

AUTONOMIA E HISTORICISMO: A FALSA ALTERNATIVA

(Sobre os regimes de historicidade da arte)

Jacques RANCIÈRE*

André Fabiano VOIGT**

Não sou músico nem historiador da música. Minha relação com a música – contemporânea ou outras – é a de um ouvinte que nunca aprendeu como era feito o que sente prazer em ouvir. Minhas reflexões hoje serão realizadas, portanto, não sobre um objeto particular da “história da música”, mas sobre o nó conceitual que este seminário estabelece entre a música como nome de uma arte e a história como uma forma de racionalidade a partir da qual se pergunta em que sentido está ou não habilitada a pensar esta arte. Vou me perguntar sobre a constituição desse nó e suas condições de possibilidade. Para isso, partirei da posição do problema formulada por François Nicolas durante a sessão inaugural do seminário.¹

Essa posição articula duas relações essenciais entre música e história: uma de inclusão e uma de exclusão. Por um lado, a história surge como o estabelecimento de uma relação entre as dimensões do tempo – presente, passado e futuro. A música surge então como um dos objetos particulares que se enquadram no conceito de história em geral, sendo a questão de saber quem está qualificado para fazer essa história e a partir de qual relação entre as dimensões do tempo ela deve ser feita: peso do passado, exigência do presente ou direção dada por um futuro.

Mas, por outro lado, música e história aparecem como dois termos antagônicos. Existe, diz François Nicolas, um mundo da música, que forma uma totalidade que pode ser apreendida na interioridade. Mas não existe um mundo de história. Essa relação de

* Professor emérito de Estética e Política da Universidade de Paris VIII. Possui ampla obra acerca das relações entre arte, estética, política, história, cinema e literatura. Entre os livros mais conhecidos publicados pelo autor, podem ser citados: *A partilha do sensível* (publicado no Brasil em 2005), *O espectador emancipado* (publicado no Brasil em 2012) e *O destino das imagens* (publicado no Brasil em 2012). O texto original desta tradução foi resultado de uma intervenção realizada por Rancière no evento *Penser la musique contemporaine: avec / sans / contre l'histoire ?* [Pensar a música contemporânea: com/sem/contra a história?], organizado por Gilles Dulong e François Nicolas, promovido pela *École Normale Supérieure* [Escola Normal Superior de Paris]. A intervenção foi realizada em 13 de dezembro de 2003. Disponível em: <<http://www.entretemps.asso.fr/Ulm/2003/Histoire/Ranciere.html>>. Acesso em: 4 ago. 2021.

** Professor Associado do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Minas Gerais, Brasil. Doutor em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Tradutor do artigo. Agradecemos a Jacques Rancière pela autorização dada à tradução deste artigo em português brasileiro.

exclusão retorna, então, à relação de inclusão e serve para opor uma boa e uma má história da música. A boa história captura a música em sua interioridade, em seu mundo. A má relaciona-a com a exterioridade da “história”. A primeira explica o musical pelo musical. Inclui uma genealogia que remete as obras a outras obras e uma arqueologia que as remete ao material musical. A segunda, a história “historicista”, explica o musical pelo não musical: o material não musical, as circunstâncias biográficas, as estruturas sociais, etc.

Essa posição do problema, portanto, vincula duas ideias de história: a história como determinação que abarca uma relação entre as dimensões do tempo e a história como termo de uma oposição espacial entre um dentro e um fora. Ela já nos permite ver que a história nunca é simplesmente o nome de uma orientação do tempo. É sempre ao mesmo tempo o nome de uma distribuição de possibilidades. Mas esta segunda determinação do tempo é introduzida sem ser tematizada. Ela aparece na forma de uma oposição simples: a história é o exterior, a instância da heteronomia; a música o interior, a instância da autonomia. Surge então o problema: em que opera essa divisão? Estamos dispostos a admitir, pelo menos à primeira vista, que o exterior se opõe ao interior. Mas as coisas se tornam mais obscuras quando se trata de saber em que espaço é traçada a fronteira entre os dois. De onde vem exatamente essa determinação da história como exterioridade? E como se define a interioridade? O que nos permite dizer que a música é um mundo? O que mundo quer dizer? E qual é a música que faz [esse]² mundo? O que marca a fronteira entre obras musicais e obras não musicais, material musical e material não musical? Se eu abrir uma história da música contemporânea, não encontrarei nenhum vestígio daqueles compositores que aplicaram cuidadosamente as regras aprendidas no Conservatório. Por outro lado, encontrarei toda sorte de compositores que introduziram um material não musical em suas obras – sirenes de navios, buzinas de automóveis, ranger de portas ou respiração pura. Se, por outro lado, eu escuto uma estação de rádio chamada *France Musiques*, há pouquíssima chance de ouvir nela qualquer uma dessas obras, muito mais provavelmente ouvirei um intérprete de Bach ou Rameau improvisando em companhia de um desses compositores.

Temos então um mundo da música contra o outro; uma relação de interioridade e de exterioridade, uma contra a outra. Isso não significa que tudo seja relativo. Isso significa que a interioridade musical nunca é definida como a esfera objetiva de um “propriamente musical”, como a esfera das ideias, dos materiais, das formas de transformação das ideias em matéria e dos materiais em ideias, das quais se possa estabelecer que elas pertencem à música e a ela apenas. Ela é definida como uma

partilha do interior e do exterior, do possível e do impossível que é sempre único e que vai além da música. Essa interioridade é uma ideia normativa que nem sempre existiu. Quer a música defina um mundo autônomo, quer esse mundo se defina em oposição a um exterior ou a um heterônomo, essa ideia não tem mais de duzentos anos. Por milhares de anos, fomos capazes de compor canções, hinos e árias de dança, depois madrigais, missas, óperas ou sinfonias, também pudemos escrever tratados deduzindo das propriedades do som as leis da composição musical sem ter a ideia de um mundo autônomo da música. Quando Sócrates ouve em sonho a injunção “Sócrates, faça música!”, ele lhe dá três respostas: a primeira, afirma que a filosofia é ela própria uma música; a segunda é a de compor um hino a Apolo; a terceira, é a de musicar os ensinamentos das fábulas de Esopo. Quando Rameau, dois milênios depois, escreveu seu *Tratado de Harmonia*,³ ele deixou claro que o propósito dessas harmonias era expressar paixões. A música surge assim como a ciência e a prática de um conjunto de possibilidades sonoras que fornecem os seus meios à arte. Mas ela não é um mundo. A autonomia da música é, como a da literatura, uma ideia historicamente determinada.

“Historicamente determinado” não significa simplesmente que apareceu em algum momento, em função de circunstâncias externas contingentes. Precisamente “história” não é o nome indiferente daquilo que se sucede no tempo, mas o nome de uma certa forma de racionalidade da experiência. “Determinado historicamente” significa, então, determinado por uma certa historicidade, por um certo sentido da história que é, em si mesmo, uma relação determinada entre as possibilidades da prática e as possibilidades de ponderação dessa prática. François Nicolas refere-se à noção de regime de historicidade proposta por François Hartog. Essa noção é efetivamente pertinente. Simplesmente envolve mais do que uma relação entre as dimensões do tempo. Um regime de historicidade é a combinação de vários “sentidos da história”.⁴

No meu texto “Sentidos e figuras da história”, escrito para o catálogo da exposição *Diante da história [Face à histoire]* em 1996 no Centro Pompidou, tive que – para desconstruir a massividade deste “face a face” – distinguir quatro significados diversamente combináveis de “história”. Eu os repito aqui de uma forma levemente modificada.

Em primeiro lugar, existe a história como o relato do memorável, a coleção de “exemplos” preservados pela tradição e oferecidos à imitação. Essa história, da qual Plutarco fornece o protótipo, está despreocupada de qualquer verificação factual. Por outro lado, ela usa todo o seu rigor para separar os tipos de temporalidade. Há um tempo do memorável que é o das ações notáveis – o dos homens que agem – e um

tempo sem memória, o tempo sucessivo da vida que se reproduz, dos homens que só vivem.

Depois, há a história como o conjunto de elementos unificados para fazer uma representação ordenada. Assim são os *mythos*, a fábula ou a *historia* de um quadro. Essa história também é motivada por uma partilha do tempo. O tempo da fábula trágica é o da ação, do encadeamento construído de causas e efeitos, oposto ao tempo da sucessão. E a *historia* de um quadro está centrada no momento do ato [representado], contrapondo-se à dispersão das figuras e do ordinário, à co-presença aleatória dos seres e de coisas quaisquer.

Terceiro, há a história como um regime de coexistência. É o espaço onde a temporalidade do memorável, como a da fábula ou do quadro, se torna comensurável com outras temporalidades, as da sucessão pura e a da vida sem memória das existências ordinárias. Esse é o sentido da história defendido pelos historiadores modernos, a “ciência dos homens no tempo” orientada pela ideia, resumida em um provérbio árabe citado por Marc Bloch, de que “os homens são filhos de seu tempo mais do que de seus pais”. É esta história como co-presença de temporalidades que François Nicolas chama principalmente de tempo de exterioridade. Isso não nos deve impedir de ver que este tempo define, ele mesmo, uma interioridade que rompe a oposição tradicional entre o tempo interiorizado das grandes ações e o tempo exterior da vida qualquer.

Por fim, há a história como tempo orientado: não apenas como movimento do passado para o futuro, mas como realização de um determinado conteúdo imanente. Pode ser providência, o avanço do iluminismo, emancipação ou modernidade. Mas também pode ser, com menos ênfase, o momento em que, por exemplo, se definem tarefas na literatura ou na música, como essa “extensão da curva” de que fala François Nicolas.

Chamarei, portanto, por minha própria conta, de regime de historicidade uma certa combinação desses sentidos da história que são, eles mesmos, relações entre uma partilha do tempo e uma distribuição do possível e do impossível, do interior e do exterior. É a partir daí que gostaria de reexaminar o nó entre história e música proposto por este seminário. Tentarei mostrar que este nó, na verdade, divide dois regimes de historicidade diferentes. Procurarei caracterizá-los a partir de dois textos exemplares que articulam uma ideia de tempo com uma ideia do possível – e do impossível – de uma prática artística. Combinando de formas diferentes os sentidos de história que identifiquei, esses dois textos nos fornecem dois protocolos exemplares de dois regimes

de identificação das artes, aqueles que chamei de regime representativo e regime estético. Esses dois textos são retirados, um do *Aviso ao leitor* que acompanha a edição do *Édipo* de Corneille, o outro da *Filosofia da Nova Música* de Adorno.

O *Aviso ao leitor* do *Édipo*, escrito em 1659,⁵ retrata uma relação entre o passado e o presente que é também uma relação entre várias “histórias”. O poeta recebeu uma encomenda de Fouquet para uma peça de teatro para as festas de Carnaval. Dos três temas propostos pelo superintendente, ele escolheu o de Édipo porque a antiguidade fornecia um modelo memorável sobre esse assunto a ser imitado, que só restava “traduzir” para a cena francesa moderna. No entanto, essa tradução muito rapidamente parece representar um problema. Não é um problema linguístico. Corneille não é um helenista. Ele é alheio a todo problema de autenticidade de uma obra ou de um trabalho sobre o idioma [grego antigo]. O que é “intraduzível” é o modelo do esquema trágico, o modelo da história proposto por Sófocles. Os “originais incomparáveis” fornecidos pelos Antigos não oferecem, de fato, uma história apropriada aos gostos dos contemporâneos de Corneille. O “milagroso” torna-se “horrível”. O “espetáculo eloquente” dos olhos arrancados do infeliz príncipe torna-se um espetáculo “repugnante”. A tarefa do “tradutor” é, então, preencher a lacuna entre o *gênio* do original incomparável e o gosto dos contemporâneos. Para isso, não basta suprimir o espetáculo que ofende a sensibilidade das damas. A história precisa ser completamente transformada – isto é, o arranjo das ações que leva à descoberta da culpa de Édipo. A multiplicação dos oráculos em Sófocles dá uma ideia muito clara para pressentir a culpa de Édipo. Corneille está, portanto, se ocupando para reduzi-los e, por outro lado, para multiplicar os possíveis culpados. Não se trata de uma adaptação circunstancial da arte ao público. Esse público está de fato incluído no *sensorium* que define a arte dramática como arte. Trata-se de harmonizar duas naturezas: a simples, a original que está em jogo na invenção de Sófocles e a natureza evoluída desse público do século XVII que não quer sangue em cena, que quer menos emoções sensoriais fortes e histórias melhor construídas, prazeres intelectuais mais refinados.

Ora, a relação entre uma e outra não decorre de uma história de transformação das formas poéticas. Para Corneille, nenhuma história das formas, nenhum *continuum* conecta as formas da tragédia grega às do espetáculo dramático contemporâneo. Isso significa que não há um mundo autônomo da poesia, mais do que qualquer outra arte. A relação é entre uma natureza original e uma natureza que se tornou socializada. É essa natureza socializada que determina as ocorrências e normas da arte poética. Ela define os lugares e tempos de suas performances, as regras para a construção de histórias e o

uso de formas adequadas de expressão e, sobretudo, a relação de endereçamento, dentro da qual uma sensibilidade verifica se as regras são boas e se estão sendo bem usadas. É isso que a palavra *representação* resume: essa relação normatizada entre um *fazer* e um *sentir* que o verifica.

Mas essa relação exclui duas coisas. Em primeiro lugar, exclui qualquer conceito forte de história como um *continuum* em transformação que ligaria a exemplaridade do passado à tarefa presente de fazer histórias. A relação entre o “original” e sua “tradução” é inteiramente definida na relação disjunta entre os dois primeiros sentidos da história: história/exemplo e história/arranjo de ações. Nenhum conceito de história contém em conjunto o *Édipo* de Sófocles e o de Corneille. O primeiro é estudado, mas não pode ser representado. É impensável que os contemporâneos de Corneille apresentem ao seu público tragédias que não foram feitas para ele.

Mas uma segunda coisa é excluída ao mesmo tempo: a autonomia de um mundo da poesia, isto é, a autonomia das artes em geral. O *Aviso ao Leitor* do *Édipo* – que Corneille, aliás, teve de reescrever depois da desgraça de Fouquet – apresenta um exemplo extremo. Mas essa circunstância extrema é compreendida no comum da relação da arte consigo mesma, que é uma relação à sua destinação. Poesia, pintura e música são concebidas para destinos sociais. São meios a serviço de fins. São meios de representação: meios de ilustrar pensamentos e pintar ações ou paixões. E são artes apenas se forem meios de representação. “Toda música que não pinte nem fale é ruim”, resume Diderot. Todas as discussões sobre música e dança no século XVIII giram em torno deste ponto: a música e a dança entram nas artes plásticas com uma condição: que contem histórias, que expressem paixões. São artes, em suma, na medida em que não são autônomas, não constituam seus próprios mundos, mas meios de expressão. O regime representativo das artes é, portanto, um regime de historicidade onde nenhuma arte constitui um mundo, onde nenhuma é autônoma *porque* nenhuma tem uma história, isto é, um regime de coexistência e orientação temporal que unifica suas produções.

O texto de Adorno na *Filosofia da Nova Música* apresenta à primeira vista um problema da mesma ordem que o de Corneille: uma impossibilidade ligada à diferença entre tempos. Existe, dizia Corneille, uma maneira de apresentar histórias que não é mais possível. Existem, ecoou Adorno, acordes que não são mais possíveis. O que Beethoven podia fazer – um uso artisticamente interessante do acorde de sétima diminuta – não podemos mais fazer. E a característica da arte atual é tirar as consequências dessa impossibilidade.

A analogia termina aí. Essa impossibilidade é, com efeito, consequência de um regime de historicidade inteiramente diferente. Se a retomada de seus acordes não é mais possível, não é porque Beethoven pertence a outra época, porque ele é rude e nós somos refinados. Não somos nem mais nem menos refinados do que ele. Mas, acima de tudo, o problema – o inverso do de Corneille – é que pertencemos ao mesmo tempo que Beethoven. O que caracteriza esse tempo é justamente a coexistência. Não existem mais antigos e modernos. Existem clássicos e modernos. E o próprio clássico é um termo definido pelos modernos. O *Édipo Rei* não é mais um modelo reservado ao estudo. É uma peça de teatro. É traduzida do grego antigo para o alemão moderno para ser representada em público. Bach não é mais um erudito, cujas partituras são estudadas a fim de se aperfeiçoar em fuga e contraponto. É um compositor cujas obras são tocadas, misturadas com composições de outras épocas, em salas de concerto onde a música é oferecida simplesmente como música a um público indeterminado. Quanto às pinturas, o seu lugar normal de apresentação é agora o museu – real ou imaginário – onde estão separadas da sua função de ilustrar uma religião ou uma grandeza social, onde as histórias que contam e os sentimentos que expressam são cada vez menos inteligíveis, onde são, portanto, cada vez mais vistas como *obras* pertencentes à categoria genérica de arte. A esta visibilidade como arte pura, no entanto, acrescenta-se uma condição que é quase universalmente respeitada: que as obras sejam apresentadas segundo um cenário de sucessão e de continuidade no tempo.

Duas coisas se dão assim ao mesmo tempo: a autonomia das artes em relação à função representativa e uma nova forma de historicização. Essa forma remete ao segundo plano o binômio história/exemplo e história/arranjo de ações – o qual regeu o regime representativo – em favor de um regime de historicidade maciçamente dominado pelo terceiro sentido da história: a história como coexistência. É a coexistência de obras em um mesmo tipo de espaço segundo um cenário de continuidade que as faz co-pertencer a uma arte. Que Guido Reni, em um museu, venha a quatro ou cinco salas depois de Fra Angelico, separada dele por Botticelli, Ticiano e Veronese, não implica que Fra Angelico seja o original que serve de norma para o segundo, nem que o último [seja] mais refinado que seu ancestral. Mas isso implica a possibilidade de que se aprecie a pintura de Fra Angelico sem conhecer bem os milagres de São Nicolau de Bari e a [pintura] de Guido Reni, sem saber muito quem são Atalanta, Hipomene e Meleagro. A função representativa perdida é substituída por uma função global de expressão de um tempo e de uma civilização. A autonomia das artes diz que elas não são mais definidas

por um regime de restrições ordenadas a uma finalidade expressiva, mas por um regime de coexistência.

Mas essa coexistência definiu uma interioridade da arte à custa de apagar qualquer fronteira que a circundaria. A coexistência significa: não há mais critérios objetivos separando o que pertence à arte e o que não pertence. As tragédias de Sófocles pertencem a ele como as de Corneille, os entretenimentos irrestritos do romance como os poemas dramáticos, compostos de acordo com as regras, os adultérios das filhas de agricultores como os de deuses e reis. Tudo pode entrar na arte autônoma, tudo pode também sair. É isso que fundamenta a afirmação de Adorno. Assim que a música deixa de estar a serviço de uma expressão definida fora de si mesma, todos os acordes são possíveis, todas as transformações de uma tonalidade a outra. As invenções da arte musical estão se transformando rapidamente em entretenimento de salões, esperando para se tornarem trilhas sonoras de filmes ou ambientes sonoros de supermercados. O regime de historicidade que autonomiza as artes é um regime de compossibilidade generalizada que remove todas as fronteiras. Há autonomia das artes porque tudo é possível. Mas, se tudo é possível, a fronteira entre autonomia artística e heteronomia exterior se desvanece. Não há mais arte. Não há nada mais – teme Adorno – que um engano universal.⁶

Portanto, nem tudo deve ser possível. E, para isso, faz-se necessária outra ideia de história, uma ideia de história que traça uma nova linha divisória entre o possível e o impossível. Hegel já havia oposto essa fronteira à “poesia progressiva universal” de Friedrich Schlegel. Para que haja arte nas condições da coexistência generalizada própria do regime estético, tudo não deve ser possível, que o artista não faça tudo o que quer, que apenas o material e a sua própria ideia lhe resistam e que esta resistência defina a temporalidade de sua arte e as tarefas que ele pode propor a si mesmo. “Hoje, insiste Adorno, o compositor realmente não dispõe de todas as combinações sonoras que foram usadas até agora”. O compositor não dispõe do que dispõe. Claro, essa indisponibilidade não é factual. Na verdade, ele dispõe de muito. É isso mesmo que define a autonomia da música: a livre disposição de todos aqueles meios que não estão mais sujeitos a um fim expressivo exterior. Para quebrar esse vínculo entre autonomia e disponibilidade ilimitada, os termos devem ser duplicados. Tudo o que *está* disponível para os músicos *não está* disponível para a música. A autonomia da música não é a liberdade dos músicos, mas a lei do desenvolvimento próprio da música. O músico se desdobra em um técnico, que pode fazer o que quiser e um artista, que deve fazer somente o que quer a música.

Mas como entender essa vontade? A música não é uma pessoa. Sua “vontade” só pode ser uma coisa: a relação entre a música como um conjunto de operações praticadas e praticáveis por compositores e a música como um mundo sentido. No regime representativo, o que o artista podia fazer era normatizado pelo que o espectador, que encarnava a natureza refinada, podia ver ou ouvir com prazer. No regime estético, não há mais uma instância exterior, dando o testemunho da natureza sobre essa adaptação dos meios aos fins. A solução para o problema é que a música ocupa os dois lugares [simultaneamente]: o que ela normatiza como *corpo sensível* e o que ela pode como *corpo operativo* – o que ela pode e, sobretudo, o que ela não pode.

Para subtrair a autonomia da disponibilidade ilimitada que o ameaça, nem tudo deve ser possível. Mas como pensar nessa impossibilidade quando tudo é, de fato, possível? O único não possível que permanece é então o “mais possível”. A música deve, portanto, ser pensada como um corpo histórico em formação. Devemos pensar em um momento específico para a música orientado pelo desenvolvimento de seu conceito ou pela realização de sua essência. É então o quarto sentido de história que vem à tona: a história como tempo orientado para um futuro que é a realização de seu princípio imanente. Essa historicização adicional remedia os riscos da história-coexistência ao reintroduzir um princípio de exclusão.

A autonomia das artes não só não se opõe ao historicismo, como nunca foi sustentada senão pela afirmação de uma teleologia histórica definindo um tempo específico para a libertação das artes. A música, a literatura ou a pintura são autônomas na medida em que se apresentam como corpos definidos por uma história orientada – um princípio histórico de impossibilidade – frustrando uma história-coexistência. A autonomia das artes baseia-se, de fato, na conjunção desses dois sentidos da história, segundo uma lógica de dupla negação. Há autonomia porque tudo é possível. E há autonomia porque nem tudo é possível. É isso que a argumentação adorniana exemplifica. O impossível aí se verifica pela própria música como corpo sensível. A ampla disponibilidade dos meios de arte produz seu oposto, a banalização generalizada que torna qualquer nova descoberta tonal prontamente inaudível.

Mas esse devir-inaudível combina, de fato, uma ideia empírica e uma ideia normativa de inaudibilidade [*inaudibilit e*]. Existem, diz Adorno, alguns acordes que não são mais suportáveis ao ouvido. Os acordes de sétima diminuta soam falsos. Eles *são* falsos. Mas isso não significa que geralmente o sejam. Na música de Beethoven, eles soam verdadeiros, porque são a resolução de problemas colocados pelo estado da relação entre o corpo sensível e o corpo operativo que define as demandas de

Beethoven.⁷ Pode-se dizer então que as mesmas razões que exigiam esses acordes dele agora exigem que eles sejam renunciados.

Mas então surge o problema: qual é exatamente o *status* dessa exigência temporal? Se o corpo da música o impõe a Schönberg, por que não o impõe a Sibelius? Pode-se responder que é precisamente esse não-reconhecimento da exigência que torna o não-músico reconhecido. Se o corpo musical não o impõe a Sibelius, é porque ele não é músico e o que ele faz não é audível como música. Mas a pergunta voltou imediatamente. Se alguém – e possivelmente muitas pessoas – ouve o que Sibelius faz como música, pode-se dizer que é por falta de audição musical. Resta a questão mais embaraçosa, aquela que diz respeito ao próprio Beethoven. Que possamos justificar seus acordes de sétima diminuta, não há problema. O problema é que possamos ouvi-los. Se o estado do corpo sensível da música torna esses acordes inaudíveis hoje, ele o faz independentemente das boas razões extraídas da relação de Beethoven com a técnica e com o ouvido de seu tempo.

Então, aparentemente, temos que escolher: ou a autonomia da música é a disponibilidade livre de todos os materiais e todos os meios. Nesse caso, Sibelius é audível, bem como Schönberg ou Beethoven. Ou é o processo de autonomização, pelo qual a arte se separa das velhas fórmulas artísticas que se tornaram fórmulas mistas, comuns à arte e à não-arte. Neste caso, não podemos mais ouvir Sibelius. Mas também não podemos mais ouvir Beethoven. A autonomia da arte se encontra, então, normatizada por um fim que é o esgotamento de todas as suas fórmulas, que é, em suma, a autossupressão da arte.

Essa autonomia fica assim suspensa entre duas historicidades: a do museu imaginário onde tudo pode entrar e a da autossupressão tendencial da arte. É perfeitamente possível viver entre duas historicidades. Mas, em geral, não gostamos disso. Procuramos compromissos. A fórmula geral de compromisso tem um nome. Ele se chama *modernismo*. O modernismo é a montagem conceitual que tenta conciliar historicidades opostas. Ele quer a autonomia da arte, mas a quer sem as condições que a tornam pensável. Ele quer aquela separação entre as artes e suas funções expressivas e sociais tradicionais que pertencem ao regime estético da arte. Mas ele o quer sem a disponibilidade geral e o embaçamento [*brouillage*] das fronteiras que vinculam essa separação às condições da história-coexistência. Ele quer uma ruptura simples entre heteronomia e autonomia, sem alterar o regime de historicidade. Os regimes de historicidade complexos devem então desaparecer em favor de uma simples ruptura

entre o antigo e o novo, onde estes últimos são radicalmente opostos, mas também contidos no mesmo conceito de arte e na mesma história.

No paradigma modernista, faz-se necessário haver uma ruptura para que haja arte. É por isso que, em particular, as artes jovens como o cinema estão ansiosas por encontrar uma ruptura. Mas deve ser uma ruptura no interior de um *continuum* homogêneo. A maneira de fazer isso é focalizar a ruptura em uma única dimensão dos regimes de historicidade, um único sentido da história: a história como um arranjo de ações. Construimos assim um modelo simples: há uma arte antiga, representativa e heterônoma que contava histórias e expressava sentimentos codificados. E há uma nova arte que não conta mais histórias, mas desdobra suas próprias formas. Mas, ao mesmo tempo, essa nova arte autônoma não deve ser nada mais que a realização das potencialidades já imanentes na arte heterônoma.

Este é o significado das famosas frases de Maurice Denis sobre o quadro, que é uma montagem de praias [*plages*] coloridas dispostas em uma determinada ordem, antes de ser uma representação de mulheres nuas ou de cavalos de batalha.⁸ A ruptura anti-representativa que substitui as figuras por praias coloridas pressupõe que as próprias figuras já eram em sua essência apenas praias coloridas e que a ruptura moderna, portanto, apenas liberta a essência eterna da arte.

A operação é possível aderindo a esse esquema linear, liberando uma história contínua das formas por detrás da ruptura que separa as formas das histórias. A esse preço, pode-se opor uma arte moderna não-representativa a uma arte representativa antiga dentro de um conceito unívoco de arte. E é exatamente isso que *moderno* significa. *Moderno*, na verdade, não qualifica nenhuma era específica, nenhum tipo específico de forma ou de operações. *Moderno* designa essa operação de remover os regimes de identificação e historicidade da arte em um plano simples, onde a autonomia das artes é definida pela simples operação de uma ruptura histórica na eternidade da arte.

Mas o texto de Adorno e todo o seu projeto permitem ver que o problema não se deixa facilmente resolver. Não podemos simplesmente instalar as artes no tempo de sua autonomia. Uma arte autônoma é uma arte que busca seus próprios fins. Mas quais são exatamente os fins próprios da música, pintura ou literatura? Este “próprio” existe apenas em um processo de diferenciação. A revolução moderna deve, portanto, ser uma revolução permanente que se separa incessantemente das formas autônomas que se tornaram heterônomas. Como então ela pode conservar o que suprime? Não é ela conduzida, para manter a fronteira garantidora de um “próprio” da arte, a um processo

de autossupressão? A fórmula do modernismo conduz, de fato, a uma dialética infinita onde história-coexistência e história-exclusão nunca cessam de questionar a simples historicidade com a qual queríamos reconciliá-las. Se o adjetivo *pós-moderno* tem algum significado, só pode ser o de constatar essa dialética. O *pós-moderno*, como o *moderno*, não se refere a nenhuma época histórica ou forma de arte. Não há um tempo na modernidade que tivesse parado por causa das novas técnicas de reprodução, das mídias, da estetização da vida, etc. A chamada era da grande arte, da arte única separada do comércio, das reproduções ou da vida estetizada, nunca existiu como uma época. Somente existiu como uma ideia. E a ideia de uma era pós-moderna, como tempo desorientado onde tudo seria possível e nada mais se distingue, não existe mais como época. Este é apenas o outro lado da ideia modernista, outra versão do esquema que dobra os sentidos da história e os regimes de historicidade em uma única linha do tempo. É a mesma narrativa, em termos de história unilinear e de simples ruptura, que sustenta a afirmação modernista da missão histórica da arte autônoma e a afirmação pós-moderna da perempção dessa missão.

Para sair da referência cruzada entre essas duas versões da mesma narrativa, devemos desfazer tanto a concepção simples de história quanto a concepção simples de autonomia. Quando François Nicolas opõe a história historicista da música à uma história da “música sozinha diante de seu destino em plena autonomia”, essa mesma autonomia já se encontra duas vezes historicizada: na ideia de um destino a ser assumido e na ideia de uma “solidão” específica da música como arte. Para que haja essa solidão e esse destino de uma arte, duas condições são necessárias. Primeiro, a música deve existir como um lugar comum onde Palestrina e a Ars Nova entram, assim como Lachenmann ou Sciarrino. Ambos devem pertencer ao mesmo tempo. Em segundo lugar, deve haver a ideia de história como o cumprimento de um destino próprio dos seres históricos. Por um lado, é necessária uma co-pertença que desagregue as hierarquias entre os tempos; por outro, uma destinação que faça do tempo um princípio de seleção, estabelecendo impossibilidades.

Este seminário nos convida a perguntar se devemos pensar a música *com*, *sem* ou *contra* a história. Vejo, de minha parte, duas respostas possíveis, ao mesmo tempo opostas e compostíveis. A primeira é que a questão não se põe. A história de fato não existe, mas apenas histórias, combinações entre vários sentidos da história. A questão, então, se resume a saber em que combinação – em que regime de historicidade – podemos elaborar este ou aquele pensamento da música. A segunda é que a autonomia da música é impensável sem uma forte concepção da história como destino, promessa e

exigência, sem uma certa fé histórica. Tomemos o episódio serialista a que se refere François Nicolas como um episódio exemplar de uma época em que a música tinha um presente próprio a ela. O que então tornou possível a identificação do serialismo a um ponto alto da autonomia musical, senão a identificação da novidade musical e do “próprio” da música que ele declarou a um movimento na história – o qual o marxismo deu a teoria? Se a novidade serial optou por se colocar sob a égide de Webern, portanto aquele que, na Escola de Viena, nunca se ocupou com a história, nem com Moisés ou Napoleão como Schönberg, nem com as histórias contadas por Büchner ou Wedekind, como Berg, era porque a relação pura do material musical com a forma musical que ele propunha era assim identificável com um movimento da história expondo, sob as histórias de políticos ou escritores, a pura relação das forças produtivas com as relações de produção. Também porque as lutas anti-imperialistas e as lutas de libertação dos povos, por um lado, e o estruturalismo, por outro, enquadraram a novidade serial na trama de uma história contínua e inteiramente ordenada pelo sentido de uma ruptura imanente à sua continuidade.

No final de abril de 1968, fui com alguns amigos à Faculdade de Nanterre para assistir a um concerto em Stockhausen. Nanterre era então uma jovem universidade à beira da favela [*bidonville*], o jovem saber garantido pela proximidade do testemunho da luta de classes. A música jovem de Stockhausen naturalmente encontrou seu lugar no quadro definido pela proximidade da velha miséria e da juventude, da força de ruptura representada por sua conjunção inscrita na necessidade da história. Mas, para chegar ao auditório, era preciso contornar um prédio com uma parede nova, cheia de letras enormes: “Professores, vocês estão velhos!”. Esta declaração não podia deixar de ser ressentida pelos jovens *agrégés*⁹ althusserianos que éramos, convencidos de carregar o verdadeiro conhecimento da relação entre a velhice do movimento histórico e a novidade que ele carregava. Poucos dias depois, iriam estourar os “acontecimentos” que conhecemos, a declaração dos jovens que se opunham a esta velhice e também a este saber. Sem dúvida, essa oposição simples de jovens e velhos era ingênua. Mas ela testemunhou algo mais profundo: a ruptura do paradigma da concordância entre jovens e velhos, ou seja, o paradigma de uma história que contém sua ruptura em sua continuidade. Maio de 68 foi ao mesmo tempo a última representação desse esquema histórico e sua dissolução, a encenação exemplar da necessidade histórica marxista e a encenação de sua contingência radical em uma ruptura sem passado nem futuro. Foi a concretização de uma ideia da história e a sua liquidação.

Depois disso, durante vinte anos, não fui a nenhum concerto de música contemporânea. Em vez de seguir a arte contemporânea, durante esses vinte anos, ocupei-me em refletir sobre o que havia acontecido com a *história* que sustentou sua contemporaneidade, ou seja, sobre a forma de racionalidade que ligava as novidades entre elas, vinculando-as a um destino. Quanto à música em si, parece que a exigência e a dificuldade de pensar sobre ela hoje em dia estão ligadas a essa dissociação. O problema não é que a música tenha de proteger seu pensamento das invasões da história. Em vez disso, é, ao contrário, que a história – isto é, uma certa história – não existe mais para vincular sua novidade a uma continuidade e a outras novidades. O próprio “anti-historicismo” pode ser a forma mais sutil de ressentimento contra uma história que não responde mais ao chamado e sem a qual, de fato, é preciso pensar. Sempre pensamos com *as* histórias, com sentidos de história diversamente combinados. Mas certamente temos que pensar hoje em dia sem aquela forma unificadora que chamamos simplesmente de *a história*.¹⁰

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CORNEILLE, Pierre. *Oedipe: tragédie*. Rouen/Paris: Courbe/De Luyne, 1659. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k704533>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- LOUIS, Pierre [Maurice Denis]. Notes d’Art. Définition du néo-traditionnisme, *Art et Critique*, Paris, Ano 2, n. 65, 23 ago. 1890, p. 540-542.
- LOUIS, Pierre [Maurice Denis]. Notes d’Art. Définition du néo-traditionnisme, *Art et Critique*, Paris, Ano 2, n. 66, 30 ago. 1890, p. 556-558.
- NICOLAS, François. Généalogie, archéologie, historicité et historialité musicales. Séminaire “*Penser la musique contemporaine: avec / sans / contre l’histoire?*”. Paris: École Normale Supérieure, 8 nov. 2003. Disponível em: <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Histoire.html>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l’harmonie reduite à ses principes naturels; divisé en quatre livres*. Paris: Ballard, 1722. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232459>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. Autonomie et historicisme: la fausse alternative (Sur les régimes d'historicité d'art). Séminaire “*Penser la musique contemporaine: avec / sans / contre l'histoire?*”. Paris: École Normale Supérieure, 13 dez. 2003. Disponível em: <http://www.entretemps.asso.fr/Ulm/2003/Histoire/Ranciere.html> Acesso em: 4 ago. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *Figures de l'Histoire*. Paris: PUF, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

¹ N. do T.: A fala de François Nicolas, realizada em 8 de novembro de 2003, intitula-se *Généalogie, archéologie, historicité et historialité musicales* [*Genealogia, arqueologia, historicidade e historialidade musicais*], provavelmente inspirada pelas questões filosóficas visíveis em aspectos da obra de Michel Foucault – sobretudo quanto aos conceitos de “genealogia” e “arqueologia” – presentes na obra foucaultiana a partir da década de 1960. Em obras como *A Arqueologia do Saber* [publicada inicialmente em francês em 1969, sob o título *L'Archéologie du Savoir*], Foucault questiona abordagens comuns da chamada Nova História francesa, principalmente o uso do conceito de “longa duração” como elemento teórico-metodológico para analisar blocos de eventos do passado.

² N. do T.: o uso de colchetes ao longo da tradução deste texto foi empregado de *duas* maneiras: em primeiro lugar, significa que foram realizadas *inserções* ao original em francês que podem auxiliar a leitura e compreensão do mesmo em português brasileiro; em segundo lugar, indica os termos empregados *no idioma original*, colocados logo após a tradução, como forma de tornar ao leitor mais facilitada a comparação entre o termo do texto original e a tradução empregada.

³ N. do T.: (RAMEAU, 1722).

⁴ N. do T.: Apesar da citação que Rancière faz do conceito de “regimes de historicidade” de François Hartog, não seria possível – a princípio – pôr lado a lado este conceito com o conceito de “regimes de identificação da arte”, sintetizado de maneira mais apurada em seu livro-entrevista *A partilha do sensível*, publicado na França em 2000 e traduzido para o português brasileiro em 2005. A diferença fundamental entre ambos os conceitos é *de princípio*. Em Hartog, o termo “historicidade” refere-se, conforme as palavras do próprio autor: “**a forma da condição histórica, a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo**” (HARTOG, 2014, p. 12, grifos nossos). Mais adiante, o mesmo autor define “regimes de historicidade” da seguinte maneira: “Ele é um artefato que valida sua capacidade heurística. Noção, categoria formal, aproxima-se do tipo-ideal weberiano. Conforme domine a categoria do passado, do futuro ou do presente, a ordem do tempo resultante não será evidentemente a mesma. Por essa razão, certos comportamentos, certas ações, certas formas de historiografia são mais possíveis do que outras, mais harmônicas ou defasadas do que outras, desatualizadas ou malogradas. **Como categoria (sem conteúdo), que pode tornar mais inteligíveis as experiências do tempo**, nada o confina apenas ao mundo europeu ou ocidental. Ao contrário, sua vocação é ser um instrumento comparatista: assim o é por construção” (HARTOG, 2014, p. 13, grifos nossos). Portanto, para Hartog, os regimes de historicidade partem do debate que vai “de Hegel a Ricoeur, passando por Dilthey e Heidegger”, em que a categoria tempo é elemento fundamental para a inserção histórica e a própria historicidade.

Por outro lado, o debate em torno do conceito de “regimes de identificação da arte” passa por outros critérios que não são, definitivamente, a inserção no tempo. Para Rancière, os regimes evocam diferentes formas de *partilha do sensível*, como bem define o autor em *Políticas da Escrita*: “Pelo termo de constituição estética [da comunidade] deve-se entender aqui a **partilha do sensível** que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, **o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão das partes exclusivas**. Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, **uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível**: em uma relação entre modos de fazer, os modos do ser e os de dizer; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e do dizível” (RANCIÈRE, 1995, p. 8, grifos nossos). Quando o filósofo francês tratará mais literalmente do termo “regimes de identificação da arte”, em *A partilha do sensível*, ele exemplifica os três regimes (ético, representativo e estético) a partir de sua correlação com formas de partilha das maneiras de perceber, sentir e de ordenar a sociedade: “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17) (RANCIÈRE, 2005; HARTOG, 2014; RANCIÈRE, 1995).

⁵ N. do T.: (CORNEILLE, 1659).

⁶ N. do T.: (ADORNO, 2011, p. 37).

⁷ N. do T.: (ADORNO, 2011, p. 37-38).

⁸ N. do T.: Referência que Rancière faz ao artigo do próprio Maurice Denis, que sob o pseudônimo de Pierre Louis, publicou na revista *Art et Critique*, entre 23 e 30 de agosto de 1890. No artigo, intitulado “Notas sobre a arte. Definição de neo-tradicionismo” [*Notes d’art. Définition du néo-traditionnisme*], Denis afirma, de início: “Lembrar-se que uma pintura – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores, montadas em uma determinada ordem.” [*Se rappeler qu’un tableau — avant d’être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées*].

Apesar de Rancière ter usado o termo “*plages colorées*” [praias coloridas], em vez de “*surface plane recouverte de couleurs*” [superfície plana recoberta de cores], talvez a palavra “*plages*” tenha sido usada propositalmente, considerando que um tema recorrente nas pinturas de Maurice Denis é a representação pictórica de praias. LOUIS, 1890, p. 540-542; LOUIS, 1890, p. 556-558.

⁹ N. do T.: Termo empregado para os professores ingressantes na carreira universitária francesa, após serem aprovados por um “concurso de agregação” [*concours d’agrégation*].

¹⁰ N. do T.: No original: « On pense toujours avec *des* histoires, des sens d’histoire diversement combinés. Mais il faut assurément penser aujourd’hui sans cette forme unificatrice que l’on appelait simplement *l’histoire* ». O jogo de significados estabelecido pelo autor entre *des histoires* e *l’histoire* não é somente uma questão de emprego do termo no plural ou no singular. Ele se remete ao debate estabelecido, sobretudo, em seu livro *Figures de l’Histoire* [*Figuras da História*], publicado em francês em 2012. Nele, o autor faz um percurso intelectual em torno de pelo menos *quatro* sentidos da palavra *história* e como os mesmos funcionam em descontínua simultaneidade na escrita histórica da modernidade – entendida pelo autor como “a história”. Ao final do livro, o próprio autor afirma: “A história não terminou de se pôr em histórias” [*L’histoire n’a pas fini de se mettre en histoires*]. Esta última frase pode ser emblemática da pluralidade de sentidos da palavra *história* que são simultaneamente empregados na sua prática de escrita na atualidade. Na demonstração deste trecho, observada a devida referência ao debate mais amplo estabelecido pelo autor, talvez seja possível perceber o refinamento das expressões *des histoires* e *l’histoire* postas ao final do texto. RANCIÈRE, 2012.

Tradução recebida em 17 de setembro de 2021.
Aceita para publicação em 19 de outubro de 2021.