

JACQUES RANCIÈRE E A EMANCIPAÇÃO DO ESPECTADOR

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. 1ª edição.

Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

Valdeci da Silva Cunha¹

E-mail: [valdeci.cunha@gmail.com]

Este livro teve como origem um pedido feito a Jacques Rancière para introduzir uma reflexão de um grupo de artistas dedicados ao lugar ocupado pelo espectador, a partir das ideias desenvolvidas pelo próprio filósofo franco-argelino em sua obra *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*.² Vale a pena ressaltar que esse livro “expunha a teoria excêntrica e o destino singular de Joseph Jacotot”, segundo o próprio Rancière, “que causara escândalo no início do século XIX ao afirmar que um ignorante pode ensinar outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe, ao proclamar a igualdade das inteligências e opor a emancipação intelectual à instrução pública”.³

Rancière é um autor que já dispõe de certa projeção no Brasil, tendo vários de seus livros por aqui traduzidos. Entretanto, pequena parece ser a sua presença nos estudos históricos, em que pese as importantes contribuições nesse campo feitas pelo filósofo como, por exemplo, *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*, *Os nomes da história* e, o mais recente traduzido no Brasil, *O ódio à democracia*.⁴

A trajetória de Rancière é fortemente marcada por suas inserções em debates em vários campos do saber, o que lhe parece ter possibilitado, de uma forma transversal, estabelecer diálogos com as demais áreas de conhecimento. De uma maneira geral, poderíamos chamá-lo, sem exagero, de um intelectual transdisciplinar e, mesmo, transmidiático.

Mas do que, especificamente, trata seu livro *O espectador emancipado*? De entrada, seu título põe-nos em confronto com um dos temas, talvez, mais espinhosos para os pesquisadores das ciências humanas, mas não menos importante: a recepção. Partindo da proposta de uma reflexão que tentou conjugar a emancipação intelectual e a questão do espectador nos dias atuais, Rancière propôs uma reflexão que partiu de um distanciamento

1 Doutorando em História/UFGM. E-mail: valdeci.cunha@gmail.com

2 O convite foi feito, em 2004, pelo *performer* e coreógrafo sueco Marten Spakngberg, para a abertura da quinta *Internacional SommerAkademie* de Frankfurt. O livro veio a público com o título *Le spectateur emancipé*, em 2008, pela editora La Fabrique -Éditions, de Paris. Teve uma primeira tradução para o português, em Portugal, em 2010, pela editora Orfeu Negro, de Lisboa, e foi traduzido e publicado no Brasil pela editora WMF Martins Fontes, em 2012.

3 RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 7.

4 RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988; *Os nomes da história: um ensaio poético do saber*. São Paulo: EDUC; Pontes, 1994; *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014.

radical em relação aos pressupostos políticos e teóricos, até mesmo em seu formato pós-moderno, os quais, de certa forma, ainda sustentam o debate sobre a performance, o espectador e o teatro. Para tanto, vale a pena mencionar o seu diálogo tanto com a tradição da filosofia grega, na figura de Platão, quanto com o situacionismo francês, com Guy Debord.

A primeira constatação de Rancière, e que aparece em seu primeiro capítulo, de título homônimo ao livro, diz respeito às críticas recebidas pelo teatro ao longo de sua história. Para o filósofo, o teatro é essencial para se pensar as relações intersubjetivas entre os indivíduos, uma vez que “[...] o teatro, mais que qualquer outra arte, foi associado à ideia romântica de revolução estética, não já no sentido de mudar a mecânica do Estado e das leis, mas sim as formas sensíveis da experiência humana” (p. 11). Ao demarcar os lugares em que os corpos ocupam nessa “partilha do sensível”, o autor considera que os termos podem mudar de sentido, as posições podem ser trocadas, mas o essencial seria a permanência das estruturas que opõem duas categorias: os que têm uma capacidade e os que não a têm. Segundo ele, ao considerar quais seriam as possibilidades de emancipação dos sujeitos/corpos em relação a essas estruturas, considera que ela “[...] começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura as relações da dominação e da sujeição” (p. 17).

A emancipação do espectador residiria, para o filósofo, em seu poder de *associar* e *dissociar*; ou seja, segundo a sua terminologia, ser espectador não é condição passiva que deveríamos converter em atividade; aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam; não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado; há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos. Para Rancière, seu conceito, ou definição, de emancipação se caracteriza pelo “[...] embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (p. 23).

Em seu segundo capítulo, intitulado “Desventuras do pensamento crítico”, o autor debruçou-se sobre o trabalho e história da crítica e, para isso, analisou as grandes exposições internacionais. Sua constatação pode ser dividida em três partes: 1) os conceitos e procedimentos da tradição crítica não são de modo algum obsoletos; 2) eles funcionam muito bem até no discurso daqueles que declaram sua superação e 3) seus usos atuais demonstram a completa inversão de sua orientação e de seus supostos fins.

Para o filósofo, seria falso dizer que a tradição da crítica social e cultural está esgotada. “Ela vai muito bem, em sua forma invertida que agora estrutura o discurso dominante”. Ao contrário, ela teria passado por uma operação de retorno ao seu terreno de origem, “[...] o da interpretação da modernidade como ruptura individualista do elo social e da democracia como individualismo de massa”. A intenção de Rancière foi sugerir, nessa parte, a existência da necessidade de uma mudança de atitude: a tentativa de “[...] desamarar o elo entre a lógica emancipadora da capacidade e a lógica crítica da captação coletiva” (p. 48). Mas como fazer isso? Para o filósofo, em um processo de subjetivação política, seria necessário superar o que ele chamou de uma “divisão policial do sensível”, que seria a “[...] relação harmoniosa entre uma ocupação e um equipamento, entre o fato

de estar num tempo e num espaço específicos, de nele exercer ocupações definidas e de ser dotado das capacidades de sentir, dizer e fazer que convêm a essas atividades” (p. 43) e a valorização do “dissenso” que pode ser entendido como “[...] uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência; é que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação” (p. 48).

Em seu terceiro capítulo, nomeado de “Paradoxos da arte política”, Rancière vai discutir, colocando no centro da questão, as relações entre arte e política. Para ele, passado o tempo da denúncia do paradigma modernista e do ceticismo dominante quanto aos poderes subversivos da arte, vê-se novamente a afirmação mais ou menos generalizada da vocação artística para responder às formas de dominação econômica, estatal e ideológica. Essa vocação reafirmada assume formas divergentes, se não contraditórias.

Capítulo em que o autor dedica uma parte um pouco maior do livro, é também nele onde encontramos as maiores contribuições, acredito, para a reflexão do pesquisador em ciências humanas. Nele, Rancière constrói um sintético e provocador quadro referencial.

Segundo ele, apesar de mais de um século de “[...] suposta crítica da tradição mimética”, constata-se que essa tradição “[...] continua dominante até nas formas que se querem artística e politicamente subversivas (p. 52). Entretanto, Rancière inverte o que ele denomina “a perspectiva habitual” ao fazer as perguntas: “a que modelos de eficácia obedecem nossas expectativas e nosso juízos em matéria de *política da arte*? A que era esses modelos pertencem?” (p. 53). Essas perguntas serão o foco das discussões subsequentes do filósofo. Entre as respostas e encaminhamentos dados, algumas nos chamam a atenção.

Primeiramente, Rancière considera a necessidade de se pensar em “políticas da arte”, que seriam foi resultado, do entrelaçamento de três lógicas: a lógica das *formas da experiência estética*, a do *trabalho ficcional* e a das *estratégias metapolíticas*. Nesse sentido, a ideia de política toma uma dimensão específica, a qual se torna responsável pela invenção de novos sujeitos, assim como o trabalho ficcional, responsável por introduzir objetos novos e outra percepção aos dados comuns. Em sua terminologia, “[...] a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções” (p. 75).

No repertório teórico e discursivo de Rancière, é notável a sua forma de conceber a política, a arte, a literatura, o cinema, etc., a partir da distribuição dos corpos pelo espaço, proposta que pode ser entendida como uma formação cartográfica do sensível. Para ele, “[...] a política começa quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências – e incompetências” (p. 60).

Outro termo chave é a utilização e o dimensionamento da noção de dissenso. Para o filósofo, em uma definição, mais elaborada, o dissenso “[...] não é o conflito de ideias e sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política” (p. 59).

Um ponto de relevância de toda essa discussão, ao que nos parece, se encontra no deslocamento que Rancière propõe, ao trazer para o centro da discussão essa definição de política, na concepção de ficção que ela carrega e estabelece. Diferente do senso comum, de algumas teorias literárias, para ele, a ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real.

Nos dois próximos capítulos do livro, intitulados respectivamente “A imagem intolerável” e “A imagem pensativa”, Rancière, como sugerido, ocupa-se em discutir, a partir das considerações e discussões feitas até esse momento, dois estatutos e usos das imagens. Como exemplos, utiliza-se do cinema para discutir os alcances e possibilidades de usos de seu repertório teórico-metodológico.

Em “A imagem intolerável”, novamente o filósofo opera por um diagnóstico inicial sobre a questão central da arte política. Para ele, as imagens seriam inaptas para criticar a realidade, porque fariam parte do mesmo regime de visibilidade daquela realidade, que exibem alternadamente sua “face de aparência brilhante e seu avesso de verdade sórdida que compõem um único e mesmo espetáculo” (p. 83-4). Como um primeiro exemplo, pensa no trabalho de montagem, compartilhado pelas artes plásticas e pelo cinema. Para Rancière, não haveria nenhuma intolerável realidade que a imagem pudesse opor ao prestígio das aparências. Não faria mais sentido discutir (ou mesmo procurar) por uma essência em contraposição à aparência da realidade. As imagens estariam inseridas em “[...] um único e mesmo regime de exibição universal, e é esse regime que constituiria hoje o intolerável (p. 84). Seu corolário, não parece haver dúvidas para o filósofo, seria que para imagem produzir um “efeito político”, o espectador deve estar já convencido de que aquilo que ela mostra é, por exemplo, o imperialismo americano. Mais do que procurar entender o que são as imagens, o autor nos chama a atenção para o que elas fazem e os efeitos que produzem. Entretanto, como operacionalizar esse arsenal teórico na prática de pesquisa em ciências humanas? Para o historiador que lida com vários tipos diferentes de fontes e objetos, quais seriam o seu alcance e, digamos, serventia? Vejamos o que nos diz Rancière.

Para ele, uma das questões centrais não é opor as palavras às imagens. Seria, entretanto, “[...] subverter a lógica dominante que faz do visual o quinhão das multidões e do verbal o privilégio de alguns” (p. 95). Em outras passagens, nos diz que a questão também não se trataria da tentativa criar uma oposição entre a realidade e suas aparências. Seria, para ele, “[...] construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados” (p. 99). Essa criação seria o que ele chamou em vários outros momentos do livro de o “trabalho da ficção”, o que não consistiria em simplesmente em contar histórias, “[...] mas em estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora” (p. 99).

Sobre o uso do cinema, cita que “The soundofsilence é uma ficção, Shoahou S21 são ficções”, mas o “[...] problema não é saber se o real desses genocídios pode ser posto em imagens e em ficção. É saber como é posto e qual espécie de senso comum é tecido por esta ou aquela ficção, pela construção desta ou daquela imagem” (p. 100), ou seja, entender o que essas imagens fazem e que efeitos constroem.

Em “A imagem pensativa”, seu último capítulo, Rancière parte da constatação de que não se supõe que uma imagem pense. Para ele, “[...] supõe-se que ela é apenas objeto de pensamento”. A imagem pensativa, então, seria aquela que “[...] encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuído à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado” (p. 103). Novamente lançando mão de uma lógica da partilha, falar de imagem pensativa, ao contrário, seria marcar a existência de uma “zona de indeterminação” entre esses dois tipos de imagens. Para analisar a articulação concreta entre esses opostos, Rancière, nessa parte, analisou a fotografia, entendida como uma prática que é exemplarmente ambivalente, entre a arte e a não arte, atividade e passividade.

Os exemplos elencados pelo autor possibilitam conceber uma terceira maneira de pensar a ruptura estética: esta não é a supressão da imagem na presença direta, mas sua “emancipação em relação à lógica unificadora da ação”; não uma ruptura da relação entre inteligível e sensível, mas um “novo estatuto da figura” (p. 116).

Enfim, vale elencar algumas discussões que o livro instiga. Destaca-se a ausência de relações evidentes entre reflexões sobre a emancipação intelectual e a questão do espectador nos dias de hoje; a tentativa de distanciamento em relação aos pressupostos teóricos e políticos que ainda sustentam o essencial do debate sobre o produtor e o espectador; a necessidade de reconstruir a rede de pressupostos que põem a questão do espectador no cerne da discussão sobre as relações entre a arte e a política; questionamento do modelo global da racionalidade, sobre cujo fundo nos acostumamos a julgar as implicações políticas, em favor de uma reorganização dos corpos nas várias formas e instâncias das “partilhas do sensível”, tanto do presente quando do passado.