

RESENHA

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

Fellipe Eloy Teixeira Albuquerqueⁱ
Universidade Federal de São Paulo Campus Guarulhos

Um dos últimos remanescentes da tradição marxista, o argelino Jacques Rancière é autor de *“O espectador emancipado”* e outros importantes livros sobre temas contemporâneos. No Brasil, destacam-se *“O mestre ignorante”* (2ª ed.-2004) e *“Os nomes da história”* (1992), inclusive, segundo o autor, foi graças às ideias deste primeiro livro que surgiu o convite de desenvolver várias reflexões dedicadas ao espectador, o pedido feito por Marten Spaknberg¹ e parte de um grupo de *performers* e coreógrafos foi o que inspirou o livro resenhado, que surgiu a partir da junção de algumas dessas reflexões levantadas sobre o espectador.

No primeiro capítulo do livro *“O espectador emancipado”* (p. 07-26), percebe-se certa perplexidade do autor por conta de tal proposta, pois *“O mestre ignorante”* se referia a um complexo pensamento filosófico de Joseph Jacotot desenvolvido no início do século XIX, causador de considerável escândalo, mas quase completamente esquecido a partir de meados do mesmo século. Ele afirmara que *“um ignorante pode ensinar a outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe, ao proclamar a igualdade das inteligências e opor a emancipação intelectual à instrução pública”* (p. 07), ou seja, que existe igualdade entre as inteligências.

Para iniciar a discussão sobre o espectador, o autor usa primeiro o exemplo da relação das pessoas com o espetáculo teatral, para isso faz referência às numerosas críticas que o teatro mobilizou durante sua história, nomeando a redução de todo processo de crítica a uma formula essencial, *“o paradoxo do espectador”*. Tal paradoxo tem como princípio a afirmativa de que *“não há teatro sem espectador”* (p. 08). Com isso, o autor chega à seguinte consideração:

Ora, como dizem os acusadores, é um mal ser espectador, por duas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de

¹ Performer e coreógrafo sueco que convidou Jaques Rancière para participar da quinta Internacional Summer Akademie e Frankfurt, em 2004.

produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. (p.08).

Tomando esse diagnóstico como referência, a discussão passa a girar em torno de duas conclusões diferentes: uma comparada com a formulação de Platão, na qual o teatro *“é o lugar onde ignorantes são convidados a ver sofresdores”* (p. 09), portanto se deduz que o teatro é algo negativo que precisa ser superado em prol do conhecimento e da ação. Essa se mostrou, no decorrer da história, a versão mais aceitável do papel do espectador diante do espetáculo.

A opção mais comum adotada pelos críticos da mimese teatral, porém, é outra. A ideia central dessa segunda versão está ligada diretamente o (“ao”) grau de relacionamento que o espectador tem com o espetáculo, a proposta é de um novo teatro (em que), em vez de ser seduzido com as imagens em movimento, o espectador aprenda participando ativamente da proposta encenada.

O restante do primeiro capítulo se articulou em discutir as possibilidades do teatro e, segundo essa segunda conclusão, há ligações diretas com a metodologia desenvolvida por Bertolt Brecht e Antonin Artaud. A parte mais interessante vem depois de levantadas várias hipóteses de cada metodologia, há uma retomada às ideias de respeito pedagógico de Joseph Jacotot, discussão que pode ser sintetizada no seguinte trecho: *“O que o aluno deve aprender é aquilo que o mestre o faz aprender. O que o espectador deve ver é aquilo que o diretor o faz ver”* (p. 18).

São levantadas várias considerações sobre a prática docente, até ao ponto de alcançar a concepção de emancipação: *“o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo”* (p. 23). Abrindo assim caminho para os desdobramentos teóricos do segundo capítulo.

Pois bem, o segundo capítulo - *“Desventuras do pensamento crítico”* (p. 27-49) - começa enfatizando o interesse de certos autores em questionar a tradição da crítica social e cultural e salienta a posição de Rancière em defender a tradição crítica, com suas finalidades aplicadas, segundo ele, de maneira desorganizada por alguns: *“precisamos, portanto levar em conta a persistência de um modelo de interpretação e a inversão de seu sentido, se quisermos empreender uma verdadeira crítica da crítica.”* (p. 27).

O parágrafo seguinte ao da apresentação informa de maneira integral os mecanismos adotados pelo autor para trazer à tona a discussão sobre a tradição crítica presente no capítulo em questão, para isso ele prefere examinar

Algumas manifestações contemporâneas que, nos domínios da arte, da política e da teoria, exemplificam a inversão dos modos de

descrição e demonstração próprios à tradição crítica. Partirei do campo em que essa tradição ainda hoje é a mais viva, o campo da arte e, sobretudo, das grandes exposições internacionais nas quais a apresentação das obras prefere inscrever-se no âmbito de uma reflexão global sobre o estado do mundo. (p. 27-28).

A primeira manifestação escolhida é a Bienal de Sevilha ocorrida em 2006, destacando além do tema proposto pelo evento, *“o maquinário que dizima e arruína os elos sociais, econômicos e políticos”* (p. 28), a obra *Sem título* (2005) da artista plástica alemã, Josephine Meckseper. Nessa obra, o autor identifica uma característica representativa da tradição crítica em arte, a colagem. Enquanto no plano central, manifestantes levantam cartazes contra a guerra civil no Iraque, em primeiro plano uma lata de lixo transborda. Esse tipo de colagem não se enquadra ao sentido técnico, mas segundo a perspectiva da presença de elementos distintos e conflituosos. E sobre essa ideia de colagem, um discurso é desenvolvido para salientar como aplicações de tal perspectiva foram introduzidas em outras áreas do conhecimento, inclusive no próprio marxismo.

Seguindo a descrição de obras organizadas a partir de colagens, destaca-se também a obra *Ballons* (1967-72) de Martha Rosler, essa sim aderiu diretamente à fotomontagem, onde cenas de lares americanos eram conectadas às imagens retiradas de jornais sobre notícias da Guerra do Vietnã. Em todo caso, essa e a outra obra foram emprestadas pelo autor para defender o dispositivo crítico de visão dupla: *“a tomada de consciência da realidade oculta e o sentimento de culpa em relação à realidade negada”*, ou seja, tentava-se manter um diálogo sobre a guerra distante e o consumo doméstico (p. 30).

No terceiro capítulo, *Paradoxos da arte política* (p. 51-82), os temas abordados dão continuidade ao pensamento crítico, mas tomando como fundamento outra intensidade de se fazer arte. Embora não se refira (a) arte ativismo de forma analógica ao conceito desenvolvido por outros autores, o leitor é impelido a deduzir que se trata dessa modalidade, principalmente quando associado à descrição do autor: *“a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social”* (p. 52), com a versão de Nina Felshin, na qual argumenta o surgimento da arte ativista como catalisadora de *“impulsos estéticos, sociopolíticos e tecnológicos dos últimos vinte e cinco anos, na tentativa de desafiar, explorar ou apagar as fronteiras e as hierarquias que definem tradicionalmente a cultura tal e qual esta é representada pelo poder”* (FELSHIN, 2001, p. 74).

O menos importante, em todo caso, é questionar o termo usado para definir uma prática artística aparentemente expandida a partir da década de 1960, um equívoco, segundo o raciocínio do autor. Tal posicionamento dos artistas e intelectuais em aproximar as razões estéticas das políticas não é

exclusividade de nossos tempos, mas sim de uma tendência surgida na Europa do século XVIII, a partir do momento que o modelo de representação mimético passou a ser questionado.

Arte e política e sua relação paradoxal *“têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível”* (p. 63), Existem várias estéticas da política que podem influenciar na definição do possível e na afetividade do público com o visível, outras políticas da arte precedem até mesmo o posicionamento do artista diante dos objetos. E, mesmo com a divisão sensível proveniente de museus, livros e teatro, não conseguem gerar um efeito que defina *“nem uma estratégia política da arte como tal nem uma contribuição calculável da arte para a ação política”* (p. 64).

Portanto, a política da arte é constituída do entrelaçamento de três lógicas heterogêneas: *“a lógica das formas da experiência estética, a do trabalho ficcional e a das estratégias metapolíticas”* (p. 65). A partir desse entrelaçamento, o autor tenta definir três formas de eficácia: *“a lógica representativa que quer produzir efeitos pelas representações, a lógica estética que produz efeitos pela suspensão dos fins representativos e a lógica ética, que quer que as formas da arte e as formas da política se identifiquem diretamente uma com as outras.”* (p. 65-66).

Deste modo, o autor termina seu capítulo sobre a arte política, organizado em torno de três perspectivas de política. Para a arte, exemplos de obras e artistas que se inspiram em uma ou outra forma, mas que não se prendem a nenhum modelo de arte política, pois, segundo ele mesmo, tais modelos não existem. Todas essas manifestações contribuem para o surgimento de novas formas de subjetivação política, mas nenhuma pode evitar *“a ruptura estética que separa os efeitos das intenções”* (p. 81).

As demais partes do livro parecem celebrar dois temas complementares: *“A imagem intolerável”* e *“A imagem pensativa”* (p. 83-126). Na primeira discussão sobre a imagem, o autor usa os exemplos do fotógrafo Oliviero Toscani - que em 2007 criou um cartaz de uma jovem anoréxia, nua e descarnada para questionar a realidade intolerável por traz das aparências - para enfatizar a presença do intolerável na imagem e retoma novamente a obra de Martha Rosler para argumentar a transição para o intolerável da imagem.

O discurso sobre o intolerável na ou da imagem é o cerne desse capítulo e o que importa é demonstrar como a mensagem dita pela imagem nem sempre é o desejo de lembrança do retratado. *“Desse modo, talvez produza um deslocamento do desgastado afeto de indignação para um afeto mais discreto de efeito indeterminado, a curiosidade, o desejo de se ver mais de perto”* (p. 101). Ao ler essa parte do texto é impossível não estranhar algumas colocações do autor, principalmente quando ele se refere à realidade da qual as imagens deveriam se opor, ou seja, ao prestígio das aparências. Pois segundo ele, essa realidade não

poderia existir, pois faz parte de um mesmo fluxo de imagens, um regime de exibição universal que promoveria o intolerável.

Já em “*A imagem pensativa*”, o discurso se mostra menos agressivo, porém não de menor valor motivacional. Em princípio, é importante salientar o caráter não intuitivo da expressão “*imagem pensativa*”, não se acredita existir em uma imagem a faculdade do pensamento, mas que esta tem a intenção de nos fazer pensar. A “*imagem pensativa, então, é uma imagem 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). Com outras palavras, a imagem é conceitual.

Muitas discussões são levantadas a partir destas percepções de imagem, e acompanhando a estrutura dos textos desse livro, vários exemplos de obras e artistas são ordenados para legitimar a hipótese metafórica do pensamento desencadeado a partir da produção de imagens. Um breve trecho (p. 127-128) sobre as origens de cada texto fecha o livro e, segundo consta, os textos reunidos são resultados de apresentações em conferências ao redor do mundo.

Mesmo pelo fato de *O espectador emancipado* não ser uma obra específica das Artes Visuais, o leitor encontrará conteúdo suficientemente rico para apoiar inúmeras teses e dissertações que envolvam a produção cultural contemporânea e a reconfiguração do espectador diante do contexto histórico atual. Essa obra envolve questões centrais para o entendimento do Sistema das Artes como forma de um regime estético, além de discutir a participação do espectador para a conclusão da obra de arte.

146

Referências bibliográficas

FELSHIN, Nina. Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. In: BLANCO, Paloma (org.). [et. al.]. *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

REVISTA CULT. Entrevista – Jacques Rancière. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/> Acesso em 02 nov. 2014.

ⁱ E-mail do autor: fellipe.eloy@gmail.com