

tação a respeito das relações das palavras com as coisas, que constitui o núcleo da política. Em *A noite dos proletários*, eu havia analisado desse ponto de vista o encontro complexo entre os engenheiros da utopia e os operários.¹² O que os engenheiros saint-simonianos propunham era um novo corpo real da comunidade, no qual as vias fluviais e os trilhos traçados no chão tomariam o lugar das ilusões da palavra e do papel. O que os operários fazem não é opor a prática à utopia, mas devolver a esta última seu caráter de “irrealidade”, de montagem de palavras e de imagens, próprio para reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível. As “ficções” da arte e da política são, portanto, heterotopias mais do que utopias.

5.

Da arte e do trabalho.

Em quê as práticas da arte
constituem e não constituem
uma exceção às outras práticas

Na hipótese de uma “fábrica do sensível”, o vínculo entre a prática artística e sua aparente exterioridade, ou seja, o trabalho, é essencial. Como o senhor concebe esse vínculo (exclusão, distinção, indiferença...)? Pode-se falar do “agir humano” em geral e nele englobar as práticas artísticas, ou estas constituiriam uma exceção às outras práticas?

Pela noção de “fábrica do sensível”, pode-se entender primeiramente a constituição de um mundo sensível comum, uma habitação comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas. Mas a ideia de “partilha do sensível” implica algo mais. Um mundo “comum” não é nunca simplesmente o *ethos*, a estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados. É sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das “ocupações” num espaço de possíveis. A partir daí é que se pode co-

¹² Cf. Jacques Rancière, *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*, tradução de Marilda Pedreira, São Paulo, Companhia das Letras, 1988. (N. da T.)

locar a questão da relação entre o “ordinário” do trabalho e a “excepcionalidade” artística. E aqui, mais uma vez, a referência platônica pode ajudar a colocar os termos do problema. No terceiro livro da *República*, o fazedor de *mimesis* é condenado não mais apenas pela falsidade e pelo caráter pernicioso das imagens que propõe, mas segundo um princípio de divisão do trabalho que já havia servido para excluir os artesãos de todo espaço político comum: o fazedor de *mimesis* é, por definição, um ser duplo. Ele faz duas coisas ao mesmo tempo, quando o princípio de uma sociedade bem organizada é que cada um faça apenas uma só coisa, aquela à qual sua “natureza” o destina. Em certo sentido, isso diz tudo: a ideia do trabalho não é a de uma atividade determinada ou a de um processo de transformação material. É a ideia de uma partilha do sensível: uma impossibilidade de fazer “outra coisa”, fundada na “ausência de tempo”. Essa “impossibilidade” faz parte da concepção incorporada da comunidade. Ela coloca o trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação ao comum. O fazedor de *mimesis* perturba essa partilha: ele é o homem do duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo. O mais importante talvez seja o correlato: o fazedor de *mimesis* confere ao princípio “privado” do trabalho uma cena pública. Ele constitui uma cena do comum com o que deveria determinar o confinamento de cada

um ao seu lugar. É nessa re-partilha do sensível que consiste sua nocividade, mais ainda do que no perigo dos simulacros que amolecem as almas. Assim, a prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada. A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do “seu” lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante. A duplicação mimética à obra no espaço teatral consagra e visualiza essa dualidade. E, do ponto de vista de Platão, a exclusão do fazedor de *mimesis* vai de par com a constituição de uma comunidade onde o trabalho está no “seu” lugar.

O princípio de ficção que rege o regime representativo da arte é uma maneira de estabilizar a exceção artística, de atribuí-la a uma *tekhne*, o que quer dizer duas coisas: a arte das imitações é uma técnica e não uma mentira. Ela deixa de ser um simulacro, mas cessa ao mesmo tempo de ser a visibilidade deslocada do trabalho como partilha do sensível. O imitador não é mais o ser duplo ao qual é preciso opor a *polis* onde cada um só faz uma coisa. A arte das imitações pode inscrever suas hierarquias e exclusões próprias na grande divisão entre artes liberais e artes mecânicas.

O regime estético das artes transforma radicalmente essa repartição dos espaços. Ele não recoloca em causa apenas a duplicação mimética em proveito de uma

imanência do pensamento na matéria sensível. Coloca também em causa o estatuto neutralizado da *tekhne*, a ideia da técnica como imposição de uma forma de pensamento a uma matéria inerte. Isto é, faz vir à tona novamente a partilha das *ocupações* que sustenta a repartição dos domínios de atividade. É essa operação teórica e política que está no centro das *Cartas sobre a educação estética do homem* de Schiller. Na esteira da definição kantiana do julgamento estético como julgamento sem conceito — sem submissão do dado intuitivo à determinação conceitual —, Schiller assinala a partilha política, ou seja, o que está em jogo nessa operação: a partilha entre os que agem e os que suportam; entre as classes cultivadas, que têm acesso a uma totalização da experiência vivida, e as classes selvagens, afundadas nas fragmentações do trabalho e da experiência sensível. O estado “estético” de Schiller, suspendendo a oposição entre entendimento ativo e sensibilidade passiva, quer arruinar, com uma ideia da arte, uma ideia da sociedade fundada sobre a oposição entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos materiais.

Essa *suspensão* do valor negativo do trabalho tornou-se, no século XIX, a afirmação de seu valor positivo como forma da efetividade comum do pensamento e da comunidade. Tal mutação passou pela transformação da suspensão, própria ao “estado estético”, em afirmação positiva da *vontade* estética. O romantismo proclama o

devir-sensível de todo pensamento e o devir-pensamento de toda materialidade sensível como o objetivo mesmo da atividade do pensamento em geral. A arte, assim, torna-se outra vez um símbolo do trabalho. Ela antecipa o fim — a supressão das oposições — que o trabalho ainda não está em condições de conquistar por e para si mesmo. Mas o faz na medida em que é *produção*, identidade de um processo de efetuação material e de uma apresentação a si do sentido da comunidade. A produção se afirma como o princípio de uma nova partilha do sensível, na medida em que une num mesmo conceito os termos tradicionalmente opostos da atividade fabricante e da visibilidade. Fabricar queria dizer habitar o espaço-tempo privado e obscuro do trabalho alimentício. Produzir une ao ato de fabricar o de tornar visível, define uma nova relação entre o *fazer* e o *ver*. A arte antecipa o trabalho porque ela realiza o princípio dele: a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade. Os textos do jovem Marx que conferem ao trabalho o estatuto de essência genérica do homem só são possíveis sobre a base do programa estético do idealismo alemão: a arte como transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade. E é esse programa inicial que funda o pensamento e a prática das “vanguardas” dos anos 1920: suprimir a arte enquanto atividade separada, devolvê-la ao trabalho, isto é, à vida que elabora seu próprio sentido.

Não pretendo dizer com isso que a valorização moderna do trabalho seja somente o efeito do novo modo de pensamento da arte. Por um lado, o modo *estético* do pensamento é bem mais do que um pensamento da arte. É uma ideia do pensamento, ligada a uma ideia da partilha do sensível. Por outro lado, também é preciso pensar o modo como a arte dos artistas foi definida a partir de uma dupla promoção do trabalho: a promoção econômica do trabalho como nome da atividade humana fundamental, mas também as lutas proletárias para fazer sair o trabalho da sua noite — de sua exclusão da visibilidade e da palavra comuns. É preciso sair do esquema preguiçoso e absurdo que opõe o culto estético da arte pela arte à potência ascendente do trabalho operário. É como trabalho que a arte pode adquirir o caráter de atividade exclusiva. Mais atentos do que os desmistificadores do século XX, os críticos contemporâneos de Flaubert assinalam o que vincula o culto da frase à valorização do trabalho dito sem frase: o esteta flaubertiano é um quebrador de pedras. Arte e produção poderão se identificar no tempo da Revolução Russa porque dependem de um mesmo princípio de repartição do sensível, de uma mesma virtude do ato que inaugura uma visibilidade ao mesmo tempo que fabrica objetos. O culto da arte supõe uma revalorização das capacidades ligadas à própria ideia de trabalho. Mas esta é menos a descoberta da essência da atividade humana do que uma recom-

posição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer. Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades.