



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE

MARIANA SENHA GRECO BORTZ
MATRÍCULA Nº 85290

**ESTÉTICA E CONTRA-HISTÓRIA DA ARTE
EM JACQUES RANCIÈRE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade Federal de São Paulo como
requisito parcial para obtenção do grau em
Bacharel em História da Arte.
Orientador: Prof. Dr. Osvaldo Fontes Filho

**GUARULHOS
2019**

MARIANA SENHA GRECO BORTZ

MATRÍCULA Nº 85290

**ESTÉTICA E CONTRA-HISTÓRIA DA ARTE
EM JACQUES RANCIÈRE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade Federal de São Paulo como
requisito parcial para obtenção do grau em
Bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Osvaldo Fontes Filho

GUARULHOS

2019

Senha Greco Bortz, Mariana.

Estética e contra-história da arte em Jacques Rancière/ Mariana Senha Greco Bortz. – Guarulhos, 2019.

42 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2019.

Orientador: Prof. Dr. Osvaldo Fontes Filho

Título em inglês: Aesthetic and counter-history of art in Jacques Rancière

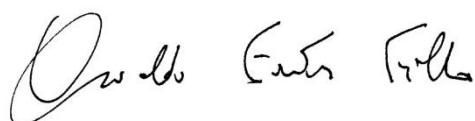
1. História da Arte. 2. Modernidade. 3. Estética. 4. Rancière. I. Fontes Filho, Osvaldo. II. Estética e contra-história da arte em Jacques Rancière.

Mariana Senha Greco Bortz

Estética e contra-história da arte em Jacques Rancière

**Trabalho de conclusão de curso
apresentado à Universidade Federal de São
Paulo como requisito parcial para obtenção
do grau em Bacharel em História da Arte.**

Aprovado em : 09 de dezembro de 2019



**Prof. Dr. Osvaldo Fontes Filho – CPF nº035.192.418-38
Universidade Federal de São Paulo**

RESUMO

A singularização da arte impôs-se *pari passu* com a noção de modernismo, identificado por sua vez com a conquista de autonomia por cada linguagem artística, e com as dualidades clássico/moderno e vanguarda/kitsch. Jacques Rancière, em *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art* (2011), retoma a questão de como se chegou a essa singularização, revisando as relações entre arte e vida impostas pelas vanguardas. A pesquisa consignada no presente texto objetivou percorrer algumas das “cenas” do teatro rancieriano da Estética de modo a avaliar o alcance crítico da noção de *regime estético da arte*, e de uma consequente contra-história da modernidade artística, resultante do percurso de Rancière pelos interstícios de narrativas oficiosas (ou seja, não canônicas) entre o final do século XVIII e meados do século XX. Na recusa a legitimar, uma vez mais, formas consagradas da modernidade artística, nosso autor propõe percurso *sui generis*, capaz de desvelar terreno notadamente fértil para uma revisão das práticas da historiografia de arte, e da relação entre Arte e Política.

Palavras-chave: Jacques Rancière, regime estético, contra-história, relação arte-política.

ABSTRACT

The singularization of art was imposed with the notion of Modernism, identified in turn with the achievement of autonomy by each artistic language, and with the classic / modern and avant-garde / kitsch dualities. Jacques Rancière, in *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art* (2011), revisits the question of how this singularization was arrived at by reviewing the relations between art and life imposed by the avant-garde. The research consigned in the present text aimed to go through some of the “scenes” of the rancierian theater of aesthetics in order to evaluate the critical scope of the notion of aesthetic regime of art, and of a consequent counter-history of artistic modernity, resulting from Rancière's interstitial path. unofficial (non-canonical) narratives between the late 18th and mid 20th centuries. In refusing to legitimize, once again, consecrated forms of artistic modernity, our author proposes a sui generis path, capable of unveiling remarkably fertile ground for a review of the practices of art historiography, and the relationship between Art and Politics.

Keywords: Jacques Rancière, aesthetic regime, counter-history, Art and Politics relationship.

AGRADECIMENTOS

“Il n’y a pas politisation de l’esthétique mais manifestation nouvelle de l’intrication des deux : les dramaturgies théâtrales ou les scénographies d’expositions remettent en scène la matérialité du monde et la violence des rapports sociaux contre la vision consensuelle d’un monde néolibéral immatériel et « soft ». Les activistes du cortège de tête dénoncent le son minable de la sono syndicale et les vieilles banderoles aux slogans monocordes. Les frontières deviennent poreuses”.

(Jacques Rancière, « Entre esthétique et politique, les frontières deviennent poreuses ». Entretien a Le Monde, 05/07/2018)

“Comment peut-on concevoir et faire un livre de scènes ? Eh bien, en racontant des « aventures », celles du rapport entre le peuple et l’Histoire, « entre le paradigme esthétique et la communauté politique » et en détaillant par épisodes l’avènement, l’établissement sans partage et la diversification du régime esthétique de l’art. Cependant on n’en fera pas un drame — une pièce ou un roman — car ici il n’y a pas de destin : pas de providence, pas de dessein explicite ou caché, pas d’Idée immanente, pas de commencement, de continuation et de fin. Ce ne sera pas non plus une Encyclopédie exhaustive des événements de l’esthétique, car il n’y a pas de formule, hégélienne ou marxiste, de l’Art et de l’Histoire. L’Histoire est bien là, mais comme les rebondissements d’un *dissensus* entre humains qui n’a pas d’origine connue ni de dénouement annoncé ou, en tout cas, envisageable. Surtout, ce n’est pas un discours, car le cours des événements ne relève pas d’une construction de la pensée spéculative mais de leur propre force et pensée en acte”.

(Pierre Campion, *L’esthétique comme régime de l’Art*, 2011)

SUMÁRIO

Introdução	10
1ª Cena: Um corpo não representacional e uma nova ficção.....	17
2ª Cena: Um corpo plebeu e a modernidade político/estética.....	26
3ª Cena: os acessórios do pobre e o paradigma modernista.....	32
Considerações finais.....	40
Referências bibliográficas.....	42

INTRODUÇÃO

Embora a acepção do termo *Arte* nos seja hoje evidente, Jacques Rancière julga essencial revisitá-lo, trazendo à superfície eventos - artistas, obras, performances, comentários - não explorados, menos perceptíveis, ou que simplesmente ficaram obscurecidos pelos grandes relatos. Seu intuito é o de desfazer alguns equívocos constitutivos da noção de modernidade artística, e em consequência, de pós-modernismo, uma vez que vê neste último o reconhecimento das investidas do modernismo histórico em fundar o “próprio da arte”.

Arthur Danto, em *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, assinalou que “uma mudança interna se dá no âmbito de um todo cultural, deixando intacto o complexo subjacente”, e “uma mudança externa acontece de um todo cultural para outro” (DANTO, 2006, p.72). O que o leva a afirmar uma “descontinuidade abrupta” (2006, p. 48) entre a arte produzida no modernismo e a arte que denomina *pós-histórica*. Descontinuidade associada pelo filósofo ao “fim da arte”, que corresponderia, por sua vez, à ilegitimidade das práticas da era moderna que definiam “somente alguns tipos de arte como historicamente relevantes” (2006, p.29), e que se faz notar na rejeição de “certo ideal de pureza” (2006, p.50) e na indiscernibilidade entre objetos artísticos e objetos do cotidiano. Fim que é celebrado por Danto como encerramento das restrições impostas à aparência das obras de arte.

O autor que serve de guia às afirmações de Danto sobre o modernismo é Clement Greenberg, que inicia seu artigo *Vanguarda e Kitsch* (1939) com algumas interrogações a respeito das relações entre alta e baixa cultura em uma mesma civilização, e afirma que estas duas manifestações não se misturam. A razão da disparidade é que a vanguarda se coloca em contraposição à estetização do cotidiano – decorrente da urbanização, da alfabetização universal, e do conseqüente interesse da população por cultura. Para Greenberg, enquanto o *kitsch* é de fácil acesso, no sentido de não demandar investimento e reflexão do espectador, a apreciação da arte de vanguarda exige tempo e educação.

Rancière, no entanto, aponta para uma suspensão das hierarquias vanguarda-*kitsch* no interior do que denomina o *regime estético da arte*, que antecede não só a cronologia do pós-modernismo, mas também da vanguarda de que fala Greenberg. Para Rancière, “o pós-

modernismo, num certo sentido, foi apenas o nome com o qual certos artistas e pensadores tomaram consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada de fundar um ‘próprio da arte’ atando-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas”, e que não era necessário fazer “desse reconhecimento tardio de um dado fundamental do regime estético das artes, um corte temporal efetivo, o fim real de um período histórico” (RANCIÈRE, 2005, p. 42).

Rancière imputa à publicação de Johan Joachim Winckelmann, *História da Arte Antiga* (1764) o momento em que a Arte, no singular, afirma que este momento se dá na atribuição de “um novo sujeito, o povo, e um novo liame, a História”. Esse é o momento em que a Estética se impõe como regime particular da Arte:

le mouvement propre au régime esthétique, celui qui a soutenu les rêves de nouveauté artistique et de fusion entre l’art et la vie subsumés sous l’idée de modernité, tend à effacer les spécificités des arts et à brouiller les frontières qui les séparent entre eux comme elles les séparent de l’expérience ordinaire (RANCIÈRE, 2011, pp. 13-14)

Assim, *Aisthesis* trata de desfazer as distinções do paradigma modernista ao mostrar que a ideia de autonomia a que se vincula foi construída retrospectivamente, em oposição a uma modernidade que desejava uma reinvenção artística que abarcasse as experiências do cotidiano. O livro de Rancière mostra, ainda, que se há uma autonomia a considerar, ela é própria a uma contradição inerente ao regime estético da arte, que ao passo que a inaugura no singular, também restitui a aliança entre vanguarda e espetáculo popular, entre o mundo da arte e da experiência comum. Rancière entende a ruptura do que corresponde ao modernismo como uma única descontinuidade significativa – para com o que ele chama o *regime representativo* -, que se faz notar justamente na fluidez das fronteiras entre alta e baixa cultura, artístico e não-artístico.

Essa fluidez não se deixa ver nas narrativas oficiais, ocupadas em fazer falar o princípio da necessidade de adequação ao tema. Rancière lamenta que aquilo cujo fim se proclama, seja justamente

l’idée d’ un art nouveau synchrone avec toutes les vibrations de la vie universelle: un art capable à la fois d’épouser les rythmes accélérés de l’industrie, de la société et de la vie urbaine, et de donner sa résonance infinie aux minutes le plus quelconques de la vie ordinaire (RANCIÈRE, 2011, p.307).

No “Prelúdio” de *Aisthesis*, Rancière declara que tratará, ao longo do livro, de elucidar de que se constitui o regime estético da arte, e deixa ver, de início, que diz respeito ao “modo de experiência segundo o qual, há dois séculos, percebemos coisas muito diversas por suas técnicas de produção e destinação como pertencentes em comum à arte” (RANCIÈRE, 2011, p. 10). Característica de imediato relacionada à dissolução das hierarquias do regime representativo, uma vez que este tinha fronteiras bem definidas a respeito de técnicas de produção e destinação. Regulado pelo princípio da *mimesis*, que Rancière ressalta não se tratar de um princípio de semelhança, mas de correspondência - fundada em uma relação de harmonia entre “as competências posta em ação nas produções das artes e os afectos daqueles a quem elas se destinavam” (RANCIÈRE, 2011, p. 30) -, o regime representativo identificava as artes a partir de uma relação hierárquica que as distinguia segundo condições sociais, em que um tema deveria corresponder a uma forma - epopéia para os nobres, comédia para o povo -, e segundo as condições de produção, ao privilegiar as artes liberais em detrimento das artes mecânicas, donde a distinção entre uma humanidade de homens livres, e homens a quem se podia delegar o trabalho manual. O princípio dessa divisão, observa Rancière, está presente na tese de Greenberg, quando este distingue uma produção cultural com finalidade de atender a demanda de consumo e uma outra, a alta cultura que, sem desígnio específico, deve “tornar-se um fim em si própria” (RANCIÈRE, 2012a, p. 3). Para Rancière, é uma posição que impõe “o entendimento da modernidade como estando contra uma das formas que tinha sido incorporada pela Revolução Russa e pela sua vanguarda artística: a modernidade enquanto equação entre práticas artísticas, ritmos e construções das formas de uma nova vida” (2012a, p. 3).

O título *Aisthesis* reporta ao livro de Eric Auerbach *Mimesis* (1946), que serviu de modelo no que tange à organização em cenas. *Mimesis* comporta “uma série de breves extratos para estudar, de Homero a Virginia Woolf, as transformações da representação da realidade na literatura ocidental” (RANCIÈRE, 2013, p. 11). Entretanto, Rancière manifesta sua intenção de tratar *mimesis* e *aisthesis* no tocante aos “regimes de identificação das artes”, e não como “categorias internas à arte”, ou seja, seu fito é mostrar “menos as transformações internas de tal ou qual arte que a maneira como tal ou qual emergência artística obriga a modificar os paradigmas da arte” (RANCIÈRE, 2013, p.11). Tal ou qual arte, porque estabelece ainda esta diferença com o livro de Auerbach: as cenas de Rancière não se limitam à literatura, e incluem as artes plásticas, o teatro, a dança, o cinema, a fotografia.

A propósito, é nesse quadro que se pode perceber uma reconfiguração do termo “Estética”. Se o princípio de identificação mimético do regime representativo cindia o mundo em duas humanidades distintas – os homens do trabalho mecânico e os homens do trabalho intelectual, os homens da cultura e os homens da natureza, os homens da ação e os homens do ócio -, o que se opera no regime estético, em oposição, funda-se em um princípio de igualdade, que suspende as hierarquias entre agir e contemplar. Esse é o ponto em que a estética toca a política. Estética, para Rancière, não trata de mera contemplação passiva da obra de arte, mas do terreno onde novos sujeitos e objetos surgem, dando a ver o que antes não se fazia visível. Rancière refere-se ao termo *aisthesis* como a história da relação entre o sensível e o significado que refere, ou seja, não o sensorial, mas o sentido investido nele. Por isso seu trabalho diz respeito às relações entre visível e dizível, uma vez que a imagem não se resume a seu aspecto visual, mas pertence a uma rede em que outras imagens e também palavras que se relacionam (RANCIÈRE *apud* HUSSAK, 2014, p.109). A Estética como pensamento da arte, mostra Rancière, pertence a um regime histórico da política, aquele dos tempos democráticos que abrem toda forma à capacidade do “qualquer um”. A Arte seria, então, o equivalente estético de uma lógica da política que “extravasa a contagem das partes, lugares e identidades” e embaralha a partilha do sensível, tornando existências obscuras e condicionadas pela necessidade “seres falantes e pensantes” (RANCIÈRE, 2011, pp.7-8). A Estética seria um acontecimento a mais num processo de deslegitimação de antigas regras de conveniência e verossimilhança.

Razão porque *Aisthesis* é um livro que evita narrar o percurso destinal da arte moderna. Dele trata Osvaldo Fontes em artigo recente, em caracterização que me permito reproduzir *in extenso*:

Ali, Rancière procura por acontecimentos de movimentação do tecido sensível e da forma de inteligibilidade do que chamamos no Ocidente, há dois séculos, a “Arte”. Acontecimentos em torno de modos de percepção, de regimes de emoção e de esquemas de pensamento que esclarecem o sentido artístico assumido por “uma forma, um luzir de cor, a aceleração de um ritmo, um silêncio entre as palavras, um movimento ou um cintilamento sobre uma superfície” (RANCIÈRE, 2011, p.10). Razão porque as *cenarancierianas* abordam não tanto obras consensuais quanto as “redes interpretativas” que se formam em torno de singulares manifestações da escultura, pintura, poesia, romance, fotografia, teatro, dança, pantomima e cinema. Percorridos em sua descontinuidade temática, os ensaios de Rancière acompanham a lenta alteração de padrões de pensamento, enquanto apontam momentos de mudança e reavaliação, para produzirem coletivamente o que ele entende ser uma até agora obscura “contra-história da modernidade artística (FONTES, 2019, sem paginação).

Dividido em catorze cenas independentes umas das outras, *Aisthesis* explora os processos de atribuição de significados ao acolher imagens, objetos, performances que escapam às definições das belas artes: “figuras vulgares dos quadros de gênero, a exaltação das atividades mais prosaicas em versos liberados da métrica, acrobacias e palhaçadas de *music-hall*, edifícios industriais e ritmos de máquinas, fumaças de trens ou de navios reproduzidas por um aparelho mecânico, inventários extravagantes dos acessórios da vida dos pobres”(RANCIÈRE, 2011, p. 11). Em consequência, desenha-se uma “contra-história” que é elucidada pelo autor a partir de sua recusa a tomar parte no modelo de historicidade ancorada em “obras exemplares” com capacidade de ruptura com o passado bem como com as formas da vida prosaica. Ao contrário, *Aisthesis* procura por “intrusões da prosa do mundo” que levam a Arte episodicamente a se redefinir, a mudar seu registro: das idealidades da história e da forma para as empirias do movimento, da luz e do olhar, “modo de construir paradoxalmente seu domínio próprio misturando antigas especificidades e rompendo fronteiras que as separavam do mundo prosaico” (FONTES, 2019, sem paginação).

Rancière propõe percorrer os interstícios de narrativas extra-oficiais, por entender que “as escalas de importância retrospectivamente atribuídas aos acontecimentos artísticos, apagam a genealogia das formas de percepção e de pensamento que puderam fazer deles acontecimentos”(RANCIÈRE, 2011, p. 13). Assim, considera difícil que se compreendam as revoluções cenográficas do século XX sem passar pelos espetáculos circenses, pela pantomima, ou notar o caráter paradoxalmente espiritual das arquiteturas funcionalistas sem passar pelos devaneios góticos de Ruskin, ou traçar uma história do paradigma modernista esquecendo que a dança de Loïe Fuller e o cinema de Charlie Chaplin contribuíram mais do que Mondrian ou Kandinsky, ou sem considerar a contribuição de Whitman tanto quanto a de Mallarmé (RANCIÈRE, 2011, p. 13). Seríamos modernos, comenta Fontes (2019), por força de outros esquemas que as fórmulas rebarbativas que multiplicam as sempiternas referências a Dada, Duchamp ou Malévitch. De fato, Rancière não cansa de ressaltar como nos paradigmas do modernismo sempre é colocada em destaque a conquista da abstração pictural, e como são esquecidas precedentes transformações suficientemente significativas para dar “um sentido completamente diferente ao que chamamos revolução modernista” (RANCIÈRE, 2011b, p.2). A noção de “modernidade” é assim desvalorizada, pensada fora das explicações em torno do modernismo e seus postulados de desenvolvimento formal. As teses do modernismo devem ser entendidas a partir da promoção na esfera artística de equivalências sensíveis em oposição às hierarquias do representacional. Em *Aisthesis*, a *Olympia* de Manet, o *Quadrado branco*

sobre fundo branco de Malévitch ou a *Fonte* de Duchamp – a transgressão temática, a abstração pictural ou o *ready-made* – revelam-se apenas formas particulares de um paradigma antirrepresentativo muito mais amplo.

Razão porque importa ao autor esclarecer como se deu a passagem do regime representativo ao estético, e a constituição deste último se faz ver ao longo do livro, na movimentação de um “tecido sensível”, que ao arruinar a ordem representativa irrompe em uma “superfície de conversão” que se prolifera “em uma multiplicidade de corpos inéditos” (RANCIÈRE, 2013, p.14). A esse “tecido sensível”, que reorganiza o modo de percepção do que a cultura ocidental veio a conhecer por Arte, Rancière denomina Estética, e se faz ver notadamente nas cenas de *Aisthesis* no espaço do teatro, de modo que subverte ainda o modo como imediatamente reconhecemos as narrativas canônicas pela abstração pictural.

Neste ponto, cumpre comentar, ainda que brevemente, a opção de Rancière em escrever sua contra-narrativa por meio do que denomina “cenas”. Ao optar pela constituição de “cenas”, o autor afasta-se das abordagens analíticas fundamentadas em panoramas dados *a priori*, que unificam sob um único conceito uma série de eventos empíricos, e propõe o inverso: tomar por teoria os próprios eventos, de modo que eles próprios possam dizer como abordá-los, como pensar ou falar sobre eles. Posição ética do trabalho de Rancière, que ao recorrer a uma escrita descritiva, focada “na construção de uma rede, de modos de percepção e formas de inteligibilidade que transformam um objeto ou performance em um evento sensível chamado arte”, abdica de ocupar o lugar do “teórico que olha o mundo empírico de cima” (RANCIÈRE, 2014, sem paginação).

*

Esta pesquisa tratará de percorrer, em *Aisthesis*, alguns momentos de transformação do sensível heterogêneo de que trata Rancière, lugar de encontros imprevisíveis da arte e da vida, lugar de um conflito nodal das lógicas contraditórias e das razões antagônicas, conflito que ajuda a entender melhor a formação de nossa modernidade artística em suas irresoluções e dissensualidades. Assim procedendo, temos o intuito de avaliar, ainda que indiretamente, as veleidades críticas e revisionistas da noção de “contra-história” da Arte. Para tanto, nossa investigação se dará em três tempos: primeiro, a partir da referida crítica aos modos de visibilidade representacionais pelo regime estético da arte; em seguida, a partir do modelo

teatral que a escrita rancieriana assume como modo de contraposição a uma narrativa destinal da Arte; e por fim, a partir da recusa de Rancière ao paradigma modernista da ruptura como motor da história.

1ª CENA: UM CORPO NÃO REPRESENTACIONAL E UMA NOVA FICÇÃO

“ [...] uma perspectiva ‘metodológica’: abandonar o modelo estético da história da arte como um saber sobre as obras, para procurar (heurísticamente) por entre elas, de modo a experimentar um pensamento discursivo que se desenvolva a despeito do *corpus* mas junto aos corpos, como um gesto da dança “que deve ser como se inventasse seu próprio começo”; um pensamento que, assim, tome as obras como testemunhas de “um movimento de sua própria intensificação.”

(Alain Badiou, ‘A dança como metáfora do pensamento’ in *Pequeno manual de inestética*).

Na cena nº 6 de *Aisthesis*, Rancière alude a uma página de Mallarmé sobre a dançarina Loïe Fuller. Fazendo valer, ainda, outros testemunhos da performance da dançarina americana, Rancière propõe a fábula de uma obscura artista vinda da América que cria um acontecimento decisivo na história de sua arte bem como da sensibilidade moderna. Em um cenário despovoado de qualquer artifício cenográfico ou qualquer suporte narrativo, habituais à representação teatral, Fuller mostra-se um corpo que evolui sob a luz elétrica e que se apoia unicamente em um véu ondulante, espaço de reverberações infundáveis, mas, sobretudo, lugar não representacional. “Aquele corpo é o ‘ponto morto’ no centro de remoinhos, ele engendra formas pondo-se exterior a si mesmo” (RANCIÈRE, 2011, p. 123).

Loïe Fuller se apresentava no Folies-Bergère quando capturou a atenção de Stéphane Mallarmé, e motivou a publicação em 13 de maio de 1893 no *National Observer* de um texto que celebra esse encontro, e também compõe a abertura da cena dedicada à dançarina em *Aisthesis*. Eis o trecho do artigo de Mallarmé “Considérations sur l’art du ballet et la Loïe Fuller”, citado por Rancière, na tradução de Osvaldo Fontes:

Quando, ao erguer da cortina numa sala de gala, aparece assim como um floco de onde soprado? furioso, milagroso, a Dançarina, o tablado evitado por saltos ou duro às pontas, imediatamente adquire uma virgindade de lugar estranho, nunca sonhado, de todo além, construirá, florescerá uma de início isolante Figura. O cenário jaz, latente na orquestra, tesouro das imaginações; para dela sair, por explosões, cintilações, segundo a vista que a representante distribui aqui e ali da ideia à ribalta. Ora, essa transição de sonoridades aos tecidos (haveria melhor a um véu assemelhante que a Música?!) é, visivelmente, o sortilégio que opera a Loïe Fuller, por instinto, com seus crescendos esparramados, seus recolhimentos, de saia ou de asa, instituindo um lugar. A encantadora cria a ambiência, a tira assim de si e nela volta a entrar, sucintamente; exprime-a por um silêncio palpitado de crepes de China. [...] Toda emoção sai de você, amplia um meio; ou sobre você se funde e o incorpora.

Segundo esse sortilégio e prontamente vai da cena desaparecer, como nesse caso uma imbecilidade, a tradicional implantação de estáveis e opacos cenários permanentes tão em oposição com a mobilidade límpida coreográfica. Chassis pintados ou cartolina, toda essa intrusão, agora, pro lixo! eis aqui devolvida ao Balé a autêntica atmosfera, ou nada, uma lufada esparsa assim que entendida, o tempo de uma evocação de lugar. A cena livre da ficção, exalada do jogo de um véu com atitudes e gestos, torna-se o mais puro resultado.

Originariamente, o exercício, estudado como invenção, comporta uma embriaguez feminina e simultânea uma realização direi industrial: a dançarina se pasma, é certo, ao banho terrível dos tecidos, leve, radiosa, fria, e ela ilustra tal tema circunvoluntório a que tende o volteio de uma trama longe desdobrada, pétala e borboleta gigantes, concha ou transbordamento, tudo de ordem nítida e elementar. Sua fusão às nuances velozes mudando sua fantasmagoria oxídrica de crepúsculo e de grotta, tais rapidezzes de paixões, delícia, luto, cólera: é preciso para movê-las, prismáticas, com violência ou diluídas, a vertigem de uma alma como que suspensa no ar por um artifício. A arte irrompe inesperadamente, soberana: da vida comunicada a superfícies impessoais eurrítmicas, também do sentimento de sua exageração, quanto à figurante: e do harmonioso delírio.

Não é de se admirar que esse prodígio nasça da América, e seja grego. Clássico enquanto moderno, totalmente.

Conhecida como precursora da dança moderna através da *dança serpentina*, Fuller fazia seu corpo desaparecer no centro de uma leve túnica, que vestia e manipulava com bastões, produzindo formas no espaço que se modificavam conforme a movimentação do tecido, e pela incidência de iluminação colorida. Porém, essas formas, ainda que pudessem ser reconhecíveis - elementos da natureza como borboletas, mariposas, flores -, eram transitórias e desproporcionais, de modo que sugeriam mais a imitação de forças vitais, potências – vôo, turbilhonamento, desabrochar - do que a aparência mesma desses elementos. As formas reconhecíveis também não remetiam a uma significação simbólica segundo a concepção clássica que faz do símbolo uma representação, da coragem de um leão ou da fidelidade de um cão por exemplo. E se em sua origem, o símbolo é a parte que representa o todo, tampouco serve para descrever o que Fuller faz através do véu, uma vez que o exercício de suas formas não difere de seu símbolo, e se inscreve em continuidade. Ranciére comenta que o movimento dos véus de Fuller proporia uma equivalência entre a linguagem “elementar” das formas e a dinâmica de surgimento das coisas, equivalência que Mallarmé pretendia resgatar para o poema (RANCIÈRE, 2011, p. 128).

A alusão a Mallarmé não é aqui casual. O poeta foi símbolo de uma “modernidade antirrepresentativa”, associado às figuras mais emblemáticas da abstração na arte, como

Malévitch ou Schönberg. No entanto, para Rancière, a escrita de Mallarmé se opõe a essa *doxa* dominante que vê na abstração o motor mesmo da modernidade: “Mallarmé deu à poesia a vocação social para preparar a celebração de uma comunidade por vir e, para isso, buscou seus modelos nas artes do espetáculo” (RANCIÈRE *apud* GELDER, 2017, p. 76). Com isso, Rancière busca recordar ao leitor de que época e circunstâncias deriva Mallarmé: momento em que artistas de diversas esferas questionaram determinados modelos vinculados a emoções pré-determinadas, a narrativas afeitas a encadeamento de eventos, a uma moral a ser seguida conforme os sentimentos de personagens em representação. Questionamento atribuído, em geral, a elitismos e formalismos. Mas o que Rancière deseja que se faça notar é que este questionamento tomou como modelo os espetáculos populares. O que anuncia a busca de uma ligação com o popular e contrasta com o consumo cultural da burguesia. Ligação que está implícita, para Rancière, na transformação de artistas em militantes da revolução soviética, por exemplo. Não seria então por acaso que Mallarmé encontraria estímulo nos pequenos teatros, e fantasiaria com uma poesia que pudesse se tornar performance, uma vez que é a esse contexto que ele pertence. Para o autor, o confronto da figura de Mallarmé com as artes que o entusiasmaram faz ponderar sobre a história do modernismo no que tange às relações sociais (RANCIÈRE *apud* GELDER, 2017, p. 76).

Em *O Destino das Imagens*, Rancière assinala esse novo paradigma de arte de que Loïe Fuller seria tributária, e no qual Mallarmé busca um novo modelo de escrita, a saber, o de uma simplificação das formas com a função de “definir uma nova textura da vida comum”:

todo poema assume uma forma analógica típica: o leque que se abre e se fecha, a espuma que se frange, a cabeleira que se espraia, a fumaça que se dissipa. São sempre esquemas de aparecimento e desaparecimento, de presença e de ausência, de dobramento e desdobramento. Pois bem, esses esquemas, essas formas abreviadas ele também os denomina “tipos”. E vai buscar seu princípio do lado da poesia gráfica: uma poesia idêntica a uma escrita do movimento no espaço, cujo modelo lhe é dado pela coreografia, por determinada ideia de balé. Este, para ele, é uma forma de teatro em que não se produzem mais personagens psicológicos, mas tipos gráficos. Com a história e o personagem, desaparece esse jogo de semelhança em que espectadores se reúnem para desfrutar do espetáculo de sua própria imagem embelezada no palco. A isso Mallarmé opõe a dança concebida como uma escrita de tipos, uma escrita de gestos, mais essencial que qualquer escrita traçada por uma pena (RANCIÈRE, 2012b, p. 104).

Para Rancière, os tipos são também buscados por um engenheiro das formas como Peter Behrens, engajado na criação de uma cultura próxima à vida cotidiana - pela via do progresso industrial e do design artístico. Assim, segundo Rancière (2002, p.12), engenheiro e poeta compartilham o mesmo compromisso por fazer “algo mais do que fazem – criar não

apenas objetos, mas um *sensorium*, uma nova divisão do perceptível. Nesse sentido, Rancière menciona como Mallarmé busca uma “magnificência qualquer” que substitua “a sombra de outrora”:

uma grandeza humana que seria constituída por qualquer coisa, por uma reunião de objetos, de elementos tomados ao acaso para lhes dar uma forma essencial, a forma de um tipo. Os tipos de Mallarmé são substitutos dos sacramentos da religião, com a pequena diferença de que não propiciam o consumo da carne e do sangue de nenhum salvador. Ao sacrifício eucarístico se opõe o puro gesto da elevação, a consagração do artifício humano e da quimera humana como tais (RANCIÈRE 2012b, 106-107).

Assim, a figura de Fuller, evocada como “emblema gráfico exemplar da era da eletricidade”, surgiria como intermediária do poeta e do engenheiro, por fazer ver a consonante ideia que os persegue: a de “uma superfície sensível comum em que os signos, as formas e os atos se igualam” (RANCIÈRE 2012b, 108-109)

Rancière menciona que o poeta não atribui às vestes de Fuller o nome de véu por acaso. O poeta reconhece ali o exemplo da linguagem “elementar” que buscava em sua poesia. Mais do que a capacidade imitativa do material, que engendra uma variedade de formas, ao véu é também atribuído o poder do desaparecimento do corpo, de funcionar como um complemento dado ao corpo para alterar sua forma e sua função.

O véu não é somente o artifício que permite imitar todo tipo de formas. Ele é também o que desenvolve a potência de um corpo escondendo-o propriamente. Ele é esse suplemento que o corpo se dá para mudar sua forma e função. A novidade da arte de Loie Fuller não é o simples encanto do sinuoso. É a invenção de um corpo novo: esse corpo é o ‘ponto morto’ no centro do remoinho, ele engendra formas colocando-se no exterior de si mesmo. A arte conhecia diversos tipos de formas corporais, aquelas dos modelos cuja semelhança os artistas procuravam modelar, ou aquelas que encarnavam em cena o texto de uma peça ou o argumento de um balé. Doravante, trata-se de outra coisa : o corpo se utiliza de um instrumento material para produzir um meio sensível de emoção que em nada se lhe assemelha [...] O véu é música porque ele é o artifício pelo qual um corpo se prolonga para engendrar formas nas quais desaparece [...] O corpo seduz por ser inencontrável. (RANCIÈRE, 2011, p. 122)¹

Comentário, por sinal, que é marca do trabalho de Rancière: seu interesse pelos corpos, suas relações, lugares e temporalidades que lhes são destinados ou atribuídos, e como isso se manifesta na arte, ou seja, como essas destinações ou atribuições são confirmadas ou

¹ Toda citação em destaque de *Aisthesis* em português é devida a meu orientador Prof. Dr. Osvaldo Fontes.

transgredidas em uma obra ou espetáculo (RANCIÈRE *apud* GELDER, 2017, p. 76). O corpo é, sem dúvida, em *Aisthesis*, ponto chave da compreensão das iniciativas de Rancière de demonstrar o dismantelamento das configurações de um regime representativo da arte, e o corpo de Fuller, em particular, é um corpo *sui generis*: imobilidade em torno da qual se organiza um jogo de metamorfoses. Jogo que contraria a evolução do espetáculo clássico do corpo submetido ao texto, a cadeias de sentido, a sequências narrativas. De fato, o corpo da bailarina americana mostra-se um corpo novo, desimpedido de seu peso de carne, voltado a um jogo de linhas e tons, turbilhonando no espaço. Não escapa a Rancière que se tem ali um artifício feito de iluminações sugestivas e de mobilidade incessante. Mas, sobretudo, uma “álgebra luminosa”, próxima da futura reverberação visual do cinema, fazendo aparecer uma figura estilizada pela fulgurância elétrica. Não mais um corpo, mas uma Figura cuja potência constrói um lugar próprio para alojar sua metaforização, sua fragmentação em um jogo de formas metamórficas; suas aparições, metamorfoses e desaparecimentos. “Uma escrita das formas determinando o espaço mesmo de sua manifestação”, nos termos de Rancière.

O corpo inencontrável é aquele que só existe como o organizador do jogo das metamorfoses [...] É isso que faz a “embriaguez da arte” (Mallarmé) A fúria da dançarina não significa nenhum ritual dionisíaco. A embriaguez da arte consiste simplesmente no fato que um corpo produz ele mesmo o espaço [abstrato] de sua própria aparição. (RANCIÈRE, 2011, p. 124)

Ainda se lê:

O que ilustra, para Mallarmé, a arte da dançarina serpentina não é o desvio em relação à norma ficcional [que solicita um corpo articulado para personificar uma história contada] É uma ideia nova da ficção: esta substitui à história a construção de um jogo de aspectos, de formas elementares que analogizam o jogo do mundo [...] A nova ficção é esse puro desdobrar de um jogo de formas. Essas formas podem ser ditas abstratas, pois que não contam nenhuma história. Mas se elas suprimem as histórias, é para servir a uma *mimesis* superior: elas reinventam por artifício as formas mesmas nas quais os acontecimentos sensíveis se dão a nós e se agrupam para fazer mundo. A ‘transição’ da música aos tecidos é a retomada pelo próprio gesto mimético do poder de abstração, do poder de mutismo da música. O corpo se abstrai de si mesmo, ele dissimula sua forma própria no desdobrar dos véus desenhando o vôo mais que o pássaro, o turbilhonar mais que a onda, o desabrochar mais que a flor. O que é imitado, de cada coisa, é o acontecimento de sua aparição. É isso a nova ficção: o desdobrar das aparências como escrita das formas. (RANCIÈRE, 2011, p. 127)

A propósito de escrita, ressalte-se como aquela de Rancière, em *Aisthesis*, recolhe palavras e expressões entre os textos que ele elege para inaugurar suas cenas e trabalhar sobre elas. Modo de capturar os conceitos em ação, em sua relação com os novos objetos de que

procuram se apropriar, e como transformam as relações com os antigos objetos (RANCIÈRE, 2011, p. 12). Na cena nº 6, “figura”, “ficção”, “cena livre”, “sonoridade”, “embriaguez”, “realização industrial” são algumas das palavras e expressões empregadas para tratar de um espaço de indistinção, lugar de negação das supostas especificidades das matérias e dos procedimentos expressivos. O meio sensível que se emblematiza no véu de Loïe Fuller se apresenta como aquele de um desdobramento de potências e formas – gestos de mundo, esquemas de mundo – anteriores a toda especificação material ligada a algum particular modo de expressão. Entende-se que Rancière preconiza caracterizar a modernidade a partir de um *sensorium* com potência de heterogeneidade, como lugar de abrigo das expressões na indistinção de suas linguagens e suportes.

Pergunta, pois, Rancière: na costura dos modos de percepção em que se estabelece o regime de visibilidade ali nascente: o que torna possível que algo seja visto? O que faz com que determinada palavra ou expressão adquira valor simbólico? Rancière entende que em sua busca por uma “textura sensível da experiência”, é necessário que as hierarquias - os níveis de conhecimento, político, social, intelectual – sejam eliminadas; e considera que nisto reside a força de seu método: apreender qual a disposição do sensível de uma época, e identificar quais atos e palavras ali presentes contribuem com o discurso consensual e quais rompem com ele. É nesse sentido que Rancière recolhe palavras e expressões, como modo de identificar e construir suas cenas, a partir de condições que são imanentes à sua realização: o modo como uma palavra ganha peso em determinado contexto, como ressoa ou estabelece uma rede de comparações com outra. Por isso a cena não pretende ilustrar; ela é, antes, a ocasião de um encontro entre imagem e pensamento, tornados indistinguíveis (RANCIÈRE, 2012, sem paginação).

Não por acaso, a ficção aparece no discurso rancieriano como matriz (de ascendência mallarmaica) de uma “nova estética”. E Rancière a toma em substituição à história, pela “construção de um jogo de aspectos, de formas elementares que analogizam o jogo do mundo” (RANCIÈRE, 2011, p. 127). Mas não sem salientar o modo como até então a ficção era concebida: a partir do modelo do corpo orgânico. Modelo que não se assentava apenas sobre um ideal de beleza plástica, mas definia o próprio paradigma da ficção, uma vez entendido que a intriga clássica não refere um encadeamento de peripécias trágicas ou heroicas, mas fundamentalmente “um corpo articulado, provido de começo, meio e fim” (RANCIÈRE, 2011, p. 127). Esse paradigma supõe uma relação natural entre causa e efeito, que exclui qualquer outro modo de relacionar ou representar que não passe por uma ação

dirigida a um fim. Dessa forma, o modelo do corpo orgânico é o rígido condutor da sucessão da trama, das afluências de significados dirigidos a um fim, e é também o censor que desautoriza as relações e representações que não se assemelhem a essa lógica. Mas em Fuller, a ficção adquire um sentido absolutamente diverso. Seu corpo não motiva nenhuma finalidade, não conduz uma trama, ou rede de significados: não pressupõe congruência entre as partes e o todo, nem expressa em sua dinâmica, pensamentos e sentimentos inequívocos.

A radicalidade da transformação da corporeidade passa pela linha curva do *art nouveau* de que se vale a dança serpentina, uma vez que Rancière atenta para que não se reduza a novidade da arte de Loïe Fuller a um “simples encanto do sinuoso” como oposição à rigidez geométrica, a um desvio à norma ficcional - percurso que, para o autor, na Inglaterra do século XVIII não teve grandes efeitos, por atuar sempre “em relação com a reta de que se separa”. Cumpre, antes, entendê-la como o complemento mesmo do argumento da linguagem “elementar”, em sua continuidade: linha em variação perpétua, cujos acidentes não cessam de fundir-se uns nos outros” (RANCIÈRE, 2011, pp. 121-122); como “invenção de um corpo novo”, que reclama sua própria condição de existência: não uma arte, nem uma dança, mas a ilustração de um novo paradigma, uma nova ideia de arte: uma escritura das formas que determina o espaço mesmo de sua manifestação” (RANCIÈRE, 2011, p. 130).

É desse espaço obscuro que a dançarina emerge, ao dispensar os artifícios dos elementos cenográficos. Espaço de indistinção, onde a Arte, no singular, se instala, intercambiando as diferentes artes, mas também operando incursões nos acontecimentos cotidianos, em que ao privilegiar o aparecer mais do que a aparência de personagens submetidos a tal ou qual narrativa, ou que experimentam determinado sentimento, provocam o que Mallarmé chamou de “embriaguez de arte”: a supressão da distância entre a vontade e sua realização, o artista e sua obra, a obra e o espaço de sua produção (RANCIÈRE, 2011, p.125). O que Rancière define desde *A partilha do sensível* como “pensamento que se tornou estranho a si mesmo” (RANCIÈRE, 2005, 32).

A esse respeito, ele evoca o comentário de Camille Mauclair sobre a dança de Loïe Fuller. Mauclair diz que:

Il n'y a là ni une pièce, ni un chant, ni une danse, mais il y a l'Art, innomé donnant à l'âme, à l'intelligence, et aux sens la jouissance qui résulte d'un lieu homogène et complet où la vérité et le songe, l'ombre et la lumière s'unissent pour émouvoir en un mélange admirable, logique et naturel (MAUCLAIR apud RANCIÈRE, 2011, p. 130).

Ao que Rancière acrescenta a observação de que “a indistinção das artes” não se resume apenas a misturas ou combinações de recursos entre as artes. Trata-se de fazer falar um meio sensível definido da Arte, substrato mesmo da modernidade por propô-la a partir de sua heterogeneidade e indistinção.

Au contraire, parce qu'il nie les spécificités supposées des matières et des procédés, parce qu'il se présente comme le déploiement de puissances et de formes antérieures à ces spécifications: avant la danse, il y a le mouvement; avant la peinture, le geste et la lumière; avant le poème, le trace des signes et des formes: des gestes de monde, des schèmes de monde (RANCIÈRE, 2011, p. 133).

A esses “gestos de mundo, esquemas de mundo”, Rancière atribui o sentido de uma “*mimesis superior*”: ficção pela qual Fuller reinventa “as formas mesmas pelas quais os eventos sensíveis se apresentam a nós e se reúnem para fazer mundo” (RANCIÈRE, 2011, p. 127). Reinvenção que abala o modo como se estruturam os códigos miméticos tradicionais de disposição das semelhanças, com consequências para os modos como deverão ser reconfiguradas as ideias de autonomia da arte no modernismo, baseadas em especificidade dos materiais e meios expressivos. Para Rancière, o fato de que uma arte deixe de imitar outra, não implica uma separação, um isolamento que mantém cada qual em seu lugar, ou no seu meio específico, mas

exatamente o oposto: a abolição do princípio que repartia o lugar e os meios de cada uma, separando a arte das palavras e das formas, as artes do tempo e as do espaço; ou seja, a constituição de uma superfície comum no lugar dos domínios de imitação separados (RANCIÈRE, 2012b, p. 115).

*

Essa “superfície comum”, Rancière a identifica por fim com a tela do cinema. E dele fala a partir de um outro corpo, capaz de uma “escrita inédita: uma maneira de inscrever signos sobre uma superfície branca que não é mais aquela da transcrição das palavras; um modo de povoar um espaço de formas e de movimentos que não são mais a expressão de sentimentos definidos”(RANCIÈRE, 2011, p.229). Trata-se do corpo fílmico por excelência: Carlitos, o mímico popular em sua essência, como pura forma plástica desdobrada sobre a tela (ao sabor do acaso). Carlitos é “um modo de povoar um espaço de formas e de movimentos que não são mais a expressão de sentimentos definidos”, insiste Rancière (2011, p.229). Sua ginástica rítmica, sua coreografia são comparável à dança de Loïe Fuller: uma arte de “sombras móveis projetadas”, uma “performance instantânea” que se identifica com o

“traçado de uma escrita das formas”, sem a interposição das palavras e dos sentimentos. Em Carlitos vê-se uma recusa de todo sentimentalismo de fácil recepção em favor de uma mutação quase que instantânea dos estados de espírito. Uma mecânica gestual que garante seu êxito cênico pela total imprevisibilidade de seus efeitos. Eis o que transforma os gestos exatos do mímico popular em puras formas plásticas inscritas na tela. Os volteamentos e equilíbrios instáveis do “palhaço biomecânico” se fazem com os elementos mesmos do trabalho servil ou da banalidade cotidiana; a precisão mecânica do movimento, ainda que no registro do vulgar paródico, trai a intenção de encenar um corpo-apêndice do ritmo maquínico. Donde a constatação de Rancièrre (2011): “Agir sem plano, agir sem querer nada, abster-se de agir por completo, expressar para não significar ou pretender nada, essas figuras paradoxais de ser um corpo no mundo constituem a camada mais profunda da experiência moderna”. E, em alusão ao filme *The Circus*, de 1928, Rancièrre arremata:

Ele vive como um desencantado com uma tal indiferença que se os acontecimentos não se sucedessem ao longo de um filme e que nada se passasse, ele percorreria de um extremo a outro a extensão da película sem nada fazer. Os outros têm aventuras, comportamentos, posições sociais, um domicílio. Carlitos nada tem. O mundo se reduz às proporções da tela. Seguramente, trata-se de uma estranha metonímia esta do personagem que percorre de um extremo a outro a extensão da película. Mas esta é metonímia do próprio ‘médium’, que nunca se limita a um instrumento e a uma matéria próprios, mas existe somente através dos deslocamentos imprevisíveis que lhe impingem formas e estímulos vindos de alhures. O personagem tornado ‘tipo’ é o ator negado, o criador tornado inseparável de sua criação. Mas a forma que assume essa identidade é a pura forma em movimento sobre uma superfície branca, o antipersonagem que não é causa de nada. Carlitos percorre a película e ocupa a tela pelo movimento de uma inércia contrariada e sempre restabelecida (RANCIÈRE, 2011, p.242).

No fim das contas, surge em Rancièrre a expressão da “virtude da arte cinematográfica”, *sensorium* emblemático do moderno:

colocar em pauta um corpo capaz de mudar as velocidades, as dimensões e as direções, de desviar as trajetórias e as esperas. Mallarmé falava de uma “potência especial de ilusão” que caracterizaria a modernidade. Ela seria uma potência de negação das separações autor-obra-intérprete. Enquanto tal, ela “substitui a ciência das intrigas, a representação das personagens e a encarnação dos sentimentos pela imediatez das figuras mudas, das figuras que fazem efeito ao se fundirem no desenho de um contorno ou ao se singularizarem por alguns gestos e atitudes rudimentares. [...] A pantomima é o teatro livre do peso dos corpos encarnando pensamentos e sentimentos, o meio puro de ficção celebrado por Mallarmé, onde o artista procede ‘por perpétua alusão’, sem quebrar o espelho’ (RANCIÈRE, 2011, p.234).

2ª CENA: UM CORPO PLEBEU E A MODERNIDADE POLÍTICO/ESTÉTICA

« [...] la représentation politique n'est pas seulement l'affaire de la politique et des débats qui en relèvent, elle est aussi un fait esthétique. Elle est une manière d'être ensemble autour du spectacle. Ce régime esthétique est toujours le nôtre. Pour le dire autrement, la politique représentative semble inséparable d'un régime de spectacle ».
(J. Rancière, *Le partage des vies*. Entretien, 2010)

Cada capítulo de *Aisthesis* constrói sua cenografia heurística em torno de um texto crítico capaz de permitir que se desenhe entorno toda uma rede de interpretações e de percepção – textualidades que se abrem à cena de seu transmutar-se em acontecimentos visuais. A cena nº 3, intitulada *O céu do plebeu*, evoca um trecho de *O vermelho e o negro* de Stendhal em que a personagem de Julien Sorel dispensa as tentativas de um amigo e de sua amante, Mathilde, de salvá-lo da sentença de morte: Sorel é um personagem da Revolução Francesa, admirador de Napoleão, e que não mede esforços para elevar sua condição social. Assim, a trama de *O vermelho e o negro* se inscreve no momento de formação de uma sociedade pós-revolucionária. Erich Auerbach evoca esse romance, em seu livro *Mímesis*, como representante do início da literatura realista ocidental moderna, por ser uma trama em que o sujeito está implicado em uma realidade política e sócio-econômica em contínua mutação. Para Rancière, no entanto, essa ênfase de Auerbach, e de outros críticos da obra à época, deixaram de fora acontecimentos inusitados do desfecho do romance. No trecho evocado por ele em *Aisthesis*, Julien aguarda a sentença que o levaria à morte, depois de disparar contra a Sra. de Rênal, com quem tivera uma relação amorosa e que mais tarde o denunciara ao pai de Mathilde, como um alpinista social. Julien, no entanto, solicita não ser incomodado “com esses pormenores da vida real”, e decide passar no ócio o que lhe resta de seus dias na prisão. Ali, Julien descobre “a arte de gozar a vida”, passeando pelo terraço da prisão e fumando charutos. No entanto, para Rancière, não se trata apenas de uma contradição quanto ao temperamento de Sorel, mas de uma contradição no próprio modo de construção do romance “como uma viagem pelos meandros das redes e intrigas sociais” (RANCIÈRE, 2014c, sem paginação).

Toda a narrativa de Stendhal se constrói em torno das atitudes calculadas de Sorel para garantir sua ascensão social, modo de sedimentar os estilemas do romance psicológico. O desenvolvimento da trama coincide com o desenvolvimento dessas intrigas, até que abruptamente, já no final da trama, o disparo de Sorel contra Sra. De Renal faz a intriga descarrilhar. Primeiro movimento não calculado de Sorel, que o conduz “a um espaço e a um tempo sem qualquer relação com o espaço e o tempo das ambições e das expectativas, um

espaço e um tempo voltados a mais nada senão gozar a vida” (RANCIÈRE, 2014c, sem paginação). Rancière atribui a este “feliz não fazer nada”, que põe fim à carreira de Sorel, uma reconfiguração do que ele chama a partilha do sensível, uma vez que na partilha anterior, o ócio era um tempo negado ao plebeu. Ali, o tempo do plebeu, se não estava investido no trabalho, era desperdiçado na preguiça, ou seja, “a partilha do sensível tradicional opunha o domínio da ação aristocrática ao domínio da fabricação plebeia” (2014c, sem paginação).. Dessa forma, esse “não fazer nada” de Sorel inverte a oposição agir/fazer, afirmando o direito de todos a desfrutar do ócio. Rancière refere-se a isto como uma “igualdade inédita” que define uma “nova esfera da experiência estética”, e que separa a democracia estética da democracia política:

Para o plebeu – e para o enredo que relata a sua ascensão e declínio – a igualdade parece cindida desde o início. Por um lado, a igualdade é o ajuste conveniente da sua capacidade a uma posição que é recusada aos homens da sua classe. É um fim que ele pretende alcançar medindo forças e usando um conjunto adequado de meios. Mas, por outro lado, a igualdade é uma nova modalidade de experiência sensível de que ele pode usufruir de imediato, embora com uma condição: dispensando o jogo da oposição de forças, ou dos fins e dos meios (RANCIÈRE, 2014c, sem paginação).

Sorel abdica de todo planejamento, de todos os cálculos que esboçara para triunfar na sociedade. E quando recebe a visita da Sra. de Rênal, ele revive os momentos felizes que passaram juntos, voltados “à igual fruição da existência enquanto tal ou, noutros termos, à partilha da igualdade sensível” (RANCIÈRE, 2014c, sem paginação).

Nessa leitura, um tanto polêmica para os historiadores da literatura, Rancière ressalta que é preciso considerar, mais uma vez, não se tratar apenas de uma questão de personagens, mas da estrutura mesma da ficção:

O momento da felicidade sem mácula da personagem é o momento em que a lógica do enredo, identificando a articulação causal das ações narrativas com interação das intrigas sociais, colapsa. À medida que a estrutura ficcional da concatenação entre meios e fins ou entre causas e efeitos se vai identificando com a luta de forças sociais ela vai sendo corroída pela inércia. Em *O vermelho e o negro*, a inércia é a força do devaneio plebeu ou da fruição plebéia da igualdade sensível, que se distingue de todas as formas de luta plebéia contra a hierarquia social. Esta cisão na lógica da ação não é específica de um romance. Ela diz respeito ao enredo estético em geral, à construção de enredos ficcionais no interior da lógica estética (RANCIÈRE, 2014c, sem paginação).

Reter dessa cena a cisão de igualdade que separa a democracia política da democracia estética a partir da suspensão da ação parece-nos fundamental para pensarmos como Rancière estabelece, em *Aisthesis*, uma composição de cenas que se contrapõe a uma narrativa destinal da Arte, e que funda o caráter espetacular da Estética.

Em *O espectador emancipado* (2008), Rancière adapta as relações professor/aluno de que tratava em *O mestre ignorante* (2007) para as relações ator/espectador. Consequência disso, é que as concepções de igualdade e emancipação definidas em *O mestre ignorante* – um pressuposto a ser continuamente verificado, não objetivo a ser atingido – , onde experiências entre iguais são trocadas a partir do “laço mínimo de uma coisa comum” (RANCIÈRE, 2013, p.18), são transcritas para o modelo teatral. É nessa perspectiva que a política, que pressupõe demonstrações de igualdade e emancipação, é assumida como “uma espécie de configuração teatral, local e provisória” (RANCIÈRE, 2012, sem paginação).

Um modelo teatral da modernidade estética é assim estabelecido, e se constrói contra a ordenação platônica em que cada um faz apenas uma coisa de cada vez. Essa atribuição de papéis e lugares adequados exclui o trabalhador do universo das aparências, do pensamento, do jogo, da participação política. A lembrar como na República platônica o teatro era lugar de desordem, onde as identidades adquiriam indeterminação e as divisões adequadas de espaços e tempos eram desreguladas. E é deste teatro que Rancière apropria a teatralidade da política e da estética. Rancière ilumina as relações entre ator e espectador pelo método da igualdade, e desenvolve comparações do discurso de mestria com o dos teóricos do teatro, como Brecht e Artaud, que na tentativa de reduzir a distância entre ator e espectador, confirmam a estrutura da desigualdade, reforçando uma relação hierárquica entre atividade e passividade, ação e contemplação. Para Rancière, é justamente da abolição dessas fronteiras de que dependem a igualdade e a emancipação, e o que marca o modo como ele concebe a política.

Esse quadro é estabelecido por Rancière em torno da ideia de *partilha do sensível*. A cena trágica, que desde Platão era portadora ao mesmo tempo da “síndrome democrática” e “do poder da ilusão”, passa por uma regulação que, em Aristóteles, circunscreve a *mimesis* em espaço próprio, o da lógica dos gêneros. Ali, a cena trágica passa a ser a “cena de visibilidade de um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas e a adaptação, a esta hierarquia, das situações e maneiras de falar” (RANCIÈRE, 2005, pp. 24-25). Para Rancière, uma “história política da estética”, “deve levar em conta a maneira como essas grandes formas se opõem ou se confundem” (2005, p. 24).

A igualdade como fim que Sorel aspira alcançar é a igualdade de um mundo que desde Aristóteles, como sustenta Rancière, denomina-se ação. No entanto, essa “distinção poética de

caráter formal é também política”, porque a ação não resume um “fazer algo”, mas é da “esfera da existência”, uma vez que o conjunto de ações refere um determinado grupo social que vive num universo a que lhe são atribuídos grandes desígnios (RANCIÈRE, 2014c, sem paginação). A ação não poderia referir, desse modo, indivíduos cuja existência é empurrada “à condição da vida pura e simples”. Assim, a verossimilhança não designa apenas o efeito de uma causa, mas também o que é permitido esperar de um sujeito segundo sua esfera de existência, “com o tipo de percepção, sentimento ou comportamento que se lhe pode atribuir” (RANCIÈRE, 2014c, sem paginação). No entanto, Rancière, desde *O Mestre Ignorante*, aponta para outra igualdade, que se reflete em sua escrita:

J’essaie toujours de penser non pas en termes de surface et de sous-sol, mais en termes de distributions horizontales, de combinaisons entre des systèmes des possibles. Là où l’on cherche le caché sous l’apparent, on instaure une position de maîtrise. J’essaie de penser une topographie qui n’implique pas cette position de maîtrise. Il est possible, à partir d’un point indifférent, d’essayer de reconstituer le réseau conceptuel qui fait qu’un énoncé est pensable, qu’une peinture ou une musique fait effet, que la réalité paraît transformable ou non-transformable (RANCIÈRE, 2006, sem paginação).

Para Rancière, uma escrita horizontal questiona, por si só, o percurso destinal da história do modernismo, ao eliminar o princípio de causalidade a partir de uma reconfiguração daquilo que está dado como consenso:

J’essaie effectivement de privilégier des formes d’écriture de l’histoire, des formes de présentation des situations, d’agencement des énoncés, des formes de construction des rapports entre cause et effet ou entre antécédent et conséquent qui brouillent les repères traditionnels, les modes de présentation d’objets, d’induction des significations et de schémas causaux, qui construisent l’intelligibilité standard de l’histoire. Je pense qu’un discours théorique est toujours en même temps une forme esthétique, une reconfiguration sensible des données sur lesquelles il argumente. Revendiquer le caractère poétique de tout énoncé théorique, c’est aussi briser les frontières et les hiérarchies entre les niveaux de discours. On retrouve ici notre point de départ (RANCIÈRE, 2006, sem paginação).

Assim, ao colocar juntos nas cenas de *Aisthesis* nomes já consagrados e artistas populares, ao restituir a aliança entre vanguarda e espetáculo popular, Rancière busca operar uma verificação de igualdade que se assemelha à descrita na cena de Sorel: a da experimentação de um mundo sensível “que transcende a distribuição policial dos corpos e das formas de ver, sentir e pensar tidas como apropriadas à condição de cada um”

(RANCIÈRE, 2011b, p. 9). O que constitui ainda um componente fundamental de “emancipação individual e coletiva dos que viviam enredados apenas num mundo sensível – o mundo utilitário do trabalho árduo e da necessidade” (2011b, p. 9). Para Rancière, a revolução social deriva da revolução estética, a partir da apropriação “pelos membros das ‘classes baixas’ de formas de experiência, percepção e linguagem que não eram adequadas à sua condição” (2011b, p. 10). Contra a “necessidade histórica” – que permeou os ideais da esquerda do século XX – Rancière propõe *momentos políticos*: não “que a política aconteça apenas em alguns poucos e raros momentos”, mas “é um peso na balança que estabelece um recorte possibilitando a coexistência de temporalidades heterogêneas, em outras palavras, um tempo anacrônico, warburguiano, em que diversas camadas temporais podem emergir em um mesmo tempo (RAMOS, 2017, p.241):

Cette aspiration au tout marque le temps des grands récits dit-on volontiers. Assurément c’est les temps où s’énoncent les grandes explications de l’ordre – ou du désordre – de la société, les téléologies de l’histoire et les stratégies de transformation du monde fondées sur la science de l’évolution. C’est aussi celui des grands cycles romanesques qui prétendent embrasser une société, traverser tous ses strates, montrer, à travers une famille exemplaire ou un réseau d’individus, les lois de ses transformations. Or cette solidarité entre le récit politique socialiste et le récit littéraire réaliste semble se défaire d’emblée. La littérature qui explore, au nom du tout possible de l’écriture, ce monde social nouveau où tout est possible, semble conduire le grand récit de la société entièrement maîtrisable vers sa propre annulation. Julien Sorel ne trouve le bonheur que dans la prison qui précède la mort, dans la ruine définitive de toute stratégie d’ascension sociale. Mais son destin, en retour, frappe de nullité toutes ces machinations que le romancier se complait à décrire et où une société épuise ses énergies. (RANCIÈRE, 2011, pp. 74-75)

Julien Sorel surge assim na contra-narrativa de Rancière para ilustrar a deslegitimação de um voluntarismo que associava progresso social e mutação estética. O “querer-viver que nada quer” da personagem de Stendhal ilustra, ainda, “a decomposição das antigas hierarquias da ordem social e da ordem narrativa”.

L’année où le peuple de Paris chasse le dernier roi de droit divin, l’aventure de Julien Sorel porte cette révélation troublante : le bonheur du plébéien n’est pas de conquérir la société, il est de ne rien faire, d’annuler hic et nunc les barrières de hiérarchie sociale et le tourment de les affronter, dans l’égalité de la pure sensation, dans de partage sans calcul du moment sensible. (RANCIÈRE, 2011, pp. 75-76)

A política ocorre então como “uma performance que altera uma certa distribuição dada”, o que dá consistência à cena ranceriana: “uma situação singular em que se produz uma performance na qual evoca-se o princípio universal da igualdade, criando sempre uma diferença em uma situação” (RAMOS, 2017, p. 243). Assim, Rancière estabelece um vínculo entre Estética e Política, na medida em que “a ação política implica de algum modo a conquista de *visibilidade*”, o que faz da cena “um encontro singular que promove uma desidentificação que produz um recorte no âmbito da experiência sensível”, e “produz uma narrativa a partir da qual podem nascer outras narrativas que, circulando livremente, disseminam a igualdade” (RAMOS, 2017, p. 244).

A cena de Sorel provoca um corte no percurso destinal da história pela suspensão da luta do plebeu por ascensão social, reconfigurando o espaço promovido por essa suspensão ao redistribuir os modos de ver e sentir, “o que sugere uma relação entre estética e política na medida em que uma dada configuração implica também a definição de uma certa organização do sensível”. A política, assim concebida por Rancière, cria “recortes espaço-temporais, e por isso o momento político ocorre sempre quando se rompe com o consenso imposto por um sistema de evidências sensíveis, possibilitando a imaginação de uma outra forma de relação” (RAMOS, 2017, p. 241).

Observe-se, porém, que a ação política não se confunde com a política da arte. Tampouco Rancière considera que a ação política é dispensável em função da política da arte, mas que esta precede aquela por produzir um tecido sensível comum que, longe de corresponder às intenções políticas dos artistas, ou de relatar conteúdos ligados a determinadas causas, pode projetar “a igualdade que se deseja construir politicamente no plano real”. Perspectiva que Rancière traz desde *A noite dos proletários*, em que ao invés de buscar por uma identidade proletária, localiza o efeito da literatura sobre eles: ao partilharem de um universo comum do qual estavam separados, simultaneamente tomaram parte na luta social. Assim, Rancière assinala (2017, p. 245) que a entrada nesse “mundo do inimigo”, produziu uma espécie de “esfera comum”, em que a distância entre “alta” e “baixa” cultura se esvaía .

3ª CENA: OS ACESSÓRIOS DO POBRE E O PARADIGMA MODERNISTA

“Não há temas nobres por um lado e temas vulgares por outro, tal como não há episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não há episódio, descrição, frase que não acolha a potência da obra. Porque não há coisa que não acolha a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, é igualmente importante, igualmente significativo. (Rancière, *L’Inconscient esthétique*, p. 37).

O modelo teleológico da modernidade tornou-se insustentável, tal como as suas demarcações entre os “próprios” das diferentes artes ou a separação de um domínio puro da arte. O pós-modernismo, num certo sentido, foi simplesmente o termo sob o qual alguns artistas e pensadores tomaram consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada de fundar um “próprio da arte” vinculando-o a uma teleologia simples de evolução e ruptura históricas”. (Rancière, *Le Partage du sensible*, p. 42).

Para Rancière, o paradigma modernista de ruptura da história obscurece, retrospectivamente, “as transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva” provocadas pelo regime estético (RANCIÈRE, 2005, p. 37). “Regime estético” é, para ele, “o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade” (2005, p. 34). Isto porque, em primeiro lugar, a noção de modernidade reduz as transformações do tecido sensível a uma narrativa de rupturas entre “o antigo e o moderno, o representativo e o não representativo ou antirrepresentativo”, rupturas apoiadas exclusivamente na bidimensionalidade pictórica, prontamente assimilada como “destino global ‘antimimético’ da modernidade artística” (2005, pp. 34-35). Para Rancière, não há oposição entre antigo e moderno no regime estético, e este não teve início a partir de decisões de ruptura, mas a partir de “decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” (2005, p. 36). É nessa nova relação com o passado que futuristas e construtivistas, ao proclamarem o fim da arte e “a identificação de suas práticas àquelas que edificam, ritmam ou decoram os espaços e tempos da vida em comum”, fizeram-no a partir de uma releitura “da arte grega como modo de vida de uma comunidade” (2005, p. 37). Além disso, como vimos anteriormente, o rompimento com a *mimesis*, que o regime estético opera, não resume um rompimento com a figuração ou com a reprodução de semelhanças, o que faz com que Rancière não reconheça esse critério antimimético de progressão para o modernismo.

Em segundo lugar, a noção de modernismo refere um enlace entre a Arte e outras esferas da experiência que, para Rancière, se dividem em duas visões de modernidade, duas formas de confusão: a modernidade artística, ou modernismo; e o que ele denomina “modernitarismo”. A modernidade artística, entendida pela noção de autonomia das artes, da conquista da forma pura, e da exploração de seu meio específico, teria estabelecido uma relação com a política pelo modo como as obras se distinguem radicalmente dos objetos de

consumo. Quanto ao dito “modernitarismo”, ligado a um “modo específico de habitação do mundo sensível” – baseado na relação entre a “educação estética” e a emancipação política –, ele permitiu o “breve, mas decisivo, encontro dos artesãos da revolução marxista e dos artesãos das formas da nova vida” (RANCIÈRE, 2005, pp.38-40).

As duas versões, no entanto, comportam uma visão teleológica da história que, para Rancière, em um primeiro momento, e após os fracassos da Revolução, teria levado a transferir mais intensamente o potencial revolucionário para a arte, e em um segundo momento, à ruptura pós-modernista nas artes, que “trouxe à tona tudo aquilo que, na evolução recente das artes e de suas formas de pensabilidade, arruinava o edifício teórico do modernismo: as passagens e as misturas entre as artes”, “o paradigma da arquitetura funcionalista e o retorno da linha curva”, “a ruína do modelo pictural/bidimensional/abstrato através do retorno da figuração” e etc (RANCIÈRE, 2005, p. 40-41).

Tanto o modelo teleológico da modernidade quanto suas distinções entre o “próprio” de cada arte e seu domínios específicos, tornam-se então insustentáveis. O que para Rancière, na verdade, confirma que foi a percepção de alguns artistas e pensadores que o modernismo havia sido “uma tentativa desesperada de fundar um ‘próprio da arte’ vinculando-o a uma teleologia simples de evolução e ruptura históricas” (RANCIÈRE, 2005, p. 41). Mas, como também foi observado precedentemente, tudo o que o pós-modernismo teria supostamente trazido à tona, arruinando o que se convencionou chamar modernismo, já estava presente no que Rancière denomina *regime estético*. Entretanto, o que não estaria presente numa ruptura pós-moderna seria um modo específico de política da arte, definido pelo modelo teleológico da modernidade. Para o que Rancière alerta: não se pode dizer que não há mais política da arte, mas que nenhuma das injunções do modernismo – estabelecimento de fronteiras entre as artes ou ruptura com o passado – era garantidora de uma eficácia política da arte. Pelo contrário, as artes “nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar”, ou seja, “posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (RANCIÈRE, 2005, p.26).

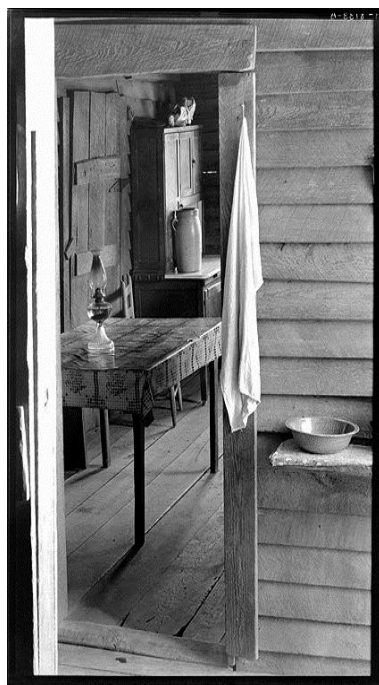
*

Retornemos, agora, a *Aisthesis*. Na cena nº 14, Rancière conta que o jornalista americano James Agee é convidado pela revista *Fortune*, em 1936, para um trabalho de fotorreportagem que documentasse como viviam no contexto da crise e do New Deal, três famílias americanas, do Alabama. Agee convida o fotógrafo Walker Evans, com quem estabelece que a parceria se dê de modo independente. O trabalho tinha um enquadramento

bem definido, fazia parte da série *The life and circumstances of...* – embora nunca tenha sido publicado na revista e só em 1941 fez parte de uma compilação dos trabalhos de Agee e Evans intitulado *Let us now praise famous man* - e Agee deveria interessar-se pelos efeitos da crise em um setor particularmente miserável: as plantações de algodão do Sul (RANCIÈRE, 2011, pp.289-290). Do modelo de reportagem praticada pela revista, esperava-se a representação de tipos sociais massacrados pelo trabalho e pela crise econômica, que não podiam usufruir de um tempo que não fosse destinado à mera sobrevivência, o mesmo tempo ocioso e contemplativo de que os leitores da *Fortune* desfrutavam. No entanto, essa representação é alterada pelo relato jornalístico de Agee e pela fotografia de Evans, que abdicam de enquadrar esses sujeitos nos termos da revista - termos estes que Rancière descreve como afinados com o modo de visibilidade representativo.

As fotografias de Evans, que supostamente deveriam espelhar o cenário da miséria, estão livres de qualquer excesso descritivo que refira o tema solicitado: se recusam a mostrar. São imagens que revelam o mínimo, focalizam o banal, o insignificante: uma mesa, uma toalha, prateleiras, retratos de família. A escrita de Agee, por sua vez, que deveria dar o sentido, a legendadas fotografias, recusa a enunciação explicativa: o jornalista se põe a descrever de modo detalhado, exaustivo, cada um dos objetos, que por sua vez, não correspondem às fotografias de Evans.

Eis, pois, imagens que contrariam, segundo Rancière (2011, p.292), a “obscena prática de selecionar e reunir os signos que fazem sentir uma condição baixa.”



Walker Evans, *Washroom in the Dog Run of Floyd Burroughs' Home, Hale County, Alabama e Kitchen Wall, 1936* (ilustrações em Agee, James; Evans, Walker. *Elogios os Homens Ilustres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009)

Em uma conferência consagrada à autonomia das imagens em relação à etiquetagem própria às obras de arte modernistas, Rancière procede à distinção:

Em comparação com um regime médio de reportagem, em que a imagem e o texto se confirmam um ao outro, existe aqui uma absoluta descontinuidade. Ou seja, um diz: “Só há isto”. E o outro diz: “Atenção. Não é bem assim. Há tudo isto. Há tudo isto no pequeno pote, há tudo isto no balde, há tudo isto na toalha...” Enfim, creio que, essencialmente, é isso que significa produzir imagens “dissensuais”, imagens que podem ter uma força artística e política. (RANCIÈRE, 2011b, sem paginação)

Em *O espectador emancipado*, Rancière termina por associar a intransitividade das imagens, como aquelas de Evans, à impessoalidade da arte, qual seja, sua eficácia estética para além de toda relação representacional fechada.

Não se trata de sublimar um motivo banal por meio do trabalho de estilo ou de enquadramento. Não é uma adjunção artística ao banal. Ao contrário, é uma supressão: o que o banal adquire aqui é certa indiferença. A neutralidade da frase ou do enquadramento cria uma flutuação nas propriedades de identificação [...] O trabalho da imagem prende a banalidade social na impessoalidade da arte, retira-lhe o que faz dela a simples expressão de uma situação ou de um caráter determinado. (RANCIÈRE, 2012, p.113)

A lembrar que, no mesmo *O espectador emancipado*, Rancière caracteriza a eficácia estética como sendo da ordem de uma “desconexão”, de uma “dissociação” da rede de conexões que comumente fornecem a uma imagem uma destinação por antecipação de seus efeitos (2012, p.60). Em outros termos, para imagens como aquelas de Evans, impossível se aperceber das relações entre intencionalidade do artista, recepção do espectador e estado geral da sensibilidade em dado momento da sociedade. Razão porque as imagens de Evans e a textualidade de Agee se prestam a caracterizar o regime estético de que tanto fala Rancière. Os esclarecimentos do autor são tão precisos que se permitirá, aqui, uma extensa citação:

O que eu tentei mostrar em *Aisthesis* é um grande movimento que desfaz todo um edifício hierárquico. O que eu tentei mostrar no regime estético da arte é, primeiramente, uma espécie de ruptura de toda uma série de laços que ligavam uma obra artística a uma visão hierárquica do mundo. Isso pode ser tanto o fato da hierarquia das artes em função dos temas, quanto o que mostrei: que é a ideia mesma da ação orgânica, da obra como uma totalidade orgânica, o privilégio da ação que estava no cerne do laço entre política e arte no regime representativo. É tudo isso que o regime estético continuamente colocou em causa, continuamente destruiu. [...] O que quis evidenciar, concernente ao século XX, foram duas grandes práticas da arte: uma prática que tenta reconstituir uma espécie de tecido sensível comum. O que tenta fazer alguém como Dziga Vertov não é representar o povo, mas, de

alguma forma, constituir este povo, constituir o comunismo, na medida em que ele faz um filme que mostra o comunismo em obra. É antes no sentido de tomar todas suas atividades dispersas, e fazer algo como a expressão de um ritmo comum, de uma experiência sensível comum que se torna a realidade do comunismo. O que eu tentei mostrar em James Agee e Walker Evans, particularmente através da prosa de James Agee em *Let us now praise famous men*, é algo de diferente. Trata-se de uma função “dissensual” da arte em relação à representação social normal do povo. No fundo, eu tentei enfatizar que existe um modo de apresentação normal consensual no sentido do social, onde se dão imagens e palavras, frases que dizem o que são estas imagens. E inversamente, há certo número de esquemas sobre o devir da sociedade e depois há imagens que se decolam deles. (RANCIÈRE, 2013, p.106)

Ainda:

No fundo, o regime normal da informação e da comunicação é um regime estável da relação entre significações e imagens, uma espécie de economia mínima da relação entre palavras e imagens. Isso significa que, no fundo, o regime normal da apresentação do social, do povo, no século XX, é justamente um regime ainda aristotélico. O que eu tento dizer com relação a isso é que a arte no regime estético pode criar uma espécie de ruptura total. Por um lado, há Walker Evans que, no lugar de mostrar a paisagem da miséria, vai se focar ao contrário nas coisas quase insignificantes, algumas prateleiras, algumas tampas, uma vassoura em um canto, uma foto de família muito banal. Por um lado, o fotógrafo que deveria mostrar se recusa a mostrar, não mostra quase nada. E por outro lado, o escritor que deveria dar o sentido, a síntese, recusa-se a toda função sintética e, ao contrário, penetra na descrição de todos os objetos um a um. Isso significa compor com as palavras um tecido do sensível que se torna estritamente ilegível. Ilegível justamente para as pessoas que esperam receber a interpretação do que se passa na sociedade. O que quer dizer também dar a estes infelizes camponeses do Alabama uma espécie de grandeza que é a grandeza de que eles não são mais representantes de uma espécie social, eles são singularidades com grandes dramas cósmicos. Eu tentei dizer [...] este momento em que os indivíduos do povo não são mais medidos por um entorno social, que explica de alguma forma sua situação, mas por uma espécie de imensidão de todas as conexões no tempo e no espaço. Nesse momento, nós lhes damos uma grandeza que não tem mais nada que ver com as problemáticas clássicas, os problemas do ativo e do passivo. A questão é de início como se configura um mundo comum e como se configura o lugar dos indivíduos em um mundo comum. Há como que uma lógica a perseguir do regime estético. (RANCIÈRE, 2013, p.107)

Ao aproximar os termos da revista dos modos de visibilidade representativo, Rancière indica em primeiro lugar, como este é um modo de visibilidade predominante nas representações do social, e em segundo lugar, como o regime estético pode causar verdadeiras fissuras nesse modo de representação. O que significa no caso de Agee, “compor com as palavras um tecido do sensível que se torna estritamente ilegível” para aqueles que esperam encontrar informações ou interpretações do social, mas também “dar a estes infelizes camponeses do Alabama uma espécie de grandeza que é a grandeza de que eles não são mais

representantes de uma espécie social, eles são singularidades com grandes dramas cósmicos” (RANCIÈRE *apud* HUSSAK, p. 106).

Se Platão é hostil ao teatro, isto advém de uma desidentificação entre ator e papel, entre aquilo que o intérprete proclama e aquilo que ele é, segundo sua identificação social. Rancière constrói essa cena em torno de como as descrições de Agee desobrigam os sujeitos de sua reportagem de atenderem à essa demanda de representação. A grandeza restituída é de algum modo a de livrá-los das “problemáticas clássicas, os problemas do ativo e do passivo”, em um espaço de aparecimento dos sujeitos que interrompe um fluxo de imagens consensuais, consonantes a um encadeamento de causas e efeitos, à composição de narrativas que ligam um sujeito a um contexto econômico e social pré-definidos (RANCIÈRE *apud* RAMOS, 2013, p.107).

Cette manière est précisément, dit Agee, la seule attitude sérieuse, l'attitude du regard et de la parole qui ne sont fondés sur aucune autorité et n'en fondent aucune; l'état de conscience entier qui refuse toute spécialisation pour lui-même et doit du même coup refuser tout droit sélectionner ce qui convient à son point de vue dans la décor de vie des métayers misérables pour se concentrer sur le fait essentiel que chacune de ces choses fait partie d'une existence qui est totalement actuelle, inévitable et irrépétable. (RANCIÈRE, 2011, p. 293)

Para Rancière, uma vanguarda modernista ligada aos preceitos do marxismo tradicional teria reforçado essas formas de representação, e de modo contraditório. Ao se arrogar um “saber do sentido da história, conferindo-lhe a autoridade de dirigir politicamente a classe destinada a realizar a revolução – o proletariado”, a vanguarda teria extirpado, assim, o desejo de igualdade proclamada pelo marxismo, assumindo uma posição “desigual em que o partido ou o intelectual se coloca em relação a quem ele ‘dirige’” (RAMOS, 2017, p. 247). Razão porque Clement Greenberg é evocado nesta última cena, por representar uma figura que procurou cindir, retrospectivamente, a arte em duas: a alta cultura, autônoma, e identificada com seu meio específico; e o *kitsch*, ou a arte popular - dos filmes de Hollywood às revistas em quadrinhos. Cisão que tinha como argumento salvar a cultura de ser consumida pelo capitalismo.

Mais encore faut-il, dit Greenberg, qu'une elite sociale support cet art d'avant-garde qui n'a plus de public naturel, et lui donne les moyens de rester lui-même. Car un deuxième effet du capitalisme menace maintenant l'autonomie à laquelle le premier effet l'a contraint : le développement rapide d'un art d'arrière-garde, cette chose à laquelle les Allemands donnent le merveilleux nom de Kitsch : un art et une littérature populaires et commerciaux, faits de chromos, de couvertures de magazines, d'illustrations, d'images publicitaires, de littérature superficielle et

sentimentale, de bandes dessinées, de musique de rue, de claquettes et de films hollywoodiens, etc. Cet art, c'est bien, en un sens, l'art des calendriers, ces déchets de la culture raffinée qui décorent les murs des fermiers pauvres et qui les empêchent de reconnaître leur propre art et l'expression de leur dignité propre, leur manière de répondre à la violence du monde et de l'histoire, dans l'ajustement des planches de bois, le rapiéçage des habits ou la façon de disposer de pauvres objets sur une serviette ou une dentelle de papier. Tout le temps passé par James Agee à écrire et à réécrire cet article devenu livre était tendu vers l'objectif de renverser le jeu des rapports entre l'art des pauvres, la culture des élites et de déchets que la seconde exportait sur le territoire du premier. Or cette spirale du livre impossible, confrontant l'art des pauvres à sa propre dépossession, se voit enfermée et annulée dans le cercle où le brillant critique de Partisan Review a inscrit la place et le rôle de l'avant-garde politique et culturelle. Il faut, dit-il, en finir avec cette complaisance pour l'art de vivre des pauvres. Car c'est là que se trouve la racine même du mal qui menace l'art : dans l'accès des pauvres à des compétences et aspirations culturelles dont ils n'avaient jadis nul souci. (RANCIÈRE, 2011, pp. 305-306)

Rancière questiona, então, se o que ameaça a arte é o desejo do pobre por cultura ou a cisão da arte proposta por Greenberg. Esta quiçá levaria, segundo Voigt (2014, p.69) a elite intelectual e cultural a exercer a tarefa de educar os gostos do povo e “direcionar os caminhos da arte para o socialismo, acabando com os males do capitalismo”. Rancière identifica o mal naqueles mesmo que, como Greenberg, indicam “a raiz do mal”, em nome de um futuro mais que preconizado, premeditado. Assim se encerra *Aisthesis*, na apologia de um *modernismo* para além de seus defensores canônicos:

Il faut repousser l'ennemi qui menace l'avenir même de l'art et la culture : le capitalisme, sans doute, mais le capitalisme dans son incarnation la plus dangereuse – ces fils et ces filles de paysans qui ont appris à lire et écrire et se sont piqués à leur tout d'aimer les jolies choses et de mettre de l'art dans le décor de leur vie. S'il faut souhaiter, pour le salut de la culture, l'avènement du socialisme, il faut d'abord que les intellectuels et artistes conscients de la loi du capitalisme s'appliquent à rendre imperméable la frontière qui sépare l'art sérieux, occupé de ses propres matériaux et procédures, des divertissements du peuple et de la décoration de ses maisons. Le temps est passé des voyages des artistes et écrivains au sein du peuple et de la culture populaire, des formes d'art qui voulaient transcrire les rythmes de la société industrielle, les exploits du travail et les combats des opprimés, les formes nouvelles de l'expérience urbaine et celles de sa dissémination dans toutes les sphères de la société. Clement Greenberg et les intellectuels et artistes marxistes sérieux qui l'entourent veulent tourner la page d'une certaine Amérique, l'Amérique de l'art itinérant et engagé du New Deal, et, plus profondément, celle de la démocratie culturelle à la Whitman. Mais ce dont ils proclament la fin, c'est bien plus largement le modernisme historique, l'idée d'un art nouveau synchronique avec toutes les vibrations de la vie universelle : un art capable à la fois d'épouser les rythmes accélérés de l'industrie, de la société et de la vie urbaine, et de donner sa résonance infinie aux minutes les plus quelconques de la vie

ordinaire. Ironiquement, la postérité donnera à cette volonté d'en finir le nom même de ce qu'elle se propose de détruire. Elle l'appellera modernisme. (RANCIÈRE, 2011, pp. 306-307)

A posição de Rancière é clara : o modo como se constitui o regime estético, em sua capacidade de produzir dissensos, em torno das relações que estabelece entre arte e vida e entre arte popular e alta cultura, aposta na capacidade de cada um de “encontrar meios de experiência sensíveis que tornem visíveis novas possibilidades”, em lugar de apostar em uma “vanguarda que conduza o povo para fora de sua ignorância” (VOIGT, 2014, p. 70).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término deste trabalho, é inevitável pensar a questão da escrita. Mesmo porque em *Aisthesis* Rancière parece querer demonstrar que não há porque propor uma forma de escrita separada de seu conteúdo, como mero aspecto formal de um pensamento. De fato, o pensamento que se debruça sobre a tarefa de deslegitimar um modo de historicizar a modernidade artística, a ponto de propor uma “contra-história”, tem de se haver com as barreiras entre forma e conteúdo, tem de derrubar os hábitos de expressão que de algum modo consideram o objeto como algo inerte à espera de ser compreendido como uma forma ou razão ativa. Nesse sentido, e no arremate de um trabalho que não deseja esconder suas dificuldades de escrita, cumpre reter o que parece estar em jogo na cena rancieriana, modo de escrita de *Aisthesis*.

A cena, como já se disse, mostra o pensamento em trabalho, sua mobilização de conceitos que evoluem em oposição a um modo tradicional de combinar os termos e arrematar uma conclusão lógica. Razão porque procuramos, neste texto, nos relacionarmos com nosso objeto de análise a partir do envolvimento, o mais direto possível, com as materialidades do pensamento de Rancière, com as dinâmicas de seu envolvimento com as configurações sensíveis: um corpo que dança, aquele que se contorce em cena e na tela, um outro que se dá ao direito de nada fazer; ou então, um objeto qualquer, insignificância estética em uma morada humilde....Poderíamos, ainda, ter passeado por outras empirias do movimento, da luz e do olhar, “intrusões da prosa do mundo” que levam a Arte, nas cenas rancierianas, episodicamente a se redefinir, a mudar de registro, a fugir das idealidades da história, da forma e do quadro. Mesmo porque no “Prelúdio” de *Aisthesis* – termo a insinuar que será caso de uma rítmica das mutações do tecido sensível na modernidade (FONTES, 2019) – Rancière enumera imagens, objetos e performances que não pertencem comumente às belas artes: “figuras vulgares dos quadros de gênero, a exaltação das atividades mais prosaicas em versos liberados da métrica, acrobacias e palhaçadas de *music-hall*, edifícios industriais e ritmos de máquinas, fumaças de trens ou de navios reproduzidas por um aparelho mecânico, inventários extravagantes dos acessórios da vida dos pobres” (RANCIÈRE, 2011, p.11). É esse trabalho de reconfiguração da Estética e de construção paradoxal do domínio próprio da Arte que se procurou aqui, bem ou mal, ilustrar; uma dinâmica de mistura de antigas especificidades e de ruptura das fronteiras que as separavam do mundo prosaico. Nosso

trabalho, em particular, visou a cena rancieriana. E trabalhar sobre ela, já advertia o próprio Rancière (2018, p.11), implica em “recusar toda uma lógica da evolução, [...] da explicação por um conjunto de condições históricas ou da referência a uma realidade escondida por detrás das aparências”. A “cena” é uma modalidade de escrita própria a contestar toda estrita indexação de meios e fins. Assim, ela não ilustra uma ideia geral; antes, ela apresenta singularidades, acontecimentos – um espetáculo circense, uma representação de dança experimental, um ensaio fotográfico ou jornalístico – inscritos na rede interpretativa que lhes retira de estrita ancoragem histórica. Como analisa Osvaldo Fontes:

Essa rede mostra como uma performance ou um objeto “é sentido e pensado como arte”, mas também como uma proposição de arte e uma fonte de emoção artística singulares, uma novidade ou uma revolução na sensibilidade constituem “modos de a arte sair de si mesma” (RANCIÈRE, 2011a, p.12). A cena encarrega-se de inscrever a arte na constelação de movimentos em que se formam os modos de percepção, os afectos e as formas de interpretação definidoras de um momento do sentimento estético. O que difere do ato de reter os conhecidos lineamentos de uma narrativa das excelências. (FONTES, 2019)

A cena constitui uma “pequena máquina ótica”, como define Rancière, no sentido em que sua escrita privilegia o descritivo mais que o analítico. Razão porque em lugar de textos normativos *Aisthesis* convoca textos narrativos, poéticos, passíveis de ilustrar deslocamento das fronteiras entre as diferentes artes, meios e materialidades. No mais, a cena “mostra o pensamento ocupado em tecer os liames unindo percepções, afectos, nomes e ideias, em constituir a comunidade intelectual que torna a trama pensável” (RANCIÈRE, 2011, p.12). Razão porque ela retoma as circunstâncias dos encontros imprevisíveis da arte e da vida, os acontecimentos que permitem verificar, no espaço do sensível e das palavras que o dizem, o conflito das razões antagônicas. Nesse sentido, nosso trabalho procurou mostrar como algumas cenas rancierianas de *Aisthesis* transparecem alguns dos elementos constitutivos de uma “contra-história” atenta á particular dinâmica da arte e da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CACHOPO, João Pedro . Momentos estéticos: Rancière e a Política da Arte. **AISTHE**, Vol. VII, no 11, 2013. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/2190/1911>. Acesso em 22/11/ 2019.

DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FONTES, Osvaldo. Jacques Rancière e a modernidade do movimento. Revista **Moringa – Artes do espetáculo**(UFPB), vol 10, nº 2, 2019.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e Kitsch. In GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. São Paulo: CosacNaify, 2013.

MARX, Roger. Uma renovadora da dança. **Peformatus**, ano 6, nº 9, 2018.

RAMOS, Pedro Hussak van Velthen. “Onde há democracia, há também, em princípio, estética”: Jacques Rancière e as novas dinâmicas de organização social. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v.26, n.40, p.237-252, jan.-jun. 2017. Disponível em <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/545/528>. Acesso em 07/12/2019.

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

_____. **A partilha do sensível**. Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Cosac&Naif, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. **A autonomia das imagens**. Cópia pessoal do texto da conferência na Culturgest, Lisboa, 2011b. Disponível em <https://vimeo.com/32730462>.

_____. *O que significa “Estética”*. Trad. de R. P. Cabral, 2011b. Disponível em <http://www.proymago.pt/Ranciere-Txt-2>..Acesso em XXX 2019.

_____. Política da arte. **Revista Urdimento** (Dossiê “Ética, Estética e Política”). Vol. 1, n.15. out. 2010. Disponível em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/5363/3568>>.Acesso em 13/10/2019.

_____. O trabalho sobre a imagem. **Revista Urdimento** (Dossiê “Ética, Estética e Política”). Vol. 1, n.15. out. 2010.

_____. A associação entre arte e política. **Revista Urdimento** (Dossiê “Ética, Estética e Política”). Vol. 1, n.15. out. 2010.

_____. Interview with Jacques Rancière. **The White Review**, n. 10, 2014. Disponível em <http://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-jacques-ranciere/>>. Acesso em 24/11/2019. Acesso em 05/12/2019.

_____. . La méthode de l'égalité, Jacques Rancière, Entretien avec Laurent Jean-Pierre et Dork Zabunyan, 2012. **L'idée libertaire?**, 2012. Disponível em <<http://libertaire.free.fr/JRanciere88.html>>. Acesso em 24/11/2019.

_____. "Mallarmé, un poète infiniment attentif à son temps: entretien avec Jacques Rancière," *La Lettre horlieu* -(X), No. 5, 1997, pp. 23–39. Disponível em: <http://horlieu-editions.com/revues-Horlieu/revue-N-5.pdf>. Acesso em 24/11/2019.

_____. . Le partage des vies. Entretien par Gérard Bras et Dominique Dupart. **Ecrire l'histoire**. 2010. Disponível em <https://journals.openedition.org/elh/855?lang=en>. Acesso em 23/11/2019.

_____. . A política da ficção. **YMAGO** ensaios breves livro 5. 2014c.

_____. . **La méthode de la scène**. Paris : Lignes, 2018.

_____. . **Le Partage du sensible**. Esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2000.

_____. . **L'Inconscient esthétique**. Paris: Galilée, 2001.

_____. Entrevista a Pedro Hussak. **AISTHE**, vol. VII, nº 11, 2013. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/2195/1916>. Acesso em 23/11/2019.

VOIGT, André Fabiano . Nem moderno, nem pós-moderno: Jacques Rancière e os regimes de identificação das artes. **Revista Urdimento**, v. 2, n. 23 , 2014. Disponível em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102232014063>. Acesso em 20/10/2019.