



JACQUES RANCIÈRE E O REGIME ESTÉTICO DAS ARTES COMO RECUSA À IDEIA DE MODERNIDADE

Daniela Cunha Blanco
Mestranda no Departamento de Filosofia
FFLCH - USP
Bolsista CNPQ

RESUMO: Pretendemos apresentar uma leitura do modo como Jacques Rancière recusa o termo *modernidade* substituindo-o pela expressão *regime estético das artes*, apresentando a ideia de que a arte moderna não teria rompido com o passado, mas sim com o *princípio mimético* e com uma certa ideia de natureza humana que fundamentavam o *regime representativo*. A passagem de um regime a outro será pensada a partir de um modo específico de entrelaçar estética e política expresso naquilo que o autor compreende por *partilha do sensível*. Nosso intuito é compreender como o rompimento com a *mimesis* opera uma mudança na concepção de natureza humana, que a partir de então, só poderá ser pensada como *natureza perdida* ou como *humanidade por vir* — tal qual teorizada no jovem Friedrich Nietzsche, em o *Nascimento da tragédia*, cujo pensamento dos impulsos *dionisiaco* e *apolíneo* aparecerão como ocasião para pensar a *humanidade por vir* como expressão do *regime estético* em Rancière.

PALAVRAS-CHAVE: Jacques Rancière. Regime estético. Modernidade. Humanidade por vir. Apolo e Dionísio.

ABSTRACT: We intend to present a reading in the way Jacques Rancière refuses the term *modernity*, replacing it with the expression *aesthetic regime of the arts*, presenting the idea that the modern art wouldn't have broken with the past, but instead, with the *principle of mimesis* and also with a certain idea of human nature which grounds the *representative regime*. The passage from one regime to another will be thought from a specific way of interweaving aesthetics and politics expressed in what the author understands by *division of the sensible*. Our intention is to understand how the disruption in relation to *mimesis* operates a change in the conception of human nature, which from then on can only be thought as a *lost nature* or as a *humanity to come* - as it is theorized by the young Friedrich Nietzsche, in his book *The birth of tragedy*, in which the thought of the dionysian and apollonian impulses will appear as an occasion to think the *humanity to come* as an expression of the *aesthetic regime* in Rancière's thought.

KEYWORDS: Jacques Rancière. Aesthetic regime. Modernity. Humanity to come. Apollo and Dionysus.

*Temos que aprender a pensar de outra forma –
para enfim, talvez bem mais tarde, alcançar
ainda mais: sentir de outra forma.*

Nietzsche

Introdução

O discurso em torno da *modernidade* apresenta uma miríade de ideias de ruptura com o passado. Tudo se passa como se, sob esse nome, pudéssemos compreender uma temporalidade única que estaria, de certa forma, unificada em torno da ideia de um projeto político imbuído de um ideal progressista. Esse direcionamento sempre voltado para o futuro teria estabelecido uma certa ideia de que para avançarmos mais seria necessário um rompimento com o passado. Com isso, estabeleceu-se a ideia de que esse modo específico de entrelaçar um projeto político ao pensamento, às artes, às ciências e a outros tantos campos, poderia ser compreendido sob o nome *modernidade*. Como Jacques Rancière afirma,

hoje denominador comum de todos os discursos disparatados que põem no mesmo saco Holderlin ou Cézanne, Mallarmé, Malevitch ou Duchamp, arrastando-os para o grande turbilhão em que se mesclam a ciência cartesiana e o parricídio revolucionário, a era das massas e o irracionalismo romântico, a proibição da representação e as técnicas de reprodução mecanizada, o sublime kantiano e a cena primitiva freudiana, a fuga dos deuses e o extermínio dos judeus da Europa. (RANCIÈRE, 2009a, p. 14)

Modernidade, desse modo, apareceria como uma espécie de denominador comum que ora designaria simplesmente um período temporal no qual todas essas manifestações teriam se dado, ora seria considerado como um termo que qualificaria gestos e acontecimentos tidos como vanguardistas. Foi desse modo que o termo adentrou o campo estético para determinar aquilo que conhecemos como *modernidade artística*, tão imbuído da ideia de ruptura com o passado como seu precedente genérico – como vemos no discurso vanguardista do século XX, tanto nos textos e manifestos de artistas e críticos quanto nos gestos e práticas artísticas¹. A *modernidade artística* designaria,

¹ O gesto e o discurso de ruptura, como afirma Rancière (2009a) aparecem nas diversas artes ao longo do século XX: nas artes visuais, o rompimento com a figuração a partir das propostas de abstração e da busca pela *pureza* da cor na pintura; na poesia, a recusa ao caráter comunicativo da linguagem, afirmando, no lugar, o poder de expressão das palavras; na música, a afirmação do som para além de qualquer analogia com a linguagem expressiva. Todos esses gestos e

assim, uma unidade de pensamentos e ideias que entrelaçariam a estética à política. Rancière (2009a), por sua vez, recusando tanto a expressão quanto a problemática que apresenta, afirma que o termo *modernidade* operaria uma confusão que impossibilitaria a compreensão do cerne das relações entre estética e política, a saber, o surgimento de um novo *regime de visibilidade das artes*, o *regime estético*; dentro do qual os gestos vanguardistas ou iconoclastas podem ser pensados em sua especificidade sem que se precise unificá-los de modo a explicar um período histórico tão longo e ao mesmo tempo um projeto político único que os embasaria.²

Pretendemos pensar como Rancière recusa a ideia de *modernidade* substituindo-a pelo termo *regime estético das artes* operando, com isso, um outro desvio, qual seja, o do pensamento de que se houve uma ruptura, esta não se deu em relação ao passado, mas sim em relação ao *princípio mimético* que pautava o *regime representativo*. Fundamentada em uma relação de conformidade entre um modo de fazer (*poiesis*) e um modo de visibilidade (*aisthesis*), a *mimesis* estabelecia uma ideia de *natureza ordenadora* na qual tudo era identificado, percebido e pensado segundo sua posição comunidade. Com o rompimento em relação à tal conformidade, o autor (2004) afirma que teriam surgido as ideias de *natureza perdida* e de *humanidade por vir* – figuras que expressariam o modo de pensamento próprio ao *regime estético*.

discursos apresentavam a ideia de uma arte nova que deveria ser construída a partir da ruptura com aquilo que teria caracterizado a arte do passado.

² Rancière compreende três regimes que são pensados como recortes de historicidade nos quais a arte teria um estatuto diverso; três formas de ligação diversas entre os modos de fazer, ver e pensar a arte. Esses regimes, apesar de associados a certos períodos históricos, não estariam limitados aos mesmos, mas sim preocupados em dar a ver uma historicidade própria a certos acontecimentos, ao invés de datá-los. Os regimes recortariam certos fatores que condicionariam um determinado evento, pensamento ou percepção. São eles: 1) O *regime ético das artes*, identificado pelo autor à República platônica, em que a arte não existe por si, mas apenas em função da ideia de veracidade e do destino das imagens, ou seja, em função de determinados usos das imagens e os efeitos que podem produzir na comunidade. 2) O *regime representativo das artes*, identificado à Poética de Aristóteles e aos tratados poéticos da idade clássica, no qual as artes são divididas segundo seus modos de fazer. O autor compreende que a *mimesis* não aparece aí como simplesmente um modo de fazer específico, mas antes como um modo de fazer que divide aquilo que seria considerado arte daquilo que não seria. Surge daí a divisão entre as *belas-artes* e as *artes aplicadas*, partilhando o espaço e o tempo de acordo com as hierarquias dos modos de fazer e de visibilidade das artes. 3) Por último, o *regime estético das artes*, termo que substitui a ideia de modernidade artística, marcando esse mesmo período a partir de um outro ponto de vista, a saber, momento em que a quebra do princípio mimético teria estabelecido um novo modo de pensamento da arte que a teria autonomizado ao mesmo tempo que teria criado uma identidade entre as formas de arte e as formas de vida. Não haveria, assim, uma ideia de ruptura com o passado, como no termo modernidade, mas antes uma nova relação com o passado. A arte, nesse regime, seria identificada como tal a partir de um ser sensível, a partir da ideia de experiência estética.

Nosso intuito é pensar a mudança de interpretação operada por Rancière – que passa do pensamento da *modernidade artística* como projeto de ruptura com o passado para o pensamento de um regime de historicidade que dá a ver um rompimento em relação ao *princípio mimético* – a partir da leitura da problematização realizada por Friedrich Nietzsche em torno do renascimento da tragédia grega em seu tempo. A oposição entre os impulsos *apolíneo* e *dionisíaco* em Nietzsche, apareceriam, assim, como expressão desse desacordo entre uma *poiesis* e uma *aisthesis* e, ainda como expressão da *humanidade por vir* que surge no embate entre dois regimes de historicidade, quais sejam, o *regime representativo* e o *regime estético*. Faremos, assim, uma análise da passagem entre os regimes em Rancière em diálogo com o pensamento da *partilha do sensível*, compreendida como ligação específica entre a política e a estética; passando, então, pelo pensamento dos impulsos *apolíneo* e *dionisíaco* em Nietzsche, com o intuito de compreender a ideia de *humanidade por vir* que se forma ali e como ela pode ser pensada por Rancière como expressão do *regime estético*.

A partilha do sensível: de um regime de identificação da arte a outro

O intuito de Rancière, ao conceber a ideia dos *regimes de identificação*, é perceber a configuração específica de um modo de pensamento e de visibilidade que determina o modo como a arte é percebida no interior e em relação à comunidade. Trata-se de pensar como as próprias fronteiras que separam aquilo que é percebido como arte daquilo que não é, são configurações sensíveis cambiáveis. Para Rancière (2009a), o pensamento da *modernidade* não daria conta de pensar os movimentos e as reconfigurações dessas fronteiras pois, ao confundir os gestos e as práticas artísticas singulares com o próprio regime de historicidade que os autorizaria, teria dado ensejo ao pensamento da unidade de um projeto histórico-político no qual tudo estaria entrelaçado. Desse pensamento teria surgido a ideia de *vanguarda* que, seja no âmbito político, seja no estético, qualificaria, segundo Rancière (2009a), tudo aquilo que aparecesse como objeto ou tema interessante para a manutenção do projeto modernista. A partir do ponto de vista do discurso moderno, aquilo que seria apenas gesto singular no interior de um regime tomaria, então, ares de um projeto unificado de ruptura com o passado.

Por sua vez, a ideia de *regime estético*, ao invés de dar a ver uma unidade das muitas manifestações artísticas e políticas de um tempo, propõe pensar o regime de historicidade no qual elas se expressam, ou seja, a configuração sensível e o modo de

pensamento que autoriza tais práticas. Não estando necessariamente presos a um espaço-tempo na história, os *regimes de identificação das artes* concebidos pelo autor dizem respeito ao modo do entrelaçamento entre a estética e a política, ao modo como estas referem-se uma à outra por uma relação intrínseca compreendida sob o nome de *partilha do sensível*:

um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2009a, p. 16-17)

Para Rancière (2009a), pensar a relação entre a estética e a política implica em pensar que nossos modos de viver estariam determinados por uma espécie de *a priori* sensível que delimitaria os modos de visibilidade e de pensabilidade da comunidade. A *partilha do sensível*, assim, deve ser compreendida como a textura sensível do real que dá a ver as coisas como sendo comuns ou separadas, como sendo a expressão da percepção comum ou a expressão de uma invisibilidade. Haveria um *a priori* que direcionaria nossas sensibilidades e nossos modos de relacionar-nos com o mundo. A *partilha do sensível* é um conjunto de determinações históricas associadas a um modo de pensamento que se sobressai em determinado momento da história, não sendo a ele exclusivo.³ E esse modo da *partilha* é que seria essencialmente político ao determinar aquilo e aqueles que seriam visíveis ou invisíveis, aquilo que seria percebido como som racional e aquilo que seria percebido apenas como ruído, em suma, aqueles que seriam considerados como sujeitos políticos e aqueles que estariam fora do jogo.

Assim, a substituição do termo *modernidade* pela expressão *regime estético* daria a ver esse interesse mais amplo do autor de reconstituir o modo como a estética e a política teriam se ligado de um modo específico desde meados do século XVIII até a atualidade. Nesse sentido, o *regime estético* aparece como expressão sob a qual Rancière irá operar um novo modo de pensar as relações entre estética e política que

³ Rancière (2009a) dá exemplo de como os regimes não se limitariam a uma época quando fala sobre o regime de identificação das imagens que opera na religião, por exemplo. Mesmo nos tempos atuais, em que o *regime estético* prevalece, as imagens são pensadas nas diversas religiões a partir de seu teor ético em relação à ordenação da comunidade, ou seja, as imagens devem constituir uma conformidade com o destino e a origem da comunidade – tal qual concebido no modo de pensamento *regime ético*. Da mesma forma, a própria característica do *regime estético* é a multiplicidade de temporalidades e nele, o embate com o modo de pensamento do *regime representativo* é constituinte do próprio movimento estético de redesenhar fronteiras e de reconfigurar o sensível.

não esteja pautado pela ideia de uma temporalidade única e de um projeto político a ela associada. A política aparece, então, não como um aspecto programático de um modo de fazer da arte, mas, antes, como a própria *partilha do sensível* que desenha os modos de visibilidade daquilo que é percebido como arte e daquilo que não o é. Esse constante redesenho das fronteiras e das identificações da arte é a própria política da estética. Trata-se de conceber a estética, não como um discurso *sobre* a arte, mas sim como um regime específico dos modos com que a arte é percebida e pensada como tal; de como as práticas artísticas aparecem sob uma visibilidade diversa de outras práticas do campo social e neste intervém. Como explica Hussak:

Não sendo uma "teoria", mas, antes muito mais, uma noção difusa que opera socialmente, agregando os discursos, as percepções, as emoções e as categorias de pensamento a fim de fornecer certos parâmetros que guiam a compreensão da arte, o regime estético é a maneira a partir da qual se compreende a arte no ocidente desde o século XVIII. (HUSSAK, 2014, p. 4)

Podemos pensar que Rancière, ao substituir o termo *modernidade*, estaria interessado em recusar a *partilha do sensível* que o termo daria a ver. O autor afirma que

A ideia de modernidade é uma noção equívoca que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc., separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio... Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas. (RANCIÈRE, 2009a, p. 37)

Haveria, no termo *modernidade*, uma atitude filosófica interessada em recortar um conjunto de gestos e práticas artísticas como expressão de uma mesma noção que os teria guiado, qual seja, a noção de vanguarda artística, que ligaria a ideia de novidade artística a uma determinação política. Tal recorte, segundo Rancière (2009a), encobriria uma miríade de expressões e gestos artísticos que não se enquadrariam no discurso unificador do projeto moderno. Mais do que recortar um tempo histórico, a *modernidade* delimitaria um conjunto de modos de fazer direcionados a uma determinação política; seria uma noção que apresentaria uma determinada relação entre a ideia de novidade artística e um direcionamento político da comunidade, ligação esta, expressa no termo *vanguarda*. E o termo *vanguardista* passaria a qualificar todo tema interessante para a manutenção do projeto político modernista (RANCIÈRE, 2009a). Desse modo, toda arte *moderna* era aquela que visava um sentido de progresso político e nunca de diálogo com o passado.

Mas, recusar o termo *modernidade*, como faz Rancière, não significa negar tais gestos de ruptura, mas sim dar-lhes uma outra posição no campo: esses gestos, a partir do pensamento do *regime estético*, seriam pensados em sua singularidade, em seu modo sensível próprio, sem a mediação de um projeto político unificador que devesse lhe fornecer justificativas. Liberada do projeto unificador a arte do *regime estético* pode ser pensada a partir da ideia de uma simultaneidade de múltiplas temporalidades e não em uma ruptura com o passado; afinal, afirma Rancière, o *regime estético*, “começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” (RANCIÈRE, 2009a, p. 36). Mas tal multiplicidade só teria sido possível por uma outra ideia de ruptura tal qual pensada pelo autor: aquela que diz respeito à recusa de uma unidade artística, aqui compreendida como o *princípio mimético* que unificava toda a arte do *regime representativo*.

Rancière (1995) dá a ver como, a partir de meados do século XVIII e especialmente ao longo do século XIX, ter-se-ia percebido uma impossibilidade de continuar pensando a arte em sentido geral, substituindo-se a unidade das belas-artes pelo pensamento de um sentimento estético geral. Tudo teria se passado como se não fosse mais possível englobar sob o nome de arte um conjunto de saberes e fazeres que a definiriam, mas apenas pensá-la como um *singular indeterminado* para o qual haveria uma experiência estética possível (RANCIÈRE, 2004). Essa arte singular indeterminada teria exigido um processo complexo de identificação, afinal “porque havia arte, deveria haver um olhar e um pensamento que a identificasse” (RANCIÈRE, 2004, p. 15), um *regime estético*. Essa singularidade da arte e da experiência estética expressaria o rompimento com o *princípio mimético*, compreendido como uma determinação que identificava, dentre as maneiras de fazer, um tipo específico de fazer imitações. Sendo pensado não apenas como uma regra no interior do próprio regime representativo, mas, antes, o próprio princípio de identificação das artes desse regime, o próprio pensamento que tornava a arte visível.

No *regime representativo*, dentre as maneiras de fazer em geral que delimitam certos papéis sociais, a arte é aquela identificada por fazer imitações. Nessa arte de fazer imitações, haveria uma série de outras separações — entre o baixo e o alto, o trágico e o cômico, o sublime e o grotesco —, que seriam expressão de uma separação mais fundamental: aquela da *partilha* dos papéis sociais. O primado do narrativo sobre o descritivo mostra, afirma Rancière (1995), como o sensível aí estava subordinado a uma racionalidade. Todo aspecto sensível só poderia *aparecer* na narrativa com uma função

específica no encadeamento das ações dentro de uma ordem causal.

Rancière afirma, ainda, que a *mimesis* seria um “nó entre uma natureza produtora, uma natureza sensível e uma natureza legisladora” (RANCIÈRE, 2004, p. 16). Tal nó estaria explicitado não apenas na divisão entre as artes aplicadas e as belas-artes, mas também no próprio interior desta última. O *regime representativo* estabelecia critérios e hierarquias que colocavam em relações estritas um modo de fazer (*poiesis*) e um modo de perceber (*aisthesis*), restringindo certos gêneros representativos à determinados públicos e determinando, ainda, temas e personagens dignos de servirem à arte como tema. Não se trata de pensar a *mimesis* apenas como critério de perfeição artística segundo o grau de verossimilhança em relação a um modelo, mas sim de pensá-la como um princípio de separação das artes segundo seus modos de fazer. A *mimesis* é antes “um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações” (RANCIÈRE, 2009a, p. 30). Se há uma divisão que considera certos objetos pertencentes às *belas-artes* e outros como representantes das *artes aplicadas*, ela justifica-se não por arbitrariedade, mas sim por uma *partilha do sensível* que recorta um campo de visibilidade segundo certos aspectos políticos.

As belas-artes são assim ditas porque as leis da *mimesis* aí definem uma relação regrada entre uma maneira de fazer – uma *poiesis* – e uma maneira de ser – uma *aisthesis* – que é afetada por ela. Essa relação a três, em que se garante o nome ‘natureza humana’, define um regime de identificação das artes, esse que propus chamar regime representativo. (RANCIÈRE, 2004, p. 16)

O autor afirma que “a estética enuncia a ruptura dessa relação que garantia a ordem das belas-artes” (Rancière, 2004, p. 16). Assim, “a relação entre a *poiesis* e a *aisthesis* é, agora, diferente. A natureza humana que as coloca em acordo é uma natureza perdida ou uma humanidade por vir” (RANCIÈRE, 2004, p. 17). Desse modo, podemos pensar que os regimes de identificação das artes apresentam, não apenas um *modo de pensamento*, mas, também, uma certa ideia de *natureza humana*. Esta seria expressa por um tipo de ligação entre um modo de fazer, um modo de perceber-aparecer e um modo de pensar. O *regime representativo* apresentaria uma ideia de humanidade assentada sob uma natureza legisladora que ordenaria as posições e os modos de ocupar o espaço segundo uma determinada hierarquia. Assim, compreende-se nesse regime uma relação linear entre o gênero artístico, a dignidade do tema e do público a quem ela destinar-se-ia. Aos pobres, a representação de suas vidas como comédia; aos ricos, a representação de suas vidas como tragédia. Ordenação que daria a ver uma hierarquia

entre a razão e o sensível, pois trataria de determinar a visibilidade da matéria sensível da narrativa a partir de uma forma racional pré-estabelecida, relação linear entre uma *aisthesis* e uma *poiesis*. Velha discussão da relação entre forma e conteúdo, compreendendo-se a primeira como razão ativa e o segundo como matéria sensível passiva. O pensamento estético, por sua vez, ao colocar o sensível e a arte como horizonte do pensamento, e ao romper com o *princípio mimético*, faz ruir a ideia de uma ordem hierárquica entre a razão e a sensibilidade, entre conteúdo e forma. A estética é assim responsável por operar uma desordenação das hierarquias das belas-artes a tal ponto que a divisão mesma que a afirmaria já não teria mais espaço. A ideia de uma natureza como matéria passiva que seria ordenada por uma razão ativa deixa de fazer sentido, dando lugar a uma outra ideia de *natureza humana*.

Para Rancière, todo o campo da discussão estética teria, de alguma forma, se debatido com a perda da natureza legisladora e de como seria possível pensar outra relação entre a *aisthesis* e a *poiesis*. O autor afirma que estas

doravante relacionam-se imediatamente uma com a outra. A única natureza humana que lhes é atribuída é uma natureza perdida ou uma humanidade por vir. De Kant à Adorno, passando por Schiller, Hegel, Schopenhauer ou Nietzsche, o discurso estético não teve outro objeto além do pensamento dessa relação em desacordo. O que a estética se esforçará por enunciar, não é a fantasia de mentes investigadoras, mas sim o regime novo e paradoxal de identificação das coisas da arte. É o regime que eu propus chamar *regime estético das artes*. (RANCIÈRE, 2004, p. 17)

O autor afirma, em momentos diversos, que o pensamento dessa *relação em desacordo* demonstrou sempre uma “identidade de contrários: identidade do ativo e do passivo, do pensamento e do não pensamento, do intencional e do inintencional” (Rancière, 2013, p. 122) ou, ainda, entre “procedimento consciente e produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um *logos* e de um *pathos*.” (RANCIÈRE, 2009b, p. 30). Rancière (2004) afirma que essa oposição pode receber ainda o nome de duas divindades, Apolo e Dionísio, referindo-se ao jovem Nietzsche em seu livro *O nascimento da tragédia*. A questão aqui colocada é sobre a possibilidade de – tendo em vista o interesse de Nietzsche por apropriar-se da tragédia grega como um modelo para pensar as condições de possibilidade do nascimento de uma arte trágica na Alemanha de seu tempo – compreender a oposição dos impulsos dionisíaco e apolíneo como expressão do *regime estético das artes* rancieriano. Podemos, assim, pensar que a teorização de tais impulsos, tal qual empreendida por Nietzsche, dariam a ver o embate da passagem entre o *regime representativo* e o *regime*

estético assim como a mudança de um modo de pensamento a outro. E, ainda, como tais mudanças implicariam em uma transformação na ideia de *natureza humana* que teria deixado de ser pensada como *natureza ordenadora* e passado a aparecer como a experiência de uma *natureza perdida* ou de uma *humanidade por vir*.

Apolo e Dionísio e a humanidade por vir

Nietzsche dá início ao *Nascimento da tragédia* afirmando a importância da duplicidade do apolíneo e do dionisíaco para o constante desenvolvimento da arte e da ciência estética (NIETZSCHE, 1992, §1, p. 27). Buscando as origens e as mudanças sofridas pelos dois impulsos na Antiguidade, o autor descreve os momentos de embate e aproximação entre os dois impulsos, intuindo compreender como ambos teriam finalmente se encontrado lado a lado na tragédia ática. Após realizar uma descrição das festas dionisíacas dos bárbaros como a expressão mais intensa do instinto dionisíaco, o autor (1992) fala da arte dórica como reação apolínea grega contra o furor de um impulso tão devastador. Tendo Apolo surgido no cenário grego desse modo, o autor irá encontrar Dionísio na poesia lírica de Arquíloco que, ao contrário de Homero com seu empenho por imitar o mundo das imagens, aproximar-se-ia mais da música.

A oposição deve ser compreendida a partir das diferenças apontadas pelo autor entre a arte apolínea, atribuída ao figurador plástico, e a dionisíaca, atribuída à arte não-figurada da música. O deus Apolo é descrito como aquele da “bela aparência do mundo do sonho”, na qual “desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil” (NIETZSCHE, 1992, §1, p. 28). O instinto apolíneo é o da contemplação, do instinto onírico, da medida e do autoconhecimento. O deus Dionísio, ao contrário, é descrito por Nietzsche como uma força desmedida de aniquilamento e de embriaguez. “O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta” (NIETZSCHE, 1992, §5, p. 45). Enquanto o impulso apolíneo nos leva a um estado de prazer pela contemplação das imagens oníricas, o dionisíaco aniquila os próprios limites de nossa existência.

Na construção da evolução desse embate até a fusão de ambos impulsos, a pergunta que Nietzsche parece colocar é a seguinte: qual seria o princípio estético da tragédia ática? Podemos pensar que da tensão que surge na reunião entre Apolo e Dionísio há um conflito entre a desorientação e a inteligibilidade, características que, reunidas na tragédia grega, não se anulam. Mas tal conflito é exacerbado quando

Nietzsche descreve o fim da tragédia grega como efeito do socratismo presente em Eurípedes, sobre o qual afirma: “a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates. Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo” (NIETZSCHE, 1992, §12, p. 79). Com isso o autor também descreve a deturpação do impulso apolíneo, tendo em vista que “Apolo não podia viver sem Dionísio” (NIETZSCHE, 1992, §4, p. 41). Para compreender o que está perdido desse mal encontro, deve-se compreender o que havia de interessante, na visão nietzschiana, no primeiro encontro, entre Apolo e Dionísio. O encontro com o dionisíaco trazia a possibilidade do múltiplo, de uma outra ordenação das relações que não a da inteligibilidade somente. Trazia a presença de um afeto, de um elemento sensível que operaria uma outra ordem que não a da razão socrática que afirmava haver somente uma via possível para a beleza, para o correto e para o verdadeiro. Deveria, assim, caso seja possível aproximar Nietzsche do *regime estético*, haver uma desordenação entre uma *aisthesis* e uma *poiesis*, e ainda o rompimento com a ideia de que a razão oporia uma qualidade ativa à uma qualidade passiva da matéria sensível. Tais qualidades seriam características de uma ideia de *natureza humana ordenada*, característica do *regime representativo*, e tudo se passa como se Nietzsche apontasse no socratismo as mesmas características que Rancière veria no pensamento representativo.

Levando a atenção para seu tempo presente, Nietzsche irá criticar a música alemã que estaria pautada por uma racionalidade excessiva, pelo *otimismo científico* expresso na prevalência da palavra e do desenvolvimento narrativo causal em detrimento do instinto dionisíaco da música. Nesse momento o autor opõe algumas duplas de termos que trariam o sentido de um embate entre o socratismo e as características dionisíacas presentes na tragédia grega que ele desejaria ver retornarem à cultura alemã. Assim, opõe a *verdade ao mito, a ciência à arte e a aparência ao universal* (NIETZSCHE, 1992). Cita também, como efeito do socratismo o domínio da *razão sobre o sensível, da palavra sobre a imagem, do senhor sobre o servo, da alma sobre o corpo* (NIETZSCHE, 1992, §19, p. 115-117). Tais características, podemos notar, lembram imediatamente às características da arte do *regime representativo*, aquele que garantiria uma natureza legisladora, uma relação linear entre uma *aisthesis* e uma *poiesis*. A partir de tal crítica, podemos relacionar o jovem autor alemão à ideia de um *regime estético das artes* como aparece em Rancière, à ideia de que seu pensamento só seria possível nesse novo regime e não mais no *regime representativo*.

Nesse embate em que o socratismo põe fim ao impulso dionisiaco e altera o impulso apolíneo a tal ponto que este deixa de o ser, Nietzsche escolhe um lado que parece nos sugerir uma ideia de sensível tal qual aquela pensada por Rancière no *regime estético das artes*. O encontro perfeito entre Apolo e Dionísio, como descrito por Nietzsche, não é uma negação da razão em detrimento do sensível, mas é, antes, aproximando-o da terminologia de Rancière, uma *autonomia da experiência estética*. Esta deve ser entendida no âmbito da perda de uma natureza legisladora que ancoraria a relação entre uma *poiesis* e uma *aisthesis*. Como afirma Rancière, a estética é

o pensamento do sensório paradoxal que permite, doravante, definir as coisas da arte. Esse sensório é o de uma natureza humana perdida, ou seja, de uma norma de adequação perdida entre uma faculdade ativa e uma faculdade receptora. A essa norma de adequação perdida se substitui a união imediata, a união sem conceito dos opostos, a atividade voluntária pura e a pura passividade. (RANCIÈRE, 2004, p. 22, tradução nossa)

Interpretando Nietzsche a partir de tal leitura, podemos afirmar que, para este, o encontro perfeito entre Apolo e Dionísio não é uma negação da razão em detrimento do sensível, mas, antes, uma ideia de que à *razão* não se dá a qualidade exclusiva da *atividade* tanto quanto ao *sensível* não se atribui a qualidade da *passividade*. Apontamos, assim, para a ideia de que esse equilíbrio perfeito entre os dois impulsos em Nietzsche, também seria aquilo expresso na ideia de uma *autonomia da experiência estética* como compreendida por Rancière. Trata-se de pensar em uma *natureza perdida* que se assentaria em uma *partilha do sensível* na qual a razão produtora e a receptividade estariam imbuídas das mesmas capacidades, da mesma atividade ao mesmo tempo que da mesma passividade. Diferente da *partilha* representativa na qual a ordenação racional – pautada pela ideia de que a razão prevalece sobre o sensível no processo cognitivo –, determinaria os modos de fazer e de perceber das coisas da arte de modo que nada pudesse aparecer sem um papel inteligível. É assim no *regime representativo das artes*, ao contrário do que ocorre no *regime estético*, no qual a sensibilidade não está mais a serviço de uma racionalidade, mas ao contrário, ela é acessível de maneira imediata por qualquer um; daí a *autonomia da experiência estética*.

Nietzsche lembra-nos como

por meio de Kant e Schopenhauer, o espírito da *filosofia alemã*, manando de fontes idênticas, viu-se possibilitado a destruir o satisfeito prazer de existir do socratismo científico, pela demonstração de seus limites, e como através dessa demonstração se introduziu um modo infinitamente mais profundo e sério de considerar as questões éticas e

a arte, modo que podemos designar francamente como a sabedoria dionisiaca expressa em conceitos (NIETZSCHE, 1992, §19, p. 119). Com tal afirmação, o autor sugere-nos uma ideia central que conecta Nietzsche ao *regime estético das artes* de Rancière: a de que o autor alemão só poderia ter concebido a oposição entre Apolo e Dionísio e sua luta contra o socratismo como modelo para o *por vir* da arte alemã, a partir do surgimento de uma nova ideia de pensamento que considera o sensível como fundamental no processo cognitivo. Mas, assumir o sensível – aqui pensado como impulso dionisiaco –, como ponto de partida da relação do homem com o mundo, é também reconhecer uma reordenação profunda entre um modo de fazer, um modo de ver e uma ideia de pensamento, que já não podem mais fundamentar-se na ideia de uma *natureza humana*.

Sabemos como Nietzsche está preocupado em pensar como o surgimento de uma nova arte – que teria como modelo a arte trágica – poderia ter impacto em toda a cultura alemã. Ao criticar o socratismo, entendido como uma inteligibilidade totalizante de cada aspecto da vida, de cada aspecto da natureza e da cultura alemã, podemos dizer que Nietzsche estaria criticando uma certa figura da humanidade. Haveria nesta uma *natureza humana* imutável contra a qual o autor alemão opõe um tensionamento. Mas não se trata de defender apenas o impulso dionisiaco contra o socratismo, pois aí haveria apenas aniquilamento, embriaguez. O que a tragédia grega apresenta como elemento principal é o tensionamento interminável entre um impulso harmônico e outro, da desordem total. Esse encontro que o autor quer ver renascer na arte alemã de seu tempo, coloca a necessidade de uma nova figura da *natureza humana* que já não pode mais ser imutável, que deve estar sempre restabelecendo seus próprios limites de existência. Para Rancière tal figura só poderia ser entendida como uma *natureza por vir* ou como uma *natureza perdida* e sua expressão só poderia dar-se no âmbito do *regime estético das artes*.

Assim, Rancière afirma sobre Nietzsche que:

Se ele pôde teorizar a bipolaridade da tragédia grega, é porque essa bipolaridade já estruturava o regime estético da arte. Ela marca a maneira dúbia pela qual expressa-se a distância da arte para com ela mesma, a tensão do pensamento e do impensado que a definem. Apolo emblematiza o momento em que a união do pensamento e do impensado da arte se fixa numa figura harmônica. A figura de uma humanidade em que a cultura não se distingue da natureza, de um povo cujos deuses não se distanciam da vida da cidade. Dionísio é a figura do fundo obscuro que resiste ao pensamento, do sofrimento da natureza primordial debatendo-se contra a cisão da cultura. A “resistência” da arte, é, com efeito, a tensão dos contrários, a tensão interminável entre Apolo e Dionísio: entre a figura feliz do dissenso

anulado, dissimulado na figura antropomórfica do belo deus de pedra e o dissenso reaberto, exacerbado no furor ou no clamor dionisíaco. (RANCIÈRE, 2007, P. 132)

A necessidade do tensionamento interminável colocada por Nietzsche é também a polaridade que caracteriza o paradoxo do *regime estético das artes*. A ideia de uma *humanidade por vir* está aí presente na forma de uma inadequação insolucionável. Por isso a necessidade, para Nietzsche, de pensar dois impulsos opostos que não se excluem, e que, ainda, não existem em sua forma plena sem a coexistência com seu oposto.

Considerações finais

Em um seminário denominado “Nietzsche/Deleuze: arte, resistência”, ocorrido em 2014 em Fortaleza, Rancière, convidado a dar sua contribuição, trouxe a seguinte questão: “como pode a potência do que ‘se mantém em si’ ser ao mesmo tempo a potência do que sai de si, do que intervém para subverter precisamente a ordem que define sua própria ‘consistência’?” (RANCIÈRE, 2007, p. 127). Tal pergunta já parecia ser aquilo que animava a oposição nietzschiana entre os impulsos apolíneo e dionisíaco. E a resposta encontrada por Rancière é a passagem do *regime representativo* ao *regime estético*, e aquilo que restaria após desfeito o nó entre a *aisthesis*, a *poiesis* e uma certa figura de *natureza humana* imutável. Na nova maneira de relacionar os modos de fazer aos modos de visibilidade de pensamento da arte, o sensível e, portanto, a experiência estética, são autônomos. A arte não se restringiria a uma interpretação racional e o sensível estaria disponível de maneira imediata.

Retornando ao nosso ponto de partida, podemos operar uma conexão entre a discussão sobre os impulsos opostos em Nietzsche e a substituição do termo modernidade pelo termo *regime estético* em Rancière. Se pudermos entrelaçar as figuras retomadas por Rancière (2004) de Nietzsche – *identidade de contrários* e *humanidade por vir* –, a ideia de *modernismo* poderia ser compreendida como um modo da razão que operaria tal qual o socratismo criticado pelo autor alemão. Assim, podemos dizer que semelhante ao socratismo, que põe fim ao tensionamento entre os dois impulsos e ao múltiplo que eles comportam,

o modernismo é o pensamento da arte que quer a identificação estética da arte mas recusa as formas de desidentificação nas quais se efetuam, que quer a autonomia da arte mas recusa a heteronomia que é seu outro nome. (RANCIÈRE, 2004, p. 93)

Desse modo, o modernismo apareceria tal qual o socratismo vislumbrado por Nietzsche

na arte de seu tempo; o modernismo seria como essa razão que não desejaria ver a desordem dionisíaca, mas apenas a ordenação apolínea, a tal ponto que, mesmo esta, ter-se-ia transformado em uma ordenação inescapável; o modernismo – baluarte da ordenação vanguardista – daria a ver, em seu cerne, uma ideia de natureza humana contra a qual Nietzsche teria lutado. O *modernismo*, em sua crença na radicalidade vanguardista, teria deixado de lado tudo aquilo que não apresentava uma concordância entre uma *aisthesis* e uma *poiesis*, teria ignorado todo gesto artístico que não compactuasse com o projeto político vanguardista. Desse modo, tal discurso não permitiria ver o paradoxo constitutivo da estética, no qual a razão e o sensível seriam ambos, ao mesmo tempo ativos e passivos, tornando a experiência estética imediata. O que não significa dizer que todo encontro aconteça desse modo, afinal, o *regime estético* se faz no embate entre os diferentes regimes, no tensionamento constante entre um e outro regime de identificação das artes; antes, significa dizer que esse encontro seria possível, a qualquer momento, com qualquer um.

O *regime estético* não substitui apenas uma terminologia, mas, antes, recusa uma *partilha do sensível* que se empenha por negar a multiplicidade de temporalidades que constitui o modo de pensamento estético. Tudo se passa como se o projeto político da *modernidade* pudesse ser pensado como um empenho por criar uma narrativa unificadora de progresso que pudesse abarcar os mais diversos pensamentos, gestos artísticos, acontecimentos históricos. E como toda ideia teleológica, essa também não dá conta de compreender os momentos ou gestos que se desviam desse ideal, estando, assim, fadada a encontrar um fim ou uma ruptura. Por esse motivo surge ainda em nosso tempo o que Rancière entende como um *pensamento do luto*, ou seja, um pensamento que estaria ainda se havendo com um suposto passado perdido; um pensamento que não seria capaz de colocar termo na relação com algo que teria se modificado e transformado. Para o autor, “a multiplicação dos discursos denunciando a crise da arte ou sua captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem” (RANCIÈRE, 2009a, p. 12) seriam algumas das formas de expressão desse pessimismo crítico no pensamento da arte, aparecendo como uma espécie de nostalgia que se desenvolve no pensamento contemporâneo acerca do suposto fim, ora da arte, ora da história, ora da política. Tal nostalgia expressaria um desejo de retorno para uma origem perdida para a qual poderíamos ou deveríamos retornar, ou, ainda, a ideia de que a *natureza perdida* poderia ser recuperada ou reconstruída de alguma forma. O interesse de Rancière, seria, assim, reconfigurar o modo de visibilidade dessas imagens de um

passado não tão distante com o intuito de dar a ver como a arte da *modernidade* ou do *regime estético* surge em uma multiplicidade de temporalidades e de significações, e não dentro de um projeto único ligado ao por vir político da comunidade.

Nesse sentido, quais seriam os ganhos de uma substituição do pensamento da ruptura em relação ao passado por uma ideia de uma ruptura com a mimesis? Poderíamos questionar se não se estaria aí recolocando uma ideia de origem ou de natureza perdida que não colocaria fim ao pensamento nostálgico. Mas pretendemos aqui mostrar que tal mudança aponta para a ideia de que a arte no *regime estético* não pode ser unificada por nenhuma ideia ou pensamento. Diferente daquilo que ocorria no *regime representativo*, que unificava toda e qualquer manifestação artística a partir do princípio da mimesis e toda a hierarquia nele implicada. O que se opera quando do rompimento entre uma *aisthesis* e uma *poiesis* é uma revolução de outra ordem, uma *revolução estética* (2011) a partir da qual não há mediação necessária entre a materialidade do sensível e a experiência estética, tampouco entre nossos modos de vida e a experiência política. Tudo se passa como se o campo das experiências não pudesse mais ser unificado por uma única narrativa, mesmo que as forças socráticas ou miméticas ainda convivam nessa multiplicidade de temporalidade que habita o *regime estético*. Desse modo, compreendemos que o pensamento do *regime estético* não pretende retornar a um passado perdido, tampouco enxergar na natureza perdida um sentido negativo. O *regime estético* pretende, ao contrário, apontar para o surgimento de um modo de pensamento que é pautado pelo paradoxo da inadequação e que não há, nesta, algo perdido ou quebrado que devesse ser reconstituído. O *regime estético*, tal qual o encontro entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, comporta o múltiplo, comporta uma multiplicidade de *partilhas do sensível*, sempre a se reconfigurar. Sua única natureza é aquela *por vir*, contingencial e precária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HUSSAK v.V. RAMOS, Pedro. Modernidade e regime estético das artes. In: Aisthe, Rio de Janeiro, vol. VIII, nº 12, 2014, p. 1-18.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Trad. Christian Pierre Kasper. São Paulo: Papyrus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. A revolução estética e seus resultados. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011. Disponível em: <http://www.revolucoes.org.br>. Último acesso em: 15 de janeiro de 2015.

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

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa?. In: Nietzsche/Deleuze: arte, resistência. Org.: Daniel Lins. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.