

# OS INTERVALOS DO CINEMA

Ana Isabel Soares

Jacques Rancière, *Os Intervalos do Cinema*, tradução de Luís Lima, Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

Quando li pela primeira vez um ensaio de Jacques Rancière, lembro-me, pensei em Sebastião da Gama. Não é tão distante o tiro: a ideia de saber, em Gama, é a ideia daquilo que procura o mestre desconhecedor. Mas talvez o que mais tivesse aproximado aquelas duas figuras, na minha leitura, fosse um certo posicionamento, de ambos, perante o que pretendem conhecer. As explorações da sala, de cada um dos rostos dos seus alunos, fazem de Gama o «incapaz como tal» que constitui o explicador no relato sobre a «aventura intelectual» de Joseph Jacotot, tal como Rancière a narrou no começo de *O Mestre Ignorante*.)

A Orfeu Negro, que em Portugal já editara *O Espectador Emancipado* (2010) e *O Destino das Imagens* (2011) e tinha começado por incluir, no belíssimo volume *cem mil cigarros — os filmes de Pedro Costa* (2009), um ensaio de Rancière sobre o realizador, reincide. Volta a Rancière na lógica editorial que o próprio autor tem seguido: a reunião de textos dispersos, cuja origem se encontra quer em palestras dadas por ocasião de conferências quer em diferentes revistas. *Os Intervalos do Cinema* colige seis textos previamente apresentados, mas com alterações (escritos entre 2001 e 2010), a que acrescenta um Prólogo específico da coleção. É no eixo destas compilações, ou melhor, no achamento desse eixo, que está o labor de cada edição (e, na sequência, porque em todas se tem mantido a configuração

original, o de cada tradução da Orfeu Negro). Os livros anteriores — as anteriores coleções — juntavam textos de épocas próximas das destes. Não é, portanto, a cronologia a ditar a sua vizinhança.

O fulcro temático de *Os Intervalos do Cinema* (título tão ambíguo quanto preciso) é a ideia de intervalo — dos espaços que se constituem entre uma coisa e outra, preenchidos ou preenchíveis com sucessivas tentativas de entendimento do que rodeia esses interstícios. É neles, nesses intervalos, que o autor se coloca, talvez não tanto para conhecer o espaço entre um lugar e outro, mas para ficar de fora de ambos; para, estando de fora, desconhecer e poder, a partir daí, investigar. É um modo de auto-pedagogia: sair do campo, seguir em sentidos diferentes e olhar sempre para o sentido por onde não se vai. Rancière pretende ser o ignorante cuja mestria está em apanhar o conhecimento quando este baixa a guarda; ou seja, nos espaços e nos momentos intervalares.

No decurso deste passatempo (é a arte igual ao entretenimento, diz, quando se refere a Vincente Minnelli, assim como é uma ocupação de filósofo a tempo inteiro passear por um bosque ou publicar sobre cinema numa revista especializada), Rancière vai cumprindo uma falha, outro intervalo, este sim, aberto em contínuo: o espaço jamais completo da exegese dos filmes, da «figura singular» e do «momento significativo» que é cada filme. É que, se resulta deste

exercício o entendimento de uma ampla política dos filmes, a clarificação de uma teoria geral sobre o que pode o cinema fazer do ««cinematografismo» literário que o antecipa», a panorâmica de um salto temporal, estético porque político, que vai de *Das Nuvens à Resistência* até ao cinema contemporâneo (de 2010, altura em que apresentou no Centro Georges Pompidou a «conversa» sobre Straub e outros); o que mais se engrandece no passo e lhe agradece a arte é o olhar e o pensar sobre um filme em particular, um plano, uma imagem — mas também sobre uma palavra, uma personagem, um excerto de um livro. Porque são os exemplos que se escolhe dar aquilo que molda as palavras que sobre eles se pronuncia e, por elas e a partir delas, o pensamento que se constrói e se sustenta. Rancière olha para cada filme que analisa de um modo semelhante ao que Sebastião da Gama dedicava a cada um dos seus alunos: nada havia, de um para o outro, de repetível: era o que os fazia únicos e, no pensamento do mestre que os ignorava, era a possibilidade de escolher aqueles que o ajudaria a criar nexos de entendimento — sobre todos, sobre cada um.

A decisão do eixo editorial é a peça que garante a coesão. Sim — mas também a sintaxe dos ensaios, a sequência que acabam por constituir, que oferece fios de leitura não explicitados. Num dos exemplos mais interessantes deste livro, «*Ars gratia artis: a poética de Minnelli*», o realizador ganha um foco interpretativo que vem tingido do olhar sobre Bresson, do ensaio anterior («*Mouchette* e os paradoxos da língua das ima-

gens», original de 2003; o segundo mais antigo da coleção mas que se parece com uma inauguração de muito do pensamento aqui enunciado). Nem a mudança de capítulo evita a ligação. Se «o bailado, ao anular a verosimilhança dos lugares, dispensa os caracteres e os seus estados de alma, abrindo unicamente espaço para o desempenho» (95), essa figura des-caracterizada do bailarino num filme de Minnelli é a encarnação do único carácter possível e aceitável no cinema segundo Bresson: o modelo, a marioneta cuja existência in-depênde do espaço da acção e do seu tempo, se não — porque é dele, em absoluto, que vive — do espaço emoldurado do ecrã.

Encavalitam-se as leituras de filmes e de realizadores, umas nas outras por graça da sequência (e do final franqueado de cada texto), esucede ainda outro tipo de convivência, não necessariamente entrelaçada mas de correntes paralelas, entre as obras do cinema e as da literatura. Nenhuma das afirmações que faz a propósito de Flaubert ou de Proust figura como chave para a interpretação de filme algum, no momento em que se enuncia; mas, sem essa concorrência, não teria o ignorante mestre, nem teria o seu obtuso leitor aprendido tanto sobre Emma Bovary nem sobre Ginnie Moorehead.

(Fascina já, por tudo isto, imaginar o que não seriam dez ou doze páginas de Jacques Rancière sobre, por exemplo, *O Meu Caso*, de Manoel de Oliveira, e tudo o que nele é tramitação, pulo, quebra ou silêncio entre várias instâncias políticas de literatura, cinema, teatro e fé.)