

Da Política à Estética?¹

Jacques Rancière

Eu gostaria de dar algumas pistas para se entender o que às vezes é descrito como a minha mudança ou virada "estética". Estou ciente da simplicidade e do caráter retrospectivo dos assuntos a seguir. No entanto, espero que possam ajudar não somente na compreensão do meu trabalho - o que não é de maior importância -, mas também em seu uso como ferramenta para o que é mais relevante: tentar reformular as categorias pelas quais captamos o estado da política e o estado da arte e compreendermos sua genealogia.

Devo proceder em duas partes. Na primeira delas, tentarei mostrar como a minha atual abordagem "estética" resulta de implicações do meu trabalho "histórico" prévio. Na segunda, explicarei o problema comum que trouxe à tona agora, tanto do ponto de vista político quanto do ponto de vista estético.

1.1 A preocupação básica, ao longo da minha pesquisa "histórica" e "política", foi apontar a dimensão estética da experiência política. Estética aqui é usada no sentido próximo à ideia kantiana de formas prévias de sensibilidade: não se trata de arte e gosto, mas, antes de tudo, de tempo e espaço. Entretanto, minha pesquisa não lida com tempo e espaço enquanto formas de representação de objetos do conhecimento. Ela lida com tempo e espaço como formas de configuração do nosso "lugar" na sociedade, de distribuição do comum e do privado e de designação a todos de seu próprio lugar.

Essa preocupação já foi o cerne da minha tese de doutorado, publicada como *La nuit des prolétaires (A Noite dos Proletários)*². Nesse trabalho, eu reencenei o nascimento do suposto "movimento operário" como um movimento estético: uma tentativa de reconfigurar a partilha do tempo e do espaço na qual a prática do trabalho foi definida, e que, ao mesmo tempo, definiu todo um conjunto de relações. Isto é, relações entre a atividade dos trabalhadores - localizada em um

¹ Traduzido por Luiz Baez (mestrando em Comunicação Social pela PUC-Rio) e Daniel Lampert (bolsista de Iniciação Científica pelo Departamento de Comunicação Social da mesma instituição), com revisão de Gustavo Chataignier (professor do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio e pesquisador associado ao Departamento de Filosofia da Universidade de Paris 8) a partir do original em inglês: "From Politics to Aesthetics". In: Paragraph, v. 28, n. 1, pp. 13-25. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2005. A tradução foi gentilmente autorizada pelo autor.

² Rancière, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* (Paris, Fayard, 1981), segunda edição (Paris, Hachette-Pluriel, 1997); *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*, tradução de Marilda Pedreira (São Paulo, Companhia das Letras, 1988).

espaço privado e em uma alternância temporal definida entre trabalho e descanso - e uma forma de visibilidade equivalente à sua invisibilidade pública; relações entre suas práticas e a pressuposição de um certo tipo de corpo, de capacidades e incapacidades daquele mesmo corpo - a primeira das quais sendo a incapacidade de verbalizar sua experiência como uma experiência comum na linguagem universal da argumentação pública.

Eu mostrei que no núcleo da emancipação dos trabalhadores estava uma revolução estética. E a parte central dessa revolução era o problema do tempo. Ao afirmar que os trabalhadores não tinham tempo de fazer duas coisas concomitantes, a declaração platônica teve que ser interpretada como definição dos trabalhadores em termos de distribuição do sensível: o trabalhador é aquele não tem tempo para fazer nada além de seu trabalho³. Consequentemente, o cerne da "revolução" foi a partilha do tempo. Para redefinir o espaço-tempo de sua "ocupação", os trabalhadores tinham que invalidar a mais comum partilha do tempo: a partilha de acordo com a qual trabalhariam durante o dia e dormiriam durante a noite. Foi a conquista da noite para se fazer algo além de dormir. Essa reviravolta básica abarcou toda uma reconfiguração da partilha da experiência. Envolveu um processo de des-identificação, uma outra relação com o discurso, com a visibilidade e assim por diante.

Em *O Desentendimento*, tentei conceituar a "esteticidade" da política em geral⁴. Em *A Noite dos Proletários*, não havia conceituação. Havia apenas a poética em curso. Essa poética tentava formular uma sensibilidade específica, um tipo específico do espaço e do tempo, visando fazer perceptível essa nova experiência do discurso e da visibilidade, retirá-la das conexões usuais entre situações sociais e suas supostas expressões ou formas de consciência. Retroativamente, eu diria que foi uma tentativa de tirar as questões sociais do papel representativo, da conexão representativa entre causa e efeito, e reformulá-las com um papel estético, como questão de variedades de percepções, intensidades e velocidades, do mesmo modo que os romancistas, de Flaubert a Virginia Woolf, fizeram pela vida e pelas histórias de amor.

1.2. Isso significa que era possível delinear uma relação específica entre a revolução "estética", por meio da qual "meus" trabalhadores reformularam sua autopercepção ou sua

³ A passagem está em Platão, *República*, Livro II. Esse é o ponto de partida de Rancière, *Le Philosophe et ses pauvres* (Paris, Fayard, 1983); *O filósofo e seus pobres*, inédito no Brasil.

⁴ Rancière, *La Mésentente: Politique et philosophie* (Paris, Galilée, 1995); *O Desentendimento: Política e Filosofia*, tradução de Ângela Leite Lopes (São Paulo, Editora 34, 1996).

percepção de mundo, e uma “revolução estética” mais ampla: a revolução que derrubou o regime representativo das artes ao rejeitar, em primeiro lugar, sua hierarquia de assuntos e gêneros "altos" e "baixos", em segundo, a superioridade aristotélica da ação sobre a vida, e, em terceiro, o esquema tradicional da racionalidade em termos de fins e meios, causas e efeitos.

Essa revolução estética, que começou no século XIX, não mudou apenas os valores poéticos. Ela também mudou a partilha das esferas de experiência. Dei ênfase a dois aspectos principais dessa conexão quando opus minha abordagem a duas outras preponderantes sobre as questões sociais. Essas abordagens foram também duas maneiras predominantes de conectar estética e política e sintetizam os dois principais comportamentos da ciência social.

1.2.1. Houve primeiramente o confronto com a análise bourdieusiana de Distinção. Em seu livro, Bourdieu claramente encena a "estética" como "distinção social", escondida sob o véu do “desinteresse” kantiano do juízo do gosto⁵. Ele organizou toda a questão como um disfarce. Concebeu a ideia moderna da autonomia da esfera estética como a negação dos juízos sociais incorporados, o que transformou o capital econômico e social em capital cultural. A diferença estética tornou-se, então, mera sublimação e disfarce da diferença social.

Eu argumentei que a experiência dos trabalhadores testemunhou uma relação muito mais dialética entre o social, o estético e o político. A "politização" da experiência dos trabalhadores foi acompanhada por um senso de propriedade comum dos poderes da linguagem, bem como dos espetáculos da natureza ou da decoração da cidade, e pela capacidade de se apropriarem eles mesmos da prática da linguagem poética e do olhar “desinteressado” sobre o visível. Em linhas gerais, foi em concordância com a ideia, exposta por Kant e por Schiller, segundo a qual a experiência estética é uma esfera específica da experiência que invalida as hierarquias ordinárias incorporadas na experiência sensível do dia a dia.

Logo, a asserção kantiana de uma sensibilidade específica invalidante da hierarquia de forma e matéria, ou entendimento e sensibilidade, e a conceituação schilleriana do estado estético provaram-se muito mais próximas da experiência social da emancipação do que a análise bourdieusiana em termos de ilusão estética. De modo inverso, a análise em termos de auto-ilusão

⁵ Ver Pierre Bourdieu, *Distinção: Crítica Social do Julgamento*, tradução de Daniela Kern & Guilherme J. F. Teixeira (São Paulo, Edusp; Porto Alegre, Zouk, 2007). Dentre vários comentários sobre Bourdieu, ver especialmente “Le sociologue roi” em *Le philosophe et ses pauvres*, 239-288, e “L'éthique de la sociologie”, editado em *Les Scènes du peuple (Les Révoltes logiques, 1975/1985)* (Lyon, Horlieu, 2003), 353-76 (*As cenas do povo*).

parecia alinhada ao velho mandamento platônico de que todos fiquem em seu próprio lugar. Isto é, parecia de acordo com a redução platônica das questões estéticas a “questões éticas”, questões de significado de *ethos* coletivo e individual.

O confronto com Bourdieu - e, de forma mais geral, com a sociologia da cultura - me ajudou a compreender a paradoxal ligação entre a “separatividade” da experiência estética e a construção de uma subjetivação política.

1.2.2 A segunda forma de ligação entre as duas "revoluções" estava em jogo na minha discussão de como a história foi escrita. Historiadores colocaram em questão a apropriação selvagem da "alta" linguagem pelas pessoas comuns, o que, nos tempos modernos, confundiu o paradigma histórico que opunha a verdade dos processos materiais ao discurso dos príncipes e dos oradores. Eu, ao contrário, a concebi como a disponibilidade generalizada da escrita que significou a própria condição de se fazer história: a possibilidade de que qualquer um pudesse se apropriar de outro *ethos* que não aquele adequado à sua condição. No cerne da emancipação social, havia um processo de apropriação, por parte dos trabalhadores, de uma língua que não era a sua, senão a "língua dos outros", a língua da "alta" literatura.

Não era somente uma questão de “difusão” mais ampla do material impresso. Estava em risco o *status* da escrita como forma de partilha do sensível. Não por coincidência, Platão havia condenado a forma de desordem trazida pela circulação da carta escrita: em sua circulação aleatória, a carta "muda" falava a todos. Qualquer um poderia dela se apropriar e romper com a ordem definida pela boa harmonia entre a autoridade da voz e a distribuição dos corpos na sociedade.

Em *Os Nomes da História*, tentei elaborar um conceito de literariedade⁶ como o poder que separa os corpos de seu destino natural⁷. Dessa forma, a "revolução estética dos trabalhadores" parecia acompanhada da "revolução estética" mais ampla, caracterizada pela ampla difusão da escrita e pela rejeição às antigas hierarquias entre assuntos ou personagens altos e baixos.

A questão, no entanto, rapidamente se mostrou um pouco mais complexa. A revolução estética não era somente - como no conhecido poema de Victor Hugo - o ‘bonnet rouge’ (barrete

⁶ N.T: Rancière usa o substantivo *literariness* e o neologismo *literarity* para se referir ao mesmo conceito, literariedade.

⁷ Rancière, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir* (Paris, Le Seuil, 1992). Editado primeiramente como *Les Mots de l'histoire; Os nomes da história: um ensaio poético do saber*, tradução de Eduardo Guimarães e Eni Orlandi (São Paulo, EDUC/Pontes, 1994).

vermelho) posto no velho dicionário, significando um novo empoderamento das pessoas comuns⁸. Ela tinha sua própria "igualdade" e suas próprias "pessoas". Eu resolvi o problema em *Os Nomes da História*. Mostrei que a literatura, oposta à dispersão aleatória de palavras, textualiza e retoriciza a escrita de sua própria "voz do povo". Descobri isso condensado na narração de Michelet do Festival da Federação⁹. Essa narração, na verdade, substituiu uma voz por outra. Ela substituiu a retórica emprestada dos oradores aldeãos revolucionários por uma voz do solo, uma voz da natureza maternal, nutridora, e das gerações mortas. Nesse livro, eu mostrei como o método científico dos historiadores de "mentalidades", que privilegiaram a voz muda das "vítimas mudas" da vida das massas sobre a tagarelice dos tribunais ou das ruas, foi herdeiro da chamada escrita "romântica" de Michelet. Então duas consequências tiveram que ser extraídas de minha análise.

1.3.1. A primeira consequência foi "metodológica". Estava alinhada às conclusões da minha análise crítica de Bourdieu. A ciência social pretendia dizer a verdade sobre as ilusões da literatura e da estética. Porém, os processos por meio dos quais tencionou esse trabalho de desmistificação da literatura e da estética foram precisamente formulados pela literatura ela mesma; eles eram parte da revolução estética da arte da escrita. Tirar o poder de fala dos falantes para devolver às coisas mudas, abandonar o velho palco teatral dos conflitos dos fins e dos meios para revelar as profundezas ocultas do Eu e da sociedade, ler no próprio corpo de objetos mudos o significado cifrado de uma época, de uma história ou de uma sociedade - tudo isso foi invenção da literatura. A ciência social, o criticismo social e a ciência do inconsciente tiveram que tomar de empréstimo da literatura ingênua as armas destinadas a revelar sua ingenuidade.

Isso significava que a ciência social era ela mesma o resultado de uma revolução poética. Consequentemente, uma poética do conhecimento pode se provar mais útil para entender os processos teóricos e as implicações políticas da ciência social do que a ciência social para compreender os processos das literaturas e as implicações sociais da arte. Em linhas gerais, isso significava que a "revolução estética" implicava muito mais do que um novo olhar para as práticas artísticas e para as obras de arte, que envolvia a nova ideia do próprio pensamento: uma ideia do poder do pensamento fora de si mesmo, um poder de pensamento ao contrário.

⁸ Referência a um poema de Victor Hugo, "Réponse à un acte d'accusation" ("Resposta a um ato de acusação"), do volume 1856 *Les Contemplations*.

⁹ Referência a *História da Revolução Francesa* de Jules Michelet. Isso é discutido no quarto capítulo de *Os Nomes da História*.

1.3.2 Agora essa virada metodológica ajuda a compreender a complexidade e a contradição da própria revolução estética. Por um lado, ela implicou uma deslegitimação das antigas hierarquias que acompanhavam os processos de subjetivação democrática. Até o “apoliticismo” daqueles escritores que contrastaram o culto à literatura com qualquer tipo de compromisso político ou social era parte da “igualdade” e da igual disponibilidade a todos de tudo que acontece em uma página escrita. Suas interpretações de igualdade como “igualdade da indiferença” foram parte da mesma “separação” estética que, por outro lado, culminou na capacidade e nos materiais para uma reconfiguração política da partilha do sensível.

Contudo, ao mesmo tempo, a “forma de escrita estética” demandava sua própria política. Essa política entrava em conflito com o processo aleatório da literariedade. Enquanto proletários se apropriavam das sobras das altas poéticas e retóricas foras de moda, ela formulava uma nova poética que dava consistência à “voz de baixo”, a uma eloquente voz dos mudos. Pretendia decifrar os signos escritos nos rostos, paredes, roupas, etc., para viajar sob o palco visível e revelar os segredos escondidos sob a terra. Formulou o que seria mais tarde endossado pela ciência social e pelo criticismo: uma hermenêutica da verdade social, em oposição às mentiras ou tagarelices políticas. Não por coincidência, a trama exemplar do romance moderno era a trama do filho do povo atraído para a miséria, para o crime ou para o suicídio pela leitura de um romance, pela entrada no universo da escrita.

Não era uma questão de opiniões pessoais ou estratégias. A literatura tinha a sua própria política. E essa política era parte de uma política mais ampla - ou metapolítica - da estética: uma metapolítica da comunidade sensível, destinada a atingir o que havia sido deixado para trás pela revolução “meramente política” - a liberdade e a igualdade incorporadas em atitudes vivas, em uma harmonia entre a distribuição dos corpos e a distribuição das palavras, entre os lugares, as ocupações e os modos de ser e dizer. Em vez das invenções políticas do dissenso, a estética prometia uma divisão não polêmica, consensual do mundo comum. A nova ideia do pensamento envolvida no regime estético da arte - o pensamento desconectado da vontade, o pensamento presente no que não pensa, incorporado no corpo dos seres mudos - é parte da invenção daquilo que analisei em *O Desentendimento* como a moderna metapolítica. Como eu entendo, a metapolítica enxerga as questões “políticas” como aparências que ocultam os mecanismos reais da vida social e as verdadeiras formas de comunidade; ela propõe, portanto, o deslocamento do

palco das aparências e dos conflitos sobre a aparência para o palco “verdadeiro” onde as formas de vida coletiva são produzidas e podem ser transformadas.

Essa seria a visão simplista e retrospectiva de como o meu chamado trabalho estético desdobra as implicações de minha pesquisa histórico-política. Na segunda parte desta discussão, eu gostaria de traçar uma linha diferente de argumentação mostrando como ambas, na verdade, lidam com os mesmos problemas de formas paralelas.

2.1. O primeiro ponto seria que eu não sou mais um filósofo político do que um filósofo da arte. Escrever sobre a política como tal veio um pouco tardiamente na minha carreira, logo antes de escrever sobre a estética como tal. Em ambos os casos, o enfoque surgiu como resultado de solicitações exteriores. “Exteriores” significa duas coisas. Primeiramente, que respondi a algumas solicitações feitas por quem pensava que, fora do meu campo de pesquisa e do meu modo de apresentação não identificados, algo poderia ser reciclado em termos usuais da teoria política ou estética. Os seis capítulos de *O Desentendimento* resumem diferentes apresentações que fiz seguindo tais solicitações no início dos anos 1990. Eu estava trabalhando nas “políticas da escrita” quando um amigo me convidou para redigir um ensaio em uma edição especial de uma revista francesa sobre o tema do *consenso*. Essa contribuição foi o núcleo do que seria desdobrado em *O Desentendimento*. Cinco anos depois, fui chamado para participar com um ensaio no catálogo da exibição *Face à l'histoire*, no Centro Georges Pompidou, e para dar uma entrevista sobre a história do cinema (que celebrava o seu centenário): duas contribuições sobre “arte e história” que, por seu turno, acarretaram em novas requisições de revistas ou instituições de arte¹⁰.

Ao responder a essas demandas, eu também reconheci a analogia entre o que se passava simultaneamente nos chamados campos político e artístico. O que ocorria era, à época, descrito como o encerramento de uma certa história ou o encerramento de um paradigma de historicidade: do lado da política, o fim das utopias sociais, o retorno ao político ou o fim da história; do lado da arte, o fracasso do paradigma modernista. Ambas as extremidades podiam ser resumidas em termos do “fim das grandes narrativas”.

¹⁰ Ver “Sens et figures de l'histoire”, em *Face à l'histoire*. Catálogo da exposição do Centre Georges Pompidou (Paris, Flammarion, 1996), 20-7; “Les mots de l'histoire du cinéma” [As palavras da história do cinema] (entrevista com Antoine de Baecque), *Cahiers du cinéma* 496 (1995), 48-54; “Jacques Rancière: History and the Art System” [Jacques Rancière: história e o sistema da arte] (entrevista com Yan Ciret), *Art Press* 258 (2000), 18-23.

2.2. A preocupação mais comum em minhas intervenções sobre política ou estética era discutir a questão do “fim”, questionar o paradigma da historicização da política e da arte que sustentava esses diagnósticos do “fim”. Uma vez mais, o problema do “tempo” parecia estar no cerne de toda a questão. A presunção de que o tempo das políticas emancipatórias já havia se passado, juntamente com as grandes narrativas da “vítima universal”, podia ser vista como o lado avesso do antigo argumento platônico da “falta de tempo” que supostamente impedia os trabalhadores de fazer qualquer coisa além de seu trabalho. A minha discussão sobre política objetivava romper a suposta solidariedade entre políticas emancipatórias e qualquer tipo de unidirecionamento da História ou qualquer tipo de “grande narrativa”. Visava mostrar que não há “fim” da política, que a política é uma atividade excedente e precária, ainda à beira de seu colapso.

De forma correspondente, meu trabalho sobre estética tencionava reformular as categorias temporais por meio das quais as práticas artísticas modernas e contemporâneas são comumente compreendidas. A arte contemporânea geralmente se submete a um diagnóstico de desidentificação. Essa desidentificação pode ser severamente criticada como o colapso da modernidade. Ela pode se favorecer como a manifestação alegre de uma era pós-modernista, liquidando a austeridade do paradigma modernista e revelando a vaidade de suas categorias. Entretanto, o modernismo e o pós-modernismo coincidem na mesma forma de identificação da modernidade artística.

Ambos coincidem na ideia de que Modernidade significava a autonomia da arte; que a autonomia da arte significava que cada arte seguia sua lógica interna, de acordo com a lei de seu próprio meio; que essa autonomia triunfou quando a poética se tornou “intransitiva” com Mallarmé, quando a pintura renunciou à tarefa da figuração com Kandinsky e Malevitch, e assim por diante. Ambos coincidem, na verdade, em uma ideia bem simplista da ruptura moderna com a tradição representativa, assentada na ideia de que representação significa semelhança e figuração. Todo o meu trabalho estético pode ser visto como uma tentativa sistemática de questionar esse paradigma histórico predominante, uma vez que nos impede de compreender tanto as transformações das artes moderna e contemporânea quanto a ligação entre arte e política.

2.2.1. Em *Mallarmé, La Politique de la sirène*, eu questioneei a imagem padrão do escritor intransitivo¹¹. Enfatizei que a suposta “solidão” da escrita é, ao contrário, a busca de um novo

¹¹ Rancière, *Mallarmé: La Politique de la sirène* (Paris, Hachette, 1996); *Mallarmé: A política da sereia*, inédito no Brasil.

paradigma da escrita, ligando a poesia à dança, à pantomima e à música, bem como à tipografia e ao design. Realcei que essa busca de uma nova escrita era parte da política herdeira de uma das preocupações mais comuns do século XIX, a de inventar as formas de uma nova “religião” que pudesse substituir as religiões decadentes e dar à jovem democracia o sacramento de uma comunidade tanto ideal quanto sensível.

Em *La Parole muette*, eu generalizei essa análise mostrando como a ideia da literatura pura e a ideia da literatura como expressão de uma determinada vida social são dois lados da mesma moeda¹². Também questionei a identificação modernista entre representação e realismo mostrando que o chamado romance “realista” não era o apogeu da “arte representativa”, mas a primeira ruptura com ela. Ao rejeitar a hierarquia representativa entre assuntos altos e baixos, bem como o privilégio representativo da ação sobre a descrição e suas formas de conexão entre o visível e o dizível, o romance realista definiu as formas de visibilidade que tornariam a “arte abstrata” visível.

2.2.2. Meu recente ensaio sobre “a revolução estética e seus resultados” tenta remontar ao cerne mesmo da questão: a chamada autonomia da arte, que teria sido o paradigma da arte moderna¹³. Eu tentei mostrar, em primeiro lugar, que a autonomia da experiência estética não é a autonomia da arte; em segundo, a própria autonomia da arte é ainda o outro lado de uma heteronomia. Desde o início, a autonomia da arte foi considerada o princípio de uma nova forma de vida coletiva, precisamente porque era um lugar de onde se afastaram as hierarquias usuais que definem a vida cotidiana. E a ruptura com a mimesis que isso implicava também significava que não havia mais princípio algum de distinção entre o que pertencia à arte e o que pertencia à vida cotidiana. Qualquer objeto profano podia entrar na esfera da experiência artística. Reciprocamente, qualquer produção artística podia se tornar parte da formulação de uma nova vida coletiva.

Assim, a separação “modernista” da esfera artística surge como uma interpretação unilateral da solidariedade de autonomia e heteronomia constitutiva do regime estético da arte como tal e de suas “políticas”. Isso significa que o paradigma “pós-moderno” é também uma interpretação unilateral. O borramento das fronteiras entre arte alta e baixa - e, em última instância, entre arte e não arte - não é o caráter exclusivo do nosso presente. Não significa o fim da “modernidade”. Pelo

¹² Rancière, *La Parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature* (Paris, Hachette, 1998); *A palavra muda*, inédito no Brasil.

¹³ Rancière, “The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy”, *New Left Review* 14 (2002), 133-51; “A revolução estética e seus resultados”, Projeto Revoluções, disponível em:

http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf.

contrário, está alinhado ao processo de cruzamento de fronteiras que acompanha todo o desenvolvimento do regime estético da arte.

Desse modo, posso dizer que enfrentei o mesmo problema tanto na “política” quanto na “estética” ao tentar construir um paradigma de “historicidade” igualmente oposto às narrativas unilaterais simétricas do progresso ou da decadência. Esse paradigma leva em conta a tensão interna de um regime de arte e de pensamento e a multiplicidade de suas linhas de temporalidade. Eu opus essa contradição e essa multitemporalidade à unilateralidade da categoria modernidade.

Devo dizer o que está em jogo nessa crítica da noção de modernidade, uma vez que ela sustenta toda a minha pesquisa. “Modernidade” pressupunha uma ligação simples entre um processo histórico de emancipação política e um processo histórico de autonomização das práticas artísticas. Ao fazê-lo, ocultava a natureza contraditória do regime estético da arte e de suas políticas. Quando a contradição se tornou demasiadamente óbvia, só poderia ser interpretada em termos de um “colapso” da modernidade. Por um lado, eu diria que esse “colapso” era apenas o colapso do paradigma. Por outro, porém, esse “colapso” era ele mesmo uma forma de radicalização e reversão da “política da estética”. E essa reversão tem em si efeitos políticos.

2.3. A teoria do sublime de Lyotard foi o alvo principal de minha discussão não apenas por sua importância no contexto francês, mas também porque é o exemplo mais revelador da reversão do paradigma modernista e das implicações políticas dessa reversão¹⁴. O ponto de partida de sua estética do sublime está alinhado à versão “dura” do Modernismo, à versão adorniana que liga os potenciais políticos da obra de arte à sua radical separação da vida social e às suas contradições internas¹⁵. Para Lyotard, assim como para Adorno, a vanguarda deve desenhar indefinidamente a linha de separação entre a arte moderna e a sociedade do consumo. Lyotard, contudo, leva essa “tarefa” ao seu ponto de reversão. Na construção de Adorno, a separação externa e as contradições internas da obra de arte ainda mantinham a promessa schilleriana de emancipação, a promessa de uma vida não alienada¹⁶. Na versão de Lyotard, elas têm que testemunhar justamente o

¹⁴ Ver Jean-François Lyotard, *Lições sobre a analítica do sublime*, tradução de Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar (Campinas, Papirus, 1993).

¹⁵ Ver, por exemplo, Theodor W. Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, editado por J. M. Bernstein (Londres, Routledge, 1991).

¹⁶ Referência a Friedrich Schiller, *A educação estética do homem: numa série de cartas*, tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki (São Paulo, Editora Iluminuras, 1989), p.77-81. Rancière discute essa passagem na abertura de “A revolução estética e seus resultados”.

contrário: o desenho da linha divisória atesta uma dependência imemorial do pensamento humano no poder do Outro, o que torna qualquer promessa de emancipação uma decepção.

Essa “política da estética” chega ao ponto em que a função da arte é testemunhar um desastre¹⁷. Ela tem que testemunhar o “desastre” original da alma, a dependência imemorial da mente humana na lei imemorial do Outro em seu interior. Assim, tem de testemunhar o desastre que resulta do esquecimento desse desastre: o desastre da promessa de emancipação, uma promessa de superioridade humana que só pode ser completada ou como a barbárie plena dos totalitarismos nazista e soviético, ou como o totalitarismo brando da sociedade do consumo. A arte se torna, portanto, no sentido mais estrito, o luto da política. Essa condição da arte prossegue com a substituição do arrependimento e da memória por qualquer vontade de transformação política.

Enfocar essa reversão do paradigma modernista da arte não significa deslocar-se da política para a estética. O que está em jogo na discussão da arte e da estética hoje é o mesmo processo que ocorreu no campo da política, no qual a declaração do fim das utopias sociais e do “retorno” à política pura significava, na verdade, o colapso da prática política na gestão “consensual” dos interesses econômicos e sociais - uma gestão consensual que logo parecia ser assombrada pelo seu contrário: a simples violência “arcaica” das novas formas de fundamentalismo, racismo e xenofobia. Não há política pura, assim como não há arte ou estética puras. A reivindicação por essa pureza reduz-se, em última instância, ao seu contrário: a confusão tanto da arte quanto da política na indistinção ética.

Algumas palavras são necessárias para esclarecer essa questão “ética”. Nós ouvimos hoje muitas reivindicações por um “retorno” da ética ou à ética. Na minha visão, esse retorno à ética não soa melhor que o antigo “retorno à política”. A ética é frequentemente entendida como um ponto de vista normativo a partir do qual os valores e as práticas das outras esferas (arte, política e assim por diante) seriam julgados. Eu penso que isso não é, de modo algum, o que estamos enfrentando hoje. O que estamos enfrentando é muito mais a confusão de distinções políticas e estéticas no mesmo ponto de vista indistinto. É isso que a ética significa. A lei do *ethos* não é o poder da lei ou do universal, mas a confusão da lei e do fato. Na estética do sublime, a tarefa histórica da vanguarda é inscrever os choques dos *aistheton*, é obedecer à lei do poder empírico do

¹⁷ Ver Rancière, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique* (Paris, La Fabrique, 2000); *A partilha do sensível: Estética e Política*, tradução de Mônica Costa Neto (São Paulo, Editora 34, 2005).

Inconsciente ou, igualmente, à lei de Moisés. De uma maneira menos sofisticada, é a mesma equivalência da lei e do fato que reina quando os assuntos de segurança americanos são confundidos com a justiça infinita imposta pelas forças do Bem contra as forças do Mal - uma batalha do Bem contra o Mal que, por sua vez, é reduzida à mera factualidade de um “choque de civilizações”.

O que está em jogo na Estética e na Política hoje é o mesmo processo de reversão. A antiga radicalidade da emancipação política foi transformada no pensamento de um Mal radical. Da mesma forma, a radicalidade do Modernismo artístico é transformada em um pensamento de arte que se dedica ao testemunho do desastre e à inscrição do Irrepresentável. Em ambos os casos, é a mesma teologia do Tempo que se transforma, nomeadamente a visão do acontecimento histórico que rompe a História, separando um tempo antes e um tempo depois. Durante muito tempo, esse acontecimento foi a revolução vindoura. Na virada ética, essa orientação dos tempos foi revertida. A História não é mais cortada pela promessa de uma revolução à nossa frente; ela é cortada atrás pelo acontecimento da Exterminação, um acontecimento que significa o desastre sem fim, debilitando qualquer processo de emancipação.

O tempo como forma de distribuição do possível e do impossível: a investigação desse tema “estético” tem estado no cerne de toda a minha pesquisa, desde a minha ênfase na “noite” dos proletários - quer dizer, o seu afastamento de uma distribuição do tempo no qual não se pode fazer “duas coisas ao mesmo tempo” - até a minha polêmica contra o paradigma modernista da arte, o qual também supõe que uma essência da “época” define aquilo que você pode ou não fazer na arte. Substituir uma topografia da *re*-distribuição do possível e uma multiplicidade de linhas de temporalidade pela ordem do tempo que prescreve o impossível tem sido um fio condutor no processo de minha pesquisa. Nunca migrei da política para a estética. Sempre tentei investigar a distribuição do sensível que nos permite identificar algo que chamamos de política e algo que chamamos de estética.

Jacques Rancière

Professor emérito da Universidade de Paris VIII

Membro fundador do Collège International de Philosophie