

Fraturas e dissonâncias das imagens
no regime estético das artes

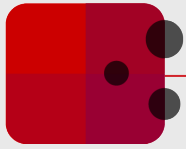
Raquel do Monte¹



RESENHA

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*.
Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

1. Doutoranda em Comunicação, PPGCOM-UFPE. Email: rdomonte@gmail.com

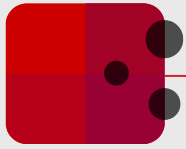


“A arte não traduz o visível, mas torna-se visível.” Essa fala de Paul Klee dialoga estreitamente com um dos últimos livros de Jacques Rancière lançado no Brasil, pois, tal qual o pintor, o pensador francês tenta compreender e apontar os sistemas de visualidades, visibilidades, dizibilidades e representações que envolvem o conceito de imagem. Autor sensação do momento, seu pensamento é referência constante nos debates sobre as conexões entre arte, estética e política. Regimes estéticos da arte e partilha do sensível, por exemplo, são conceitos que impregnam os discursos e os pensamentos dos pesquisadores brasileiros, formando grandes linhas de força que não cessam de penetrar as análises, as observações e as compreensões dos fenômenos estéticos e artísticos. Em *O destino das imagens*² há questões pontuais que alimentam as reflexões contemporâneas ligadas a um conhecimento transdisciplinar que envolve arte, representação e historicidade.

O livro é dividido em cinco excursões: 1) O destino das imagens; 2) A frase, a imagem, a história; 3) A pintura no texto; 4) A superfície do *design*; e 5) Se o irrepresentável existe. As reflexões partem de campos distintos – como teoria da arte, literatura, cinema e filosofia – para construir um sistema de pensamento que indica dois regimes de visualidade: um, representativo e outro, estético. Para sustentar tal ideia, Rancière nos apresenta o conceito de *imagéité*, regime de relações entre elementos e funções que transcende a própria natureza da imagem – “um plano cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de *imagéité* que uma frase romanesca ou um quadro” (p. 14).

Para refletir sobre o destino das imagens, o filósofo coloca a seguinte questão: sobre o que são as imagens da arte e as transformações contemporâneas que elas ocupam? Nesse sentido, ele nos adverte que para pensar o conceito de imagem hoje é necessário desconstruir aquele olhar que tentava traçar o percurso e as

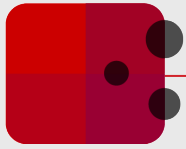
2. *O destino das imagens* foi lançado no Brasil pela editora Contraponto quase simultaneamente a outro livro de Rancière que também dialoga com o campo, o *As distâncias do cinema*.



interfaces da imagem ao longo de uma trajetória histórica – do surgimento à contemporaneidade –, procedimento ligado umbilicalmente ao termo destino. “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” (p. 14). É diante do jogo complexo que envolve o binômio imagem-realidade que devemos considerar a alteridade, ou seja, o outro é fundamental para a existência de uma visualidade nas artes. A alteridade aqui é um duplo, existe na própria composição imagética e na possibilidade de significação que é associada a ela. No campo artístico, ocorre o que Rancière chamará de arquissemelhança. Ela transcende a mimese e ao mesmo tempo escapa à realidade, testemunha no outro o que lhe é naturalmente semelhante, “semelhança originária”.

No texto, a imagem cinematográfica é colocada em relação a outros sistemas, como o literário, por exemplo, e Flaubert aparece como um cânone que reverbera no cinema, sobretudo no bressoniano, uma forma narrativa ambivalente, em que o todo ressignifica as percepções e os afetos. Esse movimento dentro do texto do filósofo francês indica justamente uma tentativa do autor de restituir as imagens-mundos a elas mesmas. É um exercício de redenção. Ao recolocar a percepção no sensível, na experiência, e constituir uma “ordem” da arte que devolve o mundo à sua desordem essencial, ocorre o fim do pagamento de tributo à semiologia e uma fratura nas referencialidades espaçotemporais.

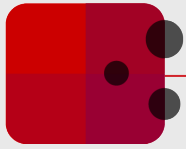
Diante do quadro que envolve a ruptura do modelo representativo pautado na semelhança e a constituição do regime estético, pode-se pensar no destino que evoca “o entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação da imageria e o discurso crítico” (p. 27). Não há espaço, ao vislumbrar essas articulações, para os discursos apocalípticos que ora enterravam as imagens, ora pretendiam suprimir a realidade, o que no senso comum está posto falaciosamente como o anúncio de uma condição na qual não haverá



mais realidade, apenas imagens. Ao mapear as várias formas de apresentação da imagem na modernidade e na contemporaneidade, como as categorias de imagem nua, imagem ostensiva e imagem metamórfica, Rancière desenvolve uma taxonomia que retira um pouco as possibilidades que o próprio objeto tem de recriar a partir das suas relações com o visível, ou seja, a relação entre arte e imagem transcende a presença e o testemunho da história, ela é fluida, eternamente mutável, está constantemente em devir.

A famosa série *As histórias do cinema*, de Godard, é o ponto de partida para o esboço da relação entre a palavra e as imagens e o dizível e o visível. A partir da montagem percebe-se uma evocação do regime estético da arte. Habermas, Adorno e Lyotard são lembrados ao se discorrer sobre o “núcleo comum da teorização ‘modernista’ desse regime”. Nas três versões da série vê-se primeiramente que há uma subordinação das formas na relação entre histórias e imagens. Haveria, portanto, uma racionalidade moderna que separaria as várias artes e a experiência das formas que são próprias a cada uma. A segunda crítica feita pelo autor de *A partilha do sensível* refere-se a Adorno e sua dialética. Aqui haveria uma separação das puras formas de arte das formas da vida cotidiana. Por fim, há a desconstrução do que Lyotard chama de catástrofe, conceito ligado à ideia de sublime e que opera justamente na fratura da arte moderna que tensiona a “catástrofe sublime” e a vida estetizada. Nesse quadro, a série de Godard situa-se na conjunção disjuntiva das imagens, na medida em que ele opera na oposição que aponta “a submissão da imagem ao texto, do sensível à história”.

Dois outros conceitos são importantes e funcionam como chaves de compreensão para desenhar o lugar de fala do filósofo: frase-imagem e parataxe. O primeiro, segundo suas palavras, é a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem, ou seja, essa medida-conceito opera na desconstrução de um certo cartesianismo que impregnou as representações imagéticas nas



artes e que funciona dentro de um encadeamento “lógico” no qual há uma subordinação da imagem ao texto. Haveria, portanto, dois esquemas sensoriais distintos. Nesse sentido, a frase-imagem é a ruptura dessa polarização, ela é a potência, o caos que existe em rede. Já a parataxe é “o desmoronamento de todos os sistemas de razão dos sentimentos e das ações” (p. 54). Ela teria a montagem como uma espécie de sintaxe. No cinema, então, a função da frase-imagem seria a de constituir uma veste que transcende a realidade e um tecido inteiriço da copresença, “um tecido que ao mesmo tempo autoriza e apaga todas as costuras; constitui o mundo das ‘imagens’ como mundo do copertencimento e da entre-expressão generalizada” (p. 73).

Contemporaneamente sob a égide do excesso de presença das imagens, quer sejam elas midiáticas ou artísticas, cabe indagar, tendo como ponto de partida a relação sujeito-objeto para a representação da imagem, se o irrepresentável existe. Este estaria impregnado pela impossibilidade de representação sensível adequada à sua ideia, ou ainda por “um esquema de inteligibilidade equivalente à sua potência sensível” (p. 120). Diante de todo o esforço de Rancière de tentar pensar as trocas, as fronteiras e os intermundos imagéticos existentes em dois regimes distintos, é inevitável não lembrarmos de Merleau-Ponty e de sua *Fenomenologia da percepção*, que atestava: Enquanto não tivermos, através de uma reflexão sobre nossa experiência da imagem, sobre nossa experiência da percepção, dado um sentido coerente e válido a essas diferentes noções, não saberemos o que querem dizer e o que provam nossas experiências sobre a percepção ou sobre a imagem. (PONTY:18) ■