



POLÍTICA DO ESPECTADOR¹

Andrea Inzerillo
Dr. em Filosofia pela Un. da Calábria.
Pesquisador independente.

Resumo: Neste artigo, o autor aborda os afastamentos (*écarts*) como um espaço de articulação de disciplinas, como uma tensão frutífera entre o cinema e a filosofia e além disso como uma ideia da filosofia de Rancière. Rancière, que elaborou uma política real do espectador, coloca-se neste lugar entre o cinema e a filosofia, o que não significa preencher os seus vários horizontes de possibilidade. Questionar o estatuto do espectador significa então redefinir as fronteiras da relação entre visão e ação, e isso não apenas no cinema. O cinema, arte popular por excelência, nascida da intersecção de diferentes artes, pode apenas existir graças à memória e à fábula do espectador, e deve ser colocado neste espaço de existência uma capacidade dissensual que demole o achatamento consensual do presente.

Parlavras-chave: estética, cinema, política, espectador, cinefilia

Abstract: In this article, the author talks about gaps (*écarts*) as a space of articulation of disciplines, as a fruitful tension between cinema and philosophy and more over as an idea of philosophy in Rancière. Rancière, who elaborates a real politics of the spectator, places himself in that space between cinema and a philosophy, which does not mean to fulfill its various horizons of possibilities. To question the statute of the spectator thus means to redefine the boundaries of the relationship between vision and action, and not only in cinema. The cinema, popular art par excellence, born at the intersection of different arts, can only exist thanks to the memory and the tale of the spectator, and in this space of existence a dissensual capability, demolishing the consensual flattening of the present is to be placed.

Key-words: aesthetics, cinema, politics, spectator, cinephilia

¹O texto é a tradução da introdução à edição italiana de *Les écarts du cinéma* Tradutor: Pedro Hussak van Velthen Ramos. Revisão técnica: Juliana Neuenschwander Magalhães.

Estranho tipo este do *passer*: precisa de fronteiras com o único fim de poder contestá-las. (Serge Daney)

Se a crítica tem, portanto, um sentido é na medida em que um filme mostra um suplemento, um tipo de afastamento (*écart*) em relação a um público ainda virtual. (Gilles Deleuze)

A política existe no afastamento (*écart*) que afirma a igual capacidade de todos e a ausência de qualquer fundamento para o domínio. (Jacques Rancière)

Ao apresentar este livro ao leitor, deve-se logo desfazer um mal-entendido: o que são os *écarts* do cinema? Este termo não deve ser unicamente atribuído às *distâncias* entre o cinema e a literatura, a arte, a política, tampouco aos *intervalos* entre estas disciplinas: porque as primeiras levariam em consideração somente a dimensão espacial, as segundas sublinhariam apenas a dimensão temporal, e ao referir-se a uma medida fixa e unidimensional, ambas as traduções resultariam em olhares limitados. Os afastamentos (*écarts*), objeto deste livro, são ao contrário as medidas variáveis que se tomam entre cinema (por um lado) e literatura, arte, política (por outro) para avaliar proximidade e distância, mas, sobretudo, para valorizar a relação, em um nó ao mesmo tempo espacial e temporal que é constitutivamente suspenso entre múltiplas dimensões². Em um texto recente (Julien, 2012), o filósofo e sinólogo François Jullien tentou argumentar numa distinção entre os conceitos de "diferença" e "*écart*" que pode ser útil também para compreender a utilização do termo neste livro. Se a *diferença* abriga-se em uma posição de defesa de uma identidade, em função da qual estabelece um sistema fechado que toma a distância de todo outro sistema de comparação, o *écart* tende ao contrário a valorizar os polos do confronto, colocando-os em um estado de tensão que busca evidenciar as potências de ambos, desfazendo com isso o próprio conceito de identidade. A vantagem do *écart* consistiria, portanto, em criar um espaço de articulação que é precisamente o espaço "entre": entre as disciplinas, entre os contextos, entre as culturas.

Para o leitor de Rancière, tais distinções apontam imediatamente para a importância estratégica de que o cinema se reveste na sua filosofia, que vê na

² Por esta razão, diferente da tradução espanhola (*las distancias del cine*) ou daquela portuguesa (*Os intervalos do cinema*), consideramos que o único modo de dar em italiano a polissemia do francês *écart* seria utilizar o termo *scarto*.

*especificidade não específica*³ do cinema o triunfo do regime estético das artes, ou seja, aquele regime de identificação das artes que a partir do nascimento da literatura subverte as regras instauradas pelo regime mimético de molde aristotélico e caracteriza as artes à luz de uma indistinção específica. O cinema vem *depois* da literatura, a saber, "depois do desarranjo das relações entre significar e mostrar que [...] investiu a arte de contar histórias" (Rancière, 2011, p. 49), e representa, para Rancière, uma multiplicidade irreduzível a si, sempre em excesso em relação a si mesmo; o cinema é um sistema de afastamentos, em relação a si e em relação ao outro de si. Trabalhar sobre estes afastamentos significa valorizar a tensão entre cinema e filosofia mais do que tentar fazer uma síntese, e apenas a partir de tal tensão que se poderá ter um encontro frutífero entre as duas disciplinas.

É possível conceber a relação entre cinema e filosofia de várias maneiras: pode-se pensar, por exemplo, que os filósofos que se ocupam de cinema devem contribuir à construção de uma teoria do cinema. Mas *Les écarts du cinéma* corre o risco de desiludir as expectativas de quem busca uma nova teoria do cinema, pelo simples fato de que ele rejeita explicitamente os seus pressupostos. Mas se quiséssemos chamá-la de teoria, tratar-se-ia de uma teoria programaticamente assistemática, uma teoria que quer dar um valor preciso às suas faltas, que faz dos seus vazios um ponto de força. O nó que merece principalmente ser analisado tem que ver com os valores mais profundos destes vazios, porque é nos vazios, que a relação entre cinema e filosofia evita cuidadosamente preencher, que reside precisamente o espaço do leitor ou do espectador, o espaço de autonomia no qual o leitor destas páginas pode inserir-se com proveito. Em uma fórmula: os afastamentos do cinema criam a possibilidade do espectador. Focalizar a própria atenção sobre os afastamentos entre as disciplinas – atitude que caracteriza em geral todo o pensamento de Rancière – significa então concentrar-se sobre a criação de um espaço de existência para o espectador; um espectador que não existe, um espectador a vir ou talvez, bergsonianamente, a atualização do espectador virtual que o cinema criou desde seu primeiro enquadramento.

A pergunta que parece caracterizar mais do que qualquer outra a aproximação à leitura deste livro se dirige mais para nós mesmos do que para o texto que temos entre as mãos: o que significa ser espectador? A questão é central, se é verdadeiro que a

³A expressão é de Roberto De Gaetano: cf. *Il "Regime estetico" delle immagini*, in J. Rancière, *Il destino delle immagini*, tr. it., Pellegrini: Cosenza, 2007. P. 12.

abordagem do cinema de Jacques Rancière é, antes de mais nada, a obra de um *amateur*, a atenção que um apaixonado dirige ao objeto de sua paixão, e, portanto, de alguma forma a escrita do espectador que nós mesmos poderíamos ser. É um tema que, subjacente a todos os ensaios que compõem o livro, torna-se explícito no exemplo nas páginas dedicadas à política dos filmes de Straub e Huillet

Tentarei reconstituir como espectador a lógica do que vemos sobre a tela e inscrevê-la em uma história das relações entre as formas sensíveis que o cinema nos apresenta e as promessas políticas que ele lhes consente portar. (Rancière, 2011, p. 113).

Reconstituir como espectador – e não como filósofo ou crítico – a lógica do que se vê sobre a tela é uma operação fortemente reivindicada por Rancière que, desde o prólogo, coloca-se a si mesmo em cena para explicar a relação que o liga ao cinema, reconstruindo a sua gênese e os seus desenvolvimentos, não efetivamente por interesse autobiográfico, mas para afirmar uma posição declaradamente política: a atitude de quem refuta a instituição dos campos de saber nos quais domina esta ou aquela doutrina de algum especialista. O espectador é aquele que vê e, por conseguinte, participa nas transformações do mundo que o circunda, no qual está imerso de uma maneira longe de ser superficial. "Também o ser espectador pode representar uma performance" (Rancière, 2011, p. 89), como mostra a agorafoba Sue e o pequeno Mark em um filme de Vicente Minnelli, *Paixões sem freios*. Interrogar o estatuto do espectador a partir deste texto significa então interrogar a nossa própria condição de espectador (não exclusivamente) cinematográfico, e, com isso, diversas outras coisas, como a relação entre atividade e passividade no cinema, o estatuto da cinefilia hoje, assim como o sentido de uma escritura no seu fazer-se, através das evoluções que caracterizam o pensamento de um filósofo que trabalha sobre a nossa contemporaneidade.

Já no *Spectateur émancipé* Rancière criticava a concepção (brechtiana ou debordiana) do espectador que devia tornar-se ator, colocando em questão a posição de inferioridade classicamente atribuída à representação do espectador⁴. A um cenário que governa a contemporaneidade sob a égide do consenso, dispositivo que regula o sistema de percepção e de compreensão da realidade e que Rancière define como uma máquina de poder que é ao mesmo tempo máquina de visão (Rancière, 2005, p. 8), o poder do espectador opõe a possibilidade de um afastamento que introduza cenários de dissenso,

⁴também o espectador age, como o aluno ou o sábio. Observa, seleciona, compara, interpreta". (Rancière, 2008, pp 18-19).

que rompa com o achatamento panóptico do visível e insira a possibilidade de uma via de fuga em relação à homogeneização do olhar (e, portanto, do real). A operação de subtração a esta topografia do visível tem um nome preciso que Rancière retoma da lição de Joseph Jacotot, mestre ignorante do século XIX – a quem ele dedicou um livro importante no final dos anos 1980 (Rancière, 1987): chama-se emancipação. Emancipar o espectador significa instaurar uma concepção dissensual do visível porque "a primeira questão política é saber quais objetos e quais sujeitos são tomados em consideração [...], quais formas de relação definem propriamente uma comunidade política, quais objetos essas relações têm em mira, quais sujeitos são aptos a designar tais objetos e discuti-los" (Rancière, 2008, p. 66)⁵. Assim em *Juventude em marcha* de Pedro Costa, o guarda do Museu Gulbenkian acompanha Ventura à saída precisamente porque a sua figura introduz um elemento de distúrbio naquele contexto, estranho "ao mundo do qual ambos provêm" (Rancière, 2011, p. 142). Emancipar o espectador não é projeto de uma ação, mas o reconhecimento de um dado de realidade, que coincide com o mote de Jacotot: todas as inteligências são iguais. E a emancipação começa quando "se recoloca em questão a oposição entre olhar e agir; quando se compreende que as evidências que estruturam desta forma as relações entre o dizer, o ver e o fazer pertencem elas mesmas à estrutura do domínio e do assujeitar" (Rancière, 2008, p. 19).

Se analisado a partir do espectador, o cinema tem então o poder de instituir uma condição de igualdade que torna possível uma experiência singular, de caráter ao mesmo tempo privado e público, como explicou de modo exemplar Serge Daney:

O que era magnífico com o cinema é que um indivíduo (o autor, o ator) podia comunicar-se com um outro indivíduo no anonimato coletivo da sala. Era elitista, certo, mas de um elitismo popular que funcionava para *qualquer um*⁶.

Um elitismo popular que consente a qualquer um a entrar em relação com qualquer coisa. Se a estética é, para Rancière, o nascimento da época na qual o espaço da arte é aberto a *n'importe quoi*, contaminando-se assim constantemente com aquilo que não é arte e tornando indecível a fronteira entre arte não arte, o cinema é o nascimento de um espaço no qual não apenas o *n'importe quoi*, como também o *n'importe qui* pode entrar, realizando plenamente o sonho de uma arte popular que os

⁵ Ou ainda Rancière, 2007b, p. 115: "o consenso [...] pressupõe o desaparecimento de todo afastamento entre a parte de um conflito e parte da sociedade".

⁶ S. Daney, *Le passeur-entretienavec Philippe Roger*. In : *Devant la recrudescence des vols de sacs à main-cinéma, télévision, information*. Lyon Aléas : Editeur 1991, p. 111.

museus e mesmo a literatura foram capazes de realizar parcialmente e apenas em teoria. A plurivocidade do termo cinema é assumida por Rancière como ponto de partida para a construção daquela que foi corretamente definida como "uma estética de qualquer um"⁷. O cinema como "lugar comum" constitutivamente espúrio, que contém todos os diversos significados que lhe atribuíamos, da sala com poltronas vermelhas ao subtítulo dos livros de Deleuze, e que realizaria por completo esta transformação do paradigma instaurado pela época da estética.

Em um ensaio escrito em memória de Daney, Rancière conseguiu condensar perfeitamente em poucas linhas o sentido de um percurso de atravessamento do cinema que não se refere apenas à figura do grande crítico, como também pode ser lido antes como um elogio do espectador *tout court*:

O cinema representava para ele um tempo e um lugar bem definidos. Era fiel, antes de mais nada, a um nexos enigmático, a um enigma a decifrar constantemente: nexos entre as expectativas de um menino que, nos anos cinquenta, podia se afundar na poltrona vermelha da sala no final da rua e esperar a felicidade prometida [...] em um título meio compreendido e em alguma foto demasiado insignificante para não conter uma promessa bem escondida; nexos entre esta expectativa indissociavelmente séria e lúdica e aquela outra expectativa, essa também séria e jocosa, indicada por termos tais como liberação, povo, emancipação, revolução. [...] Uma vida *suavemente* mudada, *sensivelmente* mudada por aqueles que não eram destinados por nascimento ao tempo livre e em particular àquele tempo a dedicar ao jogo das palavras e das imagens [...]. Serge sabia tudo isso sensivelmente: esta pertença do cinema ao sonho semi-jocoso, semi-desperto, absolutamente sério de uma nobreza dos ignóbeis: vidas modestas que vinham timidamente bater à porta de uma felicidade e de um saber que não lhes eram destinadas. Nobreza dos ignóbeis, ou seja, indissoluvelmente, o saber dos "ingênuos" mais profundo do que aqueles dos desmistificadores⁸.

O espectador sobre quem falamos nestas linhas é o cinéfilo por excelência. E o que é a cinefilia senão a abertura de uma brecha entre as imagens, a criação de um espaço de narração, de interpretação, de luta a partir das e com as imagens? Na França dos anos cinquenta, a experiência da cinefilia teria dado vida a um mundo que seria chamado *Cahiers du cinéma*. O elitismo popular de que fala o cinéfilo Daney é precisamente a atmosfera evocada por Rancière como a origem da sua paixão, a atmosfera na qual a cinefilia rompia com os critérios pelos quais o cinema era admitido como parte da alta

⁷ B. Besana, *Immaginare l'eguaglianza*, in *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, ed. par R. De Gaetano, Cosenza : Pellegrini, 2011. P. 187. Cf. também mais em geral "Fata Morgana – Quadrimestrale di Cinema e Visioni", n. 9 (2009), *Disaccordo*, toda centrada no pensamento de Rancière.

⁸ J. Rancière, *Le lieu«commun»*, in *Serge Daney*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. Paris: 2005, pp. 89-90.

cultura e defendia ao invés disso filmes desprezados e gêneros que não eram levados em consideração. Dentre os méritos da reflexão de Rancière está também o de defazer uma ritualização do sentido da cinefilia: é possível hoje afirmar que, transformado historicamente seu papel, não permanecem atuais as características e as atuações? O que permanece imutável é talvez a exigência de perverter os critérios convencionais da representação. Assim, com Godard, é preciso parar de reservar a ficção para os israelenses e o documentário para os palestinos; e o cinéfilo de hoje deve defender os filmes que operam este deslocamento nos critérios da arte. "Não é mais necessário fazer reconhecer a dignidade de autores 'comerciais', é necessário, ao invés disso, permitir a existência comercial de cineastas 'minoritários' como Pedro Costa e Béla Tarr, abrir as portas do gueto para o *happy few* no qual eles foram confinados"⁹. Dessa posição, deriva uma filmografia original que caracteriza os escritos recentes de Rancière: desde Serguei Eisenstein a Sylvain George, desde John Ford a Jia Zhang-Ke, desde Dziga Vertov a Kahlil Joreige e Hannah Hadjithomas, uma filmografia que assume uma força particular no conjunto, em uma montagem que aumenta a sua potência. E do mesmo modo vai ser lida a montagem dos ensaios que compõem as três partes nas quais se divide este livro, não apenas a aproximação entre autores como Pedro Costa, Béla Tarr e Hitchcock, Rossellini e Tariq Teguaia, o que faz de Rancière um *passreur* nas comparações de uma série de novos cineastas que também graças aos seus escritos vivem uma vida que excede os lugares onde a indústria de distribuição gostaria de confiná-los. A partir dos filmes desses novos autores, redesenham-se as narrações do nosso mundo segundo linhas divergentes e que abrem novos espaços, não diferentemente de quanto Jean-Marie Straub e Danièle Huillet realizavam em seus filmes fazendo seus atores lerem textos de Vittorini ou de Pavese.

Mas a cinefilia é também uma predisposição à viagem: como a viagem à Itália que batiza este livro, ou como as viagens entre os filmes propostos por Rancière, *eventos singulares* que poderiam ser substituídos por outros exemplos. A escrita de Rancière inverte a abordagem ordinária do nexo entre cinema e filosofia, trabalhando sobre a materialidade das imagens e da *mise en scène* que constitui o tecido mais propriamente político do cinema, porque é operando sobre o sensível e sobre o aparecer que o cinema, mais do que nas histórias que ele conta, consegue fazer-se político.

⁹Interview de Jacques Rancière, ed. par J.M. Lalanne, in *Les inrockuptibles* n° 730, 25 nov/1 déc 2009, supplément *Où va le cinéma?*, pp. 5-9.

Uma arte nunca é apenas uma arte: é sempre contemporaneamente a proposta de um mundo. E seus procedimentos formais são frequentemente os restos de utopias que miravam qualquer coisa além que o simples prazer dos espectadores: a redistribuição das formas da experiência sensível coletiva (Rancière, 2011, p. 45).

Rancière enfrentou estes temas em uma breve entrevista a Manuel Combes e Bernard Aspe, chamada *Le partage du sensible* (Rancière, 2000). Se é no sensível que vai ser encontrado o *trait d'union* entre as obras de arte e as transformações políticas, as análises dos filmes realizadas por Rancière não vão pôr particular atenção nas dimensões espaciais das imagens, às disposições dos atores, às divisões do espaço determinadas pelos objetos ou movimentos. É o corpo de Mouchette, posicionado lateralmente, a constituir uma oposição às ordens dadas por Arsène e a construir uma história dentro da história que excede a narrativa de Bernanos, mas que opõe resistência também ao projeto de uma língua das imagens sonhada por Bresson (Rancière, 2011, pp. 47-74). E o corpo é uma vez mais a rocha com a qual se deve confrontar Rossellini na sua tentativa de transmitir o pensamento dos grandes filósofos, no contraste entre a doença ou a indolência dos filósofos e o brilhantismo de suas intuições (Rancière, 2011, pp. 92-108).

A convivência de mais de um regime em um, a ideia de uma *fábula contrastada* que caracterizaria a sétima arte, destina à falência de toda tentativa de supor uma linha reta que conduziria do autor ao espectador, a mesma falência que, para Rancière, faz naufragar qualquer tentativa de tradução imediata das formas artísticas em formas de contestação social e política. Mais do que procurar linhas retas, Rancière nos convida então a pensar no interior das fraturas, porque o "lugar do sujeito político é um intervalo ou uma fratura, um *estar-junto* como *estar-entre*: entre os nomes, a identidade, as culturas" (Rancière, 2004, p. 122). Estas fraturas que criam a possibilidade do espectador – e com isso a possibilidade da política – vão então ser olhadas também de outro ponto de vista, porque se os afastamentos criam o espectador, o inverso também é verdadeiro: o espectador cria o cinema e seus afastamentos. Afirmar – como faz Rancière – que as imagens são operações entre o visível e o dizível significa conceber o cinema como um espaço que não se limita a compreender as imagens em movimento da tela, mas que também é feito pelo prosseguimento do seu discurso feito pela crítica, pela reflexão, pela escrita e assim por diante. Não existe uma língua das imagens, o cinema é

uma multiplicidade de coisas não redutíveis a síntese, um objeto originariamente impuro: mas isso libera a sua possibilidade e permite ao espectador fazer parte dele de maneira não passiva. O cinema existe verdadeiramente no contar e no recordar do espectador.

A lógica própria do cinema, aquela do espectador, reside precisamente no fato de que filtramos os elementos que passam e constituem o nosso poema, o nosso filme naquilo que está diante de nós e que prolongamos através da palavra, o que torna o cinema, como a literatura, não simplesmente uma arte, como também um mundo. E sobre um mundo não se faz teoria, faz-se o próprio poema (Rancière, 2009, p. 486).

Se a arte nunca é apenas uma arte, mas também a proposta de um mundo, será necessário olhar com um olho diferente, por exemplo, as obras primas musicais de Vincente Minnelli à qual se deu equivocadamente todo tipo de etiqueta modernista; e ocorrerá avaliar com atenção o que liga filmes aparentemente distantes como aqueles de Vertov e aqueles de Hitchcock. Toda tentativa de supressão dos afastamentos que animam o cinema está destinada à supressão do próprio cinema; toda tentativa de remeter o cinema à sua fonte literária (Hitchcock, Bresson), para distinguir-se ou para identificar-se, de confundir a política da estética e a estética da política (Eisenstein, Vertov), de considerar uma obra como apenas entretenimento (Minnelli) ou somente ideologia (Straub&Huillet, Costa) anula o poder dissensual do cinema.

A pergunta sobre o que significa ser um espectador necessita então ser reformulada em uma chave mais política: o que pode um espectador? O que Rancière nos mostra é um campo infinito de possibilidades, e uma grande confiança na capacidade de qualquer um operar transformações na realidade "*O que é o cinema? Nada. O que quer? Tudo. O que ele pode? Qualquer coisa*" dizia Godard, parafraseando o Abade Sieyès. A força do discurso de Rancière consiste em mostrar que este qualquer coisa já é muito, e que levar o cinema para além de si mesmo não é apenas nosso dever: é também nosso prazer.

Tradução: Pedro Hussak van Velthen Ramos.

Referências bibliográficas :

JULIEN, F. *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'alterité*. Paris: Galilée, 2012.

RANCIÈRE, J. *Il destino delle immagini*. Tr. it. Cosenza: Pellegrini, 2007a .

- _____. *Les écarts du cinéma*. Paris : La fabrique éditions, 2011.
- _____. *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique éditions, 2008.
- _____. *Chroniques des temps consensuels*. Paris: ÉditionsduSeuil, 2005.
- _____. *Le maître ignorant – Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard, 1987.
- _____. *Il disaccordo*. Tr. it. Roma: Meltemi, 2007b.
- _____. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique éditions, 2000.
- _____. *Aux bords du politique*. Paris : Gallimard, 2004.
- _____. *Et tant pis pour les gens fatigués!* Paris: Editions Amsterdam, 2009.

[Recebido em outubro de 2012; aceito em novembro de 2012.]