

Sobre este livro

Aisthesis, São Paulo, Editora 34, 2021 TÍTULO ORIGINAL *Aisthesis* © Éditions Galilée, 2011 TRADUÇÃO Dilson Ferreira da Cruz, 2021 PREPARAÇÃO Luisa Destri REVISÃO Samuel Titan Jr., Andressa Veronesi PROJETO GRÁFICO Raul Loureiro ESTA EDIÇÃO © Editora 34 Ltda., São Paulo; 1ª edição, 2021. A reprodução de qualquer folha deste livro é ilegal e configura apropriação indevida dos direitos intelectuais e patrimoniais do autor. A grafia foi atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

CIP — Brasil. Catalogação-na-Fonte
(Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ, Brasil)

Rancière, Jacques
Aisthesis: cenas do regime estético da arte /
Jacques Rancière; tradução de Dilson Ferreira da Cruz
— São Paulo: Editora 34, 2021 (1ª Edição).
304 p. (Coleção Fábula)

Tradução de: *Aisthesis*

ISBN 978-65-5525-074-9

1. Filosofia francesa contemporânea.
2. Estética. 3. História da arte. 4. Crítica da arte.
1. Cruz, Dilson Ferreira da. II. Título. III. Série.
CDD—701

Prelúdio

Este livro aborda em catorze cenas um único tema, indicado em seu título: *Aisthesis*. “Estética” é o nome da categoria que, há dois séculos, designa no Ocidente o tecido sensível e a forma de inteligibilidade que denominamos “Arte”. Como já tive a oportunidade de insistir em outros trabalhos: por mais que as histórias da arte iniciem suas narrativas na noite dos tempos com as pinturas rupestres, a Arte, como noção que designa uma forma de experiência específica, só começa a existir no Ocidente a partir do final do século XVIII. Antes dessa data, certamente existiam diversas espécies de arte, diversas maneiras de fazer, entre as quais um pequeno número gozava de estatuto privilegiado, devido não a sua excelência intrínseca, mas a seu lugar na partilha das condições sociais. As belas-artes eram filhas das artes ditas liberais. E estas últimas distinguiram-se das artes mecânicas por serem o passatempo de homens livres, que dispunham de tempo ocioso e cuja mera condição social já devia fazê-los renunciar a procurar a perfeição excessiva que um artesão ou um escravo poderiam alcançar em *performances* materiais. No Ocidente, a arte passou a existir como tal quando essa hierarquia das formas de vida começou a vacilar. As condições de sua emergência não podem ser deduzidas de um conceito geral de arte ou de beleza fundado em um pensamento global do homem ou do mundo, do sujeito ou do ser. Tais conceitos dependem eles mesmos de uma mutação das formas de experiência sensível, das maneiras de perceber e de se deixar afetar. Eles formulam um modo de inteligibilidade dessas reconfigurações da experiência.

O termo *aisthesis* designa o modo de experiência a partir do qual, há dois séculos, reconhecemos como pertencentes à arte coisas muito diversas em suas técnicas de produção e em sua destinação. Não se trata da “recepção” das obras de arte. Trata-se do tecido de experiência sensível no seio do qual são produzidas. Condições inteiramente materiais — os locais de *performance* e exposição, as formas de circulação e reprodução —, mas também modos de percepção e regimes de emoção, categorias que

as identificam, esquemas de pensamento que as classificam e interpretam. Essas condições tornam possível que palavras, formas, movimentos, ritmos sejam vivenciados e pensados como arte. Por mais que alguns enfatizem a oposição entre, de um lado, o acontecimento artístico e o trabalho criador dos artistas e, de outro, o tecido composto de instituições, práticas, modos de afeto e esquemas de pensamento, é este último que permite que uma forma, o brilho de uma cor, a aceleração de um ritmo, um silêncio entre palavras, um movimento ou um cintilar sobre uma superfície sejam sentidos como acontecimentos e associados à ideia de criação artística. Por mais que outros insistam em contrapor às idealidades etéreas da arte e da estética as condições muito prosaicas de sua existência, são essas idealidades que servem de referência para esse mesmo trabalho a partir do qual pretendem desmistificá-las. Por mais que outros, enfim, demonstrem azedume ao ver que nossos veneráveis museus acolhem as obras dos preferidos do mercado, não há aí senão um efeito longínquo da revolução constituída pelo próprio nascimento dos museus, quando as galerias reais abertas ao público deram visibilidade às cenas populares que os príncipes alemães, tomados pelo exotismo, tinham adquirido junto aos *marchands* dos Países Baixos ou quando o Louvre republicano se viu abarrotado de retratos de príncipes e telas devotas, pilhados dos palácios italianos ou dos museus holandeses pelos exércitos revolucionários. A arte existe como um mundo à parte desde o momento em que qualquer coisa pôde integrá-lo. E é exatamente esse um dos temas deste livro. Ele mostra como um regime de percepção, de sensação e de interpretação da arte se constitui e se transforma ao acolher imagens, objetos e *performances* que pareciam ser os mais contrários à ideia de bela arte: figuras vulgares nos quadros de gênero, exaltação das atividades mais prosaicas em versos libertos da métrica, acrobacias e bufonarias de *music hall*, edifícios industriais e ritmos maquinais, fumaça de trens ou navios reproduzida por meio de um aparelho mecânico, inventários extravagantes das tralhas da vida dos pobres. Este livro mostra como a arte, longe de soçobrar com essas intrusões da prosa do mundo, não cessa de se redefinir, trocando, por exemplo, as idealidades

dades da história, da forma e do quadro por aquelas do movimento, da luz e do olhar, construindo seu domínio próprio ao embaralhar as especificidades que definiam as artes e as fronteiras que as separavam do mundo prosaico.

Essas mutações do tecido sensível, por meio do qual a arte existe para nós somente quando suas razões se misturam sem cessar às de outras esferas da experiência, eu escolhi estudá-las por meio de certo número de cenas particulares. *Aisthesis*, nesse sentido, guia-se por um modelo longínquo. Seu título ecoa o de *Mimesis*, livro no qual Erich Auerbach se concentrava em uma série de breves passagens textuais para estudar, de Homero a Virginia Woolf, as transformações da representação da realidade na literatura ocidental. É contudo verdade que *mimesis* e *aisthesis* assumem aqui outro sentido, uma vez que designam não mais categorias internas à arte, mas regimes de identificação desta última. Minhas cenas não são extraídas somente da arte de escrever, mas também das artes plásticas, das artes da *performance* e das artes da reprodução mecânica, e mostram menos as transformações internas dessa ou daquela arte e mais a maneira como tal emergência artística obriga a modificar os paradigmas da arte. Cada uma dessas cenas apresenta, pois, um acontecimento singular e explora, a partir de um texto emblemático, a rede interpretativa que lhe confere significação. O acontecimento pode ser uma apresentação teatral, uma conferência, uma exposição, a visita a um museu ou ateliê, o lançamento de um livro ou filme. A rede construída a seu redor mostra de que maneira uma *performance* ou um objeto são sentidos e pensados como arte, como uma proposta de arte e uma fonte de emoção artística singulares, como uma novidade ou uma revolução na arte e até mesmo como um modo para que ela saia de si mesma. Essa rede inscreve-os, assim, na constelação em movimento na qual se formam os modos de percepção, os afetos e as formas de interpretação que definem um paradigma da arte. A cena não é a ilustração de uma ideia. É um pequeno artefato óptico capaz de nos mostrar o pensamento ocupado em fiar os laços que unem percepções, afetos, nomes e ideias, em constituir a comunidade sensível tecida por esses laços e a comunidade intelectual que torna a urdidura pensável. A cena capta os conceitos em ação, em sua relação com os novos objetos de

que buscam se apropriar, com os objetos antigos que tentam pensar de forma nova e com os esquemas que constroem ou transformam para esse fim. Pois o pensamento é sempre, de saída, um pensamento acerca do pensável, um pensamento que modifica o pensável ao acolher o que era impensável. As cenas de pensamento aqui reunidas mostram como uma estátua mutilada pode se converter em uma obra perfeita; uma imagem de crianças sujas, em uma representação do ideal; uma cambalhota de palhaços, em um voo no céu poético; um móvel, em um templo; uma escadaria, em um personagem; um macacão remendado, em trajes de um príncipe; as circunvoluções de um véu, em uma cosmogonia; e uma montagem acelerada de gestos, em realidade sensível do comunismo. Essas metamorfoses não são fantasias individuais, elas são a própria lógica desse regime de percepção, afeto e pensamento que propus chamar de “regime estético da arte”.

Os catorze episódios que seguem são outros tantos microcosmos em que se vê a lógica desse regime formar-se, transformar-se, incluir territórios inéditos e forjar novos esquemas para fazê-lo. As escolhas poderão causar algum espanto; o leitor procurará em vão referências que se tornaram imprescindíveis na história da modernidade artística: nada de *Olympia*, *Quadrado branco sobre fundo branco* ou *Fonte*, tampouco de *Igitur* ou *O pintor da vida moderna*. Em seu lugar, resenhas de espetáculos no Funambules e no Folies Bergère assinadas por poetas que caíram no purgatório das antologias literárias, conferências de pensadores ou críticos despídos de glória, cadernetas com anotações para encenações raramente realizadas... Essas escolhas certamente têm suas razões, ainda que, como todas as boas razões, estas só se revelem *a posteriori*. As histórias e as filosofias da modernidade artística que se notabilizaram identificam-na à conquista, por cada arte, de sua autonomia, a qual por sua vez se exprime em obras exemplares que rompem com o curso da história, separando-se simultaneamente da arte do passado e das formas “estetizadas” da vida prosaica. Quinze anos de trabalho me levaram a conclusões exatamente opostas: o movimento característico do regime estético, que sustentou os sonhos de novidade artística e de fusão entre arte e vida compreendidos na

ideia de modernidade, tende a apagar as especificidades de cada arte e a embaralhar tanto as fronteiras que separam umas das outras como as que as separam da experiência ordinária. As obras não provocam rupturas a não ser quando se prestam a condensar os traços dos regimes de percepção e pensamento que lhes são preexistentes e que se formaram alhures. A escala de importância conferida retrospectivamente aos acontecimentos artísticos apaga a genealogia das formas de percepção e pensamento que os converteram em acontecimentos. É difícil compreender as revoluções cenográficas do século XX sem ter em mente as noites que Théophile Gautier ou Théodore de Banville, poetas que ninguém mais lê, passaram no Funambules ou no Folies Bergère; é difícil captar a “espiritualidade” paradoxal das arquiteturas funcionalistas sem passar pelos devaneios “góticos” de Ruskin — ou ainda fazer uma história minimamente exata do paradigma modernista esquecendo que a contribuição de Loïe Fuller e Charlie Chaplin foi bem maior que a de Mondrian ou Kandinsky, que a linhagem de Whitman importa tanto quanto a de Mallarmé.

É portanto possível, caso se queira, ver nessas cenas os episódios de uma contra-história da “modernidade artística”. Este livro, porém, não tem ambição de enciclopedismo ou de cobrir o campo das artes ao longo de dois séculos, mas somente a de identificar a ocorrência de certos deslocamentos na percepção do que significa “arte”. É verdade que segue uma ordem cronológica, de 1764 a 1941. O ponto de partida é o momento histórico em que, na Alemanha de Winckelmann, a Arte começa a se afirmar como tal, não ao se encerrar em alguma autonomia celeste, mas, ao contrário, ao se propor um tema novo, o povo, e um lugar novo, a História. O livro acompanha algumas aventuras da relação entre esses termos, mas não cria encadeamentos entre essas aventuras, apenas uma multiplicidade de coincidências e prolongamentos. E tampouco tenta conduzi-los a uma apoteose ou ponto-final. É bem verdade que *Aisthesis* poderia avançar para mais perto de nosso presente. Poderia incluir outros episódios, e talvez o faça algum dia. Por ora, pareceu-me possível interrompê-lo na altura em que se dá uma significativa

troca de posições, no momento em que, na América de James Agee, o sonho modernista de uma arte capaz de dar ressonância infinita ao instante mais ínfimo da vida mais banal lança suas últimas luzes, as mais brilhantes — ao mesmo tempo que o jovem crítico marxista Clement Greenberg declara encerrada essa época e que começa a se elevar o monumento a esse modernismo retrospectivo que, a despeito de não ter fundado nenhuma arte de importância, conseguirá impor a lenda dourada das vanguardas e reescrever em seu benefício a história das revoluções artísticas de um século inteiro.

Este livro está, portanto, a um só tempo completo e inacabado. Isso porque pode ser objeto de uma continuação no futuro, mas também porque se presta à constituição de narrativas diversas, propícias à interligação de seus episódios isolados. Ao seguir o caminho que vai do *Torso* de Belvedere, expressão do povo livre, aos barracos dos meeiros do Alabama, passando pelos mendicantes de Murillo, os candeeiros do Funambules, as errâncias urbanas de um vagabundo faminto ou os nômades filmados pelos Kinoks nos confins da Ásia soviética, o leitor também poderá ver outras tantas viagens ao país do povo, às quais dediquei outro livro.¹ Da estátua mutilada do Belvedere ao coelho de porcelana quebrado da filha do meeiro, passando pelos corpos desconjuntados dos Hanlon Lees, pelo corpo inacessível de Loïe Fuller, pelos membros sem corpo e os corpos sem membros de Rodin ou pela extrema fragmentação de gestos reunidos por Dziga Viértov, o leitor poderá construir a história de um regime de arte como a história de um grande corpo fragmentado e da multiplicidade de corpos inéditos nascidos dessa mesma fragmentação. Poderá também seguir as múltiplas metamorfoses do antigo, de que o moderno se nutre: como os deuses do Olimpo se transformam em meninos comuns; o templo antigo, em móvel de salão ou praticável de teatro; a pintura do vaso grego, em dança que celebra a natureza americana, entre muitas outras metamorfoses.

Entre essas histórias, uma sempre se impôs com mais veemência à medida que o livro avançava: a das li-

gações paradoxais entre o paradigma estético e a comunidade política. Ao fazer da estátua mutilada de Hércules a expressão mais elevada da liberdade do povo grego, Winckelmann estabelecia um elo original entre a liberdade política, o recuo da ação e a defecção do corpo comunitário. O paradigma estético se ergue contra a ordem representativa que definia o discurso como um corpo de membros bem ajustados, o poema como uma história e a história como um ordenamento de ações. Essa ordem inseria claramente o poema — e as produções artísticas para as quais ele servia de norma — em um modelo hierárquico: corpo ordenado em que o superior comanda os inferiores; privilégio da ação, ou seja, do homem livre, capaz de agir segundo certos fins sobre o curso repetitivo da vida dos homens sem qualidades. A revolução estética desenvolve-se como uma interminável ruptura em relação a esse modelo hierárquico do corpo, da história e da ação. O povo livre, diz Schiller, é o povo que brinca, o povo encarnado nessa atividade que suspende a própria oposição entre o ativo e o passivo; os pequenos mendicantes sevillhanos são a encarnação do ideal, diz Hegel, porque nada fazem; o romance destrona o drama como arte exemplar da palavra ao testemunhar a capacidade que têm homens e mulheres sem qualidades de experimentar todas formas de aspiração ideal ou de frenesi sensual. Mas, para tanto, o romance arruína os modelos da história, com suas causas e seus efeitos, e da ação, com seus meios e seus fins. Mesmo o teatro, a antiga cena dos “homens que agem”, acaba por repudiar a ação e seus agentes a fim de ficar mais perto da vida e da arte, pensando-se então como coro, afresco pictórico ou arquitetura em movimento; a fotografia proclama o triunfo do olhar sobre a mão, e o corpo cinematográfico exemplar vem a ser aquele sobre o qual recaem sem cessar acontecimentos que não são produto de sua vontade. O paradigma estético da nova comunidade, a dos homens livres e iguais em sua própria vida sensível, tende a isolar essa comunidade de todas as vias pelas quais normalmente se procura atingir um fim. É verdade que essa tendência à suspensão das ações é continuamente combatida. Mas o próprio combate não cessa de reproduzir a inércia contra a qual se insurge. Na busca de um teatro ou um balé que se tornem ativos, Diderot

e Noverre devem encontrar seus modelos na composição pictural. O mesmo Rousseau que contrapõe a atividade da festa cívica à passividade do espectador do teatro celebra o *far niente* do devaneio e inaugura com *Júlia ou a nova Heloísa* a longa série de romances sem ação, dedicados ao que Borges chamará de “cotidiano insípido e ocioso”. Wagner almeja um poema vivo, que aja em vez de descrever, mas esse poema vivo, feito para acolher a figura do herói livre, vê impor-se no lugar deste a figura do deus que se afasta da ação. Os renovadores da dança e do teatro emancipam o movimento do corpo dos entraves da história, mas a emancipação do movimento é também seu afastamento da ação voluntária, racional e orientada para um fim. E o filme de Viértov, que quer substituir enredo e personagens de outrora pelo elo vivo das atividades que constituem o tecido sensível do comunismo, começa e termina numa sala de cinema onde os espectadores noturnos parecem brincar com as imagens que os apresentam a si mesmos como atores diurnos do comunismo. O movimento emancipado não consegue reintegrar os esquemas estratégicos das causas e dos efeitos, dos fins e dos meios.

Talvez os espíritos apressados vejam aqui os sinais de um irremediável distanciamento entre a utopia estética e a genuína ação política e revolucionária. Quanto a mim, reencontrei aqui o paradoxo que já havia encontrado nas práticas e nos pensamentos da emancipação social. Os trabalhadores emancipados não podiam repudiar o modelo hierárquico que governava a distribuição das atividades sem tomar distância tanto daquela mesma capacidade de fazer que os subordinava como dos programas de ação dos engenheiros do futuro. Aos militantes da religião saint-simoniana do trabalho reabilitado que vinham recrutar os soldados do novo exército industrial, todos poderiam ter contraposto as palavras ingênuas de um deles: “Quando penso nas belezas do saint-simonismo, minha mão se detém”. E a expressão rematada da coletividade trabalhadora combativa responderá pelo nome de “greve geral”, equivalência exemplar de ação estratégica e inação radical. É verdade que a revolução científica marxista quis acabar tanto com os delírios operários como com os programas utópicos. Mas, ao con-

frontar ambos com os efeitos do desenvolvimento real da sociedade, ela mais uma vez submetia os fins e os meios da ação ao movimento da vida, arriscando-se a descobrir que esse movimento prima por nada querer, por não se prestar a nenhuma estratégia. Ao cineasta que apresenta o comunismo consumado como uma sinfonia de movimentos encadeados, os críticos soviéticos respondem que esse pretenso comunismo está condenado à oscilação infinita entre a adoração panteísta do curso sem razão das coisas e o puro voluntarismo formalista. Mas o que eles tinham a contrapor a esse duplo defeito senão o retorno dos artistas às velhas funções da ilustração moral, cuja inanidade já tinha sido apontada por Rousseau e Schiller um século e meio antes? O cineasta, afinal, fazia outra coisa além de apresentar a seus juízes o espelho em que podiam reconhecer o dilema de sua ciência? A revolução social é filha da revolução estética e não pôde negar essa filiação a não ser transformando em tribunal de exceção uma vontade estratégica que tinha perdido seu mundo.

A beleza dividida

Dresden, 1764

I.

Por mais que esteja arruinada, mutilada, privada de sua cabeça, seus braços e suas pernas, ainda hoje essa estátua se mostra no esplendor de sua beleza antiga para aqueles capazes de penetrar os segredos da arte. O artista figurou o nobre ideal de um corpo elevado acima da natureza e, ao mesmo tempo, uma natureza de maturidade viril, erigida em plenitude divina neste Hércules que aparece aqui após ter sido purificado das escórias da humanidade por obra do fogo e obtido assim a imortalidade e um lugar entre os deuses. Com efeito, ele é representado sem necessidade de alimentação humana e sem fazer uso de suas forças. Não se vê nenhuma veia, e o ventre é feito para fruir e não para possuir, para se saciar sem se fartar. Pelo que a posição faz supor, ele estava sentado com a cabeça erguida e voltada para o alto, ocupada em uma meditação feliz