



Barthes apreendido por Rancière¹

Thomas Clerc²

Tradução: Claudia Amigo Pino
e Rodrigo Fontanari

O projeto filosófico de Jacques Rancière aparenta ser uma *tabula rasa* integral, que pretende reconfigurar todos os conhecimentos em matéria estética e particularmente aqueles relativos ao conceito de modernidade. Abalando nossas certezas, Rancière pretende operar uma nova apreensão desse conceito que a estética literária, mas também artística, teria confiscado: segundo Rancière, o modernismo não é de modo algum a afirmação de uma “exclusividade da arte” – essa última não existe, senão sob sua forma trivial.

Nessa luta por redefinir as noções e a história da modernidade, Rancière não pode deixar de encontrar os grandes mestres da modernidade, os quais ele submete à ira de sua crítica. Em seu último texto, *Le fil perdu, Essais sur la fiction moderne*, é em torno de Roland Barthes que ele dirige seus esforços operacionais: ainda que Barthes só represente, aos olhos de Rancière, um combatente secundário, seria impossível ao grande reorganizador do sensível ignorar o pensamento do autor da morte do autor. Para tanto, ele procede em três tempos, consagrando à crítica barthesiana uma retomada crítica particularmente rigorosa que tange o efeito de real, o papel do espectador e a questão das imagens. Eu procederei, por minha parte, por meio da desconstrução da desconstrução desses três pontos cruciais.

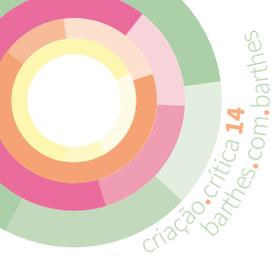
I. O barômetro dos humores

No primeiro ataque ao célebre texto de Barthes, “O efeito de real”, que data de 1968, Jacques Rancière contesta a interpretação estruturalista que Barthes faz do barômetro de “Um coração simples”, o primeiro dos *Três Contos* de Flaubert. Lembremo-nos de que, para Barthes, esse barômetro é uma noção insignificante provida de uma significação paradoxal, que consiste não em denotar o real, mas em significá-lo: esse instrumento útil de presença inútil seria o significante do realismo flaubertiano (e do realismo em geral). Na velha lógica da verossimilhança, o realismo substitui um uso massivo da descrição calcado sobre o referente. O realismo acolhe todo o real ao selecioná-lo e ao ordená-lo, mas, sobretudo, ao se colocar como autossuficiente por intermédio de uma linguagem cuja função última é dizer “eu sou o real”.

Esse primeiro sistema estético do realismo é apreendido por um segundo sistema, o estruturalismo, que explica a lógica do texto realista por uma espécie de economia entre a estrutura global e o papel dos detalhes – o referido barômetro –, detalhes que vinham sem dúvida autenticar o texto, mas, sobretudo, permitir que ele funcionasse. “O efeito de real” seria então a autojustificativa do realismo desnudado pela crítica estruturalista.

¹ Texto inédito apresentado no Colóquio Paris X – Universidade de São Paulo, realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, em São Paulo, entre os dias 24 e 26 de fevereiro de 2015.

² Professor na Universidade de Paris X (Nanterre) e escritor. Organizador da edição do curso de Roland Barthes *O Neutro* (coleção «Traces écrites», Editions du Seuil) e autor de diversos livros de ficção, entre eles, *L’homme qui tua Roland Barthes*, editado pela Gallimard.

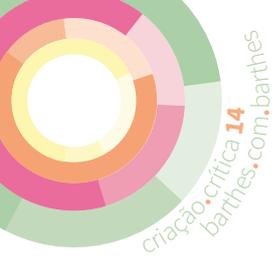


Ora, se seguirmos Rancière, “não há efeito de real que tenha vindo substituir a antiga verossimilhança. Há uma textura nova do real produzida pela transgressão das fronteiras da vida”. O que isso quer dizer? O barômetro em que Barthes só viu um signo autorreferente (em razão de seu formalismo estruturalista que fecha o texto sobre si mesmo) é um detalhe cuja significação é, segundo Rancière, inteiramente outra. O barômetro é um detalhe; o barômetro é uma manifestação do excesso das coisas na vida moderna, uma abolição da antiga hierarquia que regulava a representação a partir da mímese. Esse excesso de detalhes descritivos (o realismo está cheio deles) não é de modo algum a prova de que o texto realista é uma cópia do real, menos ainda sua autodesignação, ao contrário, ele é o sintoma de um fenômeno duplo: a ruína da poética representativa e a manifestação da democracia em literatura. Passa-se de uma lógica textualista (aquela de Barthes, visivelmente datada para Rancière, uma lógica do Antigo Regime) a uma lógica do novo regime estético da arte literária, à qual Rancière chama política da estética – Flaubert sendo um dos arautos (apesar de sua própria posição) dessa revolução.

Para assentar sua demonstração e refutar a interpretação funcionalista de Barthes, Rancière se apoia sobre os contemporâneos de Flaubert e, precisamente, sobre os críticos reacionários que deram conta em termos negativos de *Madame Bovary*: A. de Pontmartin e Jules Barbey D’Aurevill. Ele cita longamente esse último em *Madame Bovary*: “todos os personagens são iguais...” (RANCIÈRE, 2014, p. 24).

Esses críticos não têm razão no plano axiológico, mas eles sentiram alguma coisa certa, que é a desordem trazida por Flaubert no coração da descrição, ao dirigir um mesmo interesse do sensível para todas as coisas, para todo ser, em detrimento da conduta da fábula e das exigências da mímese. “A boa relação estrutural das partes no todo, que caracterizava a ordem romanesca anterior” vai se evanescer por causa de um barômetro compreendido injustamente por Barthes como o significante-mestre do realismo e, de forma contrária para Rancière, como “o resumo de um mundo sensível novo no qual qualquer pessoa pode de ali em diante sentir qualquer sentimento com uma intensidade perigosa que arruína a partilha entre ativos e passivos, almas da elite e almas vulgares.” Entramos na idade da prosa.

O barômetro não deveria estar ali; se está, é porque ele manifesta um excesso de real. E Rancière faz com que esse barômetro não mais represente o papel de signo, mas o de símbolo de uma partilha do sensível que retira o texto de seu cercado e associa o mundo do texto ao mundo, simplesmente (RANCIÈRE, 2014, p. 25-26). A questão de fato não é saber “se o real é o real”, mas de afirmar a textura desse real a fim de compreender o “tipo de vida que é vivida pelos personagens”. O excesso descritivo do qual o barômetro é prova corresponde ao excesso democrático dos corpos e das coisas que irrompe as molduras do regime representativo literário, mas também do



regime representativo político, no sentido em que a democracia, para Rancière, começa quando os “homens que sobram” fazem valer sua existência.

O pretendido “efeito de real” é bem mais um efeito de igualdade (um dos conceitos fundamentais de Rancière), igualdade dos modos de existência: “não é mais possível distinguir entre as grandes almas que pensam, sentem, sonham e agem e os indivíduos encerrados na representação da vida nua” (RANCIÈRE, 2014, p. 27). Felicité, Madame Bovary, Madame Dambreuse, um barômetro, tudo isso vale a mesma coisa (confusão bem percebida por Barthes). Símbolo do excesso da vida desmedida, esse barômetro estava em seu lugar na interpretação estruturalista que dava justamente um lugar às coisas (e às palavras), enquanto manifestação de um deslocamento, o que corresponde à “democracia das coisas mudas” (RANCIÈRE, 2007, p. 35). Qualquer obra de Flaubert atesta essa mudança de paradigma do regime representativo ao regime estético (isto é, político) da arte e da literatura. Compreende-se, assim, aquilo que falta à análise de Barthes (RANCIÈRE, 2014, p. 29).

Trata-se de um Barthes um pouco despolitizado, sugere Rancière, já que seu estruturalismo reduz o texto a operações internas próprias à ideologia modernista da literatura. Para Rancière, o “jogo” estruturalista não é emancipador pois ele fecha o texto sobre si mesmo, tolhendo-o de todo dado político real. Barthes é apreendido por Rancière no seu momento estruturalista como uma espécie de agente funcionalista do Texto, que utiliza o efeito de real para “denunciar” a ordem social posta implicitamente pelo realismo de Flaubert. Rancière assimila Barthes e Sartre a uma tradição crítica que pareceu, à primeira vista, progressista, mas que só contribuiu para isolar o autor de *Madame Bovary* em sua torre de marfim, enquanto ele é, ao contrário, impulsor de uma democracia.

93

B) Crítica da crítica

Face a essa operação, fica um pouco a impressão de que a velha oposição dos anos 1960 entre historicismo marxista e estruturalismo se repete; e pode-se ver no sucesso atual de Rancière um tipo de efeito retroativo, de revanche tardia. Essa abordagem política da literatura encontra um novo vigor em nosso contexto: aquele de um pós-modernismo niilista. Democracia, povo, igualdade, todas essas palavras “obsoletas”, segundo Barthes leitor de Michelet, reencontrariam um novo vigor sob a pluma do mestre Jacques Rancière.

Sobre essa crítica propriamente dita, que posição adotar? Ou nos tornamos os “guardiões do templo”, ao evocar a eficiência do modelo explicativo do “efeito de real” e, assim, mantemos a ideia de um modernismo dominante autorreferencial, que teria virtudes propriamente políticas: a obra forte, aquela que permanece, é aquela que exhibe seus próprios códigos. Ou, por outro lado, tentamos mostrar que Rancière diz algo sobre Barthes que ele não diz: o efeito de real é uma operação mais complexa do que o reducionismo ao qual Rancière circunscreve Barthes.

Chega a ser surpreendente que Rancière produza uma crítica contraditória de Barthes no seu texto: ele o vê ao mesmo tempo como formalista e como “denunciador” do realismo. A posição instável de Barthes enlouquece Rancière: Barthes aparece marcado duplamente por sua filiação estruturalista e pelo pertencimento à tradição crítica. A interpretação estruturalista é acompanhada de uma crítica do realismo como sistema “regressivo”. Barthes denuncia a pretensão do realismo de se fazer passar pela própria realidade: “sua enunciação não tem qualquer necessidade de ser integrada numa estrutura e o ‘ter-estado-aí’ das coisas é um princípio suficiente da fala”. A autossuficiência do realismo serviria de garantia à ordem pretensamente natural do mundo social: “o efeito de real” desmistifica essa aquiescência, desvendando o próprio funcionamento de sua impostura. Rancière admite essa desconstrução ideológica operada por Barthes, mas ele o julga impertinente em relação às verdadeiras apostas políticas do realismo, tais como tentei defini-las acima (em relação à igualdade). Além disso, ele ironiza a futura reviravolta de Barthes em *A câmara clara*, que cantará a evidência do “ter-estado-aí das coisas”, doze anos depois de ter apontado o papel-álibi do barômetro. Seja como for, Rancière é obrigado a manter um duplo discurso, por conta da incerteza do sujeito Barthes: Barthes é politicamente cego porque ele é estruturalista; ele é, entretanto, crítico, apesar de ser estruturalista.

Em outras palavras, há uma política da estética nessa “noção de insignificante”. O barômetro, como o “efeito de real”, produz uma política do texto flaubertiano que Rancière não quer ver, ocupado demais em forjar uma imagem formalista de Barthes que não corresponde à lógica profunda do “efeito do real”.

Com efeito, se retermos “O efeito de real”, percebemos que Barthes está na verdade saindo da lógica demasiado afinada do estruturalismo, que reintegra o detalhe inútil no seio da estrutura para pacificar, suavizar o texto. O barômetro só desempenha um papel funcional ao garantir a imanência do texto em si mesmo. Já é uma notação sensível, um elemento de dupla face, que atesta tanto a referencialidade do texto quanto a sua autorreferencialidade, tanto o seu exterior quanto o seu funcionamento textual interno. Signo duplo, ao mesmo tempo objetivo e irônico, tão ambíguo quanto o próprio realismo (*a fortiori*, aquele de Flaubert), especialmente nas suas implicações políticas. Justificando-se, o realismo pretende resistir ao sentido de uma maneira reacionária, mas ele cede ao sentido único, como, por exemplo, o sentido da história.

Não deixa de ter a sua graça o fato de que, a partir do barômetro, instrumento de medida, a divisão das modernidades se faça entre Rancière e Barthes, como se houvesse uma concorrência de “quem será o mais progressista em sua interpretação de Flaubert”, que fosse necessário avaliar. O barômetro pode, aliás, ser visto com outros olhos: triunfo do objeto, instrumento de medida da desmedida, ironia flaubertiana do cálculo dos afetos,



elemento de um gênero literário “conto = conta”, forma curta mensurável em termos de comprimento, a tal ponto que ela se dá metricamente como um verso branco, um duplo alexandrino não-canônico e canônico:

“Um velho piano/ suportava, // sob um barômetro (7//5)
Um monte piramidal // de caixas e de papelões” (6//6)³

Elemento poético e político, o barômetro é as duas coisas ao mesmo tempo, é o neutro invertido, uma simultaneidade, se admitimos, com Rancière, que poetizar não é mais construir fábulas nem representar heróis⁴. Rancière estabelece assim um Barthes que não pode ser fixado: não é nem um simples desmistificador do realismo, tampouco um agente textualista que teria escolhido, em 1968, a estrutura contra os sobressaltos da história. Onde então estaria Barthes, esse Barthes que “escapa” do aprisionamento conceitual de Rancière? Barthes, um mal leitor de Flaubert? Cremos que não. Talvez ele seja então um bom discípulo de Brecht.

II. Impotência de Brecht?

O segundo momento crítico – que é em termos cronológicos o primeiro – consiste na revisão que Rancière faz do brechtianismo de Barthes, esboçada no longo e antigo texto de 1979, “O alegre saber de Bertolt Brecht”⁵, que é sobretudo uma avaliação muito complexa da “duplicidade” de Brecht. Recentemente, Rancière aprofundou sua crítica ao dramaturgo alemão, apoiando-se sobre a recepção de Brecht por Roland Barthes, no último capítulo de seu já mencionado *Le fil perdu*, “O teatro dos pensamentos”⁶.

A primeira salva de tiros visa a um texto de Barthes de 1954, “Fin de Richard II”. Nesse artigo, publicado na revista *Théâtre populaire*, Barthes analisa o papel de Gérard Philipe na encenação de Jean Vilar. O autor estigmatiza a performance pequeno-burguesa de Gérard Philipe, que manifesta em sua interpretação um excesso de gestos que leva a uma trivialização de Richard II e à direção contrária no que concerne à concepção moderna da interpretação... Mas ainda que tenham sido contemporâneos num mesmo espaço, foi necessário que se passasse de qualquer modo 50 anos para que Jacques Rancière lesse essa crítica de Barthes.

Ora, Rancière só retém um único ponto desse panfleto, aquele do “aburguesamento” da interpretação de Gérard Philipe. Rancière se esquia do núcleo da crítica barthesiana, em que se mostra a deformação estilística operada por Gérard Philipe em seu papel. Barthes faz sua leitura política da peça em relação a um processo formal (uma estética da política, portanto), mas Rancière não o percebe; Barthes jamais dissocia o estético do político, contrariamente ao que Rancière gostaria de acreditar para melhor se atribuir a operação de equivalência entre estética e política, apesar de ele ter em parte se apropriado dela a partir da leitura de Barthes.

³ No original: « Un vieux piano/ supportait, // sous un baromètre (7//5) Un tas pyramidal // de boîtes et de cartons. » (6//6).

⁴ Há, no entanto, um problema: a literatura popular permanece vinculada a esse modelo. E como Rancière só trata da literatura mais estética possível...

⁵ No original, « Le gai savoir de Bertolt Brecht » (RANCIÈRE, 2007).

⁶ No original, “Le théâtre des pensées”.



Mas o essencial para Rancière é apontar “o erro” que, segundo ele, Barthes comete na leitura de Brecht, em sua análise de *Mãe coragem*. Lembremo-nos de que Barthes explica as virtudes do teatro do distanciamento como a invenção de uma forma teatral propriamente política, que encantou sua juventude ao varrer as convenções do teatro burguês que reinava sobre a cena parisiense. Essa forma, o distanciamento, permite ao espectador ver a cegueira das personagens tomadas no drama de sua alienação e, por conseguinte, por esta lógica do duplo ponto de vista racionalmente construída, tomar consciência da mistificação da vida segregada no regime capitalista. Melhor ver para compreender e então agir, essa é a lição brechtiana que a revista *Theâtre populaire* vai defender, via Roland Barthes, nesses anos de 1950. Procedimentos e práticas das quais poderíamos pensar que Rancière seria partidário, ele, o autor de *Scènes du peuple* e de *La Nuit des prolétaires*; ele, que é um populista no sentido positivo do termo e no sentido polêmico (Rancière produz toda uma reabilitação dessa palavra descreditada pela burguesia liberal ou social-democrática: o populismo, condição mesma da política).

De forma alguma Rancière se entrega à desmontagem da leitura de Brecht por Roland Barthes, ambos confundidos, já que Barthes e Bertolt Brecht pertencem à mesma tradição crítica, que é estranha à Rancière: a da pedagogia popular, da instrução do povo e da eficácia do conhecimento.

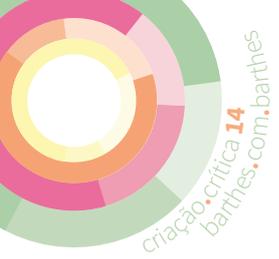
Para Rancière, Barthes se engana com *Mãe coragem* e prende o culpado em flagrante delito – “o surpreendente silogismo de Roland Barthes” (RANCIÈRE, 2014, p. 136-137) –, invalidando o nervo (ótico) da argumentação barthesiana, ao dividi-la em dois. Mesmo que se ratificasse a hipótese de uma *Mãe coragem* cega a ela mesma, portanto, adequada para esclarecer a nossa condição, isso não teria nenhuma eficácia. O desdobramento épico que provoca a conscientização do espectador, o conhecimento das condições da alienação nunca provocou a revolta dos espectadores, e muito menos a revolta das massas. O erro de Barthes e do próprio Bertolt Brecht é acreditar que o teatro é o lugar do desvelamento, pensado como superação da separação entre a cena (lugar da verdade) e a sala (lugar da ignorância); o erro é pressupor uma “lógica fazendo rimar passividade com ilusão e ação determinada com conhecimento claro”. O erro é supor uma passividade do espectador que visa ser incorporada à comunidade teatral transformada graças aos intelectuais. Segundo Rancière, Barthes pertence a uma tradição crítica (na qual ele engloba também Guy Debord e Jean Baudrillard) que fracassa ao pensar a relação do público com o espetáculo, pressupondo uma separação que tentaríamos preencher com um enigma a ser resolvido, ou um drama no qual seria necessário dar uma solução (nas peças do tipo *A decisão*).

O teatro brechtiano (e, por consequência, o ensinamento de seu discípulo Barthes) é o teatro que propõe ensinar aos espectadores um meio de interromper a sua posição de puros espectadores, numa espécie de relação pedagógica dedicada ao fracasso. Ora, segundo Rancière, essa tradição repousa sobre uma distinção prévia entre o espectador passivo e a cena

ativa, sobre o modelo errôneo da pedagogia tradicional que só nos dirige a cada instante rumo à diferença entre o mestre e o ignorante, o autor e o espectador. A “boa vontade pedagógica” não é condenável eticamente, mas ela não resolve o verdadeiro problema que é aquele da partilha dos lugares. Rancière propõe para o teatro brechtiano a mesma análise que desenvolve em *O mestre ignorante* e seu paradoxo educativo: o ensino só funciona se o mestre abdicar do saber da ignorância e, dissociando o controle de seu saber, ele próprio se torna ignorante diante de outros ignorantes. Ora, não é isso que se passa no teatro do Distanciamento.

Não serve de nada que alguém nos mostre a alienação para transformar o mundo; isso implica sempre uma partilha das tarefas entre aquele que sabe e aquele que não sabe: “o que o aluno aprende é o que o mestre lhe ensina. O que o espectador deve ver é o que o diretor lhe faz ver” (RANCIÈRE, 2008, p. 20). E essa partilha das tarefas condiz com uma partilha do sensível ao reconduzir a lógica da dominação. Os reformadores teatrais (tais como Brecht) partilham com os pedagogos embrutecedores uma convicção: aquela do “abismo que separa duas posições”, impedindo toda emancipação verdadeira. Entretanto, dir-se-á, o “bom” teatro, o teatro brechtiano, é aquele que utiliza sua realidade separada, seu distanciamento, para suprimi-lo, tirando os espectadores de sua passividade, transformando-os em sujeitos políticos. Isso não muda nada no nosso problema: Brecht está num impasse porque ele se colocou numa situação insustentável, aquela do “educador do povo”, posição que só pode desembocar num fracasso, pois o espectador não pode ser emancipado por um mestre, nem libertado por aqueles que acreditam saber melhor do que ele que ele é alienado. Todos os desmistificadores terminaram, além disso, mal: Brecht tornou-se um “representante de vendas”, desiludido do comunismo na República Democrática Alemã, Baudrillard afundou-se no niilismo pós-moderno, Debord suicidou-se, Barthes tornou-se melancólico e Bourdieu, ironiza Rancière, passava o tempo se perguntando por que as massas não se revoltavam; tudo isso desembocando numa melancolia de esquerda cujas fontes encontram-se num Adorno ou Benjamin. Todos cometem o erro do mestre, que é pressupor um povo cego.

De resto, Barthes engana-se completamente na interpretação de *Mãe coragem*: ela não é de modo algum cega, mas lúcida: é sempre falso representar o povo como cego, pois o povo sabe muito bem do que se trata, ele não tem que ser educado, ainda que por meios tão sofisticados quanto o distanciamento – pois somente Brecht sabe o que é a “boa distância”. É aí que mora o erro inicial, aquele do próprio Bertolt Brecht: não é preciso esclarecer nada ao público de *Mãe coragem* sobre o que ele já sabe; não se trata de substituir uma ignorância por um saber, mas de “avaliar esse saber que ele partilha com a heroína”, com o objetivo de passar do marxismo à ação, isto é, de operar uma decisão: “decidir o que é o sonho e o que é a verdadeira vida” – decidir com o objetivo de optar pela Revolução.



Para Barthes, o fracasso de Bertolt Brecht era de natureza completamente diferente: seu teatro político era “refinado demais” para provocar uma conscientização. Circunstância agravante, que prolonga o preconceito aristocrático de um público incapaz. Em *A câmara clara*, lemos: “Brecht foi hostil à Fotografia em virtude (dizia ele) da fraqueza de seu poder crítico; mas seu teatro, por sua vez, jamais pôde ser politicamente eficaz, por causa de sua sutileza e de sua qualidade estética” (BARTHES, 2002, p. 818).

B) Crítica da crítica

É injusto e falso colocar Barthes como alguém para quem o espectador seria simplesmente um espectador. Para Barthes, olhar é mais precisamente agir; ainda é necessário alguém que trabalhe, na sua concepção de enenação, essa questão do olhar do espectador. É preciso a má-fé de Rancière para escrever que “o espectador também age, como o aluno ou o erudito” (RANCIÈRE, 2008, p. 19), sem relacionar essa posição àquela mesma que nos ensinou Barthes via a leitura de Brecht. Barthes não supõe o leitor ou o espectador passivo – isso seria desconhecer todo o seu pensamento da literatura, que engloba a operação literária como um fato total, da produção à recepção. De fato, escreve Rancière sem qualquer vergonha, há sempre entre o autor e o espectador um terceiro, o próprio espetáculo, a peça, a performance que é “essa terceira coisa da qual ninguém é proprietário, da qual ninguém possui o sentido, que está entre os dois, deixando de lado qualquer transmissão idêntica à outra, qualquer identidade da causa e do efeito” – dir-se-ia um pastiche de “A morte do autor”, esse outro texto de 1968 que também Rancière descobriu quarenta e cinco anos mais tarde, porque em 1968 ele fazia outra coisa.

Quanto à inutilidade de mostrar a cegueira do outro, o leitor pode julgar por si próprio. Já quanto à questão da cegueira ou não de *Mãe coragem*, confesso que não a colocaria em termos essencialistas, mesmo se para Brecht é claro que ela não compreende o que acontece: se *Mãe coragem* é cega ou lúcida em relação às catástrofes que a abalam, para nós ela é um pouco dos dois: ela vê e ela não vê, ela não quer ver porque ela não tem interesse. O teatro de Brecht é um teatro de situações e não de caracteres, e sua virtude é neutralizar essa questão (se ela é uma inconsciente ou uma impotente).

A oposição de Rancière a Barthes (e a toda a tradição crítica) é aqui total, pois ela decorre de um modelo filosófico que Rancière não cessa de refinar ao longo do livro – esse “método da igualdade”, sobre o qual não posso me estender mas que parte do princípio de que “nós não temos que transformar os espectadores em atores e os ignorantes em sábios” (RANCIÈRE, 2008, p. 24), pela simples razão de que nós já somos uma mistura de todas essas categorias em ato. Segundo Rancière, “todo espectador já é ator de sua história, todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história” (2008, p. 24). A literatura moderna, aquela que nasce no século XIX,

é o lugar onde se manifesta para Rancière essa verificação da igualdade, essa interferência entre os seres: esse é o “regime estético” da literatura moderna que não tem nada a ver, segundo Rancière, com o modernismo, supondo um modernismo aparentemente progressista como aquele de Sartre, de Bourdieu ou de Barthes.

O modernismo é uma invenção ideológica, um “baluarte” contra essa suposição de igualdade, diz Rancière em *Malaise dans esthétique*. O modernismo é nefasto no momento em que procura manter uma partilha fixa dos lugares (que prolonga a partilha dos cidadãos no seio da ordem político-social, segundo a velha lógica platônica do “cada um no seu lugar”, os artesões no seu ateliê, os artistas na periferia e os intelectuais na assembleia). Quais são as formas dessa partilha “reacionária” do sensível? Há três delas:

- A.** O fato de postular uma cena desigual entre o autor todo-poderoso e o espectador bruto. Para Rancière, só há emancipação do espectador se a cena propõe uma “interferência da fronteira entre aqueles que agem e aqueles que olham” (RANCIÈRE, 2008, p. 26), o que é muito vago e autoriza todas as charlatanices da estética relacional ou da participação. O gênio de Brecht é de ter limitado ao contrário a participação o espectador.
- B.** O estabelecimento das classificações, das divisões genéricas, de critérios (por exemplo, as categorias propostas por Genette), que não têm mais razão de ser para pensar a literatura, pois as classificações remontam a uma idade anterior, aquela das Belas-Letras, que a literatura precisamente revogou. Nós estamos na idade da indistinção democrática: a modernidade decorre de uma produtiva confusão. Consequentemente, toda referência ao gênero será percebida como regressiva e, sobretudo, inoperante para apreender o novo regime estético que é o nosso. Brecht era a favor das partilhas genéricas (épico/dramático/lírico); Barthes é menos visado aqui do que John Searle, que sofre por sua vez as consequências da operação, acusado em *Aux bord du politique* (via seu texto “O status lógico do discurso da ficção”) por criar separações artificiais entre línguas e fronteiras⁷.
- C.** A intransitividade da linguagem (e aqui Barthes é novamente questionado). De fato, Rancière inverte a noção de “literatura”, princípio do formalismo jakobsoniano, para lhe dar um sentido completamente contrário:

A era estruturalista quis fundar a literatura sobre uma propriedade específica, um uso próprio da escritura que ela nomeou “literatura”. Mas a escritura é uma coisa completamente diferente de uma linguagem reduzida à pureza de sua materialidade significativa. A escritura significa o contrário de qualquer propriedade da linguagem, ela significa o reino da impropriedade: a literatura não é um uso específico da linguagem pois não há propriedade da linguagem. (RANCIÈRE, 2007, p. 22)

⁷Texto, ao contrário, muito conveniente para estabelecer as distinções entre referência e ficção, essa definida como “afirmações fingidas”.



Assim, segundo Rancière, a “literariedade” é “a radicalidade democrática da letra em que cada um pode se apoiar” (2007, p. 22), em outras palavras, o fato de que qualquer um pode dizer qualquer coisa. Essa redefinição do conceito de “literatura” e essa contestação da “intransitividade” da linguagem atestam suficientemente uma vontade de brigar com a versão linguística da modernidade⁸.

Compreende-se o que separa fundamentalmente Barthes e Rancière: para o primeiro, a literatura é essencialmente um caso de linguagem; para o segundo, como para todos os filósofos, ela não está propriamente ligada à linguagem: parece mais uma espécie de tecido sobre o qual cada um pode projetar os conceitos que são os seus.

Para concluir este ponto, eu diria novamente que a força de Barthes reside na explicação do funcionamento do texto e da representação brechtiana, assim como ele mostrava o funcionamento do realismo: essa explicação do texto através do “como funciona?” parece-me ser o grande princípio da modernidade, o signo de uma posição progressista, que não nega os conceitos mas que se mantém à distância de seu império.

III) As imagens pensativas

O terceiro e último momento crítico diz respeito à questão das imagens. Rancière dedica-se ao tema desde o início dos anos 1990, como parte do mesmo projeto de reforma global da reflexão estética a partir do esvaziamento incansavelmente repetido de seus conceitos: a emancipação, o dissenso, a democracia, a partilha do sensível. Ele distingue três regimes de imagem: o regime antigo, representativo, o regime atual, ético, e o regime que lhe interessa, e que ele chama de estético.

A crítica de Barthes desdobra-se em dois tempos: primeiro, no *Le Destin des images* (2003) e, depois, no *Le Spectateur émancipé* (2008), especialmente no último capítulo, “A imagem pensativa”⁹, em que ele faz explícita referência à *Câmara clara* (ocasião de uma apreensão contra o conceito fotográfico desenvolvido por Roland Barthes). Essa concepção estabelece, sabe-se, a fotografia como rastro da coisa, o famoso “ça a été”¹⁰, que consagra uma “essência gloriosa da imagem garantida pelo próprio modo de sua produção material” (RANCIÈRE, 2003, p. 16).

Ao considerar A câmara clara como um texto que “pretende demonstrar que a fotografia não é uma arte”, Rancière lê a tentativa de Barthes como uma redução à problemática da alteridade, mas a alteridade do Um: a busca da mãe perdida, verdadeira aposta do texto. A concepção puramente referencial da foto (indicial) se deduz facilmente. Barthes colocaria a foto como uma espécie de puro registro de um real, passado inteiramente subordinado à imagem da mãe. Barthes permanece então prisioneiro de um regime

8 Lembremo-nos, contudo, que, para Barthes, “Escrever, verbo intransitivo?” é uma interrogação e não uma afirmação.

9 No original, “L’image pensive”.

10 Seguindo as traduções propostas por Júlio Castañon Guimarães e Leyla Perrone-Moisés, seria “isso foi”, porém, advertimos que o verbo être, numa de suas acepções no francês, pode ser entendido como “existir” ou “acontecer”. Com isso, propomos, para tocarmos mais de perto a fulgurância da expressão original, as seguintes traduções: “isso existiu” ou “isso aconteceu”. [N.T.]

representativo da imagem que oculta “o múltiplo dispersivo das operações de arte e dos jogos da significação” (RANCIÈRE, 2003, p. 18).

Como Rancière explica esse reducionismo barthesiano? Pois bem, porque o Barthes de *A câmara clara* seria o negativo do Barthes de *Mitologias*. O mito da foto como emanção do corpo exposto é convocado contra as leituras anteriores de tipo semiológico. *A câmara clara* seria o tempo de uma posição regressiva de Barthes, consecutiva ao fracasso da função crítica das imagens que se justificava em um tempo feliz, em que se acreditava numa “ciência” que caminhava junto com o sentido da História, numa referência a Althusser (RANCIÈRE, 2003, p. 30).

B) Crítica da crítica

Essa leitura crítica de *A câmara clara* não é completamente infundada, mas ela dá atenção demais à interpretação indicial do texto, decerto promovida por Barthes, mas que é preciso justamente ultrapassar e trair. O problema da recepção de *A câmara clara* é que essa tese esmaga as outras hipóteses do texto: por um lado, é preciso sublinhar o fato de que se trata um texto que prolonga a proposta teórica (e não subordina a primeira parte do livro à segunda, como o faz Jacques Rancière) e eu diria inclusive que a dissemina: não há uma ideia nessa “nota”¹¹, mas dezenas de ideias, pouco comentadas, e que são como instantâneos fotográficos, proposições, flashes de pensamento; por outro lado, *A câmara clara* é um livro não tanto sobre fotografia (o culto do referente é uma teoria frágil), mas sobre o papel de espectador, papel sempre ativo, produtivo, na obra de Barthes¹².

Para Barthes, a imagem é bem “pensativa” (é o título do ensaio de Rancière que fecha *Le Spectateur émancipé*), prova de que o autor de *A câmara clara* não se contenta com uma aproximação metafísica e/ou sentimental da fotografia, mas que também continua o gesto semiológico engajado nos anos 1950, decerto de maneira muito diferente, mas em todo caso coerente: *se a imagem pensa, é porque ela não é somente uma imagem*: ela está no centro de um tecido de relações e de relatos (com o texto e também com as outras imagens). Reater *A câmara clara* a partir unicamente do “culto ao referente” é denegar a afirmação barthesiana de que há pensamento na imagem¹³. *A câmara clara* não é simplesmente um texto melancólico, patético, mas também um texto que afina o gosto pela teoria. Rancière é obrigado a abordar a dimensão propriamente semiológica de *A câmara clara* que foi inferiorizada pelos críticos como André Rouillé.

Rancière deve então fazer uma concessão: para Barthes, a imagem é mais que ela mesma, não é “uma”, mas ao menos duas: “a imagem é uma fala que se cala”, uma fala muda, definição que ele dá da Literatura em seu livro epônimo *La Parole muette, essai sur les contradictions de la littérature*. Mas, para Rancière, a oposição do *studium* e do *punctum*, por mais efetiva que seja, é apenas um bonito truque de mágica que peca pela ausência de rigor, já que não tem objeto – e é assim que ele vai tentar mostrar o

11 O livro tem como subtítulo “Nota sobre a fotografia”. [N.T.]

12 Contrariamente ao que finge talvez ignorar Rancière, mas que não pode negar totalmente, já que ele pretende mirar o famoso paradigma do *studium/punctum*.

13 E é preciso lembrar àqueles que têm tendência a apresentar o último Barthes como um simples arauto do *pathos* que, para Barthes, como para Duchamp, “é o lado intelectual das coisas que interessa”.



caráter aproximativo dessa divisão que ele próprio prefere denominar uma separação. Ora a divisão *studium/punctum* dispensa uma partilha no sentido separatista da palavra? Ou atesta uma co-presença dos heterogêneos no seio mesmo da foto? A segunda hipótese está de acordo com a posição barthesiana que dá à imagem sua riqueza inesgotável: vê-se aí ainda a fábula de um Barthes separatista que se insere na posição ideológica anti-modernista de Rancière: para Rancière, Barthes é um reacionário, já que é moderno; para Antoine Compagnon, ele é antimoderno, já que é clássico. Sentimo-nos um pouco perdidos.

Rancière procede à retomada do comentário de duas fotos de *A câmara clara*. Primeiro, aquela dos deficientes mentais da instituição de New Jersey por Lewis Hine, segundo, aquela do condenado à morte Lewis Payne. Essa retomada é motivada pelo fato de que a oposição entre os dois termos do paradigma “se mistura no que deveria confirmá-la: a materialidade das imagens.” Segundo Rancière, Barthes confunde, nessa primeira foto, *studium* e *punctum*, o verdadeiro sujeito da imagem sendo a desproporção. Barthes é mais tocado pelos elementos de desproporção da vestimenta dos dois enfermos (curativo, gola Danton) que por aqueles da desproporção física, que ele atribui ao *studium*. Para Rancière, Barthes vê, sob as duas categorias *studium/punctum*, na verdade uma única coisa: a desproporção, e esse traço único anularia a dialética barthesiana, pega em flagrante delito de deficiência. Barthes escolhe, a título de *punctum*, os elementos de desproporção que ele recusa a título de *studium*. Ora, a isso eu responderia que não se trata da mesma desproporção (entre os seres e as partes de sua roupa): há *studium* e *punctum* a propósito de uma mesma coisa; mas, para Rancière, a neutralização do paradigma revela o único elemento que fascina Barthes – a morte. E Rancière entrega-se a uma desconcertante releitura dessa foto, que esconderia a pulsão de morte barthesiana: a verdade dessa foto, segundo Rancière, reside na expressão verbal “gola Danton”, pela qual Barthes designa a gola do jovem rapazinho deficiente. Aí reside o *punctum* para Barthes; aí, segundo Rancière, reside a prova metonímica da fascinação de Barthes pela morte. Muito bela intuição de Jacques Rancière, mas que eu reverteria paradoxalmente no crédito de Barthes, pois fundar o *punctum* sobre a expressão “gola Danton”, isto é, *no verbal*, é a prova mesma de que a foto só é pensável e apreensível a partir da linguagem; dito de outra maneira, não há somente verbal na imagem, mas também imagem no verbal. A dimensão associativa da foto (Danton na imagem e a imagem de Danton na expressão) se reconecta com as proporções do texto de 1961, “A Mensagem fotográfica”.

Essa instabilidade das posições do *studium* e do *punctum* parece-me justamente ser a contribuição principal da teoria barthesiana da foto, já que ela propõe elementos de análise com plasticidade, não fixos; e, sobretudo, é ao *spectator* que se volta a decisão de repartir os campos respectivos entremeados na imagem, mas separados no discurso pelo sujeito: essa desapropriação dos lugares, essa labilidade dos elementos, deveria agradar

à Rancière, que não cessa de advogar em favor de uma igualdade das posições, de uma ausência de hierarquia, de uma apropriação política do sensível por qualquer um. Mas esse “embaralhamento” das posições entre *studium* e *punctum* decorre para ele não de uma ideologia da heterogeneidade que corresponderia ao novo regime das imagens (aquele da indistinção), mas de uma articulação dialética insuficiente.

Rancière reduz a aproximação fotográfica de Barthes a uma fascinação acordada pela morte, que entraria em curto-circuito com os outros aspectos de indeterminação da foto. Sua mais longa análise diz respeito à releitura da foto do jovem conspirador sulista Lewis Payne, por Alexandre Gardner. Para Rancière, Barthes analisa essa foto segundo o velho modelo da notação de efígie. Ele despreza a suntuosa análise de Barthes que repousa sobre o paradoxo perturbador do “ele está morto e ele vai morrer”, que lhe confere seu caráter patético (misto dos afetos) e filosófico (disjunções temporais). A análise de Rancière deixa de lado a apreensão verbal da foto (“nada sobre a foto diz que o jovem rapaz vai morrer”) e também quem é Lewis Payne e todo o contexto sociocultural, que esse velho metafísico de Barthes teria eludido. Ora, ele teve dificuldade em ler *A câmara clara*, pois Barthes apresenta, justamente antes de analisar, a foto em questão a título de suporte do *studium*. Pois Barthes compreendeu que a foto ou a obra não é nunca um puro bloco de visualidade, mas um dispositivo relacional no qual a linguagem desempenha um papel essencial. A obra não é jamais isolada, ela é sempre acompanhada por uma legenda que a contextualiza. Do mesmo modo que um enunciado não está jamais sozinho, uma imagem não está nunca sem verbo. Rancière não o ignora; mas ele renega a Barthes esse saber, contra toda evidência intelectual, já que Barthes não parou de pensar a imagem em solidariedade estrutural com seu fora, o texto (a mensagem publicitária, o fotograma, as entrevistas, é preciso uma teoria completa da imagem em Barthes, que se restringe abusivamente ao último Barthes). De resto, é instrutivo constatar que no seu comentário de álbum de Agee e Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, Rancière deixa de lado as fotos de sua análise: para um “excluser” da exclusão, é um pouco embaraçoso.

A foto, esse lugar de embaralhamento das fronteiras, especialmente entre arte e não-arte (contrariamente ao que diz Jacques Rancière, Barthes não procura provar que a foto não é uma arte) é bem pensativa: ela fala, ainda que ela seja muda, polissêmica ou assêmica, em todo caso, não tendo existência solidária nem fatalmente mórbida.

Conclusão

Barthes apreendido por Rancière é *in fine* um episódio menor na História dos conflitos e reconfigurações que temperam a vida intelectual francesa. O empreendimento sistemático de Jacques Rancière precisa recriar um Barthes formalista interessado somente no fechamento do texto, que só corresponde muito imperfeitamente à realidade; ele precisa produzir um Barthes aliado

objetivo do marxista Barthes, que subestima a atenção precisa de Barthes às formas políticas do espetáculo; ele precisa enfim imobilizar o último Barthes em metafísico do culto dos mortos a fim de melhor lhe denegar seu gosto pela invenção dos métodos críticos. Um fantasma serve-lhe de espantalho.

Ademais, é importante perceber o quanto o fantasma de Barthes ronda a obra de Jacques Rancière: quando ele expõe um Mallarmé político, quando ele estuda Michelet, quando ele propõe sua interpretação do *fait divers*, quando ele questiona Flaubert (que ele defende como uma arte popular), quando ele afirma que há uma política da estética que passa pela questão da forma, quando ele atribui uma inteligência ao espectador ou quando ele evoca as “imagens pensativas”; poder-se-ia esperar que Roland Barthes desempenhasse um papel cada vez mais importante no seu dispositivo, para além da simples utilidade: a partir de centros de interesse surpreendentemente numerosos, o desentendimento parece completo entre o filósofo e a literato: ele precisa fazer de Barthes o homem de um outro tempo – o velho modernismo – para melhor participar do seu.

Rancière é o homem de um sistema único que nunca variou e que ele continua de maneira interminável, como um pedreiro que constrói um enorme monumento; Barthes sempre quis produzir “uma resistência louca a todo sistema redutor” (*A câmara clara*), razão pela qual sua obra possui essa plasticidade extraordinária que não nega o sistema, mas o ultrapassa ou o trai. Eu os deixaria então meditar sobre a relação entre Rancière e Barthes por meio desse alexandrino enigmático do direito: *a morte apreende o vivo//pelo seu herdeiro mais próximo*.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *La chambre claire*. In : *Œuvres complètes*. Vol. V. Paris : Seuil, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *Le Destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003.

_____. *Politique de la littérature*, Paris : Galilée, 2007.

_____. *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008.

_____. *Le Fil perdu, Essais sur la fiction moderne*. Paris : La Fabrique, 2014.

Recebido em: 28/02/2015 **Aceito em:** 30/04/2015

Referência eletrônica: CLERC, Thomas. Barthes apreendido por Rancière. Trad. Claudia Amigo Pino e Rodrigo Fontanari. Revista *Criação & Crítica*, n. 14, p. 91-104, junho 2015. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mm aaaa.