regime representativo e o regime estético da arte, ver Voigt, 2013.

meio de mudar a função social da arte, ou seja: em vez de se fundamentar no ritual, torna possível assentar sua práxis na política, na medida em que liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição.

Com esse diagnóstico/prognóstico, Benjamin sustenta que a arte está em uma espécie de encruzilhada: pode-se cair, de um lado, em uma fruição meramente mercadológica e massificadora da obra, fazendo com que o espectador não desenvolva sua percepção crítica; de outro, através da própria recepção da obra pelo espectador em seu momento de diversão, este pode desenvolver uma atitude crítica – e política – que altera profundamente os valores de percepção antes exercidos pelo valor de culto, o que pode levar a arte a se tornar um instrumento de emancipação. Ao mesmo tempo, há o perigo de se fazer a “estetização da política” pela arte, que é, segundo Benjamin, a proposta do fascismo. Esta “estetização” seria a forma pela qual o fascismo utilizaria a arte para massificar a sociedade, no resgate de um valor de culto atribuído à arte – que, por sua vez, se desdobraria em um culto à violência do Führer sobre as massas e um culto à guerra e à destruição. Uma saída que Benjamin esboça, ao final de seu escrito, é a alternativa proposta pela arte comunista: a “politização da arte”, que ocorreria a partir do momento em que o espectador – em uma forma de arte que o obriga a receber a obra – torna-se também figura ativa na percepção e recepção, o que faria dele um espectador emancipado politicamente em sua atitude crítica.

A análise que Rancière faz pontualmente ao diagnóstico/prognóstico de Benjamin está em dois aspectos que estão inter-relacionados. O primeiro está relacionado à questão da “aura”. Em seu livro-entrevista *A partilha do sensível* – publicado em 2000 na França –, o filósofo francês aponta na aplicação deste termo “o paralogismo contido em todas as tentativas para deduzir do estatuto ontológico das imagens as características das artes” (Rancière, 2005, p. 29). O autor afirma que Benjamin faz uma dedução equívoca da relação entre o valor ritual das imagens – sua “aura” – e o valor de unicidade da obra de arte, pois o que se confunde, na análise benjaminiana, são dois esquemas de transformação que se sobrepõem, mas não são a mesma coisa: de um lado, o “esquema historicista da secularização do sagrado” e, de outro, “o esquema econômico da transformação do valor de uso em valor de troca” (Rancière, 2005, p. 29). Ademais, Benjamin pensa as questões da arte atual – fotografia e cinema – a partir de um critério que remete ao modo como Platão, em diálogos como *O Sofista* e *A República*, trata da relação entre a origem e o destino das imagens como marca de um éthos, “uma maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (Rancière, 2005, p. 28-29). Dito de outra forma, Platão fazia em *O Sofista*, a oposição entre artes “verdadeiras” – porquanto fundada na imitação de modelos com fins definidos – e “simulacros” de arte – que são simples aparências destinadas a enganar as pessoas (Platão, 1972, p. 158-162). Ademais, em *A República*, o filósofo ateniense relaciona o tipo de imitação à destinação que se poderia dar aos espectadores, de modo a lhes conferir certa educação que fosse apropriada a sua ocupação na cidade (Platão, 2006, p. 87-134; 385-396). A confusão que Rancière aponta em Benjamin está, portanto, na maneira de pensar o regime de identificação da arte na atualidade – que se encontra no interior do regime estético – a partir do modo de identificar as artes no regime ético. Ora, as questões que perpassam a arte e sua relação com a política no

interior do regime estético não se prestam mais a uma relação direta entre o modo de ser das imagens, seu teor de verdade e as possibilidades de sua destinação, pois, nos últimos duzentos anos, a arte é identificada e pensada a partir de uma ruptura da linearidade entre o sensível e o pensável, bem como entre a forma de produzir a arte e a antecipação de seus efeitos pelo espectador. Inspirado em uma leitura própria da Crítica da faculdade do juízo, de Kant e A educação estética do homem, de Schiller, Rancière entende que arte, no regime estético, é pensada a partir da desierarquização entre o sensível e o pensável, em que a sensibilidade não está mais submetida ao entendimento, mas que, em seu livre jogo, ultrapassa as barreiras da sensibilidade empírica e alcança um outro patamar, um “sensível heterogêneo” (Rancière, 2011 a, p. 171), desfazendo também a hierarquia que coloca a arte como atividade que submete uma matéria a uma forma, destruindo – e não legitimando – a lógica da dominação fundamentada na diferença das naturezas (Rancière, 2011 a, p. 172-173). Da mesma forma, o “senso comum” estético não se dá pela linearidade entre uma forma de fazer a arte e uma forma de senti-la em comum, formando um consenso comunitário. Ele se dá justamente no cerne daquilo que Rancière entende por emancipação do espectador. Em seu livro O espectador emancipado, o autor defende que:

O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu próprio caminho. [...] É a capacidade dos anônimos, a capacidade que torna cada um igual a qualquer outro (Rancière, 2012 a, p. 20-21).

Em uma bela conjunção das ideias de Kant colocadas na primeira parte da Crítica da Faculdade do Juízo (Kant, 2008) e das palavras de Joseph Jacotot sobre a educação emancipadora, Rancière entende que a arte não precisa ser objeto de concordância – ou mesmo de uma “fusão dialética de horizontes” – entre autor e espectador, ou mesmo entre os espectadores, mas sim, uma experiência coletiva do dissenso, formando uma nova partilha do sensível. Chegamos aqui ao segundo ponto de crítica rancieriana a Benjamin: a relação entre estética e política não passa necessariamente pela “captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte” (Rancière, 2005, p. 16) ou seja, pelo perigo da “estetização da política” anunciada pela análise benjaminiana como a manipulação da arte proposta pelo fascismo. Em suma, para Rancière, não há a necessidade de adotar um comportamento em relação à arte para “emancipar” ou para “embrutecer” o espectador, como queria Benjamin. A emancipação deve ser tomada de princípio, e não como um objetivo a ser alcançado. Se o “papel atribuído ao mestre é o de eliminar a distância entre seu saber e a ignorância do ignorante”, suas lições e exercícios só podem “reduzir a distância com a condição de recriá-la incessantemente” (Rancière, 2012 a, p. 13). Em outras palavras, quando se investe na ideia que cabe a um tipo específico de arte a tarefa de levar o espectador a quebrar a tradição e se colocar como

elemento ativo na percepção de uma obra, não está se reproduzindo uma prática de embrutecimento – na medida que caberia sempre a alguém a tarefa de conduzir o espectador para a saída de sua passividade?

2. Clement Greenberg: “avant-garde and kitsch”

O ensaio de Clement Greenberg, intitulado *Avant-garde and kitsch*, foi publicado pela primeira vez em 1939 nos Estados Unidos e, embora não muito divulgado no Brasil, suas ideias obtiveram ecos significativos ao longo das décadas. Nele, o autor faz uma nítida separação entre os objetos de nossa cultura artística atual: aqueles que pertencem à “vanguarda” e os que são apenas “kitsch”. Vamos definir melhor os termos empregados pelo autor. De um lado, a “vanguarda” representa as expressões artísticas dentro de um contexto histórico marcado por três processos simultâneos: o desenvolvimento do pensamento científico revolucionário na Europa, a queda do patronato aristocrático e a ascensão da burguesia. Embora afirme que a “vanguarda” tenha continuado associada à burguesia apenas porque precisava do seu dinheiro, Greenberg sustenta que a “vanguarda” teria se destacado da sociedade burguesa porque realizou, em sua prática artística, uma mudança significativa em relação às gerações anteriores: na procura pela expressão do absoluto, obtiveram-na por meio de uma arte que se tornou “abstrata”, “não-representativa”, ou seja, a arte se tornou uma “imitação da imitação” (Greenberg, 1939). Dessa maneira, a arte vanguardista distanciou-se da expressão artística comum da sociedade burguesa, tornando-se, paradoxalmente, uma elite entre a classe dominante que se mantém presa a esta por um “cordão umbilical de ouro”, por ser dependente do academicismo e do comercialismo dos “ricos” e dos “cultivados”.

Donde se inicia seu conceito do “kitsch”. O kitsch seria, portanto, a arte popular e comercial existente entre capas de revista, ilustrações publicitárias, revistas em quadrinhos, filmes hollywoodianos, ou ainda: “O kitsch é o produto da revolução industrial que urbanizou as massas da Europa Ocidental e da América e estabeleceu o que se chama alfabetização universal” (Greenberg, 1939). Greenberg é contundente em sua definição de kitsch, a ponto de dizer que é composto apenas de “simulacros da cultura genuína”, que, surpreendentemente, o autor os coloca ao lado do academicismo: todo kitsch é acadêmico e tudo o que é acadêmico é kitsch. Embora tivesse sido criticado duramente pelo meio acadêmico após esta afirmação, torna-se possível dizer que talvez o autor tivesse em mente a ideia que o academicismo apenas fosse o meio pelo qual as descobertas da vanguarda fossem re-significadas para o consumo burguês. Entretanto, o próprio autor teria, posteriormente, rejeitado esta noção.

De qualquer maneira, Greenberg aponta que o kitsch é a arte disponível para consumo por aqueles que são insensíveis aos valores da genuína cultura, fazendo parte de um sistema produtivo capitalista que deve ser visto com atenção. Quais seriam os consumidores do kitsch? O próprio autor afirma: “Os camponeses, que se estabeleceram nas cidades como proletários ou como pequeno-burgueses, aprenderam a ler e escrever por razões de eficiência, mas eles não tinham conquistado o tempo livre e conforto necessários para desfrutar da cultura tradicional urbana”

(Greenberg, 1939). O que lhes sobraria, diante deste quadro? Consumir a arte de “re-taguarda”, aquela que se serve das referências da vanguarda e as desloca apenas para um consumo insensível. Como resolver este problema? Greenberg não parece ter um quadro muito otimista da situação: por mais que a estrutura estatal de educação na União Soviética pudesse mudar o gosto do camponês russo – fazendo-o preferir Picasso a Repin, por exemplo – ele mudaria logo de opinião e retornaria ao kitsch, pois

O camponês logo sente a necessidade de trabalhar duro todos os dias para seu sustento e as circunstâncias rudes e desconfortáveis em que vive não o permitiriam ter tempo livre, energia e conforto suficientes para treinar a admiração de Picasso (Greenberg, 1939).

Ademais, entende que tanto Stalin quanto Hitler e Mussolini estabeleceram políticas culturais oficiais em seus países, por razões demagógicas, o que teria causado, por sua vez, uma rejeição da vanguarda em função da aceitação do kitsch, que “mantém o ditador em contato direto com a alma do povo” (Greenberg, 1939). Embora tenha criticado o regime stalinista, defende que o socialismo deve servir, a contrapelo, como uma forma de estabelecer uma “nova cultura”, rompendo com o avanço do kitsch em favor da arte de vanguarda.

Jacques Rancière faz uma crítica a Greenberg em dois de seus últimos livros: *Aisthesis* e *La méthode de l'égalité*. No primeiro, afirma que o brilhante crítico da *Partisan Review*, em sua análise da relação entre capitalismo e cultura, “inscreve o lugar e o papel da vanguarda política e social” (Rancière, 2011 b, p. 305). Qual seria, então, o lugar e o papel da vanguarda? Para Rancière, se Greenberg vê na relação entre capitalismo e cultura a criação de uma disparidade entre a arte de vanguarda e o kitsch – sendo que este último é resultado do gosto comercial dirigido ao povo mal instruído –, a atitude indispensável para a “salvação da cultura” em meio ao capitalismo é a necessidade de que os “intelectuais e artistas conscientes da lei do capitalismo se empenhem em tornar hermética a fronteira que separa a arte séria, ocupada com seus próprios materiais e procedimentos, das diversões do povo e a decoração de suas casas” (Rancière, 2011 b, p. 306). Na leitura de Greenberg feita por Rancière, a raiz do mal que ameaça a arte, no interior do capitalismo, é o “acesso dos pobres a competências e aspirações culturais pelas que antes não sentiam inquietude alguma” (Rancière, 2011 b, p. 306), e não o distanciamento extremo e artificial criado pelo crítico marxista entre a vanguarda e o kitsch, que levaria a elite intelectual e cultural à única e necessária tarefa de educar os gostos do povo e direcionar os caminhos da arte para o socialismo, acabando com os males do capitalismo. Não seria a análise de Greenberg uma inversão do problema do acesso à arte?

No segundo livro, *La méthode de l'égalité*, Rancière aponta que Greenberg encontra uma maneira de dizer que a “catástrofe veio dos pobres, do fato que os pobres queriam uma cultura” (Rancière, 2012 b, p. 139), na medida em que a apropriação da experiência estética pelos pobres seria o anúncio da catástrofe da arte. Talvez por este problema colocado por Greenberg, Rancière entenda que o termo “vanguarda” explique muito pouco as controvérsias da arte no último século, pois ela confunde duas ideias de vanguarda. Em *A partilha do sensível*, o autor coloca bem o problema. Existe, de um lado, a noção “topográfica e militar” de vanguarda, que é

a noção de que a inteligência do movimento concentra-se no partido, considerado elemento responsável pela concentração das forças e pela determinação do sentido da evolução histórica, por sua capacidade de “ler e interpretar os signos da história” (Rancière, 2005, p. 43). De outro, existe a noção de vanguarda própria ao regime estético da arte, que não se enraíza na noção de que um partido seja a locomotiva da evolução da história e da condução do povo, mas sim, na capacidade de cada um de encontrar, a partir de “modos de experiência sensíveis inovadores”, a antecipação da comunidade por vir, ou seja, a aposta que a “vanguarda” está na capacidade de cada um de, na construção de sua subjetividade política, inventar formas sensíveis que antecipem uma nova comunidade (Rancière, 2005, p. 43-44). Não seria essa a confusão de Greenberg quanto às saídas do mal capitalista que ameaça a cultura? Ora, em vez de apostar em uma “vanguarda” que conduza o povo para sair de sua ignorância, por que não considerar a capacidade de cada um, rico ou pobre, de encontrar meios de experiência sensíveis que tornem visíveis novas possibilidades? Em outras palavras, por que não apostar na emancipação dos pobres no lugar de sua condução embrutecedora? O mais interessante da análise de Greenberg é algo que Rancière aponta ainda em *La méthode de l'égalité*: que existe uma filiação muito forte do momento “avant garde and kitsch” que foi, de um lado, a elaboração da Escola de Frankfurt da defesa da grande arte como a única que seria o refúgio da subversão e, de outro, da sociologia de Pierre Bourdieu, quando afirma que o público misto do fim do século XVIII não poderia ter nenhuma norma de gosto artístico (Rancière, 2012 b, p. 140).

Vejamos quais os desdobramentos das afirmações de Greenberg entre a sociologia de Pierre Bourdieu e a Escola de Frankfurt – sobretudo na obra *Dialética do Esclarecimento*.

3. Pierre Bourdieu: a análise social do gosto

O sociólogo Pierre Bourdieu realizou estudos acerca da análise sociológica do gosto e da fruição estética da arte, sobretudo em seu livro *A Distinção: crítica social do julgamento* – publicado em 1979 na França. Seu argumento fundamental está assentado na ideia que as necessidades culturais são produto da educação, relacionadas estreitamente ao nível de instrução e secundariamente, à origem social. Bourdieu aponta que

À hierarquia socialmente reconhecida das artes – e, no interior de cada uma delas –, dos gêneros, escolas ou épocas, corresponde a hierarquia social dos consumidores. Eis o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados da ‘classe’ (Bourdieu, 2007, p. 9).

Além desta assertiva, o sociólogo francês realiza um questionamento à estética kantiana presente na terceira crítica. O “desprendimento” e o “desinteresse”, noções as quais constituiriam o reconhecimento da obra de arte como autônoma segundo Kant, não eram considerados pela “estética popular”: os indivíduos das classes populares julgariam a obra de arte a partir de referências às “normas da moral ou do decoro”, condicionando sua apreciação a um sistema de normas cujo princípio é sempre “ético”. Esta “estética popular”, segundo o autor, é o “exato oposto da estética kantiana” (Bourdieu, 2007, p. 12). Ademais, o desinteresse na fruição estética faria parte

do que Bourdieu chama de uma “manifestação evidente de filistinismo”: na leitura formalista de alguns intérpretes da obra de arte, o gosto seria um indício inequívoco da nobreza cultural, recalcando a evidência da relação entre gosto e educação e, por sua vez, denegando o “social” como instância fundamental para a interpretação da obra de arte. O autor vai ainda mais longe em suas afirmações, apontando que tanto a “sociologia dos intelectuais” quanto a crítica do “pensamento de direita”

[...] chegam a um acordo tácito para deixar dissimulado o essencial, ou seja, a estrutura das posições objetivas que se encontra na origem, entre outras coisas, da visão que os ocupantes de cada posição podem ter dos ocupantes das outras posições, e que confere sua forma e sua força próprias à propensão de cada grupo para tomar e dar verdade parcial de um grupo como a verdade das relações objetivas entre os grupos (Bourdieu, 2007, p. 18).

Em outras palavras, Bourdieu defende a ideia que a “estética popular” baseia seu gosto em um *éthos*, fundamentado na “continuidade da arte e da vida”, subordinando a forma da arte à sua função, opondo-se, portanto, aos princípios de uma estética aos moldes kantianos. (Bourdieu, 2007, p. 35; 45). Por isso, o sociólogo francês sustenta que o gosto é o

[...] produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são o produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros e a partir daquilo que têm de mais essencial [...] Os gostos (ou seja, as preferências manifestadas) são a afirmação prática de uma diferença inevitável (Bourdieu, 2007, p. 56).

Assim, Bourdieu advoga a existência do gosto como uma categoria eminentemente sociológica, que está em ruptura com a estética kantiana, que, em seu olhar “desinteressado”, realizaria uma denegação do social.

Em seu texto *O que significa Estética*, Rancière faz sua crítica pontual a este livro de Bourdieu. Rancière afirma que a “denegação” kantiana do social seria aparentemente mais subversiva do que a “crítica social” da estética, pois, por mais iconoclasta que possa parecer, a formulação de Bourdieu está também em conformidade com o regime ético, “que atribui a cada classe social modos próprios de ser, sentir e pensar, uma tradição cuja formulação filosófica remonta à República de Platão” (Rancière, 2011 c, p. 7). Esta é uma concepção de comunidade que constitui o que Rancière chama de “ordem policial”, a qual não está relacionada à repressão estatal, mas sim, à ordenação da comunidade em que “cada parte é compelida a manter-se fiel ao seu lugar, à sua função e à sua identidade”, implicando em uma partilha do “visível, do audível e do pensável marcada por uma separação clara entre o real e o ficcional, o visível e o invisível e, finalmente, o possível e o impossível” (Rancière, 2011 c, p. 7). Em contrapartida à “ordem policial”, Rancière põe a “lógica da política”, que se caracteriza justamente pela existência de um elemento suplementar, que “extravasa a contagem das partes, lugares e identidades” e embaralha a partilha do sensível, fazendo com que “aqueles que estavam condenados a uma existência obscura e condicionada pela necessidade tornam-se visíveis enquanto seres falantes e pensantes” (Rancière, 2011 c, p. 7-8). Ou seja, para Rancière, o “povo” é o sujeito da democracia, e é este que encarna o referido elemento suplementar:

[...] é este que exprime a capacidade de ‘qualquer um’, a capacidade dos ‘incompetentes’, capacidade que se situa para além de toda e qualquer prerrogativa baseada na posse de uma habilitação específica: nascimento, riqueza, ciência, ou outras (Rancière, 2011 c, p. 8).

Com este argumento, Rancière defende que a ideia kantiana da terceira crítica sobre o juízo estético dá relevo a um elemento que não está subordinado a um critério intelectual ou sensorial: é um “livre jogo”, não hierarquizado, das faculdades. Dito de outra forma, “este suplemento neutraliza as três oposições hierárquicas e define uma nova capacidade que é a capacidade de todos e qualquer um” (Rancière, 2011 c, p. 8). Ou seja, no interior do regime estético da arte – que é o regime o qual Rancière compreende a trajetória da arte nos últimos duzentos anos – o que é autônomo não é a obra artística ou o poder do artista, mas sim um modo específico de experiência: “envolve os diversos modos de experimentar um mundo sensível, que já não está limitado ao necessário e ao útil, nem é estruturado pelas hierarquias do bom e do aprazível” (Rancière, 2011 c, p. 8). Destarte, entendemos que a crítica que Rancière faz de Bourdieu – este último faz, por sua vez, eco às afirmações de Benjamin e de Greenberg – encontra-se na ideia que o gosto não está submetido a uma característica sociológica, mas sim, rompe com toda e qualquer previsibilidade sociológica, possibilitando uma nova ideia de coletividade, baseada na capacidade de “qualquer um”.

Parece, portanto, que a concepção do regime estético da arte em Rancière não é, como alguns poderiam pensar, uma apologia do indivíduo liberal, tampouco do “relativismo” pós-moderno, mas sim, uma forma de praticar a democracia como exercício da política que rompe com as hierarquias preestabelecidas – sobretudo aquelas em que tradicionalmente o meio acadêmico insiste em colocar como indispensáveis –, que acabam por bloquear o exercício democrático pelo povo, mantendo a possibilidade de agir em sociedade enquadrada em uma “ordem policial” baseada na diferença de naturezas.

4. Adorno & Horkheimer: o “fetichismo da mercadoria” na indústria cultural

Dialética do Esclarecimento (1944) é um livro que ainda granjeia boa fama no meio acadêmico, mesmo décadas após sua publicação. Adorno e Horkheimer são autores que, como representantes da Escola de Frankfurt, retomam aspectos do pensamento marxista para criticar as promessas de emancipação propostas pela Aufklärung, defendida pela filosofia kantiana. Em capítulo referente à “indústria cultural”, os filósofos alemães aplicam o conceito de “fetichismo da mercadoria” – esboçado no primeiro livro de O Capital de Karl Marx em 1867 – à obra de arte, de modo que, por meio desta constatação, teriam caracterizado o principal motivo da banalização da arte: sua conversão em simples “bem de consumo”. Vamos citar esta parte específica:

Assimilando-se totalmente à necessidade, a obra de arte defrauda de antemão os homens justamente da liberação do princípio de utilidade, liberação essa que a ela incumbia realizar. O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca: ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 131).

Complementando seu raciocínio, Adorno e Horkheimer chegam ao conceito marxista de “fetiche” para aplicá-lo à obra de arte:

Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo. O valor do uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. É assim que o caráter mercantil da arte se desfaz ao se realizar completamente. Ela é um gênero de mercadorias, preparadas, computadas, assimiladas à produção industrial (...) mas a arte como um gênero de mercadorias, que vivia de ser vendida, e, no entanto, de ser invendível, torna-se algo hipocritamente invendível, tão logo o negócio deixa de ser meramente sua intenção e passa a ser seu único princípio (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 131).

Desta maneira, os frankfurtianos assimilam o fetichismo da mercadoria à “indústria cultural”, tornando-a o canto fúnebre de grande parte da experiência artística contemporânea. Na medida em que a obra de arte se torna apenas valor de troca, seu valor de uso se confunde com mero consumo. Por isso, os autores entendem que essa seria a marca crucial da transformação da obra de arte em mero “fetiche”, ou seja, um bem de consumo que recalca a exploração capitalista e a transforma em entretenimento, diversão massificadora.

Por isso, os autores opõem o caráter mercantil da obra de arte como bem de consumo ao caráter mercantil das “puras obras de arte” em épocas anteriores ao século XVIII. Afirmam que a novidade não é o caráter mercantil da obra, mas o fato de que a arte atual acaba por renegar sua própria autonomia, incluindo-se, assim, entre os outros bens de consumo. Por outro lado, as “puras obras de arte” – que negam o caráter mercantil da sociedade por seguirem “sua própria lei” – sempre foram mercadorias, mas a proteção dos patronos preservava os artistas do mercado, embora submetesse os artistas aos interesses do mecenato (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 130). Isto é, o princípio da estética idealista, que era a “finalidade sem fim” da obra de arte, foi invertido pela arte burguesa: “a falta de finalidade para os fins determinados pelo mercado”. A obra de arte tornou-se “útil” enquanto bem de consumo, e não mais “bela” como fruição estética livre do mercado. Desta maneira, as autoridades sobre o bom gosto artístico perderam seu poder de comando e de proteção, e os consumidores não se identificam mais com aqueles que protegiam a obra de arte “pura” da violência mercadológica; são os próprios trabalhadores e pequeno-burgueses que se tornam consumidores vorazes da arte da indústria cultural:

Atualmente em fase de desagregação na esfera da produção material, o mecanismo da oferta e da procura continua atuante na superestrutura como mecanismo de controle em favor dos dominantes. Os consumidores são os trabalhadores e os empregados, os lavradores e os pequenos burgueses. [...] Assim como os domina-

dos sempre levaram mais a sério que os dominadores a moral que deles recebiam, hoje as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso que os bem-sucedidos [...] insistem na ideologia que os escraviza (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 110).

Seria então o consumo da arte pelos pobres a porta de entrada para o fim da pureza da arte moderna? De qualquer maneira, os frankfurtianos vão ainda mais longe em suas afirmações, sustentando que o próprio “esquematismo kantiano” se encontrava dominado pela indústria:

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 103).

Teria contribuído, então, o “esquematismo kantiano” para a tomada de poder da indústria cultural? Na visão dos autores, parece que sim, pois os mesmos defendem, em momento anterior do livro, que

O burguês que deixasse escapar um lucro pelo motivo kantiano do respeito à mera forma da lei não seria esclarecido, mas supersticioso – um tolo. A raiz do otimismo kantiano, segundo o qual o agir moral é racional mesmo quando a infâmia tem boas perspectivas, é o horror que inspira a regressão à barbárie. [...] O esclarecimento expulsa da teoria a diferença. [...] A ordem totalitária levou isso muito a sério. Liberado do controle de sua própria classe, que ligava o negociante do século dezenove ao respeito e ao amor recíproco kantianos, o fascismo, que através de uma disciplina férrea poupa o povo dos sentimentos morais, não precisa mais observar disciplina alguma (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 74-75).

Para Adorno e Horkheimer, o otimismo kantiano e seus esquematismos da razão pura estão entre as principais causas do totalitarismo, pois sua perspectiva de esclarecimento levou o mundo à barbárie capitalista ou fascista – e, além de tudo, à decadência da arte moderna.

Vejamos a crítica que Jacques Rancière põe ao pensamento frankfurtiano sobre o “fetichismo da mercadoria cultural” e sobre o kantismo em dois momentos: em seu artigo *A comunidade estética* e em *O espectador emancipado*.

No artigo, Rancière cita a passagem da carta XV da *Educação Estética do Homem*, de Schiller, quando este trata da estátua da Juno Ludovisi como símbolo da dissensualidade que caracteriza o regime estético, o qual pressupõe a dissociação entre a perfeição da arte, sua destinação e sua promessa de comunidade. Ora, se a estátua da Juno Ludovisi nos causa uma emoção estética ainda anos dias atuais, ela ocorre justamente porque “a estátua é autônoma na mesma medida em que ela é e não é ao mesmo tempo a expressão de um modo de vida coletiva” (Rancière, 2011 a, p. 179), ou seja, ela é uma obra de arte autônoma ao mesmo tempo em que ela é a identidade de contrários: ela identifica arte e vida coletiva não porque é a expressão de uma vida em comum, mas sim, porque ela não exprime mais uma forma de vida, e nunca mais conseguiremos decifrá-la completamente. Se a arte no interior do regime estético é um “sensível heterogêneo”, por ser esta identidade de contrários que

remetem a uma potência comunitária pela suspensão dos contrários – “comoção para a qual o entendimento não tem conceito e a linguagem não tem nome” (Schiller, 2011, p. 77) – a teoria do fetichismo da mercadoria, conforme Rancière, deve ser vista não como uma denúncia do enigma da mercadoria, mas sim, deve ser colocada, para demonstrar que a mercadoria

[...] codifica um ponto de heterogeneidade no comércio da vida comum. A revolução humana era possível porque a mercadoria era somente o trabalho alienado. A revolução proletária é possível porque a mercadoria resiste a toda redução ao trabalho, porque, como a *Juno Ludovisi*, ela tem uma natureza dupla, que, como ela, escapa daquele que quer captá-la. Daí vem a importância que a teoria do fetichismo ganhou na sociologia da arte ou na estética negativa: não porque ela permitiria interpretar a significação política dos fenômenos culturais nas suas relações com os fenômenos econômicos, mas porque ela permite codificá-los juntos, colocá-los juntos em um terreno onde se interpenetrem como tecido ‘sensível-suprassensível’ (Rancière, 2011 a, p. 180-181).

Em outros termos, Rancière entende que o problema da teoria do fetichismo da mercadoria encontra-se no fato de que ela não se realiza quando ocorre a simples denúncia da mercadoria como um mal que assola nossa realidade contemporânea porque mascara a massificação do povo através da arte, mas, por outro lado, que se torna necessário dirigir o olhar para a própria mercadoria como elemento que permite uma saída desta condição, como aquilo que torna possível ver, por sua opacidade, uma potência comunitária que está por vir. Obviamente, Rancière não vê nesta “antecipação comunitária” uma sociedade liberal que se realiza no consumo desenfreado da mercadoria, mas, ao contrário, uma comunidade que, ao destruir a lógica da dominação fundamentada na diferença de naturezas, vê na mercadoria o desfrutar da “aparência livre” que ultrapassa a dimensão do trabalho. Conforme a visão schilleriana, a potência do “livre jogo” das faculdades no estado estético permite fazer com que a humanidade que joga livremente e desfruta da “aparência livre” tenha superado as oposições impostas pelo trabalho e pela exploração, por meio de sua emancipação da lógica dominadora. Ora, esta questão não coincide com o que Rancière chama de “segunda era do marxismo”, em que, “após a era da revolução humana, que transforma as aparências em realidades vividas, vem a era do deslumbramento com os artigos de mercado” (Rancière, 2011 a, p. 180)? Dito de outro modo, não seria por meio do “fetichismo da mercadoria” – que codifica simultaneamente as esferas do sensível e do suprassensível – que se torna possível uma ação ético-política que rompa com as estruturas de dominação vigentes e crie uma nova série de eventos, emancipando a humanidade da dicotomia “livre jogo” versus “trabalho”?

Desta maneira, o filósofo francês não se enquadra no discurso comum a um comportamento bastante atual no meio acadêmico, descrito em seu livro *O espectador emancipado*: a “melancolia da esquerda” ou o “novo furor da direita”. Embora o autor entenda ambas como “duas faces da mesma moeda”, compreende que o marxismo atual tornou-se apenas “um saber desencantado do reino da mercadoria e do espetáculo, da equivalência de qualquer coisa com qualquer outra e de qualquer coisa com sua própria imagem” (Rancière, 2012 a, p. 34-35), tornando visível a cons-

tatação que “a melancolia alimenta-se de sua própria impotência”. Por outro lado, o “novo furor de direita” reformula a denúncia do mercado como a “denúncia das devastações do indivíduo democrático” (Rancière, 2012 a, p. 38-39). Destarte, Rancière vê no meio acadêmico atual um movimento curioso:

Sociólogos, filósofos políticos e moralistas se revezaram para nos explicar que os direitos humanos, como Marx bem vira, são direitos do indivíduo egoísta burguês, direitos do consumidores de mercadorias, e que esses direitos levavam hoje esses consumidores a derrubar qualquer entrave a seu frenesi, portanto a destruir todas as formas tradicionais de autoridade que impunham um limite ao poder do mercado: escola, religião ou família (Rancière, 2012 a, p. 39).

Seria, então, a confusão entre a Aufklärung kantiana e o projeto democrático liberal um argumento muito útil para criar uma crítica à mercadoria como “sede democrática de consumo igualitário” que não só teria abalado o reino do mercado, mas também que teria promovido a “destruição terrorista e totalitária dos elos sociais e humanos”? Seria, portanto, a denúncia feita pela Escola de Frankfurt sobre o “feticismo da mercadoria cultural” uma inspiração para o “novo furor de direita” da atualidade, que deseja a retomada das “formas tradicionais de autoridade que impunham um limite ao mercado”? Talvez. Entretanto, Rancière admite que “é falso dizer que a tradição da crítica social está esgotada” (Rancière, 2012 a, p. 42). Por isso, o autor defende a identidade entre emancipação social e emancipação estética:

A emancipação social foi ao mesmo tempo emancipação estética, ruptura com as maneiras de sentir, ver e dizer que caracterizavam a identidade operária na ordem hierárquica antiga. Essa solidariedade entre social e estético, entre descoberta da individualidade para todos e projeto de coletividade livre constituiu o cerne da emancipação operária. Mas significou, simultaneamente, a desordem das classes e das identidades que a visão sociológica do mundo constantemente recusou (Rancière, 2012 a, p. 37).

A confusão entre o movimento operário e a ideia de um partido que representasse simultaneamente a “vanguarda artística” e a “vanguarda política” tornou difusa a filiação entre a “revolução social” e a “revolução estética”, pois o pensamento de Kant e Schiller sobre a estética foi identificado erroneamente com o pensamento liberal “de direita”, do mesmo modo em que se acreditou que a única “vanguarda” possível fosse identificada com o partidarismo “de esquerda”, o que só trouxe problemas de interpretação sobre a própria característica do movimento operário. Na introdução de seu livro *Aisthesis*, Rancière aponta que “a revolução social é filha da revolução estética” e que as tentativas de negar esta filiação transformaram a tradição crítica em uma espécie de “polícia de exceção” (Rancière, 2011 b, p. 17). É, portanto, na retomada da relação entre o movimento operário, o pensamento revolucionário e o regime estético que está a principal reivindicação de Rancière contra os diagnósticos contemporâneos entre a melancolia e o furor. Partindo desta lógica, não haveria uma grande diferença entre as ideias do autor e os diagnósticos colocados por autores que defendem a noção de “pós-modernidade” para a arte atual? Veremos isto na crítica que o autor faz ao pensamento de Jean-François Lyotard.

5. Lyotard: o diagnóstico “pós-moderno” e o “irrepresentável” na arte

Lyotard, em seu livro *O inumano* – publicado em 1988 na França – trata também de um diagnóstico/prognóstico sobre a arte na atualidade. Embora de um modo diferente de Benjamin e de outros autores, Lyotard inicia seu diagnóstico da arte a partir da relação entre a “vanguarda” e a noção de “sublime” da terceira crítica de Kant. Para o autor, foi por meio do sublime que a “estética fez valer os seus direitos críticos sobre a arte, e que o romantismo, ou seja o modernismo, triunfou” (Lyotard, 1997, p. 98). Ao comparar a noção kantiana de sublime ao quadro pintado por Barnett Baruch Newman em 1950-51 – chamado de *Vir Heroicus Sublimis* – entre outras obras do pintor – inclusive um ensaio escrito por ele em 1948, intitulado *The Sublime is Now* – Lyotard afirma que, quando o pintor

procura a sublimidade no aqui e agora, Newman rompe com a eloquência da arte romântica, mas não rejeita a sua tarefa fundamental, isto é, que a expressão pictórica, ou outra, seja a testemunha do inexprimível (Lyotard, 1997, p. 98).

Assim, o autor defende que o sublime na arte de Newman continua a ser do de Burke e de Kant, mas, ao mesmo tempo “deixa de o ser”, na medida em que define o sublime como “modo da sensibilidade artística que caracteriza o modernismo”. Mas, qual o conceito que Lyotard extrai do sublime na modernidade? Baseado em uma crítica moderna ao conceito de sublime da tradição retórica – sobretudo ao tratado de Longino sobre o tema – entende que a Crítica da faculdade do juízo de Kant realiza uma ruptura com a tradição, porquanto sua ideia de sublime expressaria um desregramento das faculdades que, por sua vez, daria origem a uma extrema tensão que caracterizaria o sentimento sublime, diferenciando-se do belo (Lyotard, 1997, p. 103), abrindo, deste modo, uma “porta sobre a pesquisa em direção da arte abstrata e minimal”, chegando à seguinte conclusão: “O vanguardismo germina, deste modo, na estética kantiana do sublime” (Lyotard, 1997, p. 103). É a partir desta identificação entre o sublime kantiano e a arte vanguardista, portanto, que Lyotard caracteriza a micrologia de Newman. Contudo, não é qualquer característica do sublime kantiano, mas uma em especial: a “ocorrência de um pensamento como o que permanece impensado” ou seja, o “declínio do pensamento filosófico” (Lyotard, 1997, p. 108), ao mesmo tempo em que a arte de vanguarda não trata do que acontece ao sujeito, mas sim, possui a tarefa de “testemunhar do indeterminado existente”, em uma espécie de obra-acontecimento que trata do indeterminado e de maneira inexprimível. Para o autor, as vanguardas, em uma “situação de isolamento e de falta de compreensão”, tornaram-se vulneráveis à repressão tanto por parte do capitalismo quanto do nazismo, fazendo com que o sublime das vanguardas fosse transposto para a “especulação sobre a arte” (Lyotard, 1997, p. 110). Desta maneira, Lyotard advoga a ideia que a arte de vanguarda deva resgatar a “estética do sublime” para que ela se torne testemunha do “não-apresentável”, de modo a fugir da repressão capitalista mercantil ou do fascismo sobre a experiência artística. Mas, o que seria este “não-apresentável”? O autor explica brevemente sobre o termo:

O não apresentável é objeto da Ideia, não se pode mostrar (apresentar) um exemplo, um caso, nem mesmo um símbolo. O universo não é apresentável, a humanidade também não, tal como o fim da história, o instante, o espaço, o bem, etc. (Lyotard, 1997, p. 129).

Esta seria a forma pela qual Lyotard entende que a vanguarda resistiria ao “ecletismo do consumo”, o qual procura estabelecer um gosto que “não é um gosto” e que, por último, tenta “desresponsabilizar os artistas em relação à questão do não apresentável”. O autor insiste que: “Ora, esta última é, a meu ver, a única que será digna dos objetivos da vida e do pensamento do século que virá” (Lyotard, 1997, p. 131). Assim, Lyotard faz um diagnóstico da arte vanguardista como sublime, na medida em que seria uma “testemunha do inapresentável”, da mesma forma em que faz desta expressão artística o carro-chefe de um prognóstico da arte futura, não comprometida com os extremos da arte eclética/consumista ou da arte dominada pelo fascismo.

A partir desta análise de Lyotard, qual a crítica que Rancière faz às ideias do autor de *O Inumano?* Novamente, a crítica rancieriana situa-se em dois principais pontos: primeiro, a leitura que Lyotard fez da terceira crítica de Kant; segundo, sua necessidade de circunscrição das experiências artísticas da atualidade em categorias como “modernidade”, “pós-modernidade” e “vanguarda”. O principal livro em que Rancière discute este tema é *Malaise dans l'esthétique*, publicado em 2004 na França.

Quando Lyotard faz a sua leitura da noção de sublime a partir da Crítica da faculdade do juízo de Kant, Rancière nota uma clara divergência entre ambos: enquanto na crítica kantiana o sublime anuncia a impotência da imaginação – como faculdade relacionada à experiência sensível – que, por sua vez, conduz a autonomia do livre jogo estético das faculdades à autonomia da razão legisladora na ordem suprasensível da moral, o sublime lyotardiano inverte esta lógica. Ao confundir o sublime com um produto da prática artística, este autor entende que a impotência provada no sublime é a da razão em nome da presença sensível do aqui e agora (Rancière, 2004, p. 125). Portanto, se em Kant o sublime revela, a partir do livre jogo estético, a autonomia superior do espírito legislador diante do imensurável, em Lyotard o *aistheton* está a serviço de uma lei da alteridade, em que a experiência ética é uma submissão à lei do Outro (Rancière, 2004, p. 126). O grande problema interpretativo da terceira crítica kantiana feita por Lyotard está no ponto em que identificou o livre jogo estético com a autonomia da razão que se tornaria uma espécie de individualismo radical que, por sua vez, autorizaria um abandono de toda e qualquer noção comunitária. Ora, já vimos que, na leitura que Rancière faz de Kant, a autonomia estética está intimamente relacionada à experiência comunitária, embora não o seja de maneira hierarquizada tradicional – entre os que pensam e mandam de um lado e os que sentem e obedecem de outro. A autonomia kantiana se confunde com uma heteronomia na medida em que ninguém está submetido à “lei do Outro”, ao mesmo tempo em que ninguém revoga o laço comunitário por suas diferenças. Do mesmo modo, o autor teria confundido a autonomia da arte com a promessa de uma emancipação política e social que se realizaria por meio dela – o que não parece ser uma tarefa específica da produção artística, mas do conjunto de espectadores emancipados em sua apropriação da experiência artística para constituir novas formas de vida.

Ademais, Rancière entende que a teoria lyotardiana do sublime se inscreve no “prolongamento da tradição modernista”, que encarrega a “vanguarda” de preservar a novidade artística de todo “compromisso com as formas de estetização mercadológica” (Rancière, 2004, p. 127). Para Lyotard, portanto, a arte precisaria da “vanguarda” para não cair nos extremos do mercado ou do fascismo e a “vanguarda”, independente do mercado, tendo como principal meta retratar o “inapresentável” como forma última de caracterizar o momento atual, fundamentado nos desastres promovidos pelas promessas da modernidade. Desta maneira, Rancière identifica Lyotard no prolongamento das análises realizadas por Benjamin e Adorno, ainda que seja entendido na atualidade como um autor “pós-moderno”. Mas, enfim, o que seria o “pós-moderno” como categoria de pensamento sobre a arte? Rancière aponta que, em Lyotard, o “pós-moderno” jamais foi uma bandeira artística e teórica, mas muito mais uma categoria descritiva e um diagnóstico. Que diagnóstico seria esse? O de “separar o modernismo artístico da emancipação política” (Rancière, 2004, p. 138). Em *A partilha do sensível*, Rancière assevera que o pós-modernismo, por meio da teoria lyotardiana do sublime, teria entrado no “grande concerto do luto e do arrependimento do pensamento modernitário”, pois identificou o modernismo artístico com a “tentativa desesperada de fundar um ‘próprio da arte’ atando-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas” (Rancière, 2005, p. 41). Por isso, o pós-modernismo tornou-se

[...] a grande nênia do irrepresentável/intratável/irrecobrável, denunciando a loucura moderna da ideia de uma auto-emancipação da humanidade do homem e sua interminável conclusão nos campos de extermínio (Rancière, 2005, p. 43).

Mas, se o pós-modernismo é o diagnóstico do “irrepresentável” na arte como testemunha de todas as tentativas fracassadas de emancipação política, talvez o problema esteja na crença que tal emancipação seria conseguida por meio de uma experiência artística pretensamente “pura”, “engajada” e “livre” das amarras do mercado. Ou seja, se a pós-modernidade é a continuação do pensamento modernista que denuncia o fracasso das promessas de emancipação social e política, isto se dá justamente porque

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos de corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base (Rancière, 2005, p. 26).

Não há, para Rancière, uma produção artística que seja mais responsável pela emancipação da sociedade que qualquer outra, pois o problema não está em encontrar um “modelo” de arte política, mas entender que a política da arte não possui a tarefa de resolver seus paradoxos na separação entre o mundo “imaginário” da arte e o mundo “real” das relações sócio-históricas, mas exatamente por entender que

Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no

qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. E a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações a aparências, opiniões e utopias (Rancière, 2012 a, p. 74).

Assim, Rancière entende que a falha do pensamento modernitário e pós-moderno se assenta na perspectiva de uma arte crítica que se usa dos mesmos critérios do regime representativo da arte, cuja base está em uma forma de visibilidade das artes que as autonomiza ao mesmo tempo em que “articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações”. Em outras palavras, a representação, assentada na mimesis aristotélica, realiza a seguinte articulação:

[...] o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade (Rancière, 2005, p. 32).

Ora, por isso que, em vez de termos como “modernidade”, “vanguarda” ou “pós-modernidade”, Rancière pretende empregar os regimes de identificação da arte, na qual o regime estético caracteriza a experiência artística dos últimos duzentos anos. No regime estético, a arte e a não-arte se articulam e se confundem, da mesma forma que a ordem das ocupações e dos gêneros de arte, assim como as fronteiras entre realidade e ficção. Deste modo, entende que a relação entre arte e política não é a “passagem da ficção para a realidade,” mas uma relação entre “duas maneiras de produzir ficções” (Rancière, 2012 a, p. 75).

A compreensão da experiência artística no interior do regime estético – ao contrário dos defensores das categorias “modernitárias” – se dá justamente na ideia que não há um “real” a ser desvendado e que não caberia a um grupo específico promover a emancipação social e política, mas sim, ao compreender a arte em seu regime de verdade, torna-se possível fazer da arte uma experiência crítica e emancipadora. Mas, o que seria “arte crítica” para Rancière? Ele responde em seu livro *O espectador emancipado*:

Crítica é a arte que desloca as linhas de separação, que introduz separação no tecido consensual do real e, por isso mesmo, embaralha as linhas de separação que configuram o campo consensual do que é dado (Rancière, 2012 a, p. 75).

Assim, o filósofo francês compreende que a arte se articula com a política como prática do dissenso, que constrói novas possibilidades de vida nos interstícios entre as várias ficções, e não como um testemunho do luto e da impotência diante dos horrores do passado e dos medos do futuro. Parece-nos, ao fim e ao cabo, que a crítica de Jacques Rancière ao “realismo” contemporâneo está justamente na sua dupla limitação: de um lado, na necessidade de recolocar todas as ocupações e atividades humanas em “seu lugar” e em “sua época”; de outro, quando se operacionaliza – por meio da primeira – a restrição de toda e qualquer possibilidade de mudança que venha a embaralhar os lugares de discurso e de poder em nossa sociedade consensual contemporânea.

Se existe algum “relativismo” no pensamento de Rancière, ele se encontra justamente na capacidade de qualquer um de agir e de julgar sem a necessidade de um

prudente orador que fale em nome do “povo” e da “realidade”, sem com isso, quebrar a noção de comunidade e de coletividade – mas, ao contrário, reforçando-a.

Quais são, enfim, os sofistas de nosso tempo?

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. [s. d.] Disponível em: <http://ideafixa.com/wp-content/uploads/2008/10/texto_wbenjamin_a_arte_na_era_da_reprodutibilidade_tecnica.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

GREENBERG, Clement. *Avant-garde and kitsch*. *Partisan Review*, New York, vol. 6, n. 5, 1939. Disponível em: <<http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>>. Acesso em: 25 jun. 2014.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2008.

LYOTARD, Jean-François. *O Inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1997.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PLATÃO. *Diálogos. O Banquete – Fédon – Sofista – Político*. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Coleção Os Pensadores).

RANCIÈRE, Jacques. *A comunidade estética*. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 17, p. 169-187, jul. 2011 a. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_TRAD_Comunidade.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art*. Paris: Galilée, 2011 b.

RANCIÈRE, Jacques. *La méthode de l’égalité*. Montrouge (FR): Bayard, 2012 b.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l’esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012 a.

RANCIÈRE, Jacques. O que significa "Estética". Trad. de R. P. Cabral, 2011 c. Disponível em: <<http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em: 25 jun. 2014.

SCHILLER, Friedrich. A educação estética do homem. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VOIGT, André Fabiano. História, arte, política: o conceito de regime estético da arte na obra de Jacques Rancière. *Oficina do Historiador*, Porto Alegre, EDIPUCRS, vol. 6, n. 2, jul. - dez. 2013, p. 91-105. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/13036/10665>>. Acesso em: 25 jun. 2014.

Recebido em: 07/07/2014

Aprovado em: 11/09/2014