

RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001. 245 p.

Eduardo Pellejero*

A tentativa eisensteinianna de opôr às fábulas do passado (onde as ideias ganham corpo na construção de uma intriga) a tradução directa de uma ideia em signos-imagens, a aposta languiana de um modo crítico da mimesis contra a utopia anti-mimética dos vanguardistas dos anos 20 (contra o imperativo de Artaud, haveria que dizer, de alcançar directamente o sistema nervoso), a oposição da moral da obra à moral da fábula em Anthony Mann, a postulação de Godard do primado das imagens sobre as intrigas. Essas vastas oposições formais falam bem mais forte do livro de Rancière que a transposição de Murnau do *Tartufo* de Molière em cinema mudo, a discreta procura de Nicholas Ray para desfazer esse contínuo perceptivo pelo qual a novela dos anos 30 acreditava apropriar-se da sensorialidade da imagem móvel ou a ficcionalização da memória que operam os documentários de Marker (talvez a mais original e mais conseguida peça desta antologia⁷⁸).

Por cima da aparente diversidade dos autores e dos problemas tratados (o volume é uma soma de ensaios já publicados), uma constatação obsessiva atravessa a prosa crítica de Rancière: «o cinema não é a arte da evidência visual que celebraram os estetas dos anos 60» (p. 128), senão «a literalização de uma ideia secular da arte e a sua refutação em acto (...) A fábula cinematográfica é uma fábula contrariada» (p. 18-19)⁷⁹.

Contra a assunção vitoriosa de um cinema que se reconhecia como a arte capaz de expressar finalmente a verdade da vida, Rancière repara que o cinema «não é simplesmente o nome de uma arte cujos procedimentos se deduziriam da sua matéria e do seu dispositivo

* Universidade de Lisboa, Lisboa – Portugal, epellejero@hotmail.com.

⁷⁸ Analisando a obra de Marker, com efeito, Rancière, brinda-nos o esboço de uma pequena ontologia da memória, não já como conjunto de recordações numa consciência, senão como arranjo de signos, traços e monumentos, cujo agenciamento se encontraria permanentemente em jogo como obra de ficção («La mémoire est œuvre de fiction», p. 205). Esta ideia, segundo a qual a ficção aparece como produtora de história, conheceu uma sorte particular nos Estados Unidos, onde Rancière deu cursos durante vários anos, e onde encontra, por outra parte, um eco afortunado na releitura da cinematografia norte-americana contemporânea que propõe Robert Burgoyne, devedora por outra parte da genealogia foucaultiana e da fabulação deleuziana (cf. Robert Burgoyne, *Film nation: Hollywood look at U.S. history*, London, University of Minnesota Press, 1997).

⁷⁹ Cf. Rancière, *La fable cinématographique*, p. 17: «A ‘passividade’ da máquina, destinada a completar o programa do regime estético da arte, presta-se também a restaurar a velha potência representativa da forma activa que comanda a matéria passiva que um século de pintura e de literatura se havia dado a subverter. E, com ela, é toda a lógica da arte representativa que se vê restaurada».

técnico próprios» (p. 11), senão apenas *um* nome da arte, cuja significação atravessa as fronteiras das artes (e as das épocas).

Uma tese fundamental encontra-se por detrás desta avaliação intempestiva: a negação da modernidade como categoria crítica em proveito da postulação alternativa do conceito de «regime estético da arte» (tese que Rancière trabalhava fazendo alguns anos e que em 2000 já havia formalizado sistematicamente no seu livro *Le partage du sensible: esthétique et politique*⁸⁰). A modernidade cinematográfica –esta cesura que oporia, ao cinema clássico do laço narrativo entre as imagens, um poder autónomo da imagem, da qual seriam testemunhos exemplares a cinematografia de Rossellini e de Welles– é uma categoria vazia de sentido, ou, ao menos, desinteressante. O cinema, a fábula cinematográfica (como prefere chamá-la Rancière) compreende-se melhor a partir da sua pertença ao regime estético da arte (p. 23).

Que o regime estético da arte se defina, o mesmo que a modernidade, por oposição a outro regime (representativo), não deve ocultar o deslocamento crítico da distinção, «porque a identificação da arte não se faz já no seio das maneiras de fazer, senão pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte»⁸¹. O regime estético da arte não implica, assim, uma sucessão dialéctica de nenhum tipo, senão uma potência heterogénea que habita todos os seus objectos (do tipo «intenção do inintencional»).

O cinema inscreve-se inteiramente neste regime que opõe, ao modelo representativo das acções encadeadas e dos códigos expressivos apropriados aos objectos e às situações, uma potência original da arte que contradiz as expectativas das que o objecto ou a história são portadores. Os seus objectos admitem, neste sentido, sempre uma dupla leitura, um trabalho de des-figuração ou de re-disposição dos seus elementos, que desfaz os conjuntos da ficção e dos quadros representativos para fazer aparecer «a aventura da matéria sob os objectos da figuração» (p. 15-16)⁸².

Agora, esta tese, que despertava pouca resistência (como pouca adesão) nas suas anteriores formulações, ganha subitamente uma dimensão inesperada ao ser levantada no âmbito do cinema. A razão é de imediata evidência. A tese, e em geral os ensaios que constituem *La fable*, estão construídos a partir de uma ruidosa polémica com a obra em dois

⁸⁰ Jacques Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.

⁸¹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, p. 31.

⁸² Cf. Rancière, *La fable cinématographique*, p. 15: «Este trabalho de desfiguração era já o que conduzia os críticos da arte do século XIX –Goncourt entre outros– quando extraíam das cenas religiosas de Rubens, as cenas burguesas de Rembrandt ou as naturezas mortas de Chardin, a mesma dramaturgia em que o gesto do pintor e a aventura da matéria pictural eram chamados a cena, relegando para segundo plano o conteúdo figurativo dos quadros».

volumes de Gilles Deleuze (*Cinéma 1: L'image-mouvement* y *Cinéma 2: L'image-temps*)⁸³. É Deleuze, com efeito, que funda a ruptura entre as duas idades do cinema numa «rigorosa ontologia da imagem cinematográfica» (as palavras são de Rancière)⁸⁴.

Procurando pôr em questão a ideia de modernidade, Rancière aplica-se então a minar a constatação deleuziana de que a imagem-tempo fundaria um cinema moderno opondo-se à imagem-movimento (coração do cinema clássico), a partir da ruptura do laço sensorio-motor que a tragédia da segunda guerra mundial teria desencadeado. E, em princípio, a objecção parece estar cuidadosamente levantada: «Clara no seu enunciado, a divisão se obscurece desde que se entra no exame das duas questões que levanta. Como pensar, em primeiro lugar, a relação entre uma ruptura interna à arte das imagens e às rupturas que afectam a história em geral? Como reconhecer, em seguida, no concreto das obras, as marcas desta ruptura entre duas idades da imagem e dois tipos de imagens?» (p. 146).

A tese de Rancière é a de que as situações ópticas e sonoras puras descritas por Deleuze não são «a essência redescoberta da imagem», senão apenas o produto de operações com que o cinema organiza a contrariedade dos seus poderes. Tese que se desdobra, ao longo dos ensaios reunidos no livro, numa série de (contra)exemplos minuciosamente transvalorados na sua significação e no sentido do seu funcionamento.

Assim, as situações de rarefacção narrativa que põe em cena Rossellini deixam de constituir situações de impossibilidade de reagir, de coordenar o olhar e a acção (como pretende Deleuze), para passar a ser cenas onde o movimento é desviado pela imposição de outro movimento: «o zelo das personagens por atirar-se na armadilha traduz a vontade do cineasta em precipitá-los o mais rápido possível para o único que lhe importa: o encontro dos elementos antagónicos, o choque puro dos extremos (...) Nada que ver com a incapacidade deleuziana para responder, nem com o são vigor que é acordado atribuir às mulheres do povo. É, antes, uma criatura que rompe as suas correntes para atirar-se aí onde a chama o desejo do

⁸³ A polémica, com efeito, vai muito para além do ensaio explicitamente dedicado à problematização da tipologia deleuziana, e atravessa muitos dos ensaios, contaminando-os de uma polémica nem sempre necessária para o desenvolvimento dos conceitos. Assim, no texto dedicado à loucura de Eisenstein, Rancière questiona-se sobre o século em que vivemos, para sentir tanto prazer vendo *Titanic* com o nosso Deleuze no bolso (?). E, no ensaio dedicado a Fritz Lang, contrapõe a fábula teórica deleuziana de uma América dos irmãos e irmãs, fundada sobre a destituição da imagem do pai, à contra-utopia de Fritz Lang: «o mundo dos grandes irmãos não é a 'grande estrada' dos órfãos emancipados. É, ao contrário, o mundo sem escapatória» (p.84). Deleuze é figura recorrente, do mesmo modo, ainda que já mais previsivelmente, nos ensaios dedicados a Rossellini, a Anthony Mann e a Nicholas Ray.

⁸⁴ Cf. Rancière, *La fable cinématographique*, p. 145: «Às intuições justas às aproximações teóricas do filósofo de ocasião que era André Bazin, Deleuze teria dado o seu fundamento sólido: a teorização da diferença entre dois tipos de imagens, a imagem-movimento e a imagem-tempo».

seu criador (...) O que pretende marcar aqui é a exacta concordância de um surgimento ético e de um traço estético» (p. 166-167).

Ou, ainda mais claramente, retomando os westerns de Anthony Mann, Rancière vê as necessidades ficcionais desse cinema narrativo e popular por excelência serem subvertidas por uma distância essencial, fruto das incessantes acções do herói (que nunca está quieto), fazendo da «perfeição do esquema sensorio-motor» a chave para pôr em questão a consistência da intriga (e o mesmo havia que dizer das personagens de Nicholas Ray, que têm sempre algo para fazer: «a sua presença ausente enreda de entrada a bela oposição deleuziana entre a funcionalidade da imagem-acção e a potência expressiva da imagem-afecção» (p. 131)).

Mas Rancière não se limita a reinterpretar os casos deleuzianos. Retomando uma objecção de 1996, feita no contexto da literatura⁸⁵, Rancière volta contra Deleuze a pretensão de fazer uma história do cinema no sentido de uma história natural, isto é, uma tipologia das imagens enquanto signos, para além da sua potência simbólica. O mesmo Deleuze, com efeito, não assinalaria a ruptura do laço sensorio-motor na própria natureza das imagens, senão apenas numa construção feita a partir da representação que estas conduzem ou das histórias que contam: «A ‘paralisia’ destas personagens define um dado ficcional, uma situação narrativa. E não se vê de que modo os seus problemas motores ou psicomotores impedem às imagens de encadear-se e à acção de avançar (...) A lógica da imagem-movimento não está para nada paralisada pelo dado ficcional. Há que considerar, então, que esta paralisia é simbólica, que as situações ficcionais de paralisia são tratadas por Deleuze como simples alegorias para emblematizar a ruptura da imagem-acção e o seu princípio: a ruptura do laço motor» (p. 155).

A conclusão de Rancière não se faz esperar: se Deleuze tem necessidade de alegorizar esta ruptura sob a forma de conjuntos ficcionais é porque a mesma é impossível de

⁸⁵ Cf. Rancière, «Deleuze e a literatura» (a tradução é de Ana Lúcia Oliveira); texto apresentado nos «Encontros Internacionais Gilles Deleuze», no Colégio Internacional de Estudos Filosóficos Transdisciplinares, na UERJ, nos dias 10, 11 e 12 de Junho de 1996 (o texto está disponível na net): «Tudo ocorre como se Deleuze, para recusar qualquer reintegração da revolução molecular nos esquemas da representação e para dar cabo da contradição entre a autonomia e a heteronomia, fosse levado a uma concepção performativa da literatura que a remete à lógica designada por Hegel como a do simbolismo. Face a uma literatura que anula seu princípio ao realizá-lo, Deleuze escolhe uma literatura exemplar e um discurso exemplar sobre a literatura: um discurso em que a literatura mostra sua potência, correndo o risco de só mostrar sua fábula ou sua alegoria, um discurso em que é possível mostrá-la fazendo sua operação. Mas mostrar sua operação significa, na maioria das vezes em Deleuze, focalizar a análise na figura de um operador. Isso significa, retomando as oposições da poética aristotélica, centrar o texto literário no personagem em detrimento da *ação*, fazer do personagem o motor da fábula. (...) Deleuze quer substituir um solo por outro, um solo idealista alemão por um solo empirista inglês. Entretanto esses retornos aparentemente surpreendentes de uma metafísica abertamente schopenhaueriana e de uma leitura francamente simbolista das obras mostram que algo vem contrariar essa simples substituição, impor, no lugar da inocência vegetal das multiplicidades, uma nova figura de luta entre dois mundos, conduzida por personagens exemplares».

encontrar como diferença efectiva entre tipos de imagem (trata-se de uma ruptura puramente ideal). A modernidade é uma categoria de reduzido interesse porque nem sequer é possível marcar materialmente nas imagens os seus rasgos distintivos; apenas contamos com a sua ideia e com as suas metáforas mais ou menos conseguidas em algumas cinematografias privilegiadas. Mais interessante, mais razoável, mais produtivo também, será então propor outra categoria para pensar o cinema e dar um modelo ao seu pensamento. Rancière propõe-nos a sua: regime estético da arte.

A aposta de Rancière é grande. Não aspira simplesmente a mudar um modelo por outro. Pretende que o novo modelo explique inclusive o funcionamento do anterior. A fábula contrariada do cinema, que se reconhece sobre o horizonte do regime estético da arte, presta a sua lógica à fábula filosófica e, em última instância, à do pensamento em geral: «Fazer um filme sobre o corpo de outro foi o que não deixaram de fazer, de Jean Epstein até nós, os três personagens que o cinema reúne: os cineastas «que põem em cena» guiões nos quais podem não ter nenhuma parte, os espectadores para os que o cinema é assunto de recordações complexas, os críticos e os cinéfilos que compõem uma obra de formas plásticas puras sobre o corpo de uma ficção comercial. É também o que fazem os autores das duas grandes somas que quiseram resumir a potência do cinema: os dois volumes de *Cinéma* de Deleuze e os oito episódios de *Histoire(s) du cinéma* de Godard» (p. 12)⁸⁶.

Desde esta perspectiva, não há diferença de natureza entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, nem diferença histórica que justifique falar de duas idades do cinema, senão apenas dois pontos de vista sobre a imagem (ou, melhor, a crise histórica ligada à segunda guerra mundial não tem consequências sobre a natureza das imagens cinematográficas nem se projecta sensivelmente sobre a história do cinema): «A ruptura está sempre por vir, como um suplemento de intervenção que é ao mesmo tempo um suplemento de desapropriação» (p. 158).

Mas isto não é apenas uma deficiência da leitura que Deleuze faz do cinema, senão que constitui a essência da arte no regime estético, onde toda a actividade deve tornar-se sempre passividade e, reconhecendo-se nesta passividade, ser contrariada novamente (p. 159).

Com tantas voltas, acabamos por perder-nos um pouco. A que pode dever-se, ao fim e ao cabo, a persistente reserva que Rancière mostra ante o trabalho de Deleuze, quando este

⁸⁶ Cf. Rancière, *La fable cinématographique*, pp. 12-13: «Deleuze apresenta uma ontologia (...) Mas a dramaturgia desta restituição ontológica opera-se, como a dramaturgia da origem em Epstein ou Godard, por retenção dos dados da ficção. A perna paralisada de Jeff em *A janela indiscreta* ou a vertigem de Scottie em *Vertigo* encarnam a «ruptura do esquema sensorio-motor» pela qual a imagem-tempo se separa da imagem-movimento. (...) A fábula pela qual o cinema diz a sua verdade retém as histórias que as suas telas contam».

não faz mais que realizar o que o mesmo impõe à arte –e ao pensamento da arte– como tarefa: «transformar o contínuo da imagem-sentido numa série de fragmentos, de postais, de lições» (pp. 191-192)?

Na sua voluntariosa vocação crítica, *La fable cinematographique* pode não ser propriamente uma fábula, como a obra deleuziana⁸⁷, mas nem por isso deixa de aparecer-nos atravessada de contrariedades.

⁸⁷ Cf. Rancière, *La fable cinematographique*, pp. 84.