

IMAGEM, PALAVRA E EFICÁCIA ESTÉTICA EM JACQUES RANCIÈRE

André Fabiano Voigt* (INHIS/UFU)

voigtandre@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho pretende expor alguns aspectos principais da análise que o filósofo francês Jacques Rancière efetua a respeito da relação entre palavras e imagens, na comparação entre a literatura e o cinema. Nestas duas formas artísticas, a relação entre ambas não é de hierarquização ou de submissão, mas sim, de uma igualdade contraditória que fende as relações entre o visível e o sensível, próprio do que chama de “regime estético da arte”. Nele, a noção de eficácia estética é a da separação entre a “intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade”. Assim, a relação entre palavras e imagens no regime estético não atesta o “fim das imagens ou o “fim da arte”, mas sim, de uma entropia insolúvel das oposições entre ambas.

Palavras-chave: Rancière, Jacques; literatura; cinema; estética; política.

Os caminhos e descaminhos das imagens e palavras ocorridos nos últimos duzentos anos na arte são marcados por aquilo que o filósofo Jacques Rancière chama de “regime estético da arte”. Por entender que as formas de ver, pensar e sentir a arte não estão separadas das expressões artísticas, elas formam um regime de percepção que possui uma historicidade própria, em descontinuidade com o regime das belas-artes, orientado pelos critérios da *mimesis* aristotélica.

Se antes, as belas-artes guiavam-se pelos critérios normativos entre a poética e a retórica antigas, o surgimento da literatura como prática de escrita fez-se com a quebra da representação. Mas estas mudanças não afetam apenas o campo formal da construção literária. Ela também é a desterritorialização dos significados e das semelhanças, que igualmente perturba a ordem das ocupações e a diferença das naturezas entre os que mandam e os que obedecem, pois a literatura, em seu “ser” específico, quebra a hierarquia preconcebida entre o *lógos* e a *aísthesis*.

Vamos tentar mapear os caminhos e descaminhos da arte, entre a imagem e a palavra, a partir de duas obras fundamentais de Rancière: os livros “Políticas da Escrita”, publicado em 1995, e “A Fábula Cinematográfica”, publicado em 2001. Neste percurso de pesquisa entre meados da década de 1990 e o início dos anos 2000, Rancière realiza estudos entre a literatura e o cinema, buscando analisar como a arte das palavras e a das imagens caminharam em sentidos diferentes para implodir o regime de percepção das artes fundamentado na representação.

Em “Políticas da Escrita”, Rancière faz uma investigação acerca da distinção entre a literatura e as belas artes no final do século XVIII e início do século XIX. Nele, afirma que: “A literatura existe no jogo da multiplicação dos *eu* que se unem, se afastam e se reduplicam ao mesmo tempo em que desdobram a multiplicidade das figuras da letra com falta de corpo e do corpo sofrendo pela letra” (RANCIÈRE, 1995, p. 76). Em outros termos, a literatura surge em um regime de historicidade que não entende o tempo como um processo teleológico e

* Artigo vinculado ao projeto *História, arte, imagem: o conceito de “regime estético da arte” na obra de Jacques Rancière*, aprovado pelo Edital CNPq 43/2013 e pelo Edital 01/2013 FAPEMIG.

monolítico, mas sim, como a coexistência de várias possibilidades em simultaneidade. Por isso, era necessário desvencilhar-se da *mimesis* no regime representativo, entremeada em uma restrita dialética autor-receptor, fundamentada na autoridade da intenção original para a devida “recepção” da obra. Entretanto, como esse desvencilhar se fez na escrita literária de alguns autores a partir do final do século XVIII? Na ressignificação da relação entre autor e fábula, ao rever a fábula quixotesca do “louco da letra”. Mas, o que seria a fábula do louco da letra? É o arrastar do autor para *dentro* da fábula, confundindo as posições do autor e do leitor, não na medida em que seria possível ver, em sua escrita, uma intenção do autor que se realizaria na obra, mas sim, na medida em que se coloca uma questão inicial: quais são as relações entre arte e vida?

Ao citar “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”, de Goethe (1795), “O cura da aldeia”, de Balzac (1841) e “Bouvard e Pécuchet”, de Flaubert (1881), Rancière explora a fábula do louco da letra em três reapropriações distintas. Nelas, notam-se alguns movimentos importantes da fábula na escrita literária. Há, em primeiro lugar, uma relação entre a letra do livro e corpo dado a esta letra. Em vez de ser um feliz e apaziguador encontro, a letra e o corpo cruzam-se para manter o abismo que os separam. A necessidade de dar um corpo às palavras do livro não se confunde com um projeto ético de uma tradição intelectualista que une conhecimento da realidade, consciência e ação libertadora das ideologias. É no ato de dar um corpo à letra que os personagens-leitores destes três livros ultrapassam a fronteira entre arte e vida, mas também perturbando a ordem estabelecida entre ficção e realidade. Na trajetória de Wilhelm Meister, o livro que descreve os seus anos de aprendizado contrasta com sua experiência da vida, em que seus encontros e experiências estéticas na busca de sua vocação teatral exploram outras formas do poético e definem uma ética nova, que contrasta com a *Bildung* romântica (RANCIÈRE, 1995, p. 78). Na narrativa de Balzac, a personagem de Véronique, a filha do dono do ferro-velho que se casa com um banqueiro, passa pela experiência do livro e da leitura e, ao procurar dar corpo ao que leu, comete adultério com um operário de ideias saint-simonianas e se torna cúmplice do crime que ele comete. Ao mesmo tempo em que se mantém acima de qualquer suspeita por toda a vida, realiza o sonho de seu amante: compra uma propriedade na comuna de Montégnac e, depois da morte de seu marido, se torna benfeitora do lugar, cometendo o “crime do livro” e se arrependendo com obras silenciosas (RANCIÈRE, 1995, p. 81-83). No livro de Flaubert, os copistas começam a ler os livros e se põem a realizar o que está escrito neles. Os livros que ensinam conhecimentos práticos de fazer frutificar a terra com métodos racionais traz, ao final, frustração aos leitores e os faz voltar ao ponto de partida: o trabalho do copista. Já que a aventura do livro não obteve êxito ao se dar a ele um corpo, as personagens voltam a não mais ler os livros e apenas copiá-los, como a “enciclopédia da tolice” (RANCIÈRE, 1995, p. 89-93). Ao percorrer estas três obras de diferentes momentos, Rancière argumenta que as aventuras da literatura são totalmente diferentes daquela do Verbo encarnado e da palavra viva dos “teólogos” do romance, que acreditam ser a literatura o feliz encontro da letra e do corpo por meio da representação. O escritor não é o indivíduo plenipotenciário da criação, mas sim, o seu refém, da mesma forma em que a experiência literária também não é um caminho seguro apontado pela regulação entre forma e conteúdo como queriam as belas-lettras entre a retórica e a poética, mas sim, a completa *desregulação* entre a fábula do romance, a estrutura da narração e a moral da fábula (RANCIÈRE, 1995, p. 73-83). Dito de outra forma, a literatura começa quando se perturbam as posições que fundamentavam a antiga *mimesis* aristotélica, que não é apenas um recurso que garante a perfeita forma da ficção, mas também valida a ordem social e moral que a sustenta em contraposição à chamada realidade histórico-social. Assim,

Rancière conclui, em “Políticas da Escrita”, que a fábula se torna literatura na quebra da representação, instaurando a multiplicidade estética da experiência do tempo e da vida.

Por outro lado, o filósofo francês, ao analisar as experiências do cinema durante o século XX, estabelece uma interessante problemática: seria atributo do cinema, como arte das imagens em movimento, realizar as esperanças da literatura do século XIX de pôr novamente em prática a quebra da fábula aos moldes aristotélicos? Em seu livro “A fábula cinematográfica”, expõe constatações surpreendentes acerca da relação entre cinema e literatura.

Se a literatura surge como quebra e desregulação representativa, o cinema frustra esta expectativa criada pelos seus entusiastas. Ao contrário de Jean Epstein que, na década de 1920 estava deslumbrado pela revolução artística proporcionada pelo cinema em realizar nas imagens o que a literatura fez com palavras, Rancière nota que a arte cinematográfica não foi a realização da escrita do olhar, do *ópsis* que suspende o agenciamento de ações. Mas isto não significa cair nos discursos da nostalgia em relação à literatura de outrora, tampouco nas conclusões acerca da inconsistência da utopia do cinema (RANCIÈRE, 2013, p.7-10). Como sempre, sua visão não coincide com os discursos melancólicos sobre o fim da arte e das imagens em uma era de “pós-modernidade” dominada pelo mercado. Pelo contrário, Rancière aponta que o cinema está envolto em um regime de percepção da arte que se desvencilha da representação, sobretudo como *regulação das semelhanças* e das ordens das ocupações sociais – e não apenas como recurso formal de agenciamento de ações. Quando o cinema ligado à indústria hollywoodiana começa a contar suas histórias resgatando as antigas intrigas aristotélicas com nó e desenlace, ele não trai as esperanças da literatura em criar imagens puras que substituam a narrativa. Apenas continua a lógica do regime estético, ao opor o modelo representativo das ações encadeadas e dos códigos expressivos apropriados aos temas à potência da arte entre dois extremos: de um lado, na atividade criadora sem regras e modelos e, de outro, a potência expressiva inscrita nas coisas, independentemente da vontade de significação da obra (RANCIÈRE, 2013, p. 13). Ora, o cinema, ao resgatar as intrigas aristotélicas, não está simplesmente retornando à antiga regulação das semelhanças dominada pela representação, mas o faz justamente para expor ainda mais o abismo existente entre o visível e o significado narrativo.

Se, na literatura de Flaubert, as descrições dos lugares em escrita põem em contradição a forma de ver um quadro com a verossimilhança narrativa (ver uma imagem não é o mesmo que acompanhar uma narrativa), o cinema também expõe tal contradição, mas de outra forma. A câmera não pode captar ativamente as imagens sem o cineasta e o operador que a manipulam. A câmera é, por definição, passiva no registro das imagens. Por isso, ela depende da intenção do artista para selecionar as imagens. Entretanto, o cineasta não é, igualmente, o intelectual plenipotenciário que usa sua imaginação artística para demonstrar os estigmas da dominação e os problemas de seu tempo. Novamente, caímos na contradição estética presente na aplicação da fábula. Se o literato de outrora tornava-se refém de sua própria escrita, o cineasta torna-se também refém das empresas de gestão e de rentabilização do imaginário coletivo, contrariando uma visão comum sobre a “teologia da modernidade artística” que via a autonomia estética como o primado da anti-representação (RANCIÈRE, 2013, p. 15). Isto significa dizer, portanto, que o cinema é uma expressão artística pós-moderna que se submeteu à indústria do entretenimento das massas e se opôs à arte emancipadora das vanguardas, frustrando as expectativas de autonomia estética da arte? Não, o autor não cai no argumento da antiga dicotomia entre arte “engajada” e “indústria cultural” para tratar dos caminhos da arte nos últimos duzentos anos. Rancière segue outro caminho. Ao tratar de

exemplos do cinema, demonstra como a arte das imagens em movimento precisa empregar sua especificidade para resolver à sua maneira a distância estética entre o visível e o narrativo.

Vamos aos exemplos do cinema para demonstrar os descaminhos da “fábula cinematográfica” na análise de Rancière. Vamos empregá-los a partir dos capítulos descritos tanto em “A fábula cinematográfica” quanto em seu outro livro sobre o tema, “As distâncias do cinema”, publicado em 2011. Em vez de empregar com minúcia os detalhes das cenas descritas por autores como Dostoievski ou Bernanos, Bresson – por exemplo – emprega a imagem de um véu que se eleva para esconder um corpo que cai e dá cabo de sua vida como em “Mouchette, a virgem possuída” (1967). Mas o cinema também traz a figura do psicopata que, em “M, o vampiro de Düsseldorf” (1931), dirigido por Fritz Lang, torna-se ao mesmo tempo caçador e caçado, compartilhando um momento de felicidade com sua vítima prometida em frente à vitrine de uma loja de brinquedos, quebrando a lógica entre a sequência das imagens e a narrativa. É, inclusive, a forma pela qual Vertov, em seu “O homem com a câmera” (1929), põe as imagens da Rússia da época de Stalin como demonstração imagética pura, sem auxílio da narrativa, do desenvolvimento das forças produtivas e da construção de um mundo social novo, que cai no paradoxo que a vontade de transformar o mundo não está garantida por nenhuma realidade objetiva, fazendo das imagens uma demonstração que a vida caminha em outra lógica que não coincide com as intenções do cineasta. É, ainda, a forma pela qual Pedro Costa, em “Juventude em marcha” (2006), coloca a beleza da imagem parada da janela do barraco do personagem de Ventura, que lembra uma natureza-morta, em comparação à frieza dos quadros de museu da Fundação Calouste Gulbenkian, construção que Ventura ajudou a levantar como operário e cujas obras ignora. As imagens do filme não procuram opor, à maneira brechtiana, o lugar da riqueza artística comparado à miséria do trabalhador que se sacrificou pela riqueza dos outros. Por outro lado, é a pura e simples oposição destas imagens demonstra que a beleza não é apanágio dos museus e da elite, mas também é visível nos barracos onde a luz entra de maneira furtiva. Contudo, tal oposição não foi feita para devolver aos pobres a riqueza e autenticidade de seu mundo: é a colocação de uma *cisão* entre o retrato e o quadro, e não uma reciprocidade.

Poderíamos arrolar mais e mais exemplos de filmes debatidos por Rancière ao longo de seus dois livros. Entretanto, pensamos já ter os elementos suficientes para ver o quanto o cinema, para realizar sua perspectiva estética de opor imagens e palavras, distanciou-se da literatura de cem anos antes. Imagens e palavras possuem eficácias estéticas distintas. Se, na literatura, a fábula tomou o caminho da quebra com a representação, o cinema resgatará as antigas intrigas aristotélicas não para voltar ao sistema representativo, mas para implodi-lo de vez. Ora, ao opor a narrativa que segue o agenciamento das ações às imagens que não seguem o critério da narrativa, coloca-se novamente o abismo entre imagens e palavras, próprio da revolução estética que coloca em um mesmo plano o *lógos* e o *aístheton*. Isto significa dizer, com Rancière, que a fábula cinematográfica é uma “fábula invertida”, na medida que se usou exatamente do contrário que a literatura fez antes para realizar sua eficiência estética.

Em “O espectador emancipado” (2008), o autor entende que eficácia estética é a

[...] eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta. [...] a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade (RANCIÈRE, 2012 a, p. 56-57).

Desta maneira, é possível notar como a desierarquização realizada entre as palavras e as imagens pelo regime estético foi feita não em detrimento das palavras ou em favor das imagens: ela foi feita para implodir as relações determináveis entre palavras e coisas, entre imagens e representações, entre verdade e ficção, entre arte e vida. Se, no regime representativo, a picturalidade do poema se dava pela capacidade da palavra de “fazer ver, por via da narração e da descrição, um visível não presente” (RANCIÈRE, 2011, p. 21), configurando uma hierarquia entre palavras e imagens na qual a palavra tem um poder de fazer ver e de saber maior que as imagens, proporcionando relações estáveis entre o visível e o invisível (quem disse que o ato de ver é objetivo?), no regime estético qualquer hierarquia entre ambas mostra sua própria incapacidade em demonstrar a potência da arte, que ultrapassa tanto a primazia das palavras – que determinariam o que as imagens “devem dizer” – tanto das imagens – que, em sua pureza, acabariam com a necessidade da narrativa. O regime estético possui uma dinâmica interna que Rancière explica muito bem em artigos como “A revolução estética e seus resultados” [*The Aesthetic Revolution and its Outcomes*], publicada na *New Left Review* em 2002 e traduzida para o site revolucoes.org.br.

Neste texto, o autor sustenta que os cenários da política da estética, nos últimos duzentos anos, possuem uma “entropia” que lhe é própria. O que seria tal “entropia”? Ora, este é o caminho que descreve a relação contraditória e insolúvel entre arte e não-arte no regime estético:

Na medida em que a fórmula estética amarra a arte à não arte desde o início, ela estabelece essa vida entre dois pontos de fuga: a arte se tornando vida simples ou a arte se tornando arte simples. Eu disse “levado ao extremo”, cada um desses cenários causou sua própria entropia, seu próprio fim da arte. Mas a vida da arte no regime estético da arte consiste precisamente em um vaivém entre esses cenários, jogando uma autonomia contra uma heteronomia e uma heteronomia contra uma autonomia, jogando uma articulação entre arte e não arte contra a outra (RANCIÈRE, 2015, p. 28).

Em outras palavras, Rancière não defende a continuidade da representação, da autoridade e da tradição como bases da estética contemporânea, tampouco faz coro à melancolia acerca das frustrações de uma “teologia” da modernidade artística: ele defende que as contradições entre arte e não arte, entre verdade e ficção, entre imagens e palavras é um *moto continuo*, pois quanto mais artistas, críticos e autores procuram resolver as contradições relacionadas à arte, mais ela cai exatamente naquilo que se temia. Exatamente porque a “entropia” própria do regime estético é algo que demonstra em seu livro “La méthode de l'égalité” (2012): *repensar o tempo como coexistência* (RANCIÈRE, 2012 b, p. 108). Se vários autores pensaram a estética a partir de uma noção de tempo como processo, fazendo o inventário das esperanças e das frustrações relativas à emancipação humana por meio da arte, Rancière, por sua vez, não faz coro com estes autores, por entender que o tempo não deve ser compreendido como processo, mas sim, como coexistência de várias temporalidades em igualdade, abrindo caminhos para a realização desta entropia entre os diversos cenários da estética contemporânea, por ser ela a ponte entre a experiência estética e um novo projeto ético: a desterritorialização democrática. A democracia não se confunde com o Estado de direito atual, que ainda toma medidas de diminuição das desigualdades aplicando a própria lógica aristotélica da diferença entre o senhor e o escravo, entre aquele que manda pela posse do *lógos* e aquele que obedece por não o possuir. A experiência democrática defendida por Rancière coaduna exatamente com esta temporalidade espacializada de

coexistência, em que várias dimensões de uma mesma coisa são possíveis em igualdade de condições, desierarquizando utopia e realidade. Tal desierarquização só pode ser feita a partir do momento em que se efetiva a entropia constante entre arte e não arte, entre arte e vida, entre realidade e ficção. Isto não significa, por outro lado, que a visão de Rancière sobre o futuro da arte seja pessimista. Pelo contrário.

Agora, o espectador emancipado não é mais aquele que deve ser um intelectual que percebe o manejo intencional do artista para se tornar livre das ideologias da dominação, mas sim, é aquele que não se deixa mais seduzir pelas promessas de um tempo da teleologia e da realização de todas as contradições, que compreende as imagens e palavras da arte como expressões de uma historicidade que não opõe ciência e relato, verdade e ficção, na medida em que compreende que “a arte das imagens e seu pensamento não cessam de se alimentar daquilo que os contraria” (RANCIÈRE, 2013, p. 23). Abrem-se, assim, novos caminhos para a emancipação política por meio da emancipação estética, que não aqueles entre a promessa e a frustração.

Referências

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papyrus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A revolução estética e seus resultados**. Disponível em: <http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf>. Acesso em 14 maio 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **La méthode de l'égalité**. Montrouge (FR): Bayard, 2012 b.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2012 a.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da Escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.