



A LIÇÃO DAS IMAGENS DUAS OBSERVAÇÕES SOBRE O *ESPECTADOR EMANCIPADO*

Eduardo Pellejero
UFRN

Resumo: Nem do ponto de vista da teoria das imagens, nem do ponto de vista da filosofia da emancipação, é possível menosprezar a importância dos deslocamentos que Rancière produziu na interseção dos domínios da arte e da política. A sua obra comporta uma problematização dos argumentos que fundam a crítica sobre a irrealidade das imagens e a passividade do olhar. Invertendo essa perspectiva de cunho platônico, volta a colocar a dimensão estética no coração de uma política da emancipação. Retomando o essencial dessas teses, o presente trabalho pretende incorporar duas observações em relação ao tratamento dado por Rancière à imagem e o olhar, na esperança de poder contribuir para o aprofundamento das questões em jogo.

Palavras-chave: Rancière, Imagens, Olhar, Espectador, Emancipação.

Abstract: Neither from the point of view of the theory of images, nor from the point of view of the philosophy of emancipation, it is possible to underestimate the importance of the displacements that Rancière produced at the intersection of the domains of art and politics. His work involves a questioning of the arguments founding the criticism about the unreality of the images and the passivity of the regard. Reversing this Platonic perspective, he put the aesthetic dimension again at the heart of the politics of emancipation. Returning to the essentials of this thesis, this article aims to incorporate two notes in relation to the treatment given by Rancière in relation to the question of the image and the regard, hoping to be able to contribute to the deepening of the issues at stake.

Key-words: Rancière; Image; Regard; Spectator; Emancipation

Eu venho aqui [ao *Museu do Prado*] porque não vejo. Dei-me conta de que não sei ver.

María Zambrano

Entre muitas outras coisas, a obra de Jacques Rancière comporta uma problematização ousada dos argumentos platônicos sobre o caráter irreal e superficial das imagens, assim como das suas afirmações sobre a disposição irracional e inerte dos espectadores. Argumentos incansavelmente repetidos por uma tradição perversa ou ingenuamente iconoclasta, que se encontram fundados numa série de oposições acríicas (entre imagem e realidade, entre atividade e passividade, entre consciência de si e alienação) e equivalências dogmáticas (entre olhar e passividade, entre imobilidade e inatividade), que podem e devem ser revisitadas, pois não se trata de distinções e equivalências lógicas, mas do correlato conceitual das formas que distribuem desigualmente os lugares e as competências para fazer, ver, pensar ou falar numa sociedade dada (a nossa)¹.

Essa desdemonização das imagens, numa época na qual elas encontram-se no centro das nossas práticas existenciais, culturais e políticas, na mesma medida em que a proposta de algumas condições de possibilidade para a emancipação dos espectadores, contra as formas da crítica que impõem uma tutela embrutecedora para alcançar a verdade que se manifesta nas imagens, volta a colocar a dimensão estética no coração da política num sentido singular. Primeiro, porque sugere que não é questão de repetir, no exercício da crítica, o gesto platônico de ir à procura, detrás das imagens, de qualquer coisa que as transcenda – qualquer coisa de real ou ideal que as justifique ou as impugne. Segundo, porque recusando a distância que tende a impor-se entre o espectador comum e o especialista em nome de um saber estabelecido², redescobre o valor dessa outra

¹ “Por que identificar o fato de uma pessoa estar sentada, imóvel, com inatividade, se não pela pressuposição de uma lacuna radical entre atividade e inatividade? Por que identificar “olhar” com “passividade”, se não pela pressuposição de que olhar significa olhar para uma imagem ou para uma aparência e isso significa estar separado da realidade que está sempre atrás da imagem? Por que identificar o ato de ouvir com ser passivo, se não pela pressuposição de que agir é o oposto de falar, etc.?” (Rancière, 2010, p. 21)

² “O amadorismo é também uma posição teórica e política, é aquela que recusa a autoridade dos especialistas ao reexaminar a maneira como as fronteiras dos seus domínios se traçam no cruzamento das experiências e dos saberes. A política do amador afirma que o cinema pertence a todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, viajaram pelo interior do sistema de intervalos que o seu nome constitui e que cada

distância que, entre as imagens e o espectador, assegura o exercício do livre jogo das nossas faculdades – logo, a associação e a reserva, a crítica e a invenção³.

Nem do ponto de vista da teoria das imagens, nem do ponto de vista da filosofia da emancipação, é possível menosprezar a importância dos deslocamentos que, nesse sentido, o trabalho de Rancière produziu e continua a produzir na interseção dos domínios da arte e da política, abrindo esse campo que excede ao mesmo tempo as práticas artísticas e políticas e que constitui o que ele concebe sob a forma de uma estética primeira (empírico-transcendental). Sem pretender introduzir uma crítica, em todo caso, gostaria de propor duas observações em relação ao seu tratamento da imagem e do olhar. Em primeiro lugar, desejaria para chamar a atenção sobre a necessária aprendizagem no olhar que pressupõe a nossa emancipação intelectual, considerando o valor que a arte pode vir a jogar nessa aprendizagem. Em segundo lugar, gostaria de enfatizar o momento da articulação das propriedades estéticas das imagens pelas poéticas autorais ou pelos dispositivos de comunicação, tendo em vista os modos pelos quais eles podem vir a manipular o nosso olhar ou solicitar a sua intervenção.

Digamos, para começar, que Rancière retoma, e coloca em variação sobre um horizonte conceitual, o que pintores e fotógrafos, cineastas e (também) escritores, afirmaram durante os últimos duzentos anos, recusando qualquer distinção entre interpretar e transformar o mundo: que o olhar comporta uma espontaneidade própria, e que não se trata simplesmente de aceitar ou recusar as aparências, mas de interrogá-las, de ressignificá-las, de torná-las um objeto de desejo, de reflexão ou de crítica. O artista não é um criador, é um receptor que pelo ato de dar forma ao recebido nos instrui sobre a potência do nosso olhar. A lição da arte é, portanto, muito simples: assim como o pintor empresta o seu corpo ao mundo para transformar o mundo em pintura, o espectador deve

um pode autorizar-se a traçar, entre tal ou tal ponto desta cartografia, um itinerário singular que se acrescenta ao cinema como mundo e ao seu conhecimento.” (Rancière, 2012, p. 16)

³ “A distância não é um mal a abolir, é antes a condição normal de toda a comunicação (...). Os animais humanos são animais distantes que comunicam através da floresta dos signos. A distância que o ignorante tem de transpor não é o abismo entre a sua ignorância e o saber do mestre. É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ainda ignora mas que pode apreender como aprendeu o resto, que pode aprender não para passar a ocupar a posição do sábio, mas para melhor praticar a arte de traduzir, a arte de pôr as suas experiências em palavras e as suas palavras à prova, de traduzir as suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de voltar a traduzir as traduções que os outros lhe apresentam das respectivas aventuras.” (Rancière, 2010, p. 19)

empregar todas as suas competências intelectuais para transformar as imagens numa visão⁴. E assim como nenhum meio de expressão adquirido resolve os problemas da pintura, o leque das formas simbólicas não poupa o espectador do trabalho da imaginação sobre o dado na intuição (nem a linguagem da pintura foi instituída pela natureza, nem a forma do olhar está ditada pela cultura). Ser espectador é, nesse sentido, um exercício ao mesmo tempo crítico e criativo: o olhar avalia e sopesa, dá forma e faz sentido (ou deforma e problematiza). A visão depende do movimento, e a verdade é que só se vê aquilo que se olha, que se considera de tal ou qual modo, se foca e se interpreta. O espectador sente e é afetado, mas também observa, dirige o seu olhar, conduz a sua atenção, e em geral submete o que lhe é dado na sensibilidade a um jogo livre entre as suas faculdades. Ele conecta e associa, vê e interpreta, olha e especula. Faz o poema do poema, diz Rancière; propõe uma deformação coerente, dizia Merleau-Ponty. A atividade do espectador está associada a essa potência de tradução, que transfigura o que se vê segundo um jogo (sem regras) de associações e dissociações, no qual cada um trilha o seu próprio caminho, faz a sua própria experiência, conforma, transforma ou desforma as imagens que o mobilizam.

Agora, na medida em que a nossa cultura não faz da arte o principal instrumento das nossas relações com o mundo, na medida em que não nos sentimos tão à vontade perante as imagens como nos sentimos dentro da linguagem⁵, a nossa emancipação enquanto espectadores requer um verdadeiro adestramento do olhar, um exercício atento da visão, uma prolongada ocupação do olho e da mente. É certo que ver só se aprende vendo⁶, que as imagens comportam uma leitura limitada apenas pelo tempo que lhes dedicamos, pela disposição com a qual as encaramos, pela originalidade com a qual as resignificamos. Mas também é certo que não estamos habituados a olhar colocando nesse ato *tempo*, *desejo* e *invenção*. Inscritas em regimes de consumo, de informação ou de conhecimento, na maioria das oportunidades as imagens chegam a nós sobredeterminadas

⁴ “Na questão de ver, Joseph Beuys foi o grande profeta da segunda metade do nosso século, e a obra de sua vida foi uma demonstração de, e um apelo para, o tipo de colaboração de que estou falando. Acreditando que potencialmente todo mundo é artista, ele pegava objetos e os arranjava de modo que implorassem ao espectador para que colaborasse com eles, dessa vez não pintando, mas escutando o que seus olhos diziam, e recordando.” (Berger, 2004, p. 23)

⁵ Cf. Merleau-Ponty, 1974, p. 79 e 119.

⁶ Cf. Merleau-Ponty, 1980, p. 280.

no seu funcionamento elementar, deixando pouco ou nenhum espaço para um olhar espontâneo⁷.

Rancière negligencia em certa medida isto, da mesma forma em que é parco na hora de considerar o papel fundamental que os artistas podem vir a jogar na nossa emancipação enquanto espectadores (que é basicamente o mesmo do mestre ignorante). Em última instância, o que está em jogo nas práticas artísticas, no regime estético, é a sua abertura essencial, que solicita aos espectadores uma colaboração ativa; o sentido das suas imagens não pode ser antecipado, definido ou demonstrado, mas depende da interpretação sempre singular e sempre retomada por parte dos que olham, da sua capacidade para ligar o que sabem com o que não sabem, fazendo as suas próprias experiências, traduzindo as suas aventuras para o uso dos outros⁸.

Evidentemente, esse jogo emancipador não é exclusivo das práticas artísticas nem as esgota por completo. Rancière tem razão ao dizer que nenhuma forma de arte em especial pode emancipar-nos (o cinema de autor, por exemplo, por oposição ao cinema comercial). A arte apenas pode propor-nos situações que propiciem a verificação das nossas inteligências, convidar-nos – como dizia Sartre falando da literatura – a fazer uma experiência intensa da nossa liberdade. O resto – o seu devir-mundo – depende de nós, através dos gestos e das palavras que as suas imagens possam vir a inspirar-nos (Rancière, 2012, p. 13 e 25).

De todo modo, perante a tirania da legibilidade total e da satisfação assegurada que domina a nossa cultura, alimentando o nosso olhar com imagens pré-digeridas e propiciando uma atitude acrítica, as imagens da arte oferecem, na sua pluralidade e diversidade, um terreno para experimentações difícil de encontrar noutros lugares (o próprio Rancière as privilegia, depois de tudo, sobre quaisquer outras). A arte não nos ensina nada (e quando tenta fazê-lo fracassa fatalmente, porque nos priva da aventura estética em nome de uma empresa pedagógica), mas na sua frequência apaixonada

⁷ Sobre os problemas de fato e de direito que levanta o olhar, ver: Pellejero, *Ver para crer: A arte de olhar e a filosofia das imagens*, Revista Princípios, v. 20, p. 303-324, Natal: UFRN, 2013.

⁸ E eventualmente deixando de lado todo o problema do sentido, para concentrar-se noutros problemas, que não o do sentido Cf. Damisch, 2007, p. 11: “Mas a verdadeira questão não é saber o que significam as imagens – supondo que estas significam qualquer coisa –, é saber como elas significam”.

podemos chegar a aprender muito sobre o que significa ver e dar a ver, olhar e resignificar, contemplar e dar sentido.

De modo a introduzir a segunda observação, notemos que a equiparação de todas as imagens, na hora de tratar da questão da emancipação do espectador, responde em Rancière à sua vontade de afirmar a espontaneidade do olhar perante uma tradição que, fincada na sua filiação platónica, faz da questão das imagens um beco sem saída e da passividade do olhar uma caução para a tutela. Mas fazemos a advertência de que essa equiparação aprofunda-se de forma perigosa quando o objeto da sua crítica passam a ser as poéticas teatrais contemporâneas que tentaram anular a distância entre o espectador e o espetáculo, de Artaud ao situacionismo⁹.

Acabar com a fronteira entre o palco e a plateia não é, para Rancière, nem a única nem a melhor forma de contribuir para a emancipação dos espectadores (transformando-os em atores). É, pelo contrário, desconhecer a frenética atividade que, mesmo em total quietude, tem lugar na subjetividade dos espectadores (uma atividade que implica o desejo e a inteligência, a sensibilidade e a imaginação). Curiosamente, Rancière não dedica grande espaço à análise de outras poéticas que, com propósitos certamente menos nobres do que os do situacionismo, procuram anular a distância na qual se funda a possibilidade de que as imagens deixem espaço para o espectador. No cinema, por exemplo, não só a distância física entre a imagem e o espectador demonstra uma tendência a diminuir (ora pela generalização de telas gigantes e envolventes, ora pela introdução do 3D), como também, mesmo mantendo a distância física, muitos dispositivos cinematográficos deixam pouco ou nenhum espaço para dispor o nosso olhar, ou para focar a nossa atenção, ou para interpretar de forma livre as imagens que contemplamos¹⁰.

O certo é que nem todas as imagens prestam-se facilmente às aventuras da emancipação. Pelo contrário, muitas vezes tendem a reforçar os esquemas psicofísicos de reação condicionada e os códigos expressivos instituídos, sobredeterminando o sentido das imagens e deixando pouco ou nenhum espaço para o olhar. Logo, inclusive quando não nos seja possível estabelecer uma diferença clara entre formas artísticas, é importante

⁹ Cf. Rancière, 2010, p. 9-14.

¹⁰ Imagens que procuram eliminar todo o índice ficcional, ou até os menores espaços para o devaneio da nossa imaginação, etc.

ter em conta certos elementos, certas propriedades estéticas das imagens, dos seus agenciamentos e ressignificações, que podem propiciar (ou não) uma experiência estética¹¹. Penso, por exemplo, em procedimentos que: 1) ora denunciam a sua opacidade, a sua perspectiva, a sua incompletude, deixando espaço para que, entre as imagens, o nosso olhar respire, 2) ora aspiram à transparência, oferecendo-se a nós, não como artifícios artísticos, mas como imagens indiciais, logo, não se propondo a uma verdadeira experiência estética, mas impondo a sua assimilação referencial, exigindo a adesão total do nosso olhar; 3) ora exacerbam o impacto das imagens sobre os nossos sentidos, sobre-excitando a nossa sensibilidade, anestesiando as nossas capacidades intelectuais (procedimentos invasivos, que nos impedem de desviar a vista ou inclusive piscar os olhos, e que cada vez tornam mais real a fantasia paranoica do Kubrick da *Laranja Mecânica*).

Com isto não quero dizer que exista uma arte boa ou libertária e uma arte ruim ou alienante. A arte não tem uma essência própria¹². Nenhuma palavra totalizante poderá esgotar as suas práticas. Quando abre espaço para o olhar lúdico ou crítico, inclusive, a arte implica um desfaseamento em relação ao seu uso comum (Rancière, 2011, p. 12). Há poéticas e poéticas, usos e funcionamentos, e sobretudo procedimentos, que tanto podem abrir espaço ao olhar para dar-lhe tempo ou solicitar a sua colaboração, como podem tentar sobredeterminar o nosso olhar, encurtando a distância necessária para que a nossa experiência enquanto espectadores se desenvolva segundo todas as suas potencialidades críticas e criativas. Esses procedimentos podem ser identificados, caso a caso, no cinema e na televisão, no vídeo-arte e nas produções digitais amadoras, na literatura e no teatro, na dança e na arte sequencial. Não constituem nem a essência nem a destinação de nenhuma forma específica de arte, mas podem (ou não) abrir falhas – falhas no cristal da imagem – nas quais possa vir a embrenhar-se o nosso olhar¹³. Não podem garantir isso,

¹¹ Sobre essa diferença entre propriedades técnicas e propriedades estéticas, cf. Rancière, 2011, p. 9-12.

¹² No fundo, nenhuma forma de arte tem uma essência, apenas existência. Ao contrário das abordagens do tipo da de Greenberg, as práticas artísticas não pode separar-se de uma ansiedade permanente em relação ao seu próprio estatuto (cf. Rosenberg, 2004).

¹³ As obras de formas plásticas puras que críticos e cinéfilos são capazes de compor sobre o corpo de uma ficção comercial (Rancière, 2001, p. 12) dependem dessas brechas, desses espaços onde vaga o olhar; de aí que, sobre um enorme corpus cinematográfico, críticos e cinéfilos coincidam muitas vezes num punhado de obras e realizadores, onde as apropriações criativas são capazes de ganhar corpo.

mas quiçá sejam capazes asseguram a distância mínima necessária para que o espetáculo dê lugar a uma verdadeira experiência estética.

Rancière tem razão ao dizer que essas experiências não têm santuário e podem acontecer em qualquer parte, a qualquer instante (Rancière, 2011, p. 42)¹⁴. Em última instância, qualquer imagem apresenta aberturas, nem que só seja porque no final as luzes na sala ecedem e a tela fica branca, ou nós fechamos os olhos e nos afastamos do museu, dando lugar a modulações da imagem que só dependem de nós. Mas isso não significa que as propriedades estéticas agenciadas e reagenciadas pelas práticas artísticas possam ser secundarizadas para afirmar a caráter ativo do espectador. As duas coisas encontram-se necessariamente ligadas numa dialética sem solução (pelo menos nas condições em que as imagens são feitas, vistas e pensadas na nossa época). O estudo, não apenas das poéticas autorais, nem apenas da psicologia do olhar, mas das relações complexas que travam o engenho dos artistas e as competências dos espectadores, deve complementar necessariamente a consideração da potencia emancipadora do olhar¹⁵.

Os dispositivos imagéticos podem cobrar a adesão total do nosso olhar, manipular-nos, como temem os seus detratores. Mas também podem desafiar-nos a ver e interpretar, isto é, a sentir pela própria sensibilidade, a pensar pela própria razão. As imagens não carecem de realidade, mas a sua realidade não é simples: pressupõe operações complexas, muitas vezes inéditas, que jogam com o dizível e o visível, com o espaço e o tempo, com a causalidade e a expressão, com as nossas expectativas e as nossas reservas; e por vezes (nem sempre) o fazem apelando ao que de melhor há em nós,

¹⁴ “Não existe forma privilegiada, tanto como não existe ponto de partida privilegiado. Por todo o lado existem pontos de partida, cruzamentos e laços que nos permitem apreender algo de novo” (Rancière, 2010, p. 28), mas certamente existem dispositivos imagéticos (agenciamentos de propriedades estéticas) que propiciam (fazem espaço para) aventuras intelectuais, associações livres e interpretações críticas e criativas, como também existem dispositivos imagéticos (agenciamentos de propriedades estéticas) que limitam o espaço e o tempo para isso, encurtam as distancias necessárias, afogam o espectador. Rancière, de alguma forma, negligencia isto quando trata do cinema, mas não quando trata do teatro ou da arte contemporânea; então compreende que existem práticas artísticas que conduzem a novas formas de embrutecimento (Rancière, 2010, p. 34).

¹⁵ De forma geral, a estética de Schiller quiçá poderia oferecer, nesse sentido, não um modelo, mas uma referência fundamental. De forma particular, tenho analisado algumas poéticas cinematográficas tentando identificar alguns agenciamentos de propriedades estéticas que abram a imagem ao espectador; ver: Pellejero, *Eikasía: A consciência nas sombras do cinema*. Paralaxe, v. Especial, p. 3-19, São Paulo: UCSP, 2014.

quero dizer à totalidade das nossas faculdades, sem regras nem conceito, sem imagens de um objetivo ou um fim a atingir.

De resto, o seu signo, as suas alternativas e as suas promessas, dependem apenas da nossa inventividade e do nosso desejo. Para isso, as imagens requerem tempo, atenção, engajamento. Em troca, não nos exigem que lhes prestemos culto, nem nos prometem um puro mundo de sensações. Entre a adrenalina da montanha russa e as elevações do espírito, convidam-nos – e isso é mais interessante e mais vital – a que partilhemos com elas uma aventura que conjuga os raptos da sensibilidade, a irreverência da imaginação e as iluminações da inteligência.

O espectador emancipado é o correlato dessa aventura que, apelando à nossa sensibilidade e à nossa imaginação, nos dá a vez. Olhar que não contempla sem projetar, que não é afetado sem propor hipóteses, sem estabelecer conexões, sem contar histórias. E isso sempre na consciência de que nenhum olhar esgota uma imagem, porque sempre há outras hipóteses por propor, outras conexões por estabelecer, outras histórias por contar.

Depois de tudo, as imagens não carecem de realidade. Antes, pelo contrário, constituem uma trama de inumeráveis camadas de sentido que, enquanto espectadores, procuramos remover para ter acesso a elas nos nossos próprios termos – mesmo se nunca estamos sós e a emancipação é, por definição, um processo, uma tarefa infinita¹⁶.

Referencias Bibliográficas

- BERGER, John, “Pasos em direção a uma pequena teoria do visível”, em *Bolsões de resistência*, Lisboa, Editorial Gustavo Gilli, 2004.
- DAMISCH, Hubert. *Entrevista conduzida por Joana Cunha Leal. Revista de História da Arte*, UNL, nº 3, Lisboa: Edições Colibri, 2007; p. 7-18.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O homem e a comunicação: A prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

¹⁶ Cf. Manguel, 2001, p. 32.

Pellejero, Eduardo

A lição das imagens - Duas observações sobre O espectador emancipado

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. In: Merleau Ponty. Textos selecionados por Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os Pensadores), 1980.

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

_____. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. *Os intervalos do cinema*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

[Recebido em junho de 2014; aceito em julho de 2014.]