

AS POTÊNCIAS DO CINEMA

André Piazero Zacchi
UFSC/CAPES

RESUMO: O cinema, segundo Jacques Rancière, é uma multiplicidade de conceitos que, sob o mesmo nome, permite estabelecer um espaço de pensamento. A distância entre um conceito e outro é o que separa, mas também o que propõe uma relação. Entre cinema e política há também distâncias, intervalos, desvios, abordados pelo autor em *As distâncias do cinema (Les écarts du cinema)*. Walter Benjamin defendia certas potências progressivas do cinema, mas reconhecia seus usos fascistas. Jacques Rancière reencontra nas distâncias uma possibilidade, não do cinema em geral, mas de cada filme, ter ainda uma força política. Essa força, para ambos, está na tensão dialética da imagem, ou seja, na sua capacidade de suspensão de discursos, de juízos, de síntese.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Política. Rancière.

CINEMA POTENCIES

ABSTRACT: Cinema, according to Jacques Rancière, is a multiplicity of concepts that, under the same name, can establish a space of thought. The distance between one concept and another is what separates, but also proposes a relation. Between cinema and politics there are distances, intervals, detours, discussed by the author in *Intervals of cinema (Les écarts du cinema)*. Walter Benjamin used to defend some progressive potencies of cinema, but recognized its fascist uses. Jacques Rancière rediscovers a possibility of the *distances*, not from cinema in general, but from each film, still having a political force. This force, for both authors, is in the dialectic tension of image, in its ability to suspend speeches, judgments, synthesis.

KEYWORDS: Cinema. Politics. Rancière.

André Piazero Zacchi é Doutorando do Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

AS POTÊNCIAS DO CINEMA

André Piazero Zacchi

O ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de arte¹, quase 40 anos após a invenção do cinematógrafo, ainda compartilhava as esperanças depositadas no cinema em seus primórdios, uma arte das massas, capaz de ser politicamente ativa e emancipadora. Entretanto, ainda no mesmo ensaio, diagnostica usos fascistas do aparelho, suas apropriações contrarrevolucionárias. Essa desconfiança fica mais evidente no ensaio de 1938, descoberto por Giorgio Agamben em 1982 e publicado na Itália recentemente, em 2012, *Was Ist Aura?* (O que é aura?).² Neste, Benjamin coloca o cinema como expediente que permite à burguesia lançar seu olhar às classes populares sem ser olhada de volta, ou seja, uma técnica capaz de também de anestesiar a força do olhar proletário devolvido à classe dominante. Jacques Rancière, depois de encerrado o séc. XX, com o benefício do olhar retrospectivo, testa ainda a validade de algumas teses benjaminianas, defendendo que “não existe política do cinema”.³ Sua contribuição decisiva para o debate é que o filme, sim, pode ter contundência política, mas não por um discurso político que porventura assuma, por contar a história de uma greve ou de casos de exploração do trabalho, e nem simplesmente por assumir uma forma de ruptura com a narrativa tradicional hollywoodiana, hipoteticamente transparente, mas especialmente pela capacidade do filme de fazer entrar em relação o visível com o dizível, pelo jogo de expectativas, concretizações e frustrações que a narrativa impõe, por estender ou encurtar espaçamentos, acelerar ou retardar o tempo. E mais, pela capacidade do leitor, do crítico, de fazer essas relações jogarem no campo da política, da estética, de estender a dialética que está nas imagens para um lugar (e um tempo) onde e quando possam rearranjar os lugares

¹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165 e ss.

² Idem, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. A cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, Clemens-Carl Härle. Vicenza: Neri Pozza, 2012.

³ RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 121.

cristalizados, propondo uma outra partilha do sensível. O que ainda aproxima os dois pensadores, e faz seus textos chegarem sempre novos ao agora, é a capacidade compartilhada de estabelecer uma dialética suspensa, sem síntese, e que pode tudo o que pode justamente pela vontade de chance que propõe, pela insistente e sempre aberta demanda de leitura. Neste ensaio, pretendo, reler as teses benjaminianas sobre cinema constantes dos dois ensaios citados, desenhar um método de leitura em Rancière e comparar com as distâncias que ele constrói entre cinema e política.

A REPRODUTIBILIDADE, O CINEMA E A POLÍTICA

A teoria estética de Walter Benjamin, ensaiada no texto sobre a obra de arte, ainda nos chega com contundência. O texto de 1936 é esperançoso de que as artes mecânicas, aquelas que trazem na técnica de sua produção a reprodutibilidade, sejam capazes de modificar a política, tenham uma capacidade emancipatória para as massas. Inicia-se com um prognóstico: as tendências evolutivas da arte, que ele diagnostica em 1936, demandam as teses que o ensaio elaborará, teses que “põem de lado numerosos conceitos tradicionais — como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo”⁴ cuja aplicabilidade (desses conceitos) reforçaria concepções fascistas. Os conceitos e teses de seu ensaio teriam o mérito de não serem apropriáveis pelo fascismo.

Afirma Benjamin que a reprodução técnica (através de uma máquina ou aparelho) tem tanto a força de transformar obras de arte tradicionais em seus objetos (de reprodução), quanto transformar esses objetos em procedimentos artísticos. A arte reprodutível afasta a obra de sua fenomenologia, de seu aqui e agora, de sua existência única, carregada de autenticidade e de relações de propriedade, de autoridade e de peso tradicional. Ou seja, a reprodutibilidade técnica atrofiaria a *aura* da obra de arte, definida por Benjamin como essa “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.”⁵ A *aura* ainda estaria vinculada a um valor de culto, a uma função ritual da obra de arte, mas a reprodutibilidade técnica, ao emancipá-la, destacando-a desse ritual, realiza

⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, op. cit., p. 166.

⁵ Ibidem, p. 170.

o desejo das massas de fazer as coisas “ficarem mais próximas” e “superar o caráter único de todos os fatos”.⁶

Benjamin, então, começa a destacar os papéis que demanda ao cinema, especialmente aquele de exercitar o homem nas percepções e reações diante de uma vida tão tecnicizada. Aqui começa a aparecer uma concepção dialética muito particular do pensador. Até esta altura do ensaio, argumentava que a técnica tinha chegado a um estágio de reprodutibilidade que, ao libertar a obra de arte de seu valor de culto, emanciparia as massas. Mas técnica, por outro lado, oprime o homem já que ele não a controla (ou por ela é controlado). Caberia, assim, ao cinema dedicar-se à sua verdadeira tarefa histórica, fazer do gigantesco aparelho técnico uma prótese do ser humano, sua enervação. Assim também o ator de cinema teria que, de alguma forma, oferecer resistência ao controle que o aparelho cinematográfico exerce sobre ele, sobre sua atuação, vencer na prova que ele lhe coloca:

Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho *sua* humanidade (ou o que parece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.⁷

Ora, se o intérprete precisa vencer o aparelho, é porque há na tecnização também um lado nefasto, que oprime o homem do trabalho, nos balcões e nas fábricas. A técnica assume a partir dessa altura do ensaio seu valor duplo, dialético: potência de emancipar o homem, libertando a obra de arte de seu valor de culto e de sua função ritual, mudando a relação das massas com as práticas artísticas, mas também reificando o homem, subjugando-o, tornando-o escravo da máquina. O que Benjamin parece incitar aqui, é a revolta das massas, que elas possam controlar as potencialidades do aparelho, fazê-lo seu instrumento de revolução, assumir o controle tomando-o para a consecução de seus triunfos. A massa, então, controlaria sua atividade diante da câmera, mas dependendo antes da superação de um obstáculo:

⁶ Ibidem, p. 170.

⁷ Ibidem, p. 179.

Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico dá um caráter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle.⁸

Cada vez mais clara a posição dual em relação ao cinema: potência de revolução, potência de apropriação fascista. E esse caráter contrarrevolucionário estaria, por exemplo, no culto à estrela, ao atleta de ponta, ao político profissional. O político, diante da possibilidade de se fazer ver e ouvir por um número ilimitado de pessoas, utilizaria o cinema e o rádio (aparelhos de reprodução técnica) para tornar mostráveis seus atos e criar na massa a ilusão de que os controlam. É como se o aparelho, na especulação fascista de seu uso, criasse uma seleção na qual “emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador.”⁹

Outro elogio que Benjamin faz ao cinema é a modificação que empreende na relação entre as massas e a obra de arte. O filme, permitindo uma reação individual, somada à reação coletiva, tornaria a arte receptível por qualquer um e não apenas pelos críticos, especialistas ou proprietários, como ocorria na pintura. Benjamin também passa pela teoria do inconsciente ótico, que trouxe de seu ensaio sobre a fotografia, mas que depende de um olhar atento para ser aplicada ao cinema. O olhar sobre a fotografia, liberado do trabalho da consciência, revelaria um inconsciente ótico, já que o observador perscruta nela (em seu espaço) o acaso, o aqui e agora. Mas no cinema, o ritmo da montagem dificilmente concede esse tempo ao espectador, ao contrário, demanda uma visada rápida e funcional, de maneira a encadear a ação. O que se chama *raccord* é a lembrança somente do indispensável para a continuidade narrativa.

Talvez o capítulo mais importante nessa relação entre cinema e política seja aquele que encerra o ensaio, intitulado *Estética da guerra*¹⁰. É também aquele em que Benjamin coloca a obra de arte na sua dialética própria. O homem contemporâneo (em 1936) estaria cada vez mais proletarizado e massificado. O fascismo tentando controlar essas massas, organiza-as de modo a manter as relações de propriedade e de produção. E isso se dá não sem a ajuda do cinema que coloca na tela o próprio rosto do homem. “As mas-

⁸ Ibidem, p. 180.

⁹ Ibidem, p. 183.

¹⁰ Ibidem, p. 194.

sas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem, conservando, ao mesmo tempo, essas relações.”¹¹ E claro, a frase de efeito, muitas vezes repetida, que coloca fascismo e comunismo como antagonistas: “Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.”¹²

A potencialidade revolucionária da reprodutibilidade mecânica, em especial do cinema, e o enfoque otimista de Walter Benjamin são o tempo inteiro matizados pela evidência de que o uso fascista do cinema é a outra face da mesma moeda. A mesma força libertadora tem seu correlato, que é uma força anestesiante, mantenedora das relações exploratórias de produção. Essa posição fica mais clara no pequeno manuscrito *O que é aura?* recentemente publicado na Itália, que aborda a questão do cinema:

A experiência da aura repousa sobre a transferência de uma forma de reação normal na sociedade humana à relação da natureza com o homem (...) Quando um homem, um animal ou um ser inanimado dirige o seu olhar ao nosso, primeiro nos atrai no afastamento; o seu olhar sonha, arrasta-nos para trás de seu sonho (...) No mundo há tanta aura quanto ainda resta de sonho. Mas o olho desperto não perde a arte do olhar quando o sonho nele se apagou. Ao contrário, somente agora (...) torna-se de fato insistente (...) e começa mais a parecer-se com o olhar com o qual o desprezado responde ao de quem o despreza, o oprimido ao do opressor (...) Isso acontece quando a tensão entre as classes superou certo limiar. Acontece então o que segue: para aqueles que pertencem a uma das duas classes – a dos dominadores ou a dos opressores – pode ser útil ou também fascinante olhar para aqueles que pertencem à outra classe; mas ser objeto de um tal olhar será percebido por aqueles que pertencem à outra classe como desagradável ou como danoso (...) Em uma tal situação, adquire um grandíssimo valor poder estudar imperturbável aqueles que pertencem às classes inferiores sem por sua vez ser estudados (...) Sem o cinema, a decadência da aura se faria sentir em medida não mais suportável.¹³

Há um deslocamento, bem apontado por Bárbara Chitussi¹⁴, da potência revolucionária do cinema para a potência revolucionária do olhar, daquele

¹¹ Ibidem, p. 195.

¹² Ibidem, p. 196.

¹³ Cf. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um poeta lírico nell'età del capitalismo avanzato*. op. cit. p. 533.

¹⁴ CHITUSSI, Barbara. Aura e imagem onírica em Walter Benjamin. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Texto lido em setembro de 2012, no III Colóquio do Núcleo Walter Benjamin da UFMG, que teve como título “Nachleben: escrita e imagem em Walter Benjamin e Aby Warburg.” Uma cópia da tradução foi entregue aos participantes do evento.

olhar que se devolve, especialmente quando a tensão entre as classes está elevada. Benjamin ressalta também a eficácia do cinema em permitir que as classes dominadas ou oprimidas sejam vistas, estudadas, sem que as classes dominantes e opressoras também sejam alvo do olhar oprimido, que pode ser revolucionário.

No momento em que a tensão entre as classes é elevada, no momento em que os opressores tornam-se perigosos e os seus olhares difíceis de suportar, o cinema permite-lhes evitar os oprimidos e, desde uma posição privilegiada e protegidos contra qualquer risco, observar as condições de vida dos oprimidos desde certa distância. Desse modo, o cinema satisfaz a exigência sempre maior da burguesia de estudar e controlar a classe inimiga. Ao contrário do escrito de 36, que havia mostrado a potencialidade revolucionária do cinema, *Was ist Aura?* mostra o seu aspecto regressivo: revela-nos a eficácia do cinema para evitar o conflito de classe. Longe de ser em si dialético e revolucionário, o polo do jogo – ativado pelo cinema – corre o risco de ser uma nova configuração mítica.¹⁵

O cinema então, contribuiria para a decadência da aura naquilo que ela tem de cultural, ritual. Mas, ciente de que a aura não se extingue, que ela permanece como elemento ativo nas obras de arte (talvez sobreviva mesmo nas artes de reprodução mecânica), cabe ao materialista histórico depurar a aura dessa relação mítica e cultural, para poder usá-la numa montagem revolucionária.

DESENTENDIMENTO, DISTÂNCIA

Jacques Rancière cultiva uma peculiar máquina de pensamento. É uma espécie de método ou arranjo dos conceitos que podemos, por hora, qualificar de mallarmaico. Mallarmé aparece aqui, com a sua já tão citada *Crise de Verso*: “Um desejo inegável em meu tempo é de separar como em vista de atribuições diferentes o duplo estado da fala, bruto ou imediato aqui, lá essencial.”¹⁶ O diagnóstico de Mallarmé do desejo de seu tempo, em querer separar o duplo estado da palavra falada (*parole*), se dá em virtude do uso, e da defesa de um uso, ingenuamente referencial da linguagem, que ele chama de *reporta-*

¹⁵ Ibidem, p. 10.

¹⁶ MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. e apresentação Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010, p. 166.

gem, e da qual exclui a literatura: “Falar não concerne à realidade das coisas senão comercialmente: em literatura, isso se contenta em fazer-lhe uma alusão ou em distrair sua qualidade que alguma ideia incorporará.”¹⁷ O que é essencial na palavra é a separação de um sentido unívoco, bruto, comercial. É sua capacidade de pedir, demandar, evocar sentidos, sensações. Dessa maneira trabalham os textos de Jacques Rancière: escolher uma palavra que será a chave de um conceito e fazê-la vibrar, ainda que trazendo sentidos opostos, para que aquela palavra seja o motor e a sede do pensamento.

Em um livro sobre filosofia e política, publicado no Brasil em 1996, o autor nos explica a escolha do título que condensa a escolha teórica:

Por desentendimento entenderemos um tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa (...) O desentendimento não é de modo nenhum o desconhecimento. (...) Não é tampouco o mal-entendido produzido pela imprecisão das palavras (...) porque, embora entenda claramente o que o outro diz, ele não vê o objeto do qual o outro lhe fala; ou então porque ele entende e deve entender, vê e quer fazer ver um objeto diferente sob a mesma palavra, uma razão diferente no mesmo argumento. Assim, na República, a “filosofia política” começa sua existência pelo longo protocolo do desentendimento acerca de um argumento sobre o qual todos concordam: que a justiça consiste em dar a cada um o que lhe é devido.¹⁸

Segundo Rancière, a racionalidade própria da política é o desentendimento, o que a torna objeto escandaloso para a filosofia, que tentaria, através de operações de pensamento, acabar com a primeira, suprimir esse escândalo. E assim segue seu percurso teórico, sempre tendo em conta essa disjunção conjuntiva, do entendimento que é “des”, que entende e não entende ao mesmo tempo.

Em 2005 é publicado no Brasil *A partilha do sensível* (*Le partage du sensible*)¹⁹, ensaio que retoma um tópico de *O Desentendimento*, no qual Rancière aposta na imbricação das práticas estéticas com as práticas políticas. O livro se inicia com uma nota da tradução, justificando a escolha de *partilha*, em de-

¹⁷ Ibidem, p. 164.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento – política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 11-13.

¹⁹ Idem, *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO Experimental org., Ed. 34, 2005.

trimento de *divisão*, escolhida anteriormente para a tradução de *partage* em *O Desentendimento*. A tradutora cita o prefácio feito por Rancière para *Políticas da Escrita* para justificar a opção:

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.²⁰

O ensaio, em forma de entrevista, conta com 5 capítulos através dos quais o autor reelabora a relação entre política e estética, trazendo como argumento a vida na *polis* grega. Nesta, há uma partilha da vida comum, mas uma partilha seletiva, uma forma de divisão que determina quem se ocupa da política, quem se ocupa do trabalho (o artesão), quem, embora conheça a fala, não está autorizado a falar (o escravo), etc. Na base da política, então, há uma estética, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.”²¹

Essa palavra, *partilha*, define a tal separação em partes inerente à política, mas seria também, na *polis* ideal, a soma sem resto dessas partes, o comum. Ou seja, partilha é o que separa e une, ao mesmo tempo. As implicações do pensamento de Rancière sobre a relação entre as práticas estéticas e políticas é fundamental para uma análise das potências do cinema, para a comparação com as teses de Benjamin, que sem dúvida estavam no horizonte de Rancière ao escrever *A partilha do sensível*. Antes é preciso desenhar em linhas gerais aquilo que aqui denomino máquina de pensamento do autor, que se esforça em manter ativos conceitos antagônicos que, por sua vez, têm como lugar privilegiado de pensamento uma mesma palavra.

No primeiro ensaio de *O destino das imagens*²², publicado em 2012 no Brasil, a palavra em questão é *imagem*, relacionada com sua origem e destino, para questionar o fim apocalíptico anunciado por aqueles que atribuem a ela um sequestro avassalador da realidade.

²⁰ Idem. *Políticas da escrita*. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 7.

²¹ Idem. *A partilha do sensível*, op cit., p. 16.

²² Idem. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Examinando como certa ideia do destino e certa ideia da imagem se enlaçam nesses discursos apocalípticos hoje em voga, gostaria de propor a questão: seria realmente de uma realidade simples e unívoca que elas nos falam? Não haveria, sob o mesmo nome de imagem, diversas funções cujo ajuste problemático constitui precisamente o trabalho da arte?²³

(...)

A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Essas operações mobilizam funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem.²⁴

(...)

Assim, imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança.²⁵

As três citações acima novamente afirmam um método em Rancière: escolher uma palavra, no caso *imagem*, e fazê-la trabalhar, produzir sentidos para além de seu uso corriqueiro. Potencializar tal palavra para um excesso de sentido, e, novamente, um uso múltiplo que encontra no significante homônimo seu ponto comum: *imagem* é ao mesmo tempo analogia e dessemelhança, que operam juntas produzindo aquilo que se chama de arte. Quanto ao destino do título, trata-se de um regime de imagens que agoniza, em troca de outro regime, que Rancière chama de estético (conceitos que já estão em *A partilha do sensível*), no qual os lugares da arte já não são os mesmos que sustentavam o antigos regimes (ético, representativo), e mais, estão positivamente embaralhados, numa espécie de dialética muito próxima daquela usada pelo autor como método. Esse embaralhamento retira a arte de um lugar autônomo, e a coloca como dependente desses discursos, dessas relações, desses jogos de trocas que a atravessam. Não é a imagem que encontrou seu destino, seu fim, ela simplesmente não opera mais dentro de um regime representativo, ou seja, a imagem deixa de buscar seu valor na mimese para encontrar, não mais seu valor, mas sua potência, em outras operações, próprias daquilo que Rancière denomina regime estético.

²³ Ibidem, p. 9.

²⁴ Ibidem, p.14.

²⁵ Ibidem, p.15.

Publicado no Brasil no mesmo ano (2012), *As distâncias do cinema*²⁶, segue a mesma lógica, evidenciando o método de Rancière a partir da escolha das duas palavras do título. A primeira delas é *cinema*, sobre a qual o autor busca uma aproximação de cinéfilo, de amador, não de filósofo. Sua relação com o cinema, afirma, sempre foi de encontros e distanciamentos e, a partir dessas distâncias é que tentou escrever sobre ele. O desafio era conciliar a razão das suas emoções enquanto cinéfilo com as razões que o permitiriam orientar-se politicamente nos conflitos do mundo. Quero dizer, o cinema encontrava o mundo e a busca de Rancière era da relação (política) que podia estabelecer. “Como reduzir a distância, como pensar a adequação entre o prazer que se tem com sombras projetadas numa tela, a inteligência de uma arte e a de uma visão de mundo?”²⁷ Nenhuma teoria do cinema respondeu a essa questão, nenhuma teoria marxista lhe mostrou a saída. Então ele retorna ao método:

Caberia indagar se o cinema não existe justamente sob a forma de um sistema de afastamentos irreduzíveis entre coisas que levam o mesmo nome sem serem membros do mesmo corpo. Na verdade, o cinema é uma multidão de coisas. É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras, (...) É também o que se acumula e se sedimenta dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera (...) O cinema é também um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais esta reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda e os futuros que imagina para si. É ainda o conceito de uma arte, isto é, de uma linha divisória problemática que distingue, dentre as produções do *savoir-faire* de uma indústria, aquelas que merecem ser habitantes do grande reino artístico. Mas o cinema é também uma utopia: aquela da escrita do movimento que foi celebrada na década de 1920 como a grande sinfonia universal, a manifestação exemplar de uma energia que anima ao mesmo tempo a arte, o trabalho e a coletividade. O cinema pode, enfim, ser um conceito filosófico, uma teoria do próprio movimento das coisas e do pensamento, como em Gilles Deleuze.²⁸

A reação convencional a essa multiplicidade, aduz, é a de tentar separar o que é indústria e o que é arte, ou preferir ver o filme como tal, “em si”, os fotogramas, planos, enquadramentos, a luz, sem a interferência de lembranças ou palavras que estragariam essa “pureza”. Mas esse rigor é correlato de

²⁶ RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*, op. cit.

²⁷ *Ibidem*, p. 13.

²⁸ *Ibidem*, p. 14.

uma visão estreita, pois a própria arte “só existe como fronteira instável que precisa, para existir, ser constantemente atravessada.”²⁹

Para mim, escrever sobre cinema é assumir ao mesmo tempo duas posições aparentemente contrárias. A primeira é que não há nenhum conceito que reúna todos esses cinemas, nenhuma teoria que unifique todos os problemas que eles suscitam. (...) há apenas uma relação de homonímia. Já a outra posição diz, ao inverso, que toda homonímia instaura um espaço comum de pensamento, que o pensamento do cinema é o que circula nesse espaço, pensa de dentro esses afastamentos e se esforça para determinar este ou aquele vínculo entre dois cinemas ou dois “problemas do cinema”.³⁰

Aqui se mostra o mecanismo: é a homonímia que instaura um espaço de pensamento, que pensa de dentro desses afastamentos, que ali circula, que estabelece vínculos ou exaspera a distância. E para isso a segunda palavra-chave do título do livro é *écart*. *Écart* pode ser traduzida como distância, desvio, espaçamento, diferença, intervalo.³¹ A edição brasileira para o conjunto de ensaios sobre cinema de Rancière escolheu *distância*, enquanto a portuguesa traduziu como *intervalo*. O que se torna recorrente é que, para falar dos cinemas, o autor escolhe os desvios de sentido que a própria palavra percorre. Nesse volume específico, elabora seu pensamento também entre as distâncias que esses sentidos de *cinema* constroem com outras práticas. Assim, é a partir das distâncias entre cinema e literatura, entre cinema e arte, e cinema e política que se desenvolve o texto.

CINEMA E POLÍTICA

As relações entre cinema e política são um desdobramento das análises que Jacques Rancière elabora em torno da arte e da política, e que, tendo se iniciado antes, por exemplo, em *O desentendimento*³², alcançam um maior número de leitores com *A partilha do sensível*³³. Já no subtítulo está o motivo: *estética e política*. A ligação umbilical entre ambas, fundamental para distribui-

²⁹ Ibidem, p. 15.

³⁰ Ibidem, p. 16.

³¹ “*écart nm* 1. action de s’écarter, de se détourner de son chemin, d’une ligne de conduite, d’une norme. 2. distance, intervalle, différence.” Dictionnaire Mini Larousse. Paris: Larousse, 2008.

³² Idem, *A partilha do sensível: estética e política*, op. cit.

³³ Idem. *Políticas da escrita*, op. cit.

ção e re-união do sensível na cidade grega, é também o ponto de partida para combater algumas teses de Walter Benjamin sobre a obra de arte reproduzível (dentro delas o cinema).

Existe portanto, na base da política, uma estética, que não tem nada a ver com a “estetização da política” própria à “era das massas” de que fala Benjamin. Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. (...) É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.³⁴

O deslocamento da tese benjaminiana é salutar para que se compreenda suas teorias sobre cinema. Rancière nos diz que aquilo que Benjamin chama de estetização da política é outra coisa, porque a política é desde sempre estética, porque é uma forma de tornar visível uma partilha do comum. Algumas práticas artísticas poderiam desrespeitar essa separação, embaralhando identidades e propondo uma nova organização do estético, e por conseguinte, do político. Mas essa capacidade não está nas formas, sempre aptas a veicular discursos mesmo contrários. Rancière usa o exemplo da cena teatral trágica: “Para Platão, ela é portadora da síndrome democrática ao mesmo tempo que do poder da ilusão”³⁵, ou seja, a cena teatral dá a todos a possibilidade de ver, de se ver falando no coro, e ilude o povo que se desliga da vida e se concentra em um simulacro. Já Aristóteles, ao contrário, redefine a politicidade dessa mesma cena: “E, no sistema clássico de representação, a cena trágica será a cena de visibilidade de um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas e a adaptação, a esta hierarquia, das situações e maneiras de falar.”³⁶ A tragédia é, então, o lugar da desordem ou da ordem? De ambas, diria Rancière, depende da maneira que se lê, da maneira que se faz a obra de arte jogar o jogo da política.

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do

³⁴ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, op. cit., p. 16-17.

³⁵ Ibidem, p. 24.

³⁶ Ibidem, p. 25.

visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar e a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.³⁷

Não é meu objetivo aqui rebater as críticas de Rancière a Benjamin, que se seguem por todo o livro. Apenas de passagem, cabe esclarecer que essas críticas parecem querer atingir um “tipo de leitura” que se faz das teses benjaminianas sobre a obra de arte, quer dizer, não se trata de negar a acurácia dos diagnósticos do autor alemão, mas de evitar seu uso superficial, apressado e nulo. Mesmo porque, a proximidade entre os dois é maior do que sugerem essas críticas, especialmente no tipo de dialética que colocam em funcionamento nos seus escritos. Ora, bem sabia Benjamin que a politização da arte é também uma estetização da política. Mas se a política é uma estética, o comunismo também saberia jogar o jogo. A grande diferença entre os dois sistemas, se nos autorizamos a fazer falar *Benjamin com Rancière* é que o fascismo estetiza a política através da beleza da guerra (que encanta, segrega e mantém as classes em seus lugares) e o comunismo estetiza a política através da arte (que é uma operação de produção de diferença no sensível).

Em *As distâncias do cinema*, especialmente nos dois ensaios que dedica às distâncias entre cinema e política: *Conversa em torno da fogueira: Straub e alguns outros*; e *Política de Pedro Costa*, Rancière faz os filmes trabalharem no campo da política, analisa as tão exaltadas relações entre o visível e o dizível, a materialidade dos corpos em cena, os discursos que informam o que dizem os personagens, comparando-os com outros filmes, de outros cineastas. Não pretendo neste ensaio resenhar a construção poética do cinéfilo/amador, por isso não adentro nos pormenores das duas análises. O objetivo aqui é levantar suas hipóteses teóricas, seu método, enaltecer sua dialética para encontrar novas maneiras e novos lugares de encontro entre os filmes e a política.

É utópico, para Rancière, pensar que o cinema pudesse suprimir as distâncias entre arte e política. Uma possibilidade se abre com Vertov, que se recusa a contar uma história ao mesmo tempo que recusa uma política de estrategista, propondo um comunismo que é o livre encontro de todas as imagens do mundo, inclusive do olhar, que também se liberta de um ponto de referência fixo. Sua radicalidade ainda hoje encanta, mas o século exigiu do cinema uma outra política, exigiu que ele suscitasse consciência, que mostrasse com clareza esses discursos emancipatórios, mas paradoxalmente, que apresentasse

³⁷ Ibidem, p. 26.

uma estranheza apta a carregar de energia as forças para a ação. Por isso a afirmação de Rancière: “Não existe política do cinema.”³⁸ O que existe são filmes, aquilo que chama de “figuras singulares”, capazes de fazer conviver dois significados de “política”: “aquilo de que trata um filme — a história de um movimento ou conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de injustiça — e a política como estratégia própria de uma operação artística.”³⁹ Como ponto de referência, Rancière escolhe um filme de 1979, *Dalla nube alla resistenza*, de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, e explica que a sua escolha se deve ao uso do filme de um paradigma brechtiano, útil para pensar as relações entre arte e política e especialmente entre esta e o cinema:

um paradigma que substitui as continuidades e progressões próprias do modelo narrativo e empático por uma forma quebrada que procura expor as tensões e contradições inerentes à apresentação das situações e ao modo de formular seus dados, desafios e soluções.⁴⁰

O grande mérito do filme dos Straub é a sistematização desse paradigma, para que se torne uma maneira de ler filmes atuais, mesmo que de narração linear, contínua e progressiva. Mas, ainda dentro desse modelo, brechtiano, o filme apresenta, segundo Rancière, um desvio, uma mudança, uma suspensão. O uso do paradigma, classicamente, apresentava os contrários e fragmentava a narrativa com um objetivo: elevar o nível de consciência, desenvolver uma capacidade de olhar que levaria à adesão a uma explicação de mundo marxista. O filme dos Straub seria, nesse sentido, pós-brechtiano, pelo texto que os personagens falam, e pelos modos de encenação, por se tornar “suporte de uma tensão sem solução.”⁴¹ Isso também interessa ao método de Rancière, pois ele quer investigar de que maneira os cineastas de hoje conseguem “fazer política” utilizando-se dessa forma. Por fim, esse filme poderia ser tomado como um emblema de um procedimento político (e cinematográfico) “menos voltado para a revelação dos mecanismos de dominação e mais cioso do exame das aporias da emancipação.”⁴²

As três características que Rancière vê no filme *Dalla nube alla resistenza* servem menos para o encontro com o cinema em geral do que para cada filme

³⁸ Cf. Idem, *As distâncias do cinema*, op. cit., p. 121.

³⁹ Ibidem, p. 121.

⁴⁰ Ibidem, p. 122.

⁴¹ Ibidem, p. 122.

⁴² Ibidem, p. 123.

em particular, testando sua capacidade de jogar o jogo da política. São também três degraus: adoção de um paradigma fragmentário e expositor das tensões; a não resolução das contradições, nem sequer na certeza sobre uma visão de mundo; a ciência de que um filme terá maior efetividade política se essas tensões revelarem menos uma opressão ou dominação ocultas, do que expuserem as dificuldades, os desentendimentos, aporias da emancipação. Mas esses já são exercícios de leitura, modos de ler, não uma prescrição do autor para um cinema político. Um filme poderá tanto mais quanto apostarmos na capacidade dialética da imagem, da palavra, de ser mais-de-um, de não se resolver em síntese, de manter vivos e latentes os paradoxos e, especialmente, se fizermos do filme essa força capaz de um rearranjo da política.

*Recebido em: 14 de agosto de 2015
Aceito em: 23 de janeiro de 2016*