

## **Reler Rancière: *O espectador emancipado***

## **Rereading Rancière: *The Emancipated Spectator***

Elisa Belém<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Natal/RN, Brasil.

E-mail: elisa.belem@ufrn.br

---

### **Resumo**

É possível encontrar diversas reflexões sobre a cena contemporânea que se valem do pensamento de Jacques Rancière para problematizar o lugar da recepção. Rancière escreveu o ensaio *O espectador emancipado* a partir das reflexões colocadas em seu livro *O mestre ignorante*. Para o filósofo, isso representou uma oportunidade para discutir pressupostos teóricos e políticos que ainda sustentam o debate sobre o teatro e a performance. Ao reler os livros de Rancière e analisar também sua proposta da política como dissenso, pergunta-se se discutimos, suficientemente, o caráter emancipatório na atividade de recepção.

---

### **Abstract**

It is possible to find different remarks on contemporary performance that are based on Jacques Rancière's thinking on the question of the spectator reception. Rancière wrote the essay *The Emancipated Spectator* based on ideas developed in his book *The Ignorant Schoolmaster*. It was an opportunity for the philosopher to discuss theoretical and politics presuppositions that still underpin the debate on theatre and performance. Rereading Rancière's books and analysing his proposal of politics as dissensus, this paper asks if we have sufficiently discussed emancipation and reception.

---

### **Palavras-chave**

Espectador. Emancipação. Participação.

---

### **Keywords**

Spectator. Emancipation. Participation.

---

<sup>1</sup> Professora (Adjunto) da área de Dramaturgia e Teoria do curso de Licenciatura em Teatro, DEART/UFRN (Natal, RN). Doutora em Artes da Cena, pelo Instituto de Artes da UNICAMP, com o suporte da Bolsa de Doutorado Regular e Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE), da FAPESP, no PPG em Teatro da CUNY - City University of New York (2012-2013).

Na área de artes e no campo do teatro e da dança, diversos criadores discutiram a respeito de uma horizontalidade nas relações entre os artistas e também entre a cena e o espectador. A produção nas artes visuais, assim como a de alguns grupos de dança e de teatro dos anos de 1960, norte-americanos, europeus e brasileiros, tratou a recepção do espectador a partir de um patamar de igualdade entre o performer, o espectador e a cena. Nas produções em artes da cena, podemos citar como exemplo, os grupos *Judson Dance Theater* e *The Living Theatre*, que se estabeleceram nos Estados Unidos da América. Como exemplo de um grupo europeu que problematizou essas relações, temos o *Théâtre du Soleil*, na França. E no Brasil, podemos citar o grupo *Teatro Oficina Uzyna Uzona*, em São Paulo, dirigido por José Celso Martinez Corrêa.

Para discutir tais questões referentes tanto à participação do espectador quanto a uma relação de horizontalidade entre o performer, o espectador e a cena, o texto *O espectador emancipado*, de Jacques Rancière é frequentemente mencionado. O filósofo francês escreveu esse ensaio a pedido de um grupo de artistas para refletir sobre a questão do espectador à luz de seu livro anterior *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Nessa obra, Rancière recuperava as ideias de Joseph Jacotot, um professor que causara polêmica no início do século XIX, ao afirmar que um ignorante pode ensinar a outro ignorante aquilo que ele não sabe. Ao trazer essas ideias à tona, Rancière defendia a emancipação intelectual baseada no princípio da igualdade da inteligência, percebendo que a inteligência é sempre a mesma, seja aquela restrita à condição de um ignorante que decifra signos ou de um intelectual que constrói hipóteses.

A proposta de Rancière, inicialmente, visava balançar o debate sobre a Escola Pública na França e, após o convite, foi estendida para a questão do espectador. No primeiro livro, *O mestre ignorante*, é apresentado o método do *Ensino Universal* que mostra a proposta pedagógica de Jacotot, bastante

revolucionária até os dias de hoje. Isso porque, pressupunha uma reflexão profunda sobre as relações de poder implicadas nas instituições e nas funções do (a) professor (a) e do (a) aluno (a). Nessas relações, em geral, considera-se que o mestre é possuidor de um conhecimento superior ao do aprendiz. De acordo com a leitura de Jacotot feita por Rancière, a relação pedagógica é sempre permeada por uma espécie de lacuna ou mesmo de abismo frequentemente reconstruído entre o mestre e o aprendiz. O mestre em sua necessidade de manter-se à frente do aprendiz, sabendo mais ou com conhecimentos mais apurados, refaz a condição da ignorância mesma no processo de ensino. O que Jacotot propunha era colocar fim à diferença entre mestre e aprendiz, notando que não há conhecimento a ser transmitido e sim, um processo de ensino-aprendizagem a ser traçado pelo próprio aprendiz, com o auxílio do mestre. Assim, para Jacotot, mesmo um analfabeto pode ensinar seu filho a ler, por exemplo, partindo de uma oração ou poema que saiba de cor e que passe a ser objeto de comparação e de decifração de signos. Sempre saberemos de algo, mesmo que não tenhamos acesso ao ensino formal. E é a partir de algo que sabemos que podemos desenvolver processos de aprendizagem. Essa atividade percebida por Jacotot pressupõe uma narração, pois aquele que vê algo, que compara e decifra signos, o faz relatando, ouvindo o próprio relato e o de outros, e, finalmente, construindo novas narrativas. Daí então, ocorre uma relação entre um falante e um ouvinte; esses, podem ser comparados a um atuante ou *performer* e a um espectador.

A proposta de escrever sobre o espectador da cena teatral, a partir das reflexões apresentadas no ensaio *O mestre ignorante*, pareceu a Rancière, uma oportunidade para discutir pressupostos teóricos e políticos que ainda sustentam o debate sobre o teatro e a performance. Dessa forma, pareceu-lhe “(...) preciso reconstituir a rede de pressupostos que põem a questão do espectador no cerne da discussão sobre as relações entre arte e política” (Ran-

cière, 2017, p. 8). Refazer, dessa forma, o modelo de racionalidade que sustenta o debate das implicações políticas do espetáculo teatral (entendendo aí todas as formas de espetáculo – ação dramática, dança, performance, mímica ou outras).

Indica então, que as críticas geradas pelo teatro ocidental, ao longo da história, podem ser reduzidas a uma fórmula essencial a qual nomeia como o *paradoxo do espectador*. O paradoxo é dado da seguinte forma: não há teatro sem espectador e, ao mesmo tempo, é um mal ser espectador. Isto porque:

Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir (Rancière, 2017, p. 8).

Tal *paradoxo do espectador*, conforme apresentado por Rancière, problematiza o ato de considerar o espectador como um ser ignorante do processo de produção da imagem, da encenação ou da performance que se apresenta diante dele e da capacidade de agir, inclusive, criticamente. É sabido que muitas práticas da cena contemporânea propõem uma mudança do lugar físico do espectador, que deixa a plateia da sala ou do teatro e passa a ser convidado a ocupar o mesmo espaço da cena, próximo ao performer. Diferentes propostas foram geradas nesse sentido, considerando o espectador como um participante, levando-o a enfrentar situações desconhecidas, inserindo-o dentro da cena ou conduzindo-o pelos centros urbanos em trajetos e lugares específicos. A título de exemplo, podemos citar o grupo brasileiro *Teatro da Vertigem*, dirigido por Antônio Araújo, em São Paulo, cuja *Trilogia Bíblica* e os trabalhos posteriores se tornaram referências desse tipo de experimentação. E também o grupo alemão de teatro performativo *Rimini Protokoll*,

cujas dramaturgias da cena, em alguns casos, propunham ao espectador trajetórias e percursos pelas cidades.

O que gostaria de problematizar é que as ideias de Rancière implicam uma crítica que é mais abrangente e não se restringe a uma discussão sobre o lugar físico ocupado pelo espectador na sala da plateia, numa trajetória a ser percorrida ou mesmo inserido dentro da cena. Isso posto, parece haver uma indicação desse filósofo de que há um senso comum e predominante sobre uma forma de organizar a cena visando integrar espectadores e atuantes como se apenas esse deslocamento correspondesse a uma emancipação do espectador:

A separação entre palco e plateia é um estado que deve ser superado. É objetivo da performance eliminar essa exterioridade, de diversas maneiras: pondo os espectadores no palco e os performers na plateia, abolindo a diferença entre ambos, deslocando a performance para outros lugares, identificando-a com a tomada de posse da rua, da cidade ou da vida. E sem dúvida esse esforço de subverter a distribuição dos lugares produziu muitos enriquecimentos da performance teatral. Mas uma coisa é a redistribuição dos lugares, outra é a exigência de que o teatro adote como finalidade a reunião de uma comunidade que ponha fim à separação do espetáculo. A primeira implica a invenção de novas aventuras intelectuais; a segunda, uma nova forma de dar aos corpos seu lugar correto, no caso seu lugar comungatório (Rancière, 2017, p. 19).

Analisando o texto acima, é possível perceber que Rancière afirma que a mera retirada do espectador da plateia não gera, necessariamente, uma comunidade ou um senso de comunidade. Ou seja, o esforço para gerar um lugar *comungatório*, conforme a tradução do livro publicado no Brasil, ou de um lugar de comunhão<sup>2</sup>, como prefiro traduzir a

<sup>2</sup> “The first involves the invention of new intellectual adventures the second a new form of allocating bodies to their rightful place which, in the event, is their place of communion” (Rancière, p. 15, 2009). Nota: versão do ensaio em inglês, com tradução do original em francês por

partir da versão em inglês, não implica, unicamente, para Rancière, a mudança do lugar físico que o espectador ocupa.

Por se tratar da apresentação de um pensamento teórico e filosófico, torna-se claro que Rancière não apresenta uma solução para um problema da cena, mas sim, coloca em debate as diversas implicações do uso das palavras no campo das artes e problemáticas relativas ao entendimento sobre a representação. Constroi, portanto, um caminho teórico em torno das alternativas que apareceram como respostas a essas problemáticas, ao longo da história do teatro no continente europeu, apresentando perguntas sobre o porquê da atribuição de alguns significados a determinadas palavras e termos.

O ponto de partida que Rancière anuncia para a discussão é a visão de Platão sobre a representação. Conforme o autor, a mimese ou imitação das ações humanas era tida como um mal na visão platônica, uma vez que colocava os espectadores diante do *pathós* de outros seres humanos, ou seja, diante do sofrimento ou do padecimento, isentando-os de sua capacidade de agir. Na sociedade ideal platônica, o teatro deveria ser banido, pois a produção de aparência pela via da mimese impedia o acesso à verdade. Em seu lugar, Platão propunha uma sociedade baseada na *khorea* ou coreografia, na qual todos estariam envolvidos numa ação, excluindo-se o lugar da passividade do espectador.

Rancière<sup>3</sup> indica, então, que foram oferecidas duas respostas principais, à visão do teatro como um mal, pelos encenadores. Segundo ele, na visão de Bertolt Brecht e em sua formulação sobre o teatro épico, o espectador deveria ser despertado de seu lugar passivo por meio de uma cena que oferecesse um olhar distanciado sobre uma situação, algo que gerasse uma intriga e uma necessidade de

consideração dialética da questão. O espectador no teatro brechtiano é chamado a uma participação intelectual que deve se aproximar da postura de um cientista que investiga um fenômeno, já que não se identifica com os personagens e não é tomado de empatia pela cena. A outra resposta ao problema, de acordo com Rancière, veio de Artaud, que celebrando a dimensão ritual da cena, pretendia trazer o espectador para dentro do “círculo mágico da ação”, tornando-se um participante direto do acontecimento cênico. Ora, para Rancière, essas duas visões regeram as produções teatrais subsequentes, se misturando também:

Tais são as atitudes fundamentais que resumem o teatro épico de Brecht e o teatro da crueldade de Artaud. Para um, o espectador deve ganhar distância; para o outro, deve perder toda e qualquer distância. Para um, deve refinar o olhar; para o outro, deve abdicar da própria posição de observador. As iniciativas modernas de reforma do teatro oscilaram constantemente entre esses dois polos, da inquirição distante e da participação vital, com o risco de misturar seus princípios e seus efeitos. Pretenderam transformar o teatro a partir do diagnóstico que levava à sua supressão (Rancière, 2017, p. 10).

O que Rancière nota é que tais respostas, a brechtiana e a artaudiana, pretenderam suprimir o lugar do espectador. Em suas palavras, Brecht e Artaud parecem dizer: “É preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos” (Rancière, 2017, p. 9). Aproximaram, segundo ele, a visão negativa de Platão do teatro como um mal, ao entendimento de Guy Debord sobre o espetáculo como um simulacro. Ou seja, as tentativas foram de renovar o teatro aproximando-o da verdade, já que o espetáculo se reduzia à aparência.

Mesmo que Rancière não discorra a respeito de outros encenadores e grupos, podemos pensar sobre proposições que tiveram como fonte

---

Gregory Elliot, 2009.

3 É importante notar que Rancière menciona os escritos de Platão, Brecht, Artaud, mas não indica nenhuma obra específica desses autores.

as propostas de Brecht e de Artaud, como aquelas dos grupos norte-americanos *The Living Theatre* e *Bread, Brother and Puppet Theatre* ou mesmo do encenador britânico Peter Brook. Nos três casos<sup>4</sup>, a proposta de um teatro político se apresenta com vieses diferentes a partir da abordagem do teatro épico e da visão artaudiana.

Nos espetáculos experimentais do *The Living Theatre*, não havia espectadores e sim, participantes. Isso porque, todos (as) eram chamados (as) a integrar o círculo da ação, que, no entanto, era construída com os pressupostos do teatro épico, visando debater posicionamentos e soluções, mesmo que provisórias, para temáticas sociais e políticas, como a Guerra do Vietnã e questões sobre liberdade de expressão que permeiam outras, como sexualidade, raça, gênero e classe.

No caso do *Bread, Brother and Puppet Theatre*, o lugar do ator e do não-ator se confundiam, uma vez que o que importava era a participação nas performances com os bonecos e outros elementos visuais como um manifesto permeado por uma relação comunitária do fazer que era concretizado, inclusive, no ato de fabricar um pão a ser servido para todos os espectadores entendidos também como participantes.

Peter Brook, por sua vez, investigou as duas propostas - brechtiana e artaudiana, ao longo de sua trajetória e, nos últimos anos de seu trabalho à frente da sua companhia multicultural, encenou espetáculos que se baseavam no ato de narrar como uma contação de histórias elaborada por atores que se valiam de suas ações, movimentos e da palavra para sugerir espaços, lugares, imagens e vidas

4 Ao realizar estágio de pesquisa no exterior, como parte do Doutorado, em 2013, pude assistir a alguns espetáculos, em Nova York, que podem ser tomados como exemplo para os pontos aqui apresentados: *Dead Man Rises*; *The Possibilitarians*; *The Circus of the Possibilitarians* – *Bread, Brother and Puppet Theater*, *The Plot is the Revolution* – *The Living Theatre* (sede do grupo *The Living Theatre*); *The Suit* – direção de Peter Brook e texto dramaturgico de Can Themba (BAM – Brooklyn Academy of Music).

fissionais das personagens para os espectadores. Considero que essa última vertente<sup>5</sup> pode ser considerada como a forma estética mais próxima daquilo que parece corresponder à ideia de emancipação do espectador.

O questionamento de Rancière pode ser resumido em alguns pontos que são: a passividade do espectador; o espetáculo; o teatro como lugar privilegiado de reunião de uma comunidade ou assembleia; a distância como uma posição negativa. Pergunta, então, por que entendemos que a atividade de assistir a um espetáculo, a atividade de contemplação, é tida como passividade. Para o filósofo, o ato de ver pressupõe uma ação, que leva a uma série de outras - comparar, decifrar, imaginar e associar, por parte do espectador:

O que permite declarar inativo o espectador que está sentado em seu lugar, senão a oposição radical, previamente suposta, en-

5 Cito como exemplo a montagem da peça *O terno*, de Can Themba, dirigida por Peter Brook e que pude assistir em Nova York, em 2013. A respeito dessa encenação, destaco o trecho de uma crítica teatral que apresenta a descrição da situação da peça: “Brook encontrou o material de sua peça no conto homônimo, publicado em 1963, do escritor e jornalista sul-africano Can Themba, o qual já havia sido adaptado duas vezes para o teatro. Primeiro pelo Market Theatre de Joanesburgo, em 1994, e depois pelo próprio Brook e por sua colaboradora Marie-Hélène Estienne, que apresentaram uma versão francesa, *Le costume*, em 1999, na sede do teatro de Brook em Paris, o Théâtre des Bouffes du Nord. A versão em inglês, motivada pela insatisfação com a anterior em francês, estreou somente em 2012, após um longo período de maturação e com muitas alterações no texto original. O conto de Themba apresentava uma trama relativamente simples, centrada na personagem de Philemon, o secretário zeloso e marido dedicado que flagra a mulher, Matilda, com o amante. Como punição por traí-lo, Philemon ordena a ela que o terno deixado pelo amante ao fugir somente com a roupa de baixo seja tratado dali por diante como um hóspede do casal, com direito inclusive a um lugar à mesa na hora das refeições. A encenação de Brook difere do conto de Themba por dar tanto peso à Matilda quanto a Philemon. Essa modificação, que instaura um certo equilíbrio no tratamento das personagens, permitiu uma série de considerações a respeito do conflito conjugal e de suas relações com a opressão do apartheid” (Gatti, 2015, p. 20).



tre ativo e passivo? Por que identificar olhar e passividade, senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se com a imagem e com a aparência, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade fora do teatro? Por que assimilar escuta e passividade, senão em virtude do preconceito segundo o qual a palavra é o contrário da ação? (Rancière, 2017, p. 16).

Ou seja, para Rancière, o salto deve ser feito quanto à visão platônica do teatro como produção de aparências, de geração de ilusão. Nesse sentido, afirma em seu ensaio, que ser espectador é a nossa condição normal como numa relação emancipada entre mestre e aprendiz. Em diversas situações da vida, nos encontramos no lugar de espectadores que estão diante de algo e daí, o evento cênico não pode ser tomado também como sendo a todo o tempo simulacro. O viver pressupõe contemplar, associar, traduzir e narrar. E para isso, a distância é também frequente, uma vez que sempre há uma terceira coisa em torno de uma comunicação. Quando duas pessoas se comunicam, por exemplo, discorrem sobre uma terceira coisa sobre a qual podem divergir. Finalmente, para Rancière, parece haver um falso entendimento do teatro como comunidade e assembleia, em outras palavras, uma noção sobre a plateia como um coletivo harmônico, que exclui a percepção de que os espectadores formam uma reunião de indivíduos que possuem as suas visões particulares sobre algo:

É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. (...) Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história;

todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história (Rancière, 2017, p. 21).

O trecho citado acima enfatiza a atividade do pensar como aquela que é imanente ao espectador e essa, inconteste, é uma ação. Em muitas instâncias do viver em comunidade, ora ocupamos o papel de atuentes, ora de espectadores. Ambos correspondem a posturas ativas diante de algo que vemos, presenciamos, ouvimos, sentimos, fazemos, empreendemos ou construímos. Da mesma forma, no lugar da plateia ou no espaço da cena, uma ação é realizada e implica numa atividade do pensamento e da imaginação possibilitada pela convenção teatral.

A crítica de Rancière é bastante direta quanto a um embrutecimento da relação entre espectador e ator, da mesma forma que Jacotot havia indicado uma tal relação de embrutecimento entre professor e aluno. Quando Rancière questiona a ideia recorrente do teatro como a única arte capaz de produzir uma relação comunitária entre atuentes e espectadores, toca num ponto que foi usado muitas vezes como sustentação para pensar o teatro ocidental. Foi esse mesmo ponto, antes afirmativo e de final de frases, que se tornou uma interrogação no período da pandemia do vírus Covid-19, cujas restrições de convívio presencial levaram ao surgimento de diversas propostas de eventos cênicos por meio da mediação virtual.

O levantamento do problema por Rancière é ainda mais profundo, pois conforme apresentado em seu ensaio, a reunião de espectadores diante do evento cênico leva a apenas pressupor uma ideia de que o teatro é comunitário. E essa pressuposição pode tornar-se embrutecedora, na medida em que subestima a capacidade dos indivíduos de "(...) traçarem seu próprio caminho na floresta das coisas, dos atos e dos signos que estão diante deles ou os cercam" (Rancière, 2017, p. 20). Ou seja:

O poder comum aos espectadores não de-

corre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. (...) O que nossas performances comprovam – quer se trate de ensinar ou de brincar, de falar, de escrever, de fazer arte ou de contemplá-la – não é nossa participação num poder encarnado na comunidade. É a capacidade dos anônimos, a capacidade que torna cada um igual a qualquer outro. Essa capacidade é exercida através de distâncias irredutíveis, é exercida por um jogo imprevisível de associações e dissociações (Rancière, 2017, p. 21).

Nesse ponto, podemos introduzir a concepção de Rancière sobre política, como uma instância que não visa o senso comum ou uma ideia prevalente em torno de algo. Ao contrário, Rancière percebe a política como *dissenso*, que pode levar ao confronto de duas visões sobre uma mesma coisa:

Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades (Rancière, 2017, p. 48).

A arte talvez possa ser tomada como uma experiência estética que atua como um estímulo para percepções diferentes, sensações e outros entendimentos sobre algo. Seguindo essa linha de pensamento, podemos entender que a arte e a política comungam com a atividade de despertar ideias, sensações, percepções e geram novos discursos, debates, soluções, modos de existência quando confrontadas. De acordo com Rancière (2005, p. 59): “A política e a arte, tanto quanto os saberes,

constroem ‘ficções’, isto é rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o [que] se faz e o que se pode fazer”. O mesmo autor afirma:

Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras (Rancière, 2017, p. 64-65).

Interessante pensar sobre a visão desse confronto posto pelo dissenso não como uma atividade de guerra, mas como uma luta de ideias, uma atividade normal do pensar. Nesse sentido, uma emancipação do espectador poderia corresponder a uma emancipação intelectual. Isso porque, a produção do sentido pelo espectador se daria pelo ato de confrontar-se com os elementos postos pelo espetáculo e a partir daí, estabelecer sua apreciação crítica. Nas palavras do autor: “Para compreender essa tensão, é preciso voltar ao sentido original da palavra ‘emancipação’: saída de um estado de menoridade” (Rancière, 2017, p. 43).

Da mesma forma que o aprendiz deve construir seu próprio caminho a partir do estímulo do mestre de associar, traduzir, narrar e confrontar o seu saber com o saber que descobre sobre uma terceira coisa, o espectador também pode fruir um espetáculo de forma autônoma. Ou seja, receber a palavra e a imagem como algo que terá um valor singular e que o levará a associar, traduzir e narrar aspectos daquele espetáculo que, conseqüentemente, poderão levá-lo a atuar numa determinada comunidade de forma única e quiçá, transformar visões dessa mesma comunidade sobre algo:

A lição emancipadora do artista, oposta termo a termo à lição embrutecedora do professor, é a de que cada um de nós é artista, na medida em que adota dois procedimentos: não se contentar em ser homem de um ofício, mas pretender fazer de todo trabalho um meio de expressão; não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo. O artista tem necessidade de igualdade, tanto quanto o explicador tem necessidade de desigualdade. E ele esboça, assim, o modelo de uma sociedade razoável, onde mesmo aquilo que é exterior à razão – a matéria, os signos da linguagem – é transpassado pela vontade razoável: a de relatar e de fazer experimentar aos outros aquilo pelo que se é semelhante a eles (Rancière, 2015, p. 104).

Pensar no princípio da igualdade da inteligência é também, nesse sentido, discutir a igualdade no potencial de criar e da própria recepção. Não há ninguém que não seja capaz de criar algo, de se expressar por alguma via e também de exercer a função de espectador. O que faz um ser humano igual perante outro, talvez seja a sua existência por si, a sua presença no mundo enquanto ser sensiente, mas também a sua capacidade de expressar aquilo que sente ou percebe.

A ideia de igualdade, conforme interpreto a partir dos textos de Rancière, não significa homogeneidade ou mesmo consenso. Talvez o princípio de igualdade necessite do dissenso para existir, da mesma forma que o dissenso foi defendido por Rancière como característica da política. É pela via do dissenso que duas pessoas podem debater sobre uma terceira coisa; é só o confronto das percepções individuais que pode gerar diversas leituras sobre uma mesma coisa, sendo possível debater sobre a mais apropriada ou menos apropriada. É só a ruptura com a noção de que o mestre deve sempre estar à frente do aprendiz em termos de conhecimento, que possibilita pôr um fim ao estado de menoridade ou de incapacidade frente ao outro, se quisermos um equivalente.

Numa entrevista, Rancière afirmou que:

Temos de pensar na estética em sentido largo, como modos de percepção e sensibilidade, a maneira pela qual os indivíduos e grupos constroem o mundo. É um processo estético que cria o novo, ou seja, desloca os dados do problema. (...) os processos de emancipação que funcionam são aqueles que tornam as pessoas capazes de inventar práticas que não existiam ainda (Rancière, 2010)<sup>6</sup>.

O fenômeno estético, na fala acima, não se reduz ao fenômeno artístico. E, ao mesmo tempo, a arte se volta para os modos de percepção e sensibilidade em suas realizações, enquanto objeto artístico, conceito, prática ou mesmo pedagogia. Dessa forma, a arte é, potencialmente, um campo de trabalho que pode proporcionar processos de emancipação satisfatórios.

A cena moderna e contemporânea, europeia, norte-americana e brasileira, apresentou e ainda o faz, muitas experiências que interferiram diretamente no lugar ocupado pelo espectador. Mas será que já discutimos, suficientemente, as competências do espectador no ato da recepção? E a interferência da virtualidade nesses aspectos? A meu ver, a ideia de emancipação do espectador, conforme nos apresentou Rancière, corresponde a um convite para voltar a pensar a relação entre o espectador e a cena a partir de uma premissa simples que vem a ser a capacidade de fruição e de apreciação crítica individual. Nesse sentido, não precisamos nos referir ao ensaio em questão, de Rancière, exclusivamente ao discutir espetáculos e performances que convidam o espectador a se deslocar do lugar de onde vê a cena, mas também cenas, contações de histórias e outros eventos cênicos que mantêm o espectador como alguém que contempla. Ou seja, como um indivíduo que se detém por alguns momentos para escutar, assistir, pensar, se divertir e, quem sabe,

6 Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/>>.



até sonhar. A cena que convida o espectador a contemplar é igualmente rica àquela que convida o espectador a entrar em cena. Concorde, por fim, com Rancière, de que tanto o espectador quanto o ator, agem e observam, agem e contemplam:

Dispensar as fantasias do verbo feito carne e do espectador tornado ativo, saber que as palavras são apenas palavras e os espetáculos apenas espetáculos pode ajudar-nos a compreender melhor como as palavras e as imagens, as histórias e as performances podem mudar alguma coisa no mundo em que vivemos (Rancière, 2017, p. 26).

A lembrança de que as palavras são apenas palavras e os espetáculos apenas espetáculos, parece indicar a necessidade de ouvir, assistir, contemplar e por fim, narrar, agir, transformar.

## Referências

GATTI, Luciano. O terno: Peter Brook e o teatro épico (crítica da peça *O terno*, dirigida por Peter Brook). *Questão de crítica* – Revista eletrônica de crítica e estudos teatrais, v. VIII, n. 65, p. 18-32, 2015. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/o-terno-peter-brook/>. Acesso em: 31 out. 2023.

RANCIÈRE, Jacques; trad. Ivone C. Benedetti. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

RANCIÈRE, Jacques; trad. Gregory Elliott. *The Emancipated Spectator*. Verso: Londres e Nova York, 2009.

RANCIÈRE, Jacques; trad. Lílian do Valle. *O mestre ignorante* – cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível* – estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE: 'A política tem sempre uma dimensão estética'. Entrevista por Gabriela Longman e Diego Viana. *Revista Cult*. 30 mar. 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/>. Acesso em: out. 2023.

Recebido: 06/11/2023

Aceito: 26/09/2024

Aprovado para publicação: 17/10/2024

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.