

A fabulação intervalar das imagens em Jacques Rancière¹

Por Ângela Cristina Salgueiro Marques* e Luis Mauro Sá Martino**

Resumo: Este texto pretende explorar algumas das contribuições feitas por Jacques Rancière para uma reflexão acerca da imagem, trazendo, a partir de suas obras e textos recentes, os conceitos de fabulação, devaneio (*rêverie*), cena de dissenso, momento qualquer (*moment quelconque*) e intervalo (*écart*). Nosso intuito é evidenciar como Rancière demonstra, a partir de reflexões acerca do cinema e da fotografia, o trabalho e a agência das imagens na construção de imprevistos, de relações entre mundos e temporalidades heterogêneas, na redistribuição de regimes de visibilidade e legibilidade que configuram a experiência.

Palavras-chave: imagem, intervalo, cenas de dissenso, fabulação, Jacques Rancière.

La fabulación intervalar de las imágenes en Jacques Rancière

Resumen: Este texto pretende explorar algunas de las aportaciones de Jacques Rancière para una reflexión sobre la imagen, trayendo, desde sus obras y textos recientes, los conceptos de fabulación, ensueño (*rêverie*), escena disidente, cualquiera momento (*moment quelconque*) e intervalo (*écart*). Nuestro objetivo es mostrar cómo Rancière demuestra, a partir de reflexiones sobre el cine y la fotografía, el trabajo y agencia de las imágenes en la construcción de imprevistos, de relaciones entre mundos y temporalidades heterogêneas, en la redistribución de regímenes de visibilidad y legibilidad que configuran la experiencia.

Palabras clave: imagen, intervalo, escenas de dissenso, fabulación, Jacques Rancière.

The interval fabulation of images in Jacques Rancière

Abstract: The aim of this text is to explore some of the contributions made by Jacques Rancière for a reflection on the image, bringing, from his recent works and texts, the concepts of fabulation, reverie (*rêverie*), scene of dissension, random moment (*moment quelconque*) and interval (*écart*). Our aim is to show how Rancière demonstrates, based on reflections about cinema and photography, the work and agency of images in the construction of unforeseen events, of relations between worlds and heterogeneous temporalities, in the redistribution of regimes of visibility and legibility that configure the experience.

¹ Este trabalho conta com o apoio do CNPq e da CAPES.

Key words: image, interval, dissensus scenes, fabulation, Jacques Rancière.

Data de recepção: 14/01/2021

Data de aceitação: 21/06/2021

Introdução

Refletir acerca do trabalho realizado pelas imagens cinematográficas, fotográficas e literárias a partir da obra de Jacques Rancière é apostar no entrelaçamento entre dois conceitos e suas potências reflexivas: o intervalo aberto pelo “desmedido momento” e a fabulação advinda da *rêverie* e da ficção. O intervalo e a fabulação compõem uma abordagem das imagens que as consideram como uma operação de deslocamento e interrupção da maneira através da qual o regime representativo reafirma hierarquias e desigualdades nas modalidades do “aparecer” dos sujeitos e de suas formas de vida. Ao procurar outros modos de produzir imagens para além do regime representativo, Rancière não defende que a representação deva ser evitada, pois esta continua sendo uma modalidade da qual as imagens se servem para criar mundos (Calderón, 2014, 2018, 2020a e c).

O que interessa a Rancière (2018c, 2019) é capturar o instante de oscilação em que uma imagem pode, de um lado, evidenciar a relação entre causas e efeitos e, de outro, evidenciar e articular modos dissidentes de imaginar um acontecimento: por exemplo, o tremor que atravessa o olhar de alguém que, no limiar de uma janela ou de uma porta, sonha em habitar um outro tempo e espaço. Imagens podem fazer aparecer o imprevisto, aquilo que antes não era notado, percebido, sentido: elas produzem e são produzidas por operações que desorganizam e redispõem o que está dado, trazendo outras possibilidades de aparecer, ou seja, outras maneiras de tornar legíveis e inteligíveis tempos, espaços, objetos, corpos e experiências. Imagens podem, enfim, dar origem a cenas singulares e, atuando como “aparelhos” ou “máquinas” capazes de

desmontar a razão explicativa que perdura no regime representativo, abrindo intervalos através dos quais “podemos ver outras cenas e ter um olhar completamente diferente acerca da construção de uma forma de vida nova: é uma singularidade que nos permite compreender outras singularidades que a iluminam em retorno” (Rancière, 2020:840).

Nosso intuito é refletir acerca de como as imagens, para Rancière, promovem intervalos de insurgência que interrompem a ordem hierárquica de organização das esferas de existência cotidiana, desafiando a reiteração incessante da racionalidade causal que ordena a legibilidade das vidas. Este texto prolonga e aprofunda, no plano conceitual, um trabalho anterior dos autores, ancorado na análise de imagens (Marques; Martino, 2020).

Opta-se, aqui, pelo trabalho conceitual centrado na interpretação tensional do modo como Jacques Rancière (2017, 2018c) questiona uma estética da representação que, na arte ou na literatura, preserva expectativas dadas de antemão e maneiras consensuais de tornar as experiências apreensíveis e legíveis. Segundo ele, uma forma de evitar que expectativas sejam atendidas é pensar o tempo de outra maneira, considerando avanços e retrocessos, entrelaçamento de temporalidades distintas, acelerações e desacelerações, continuidades e intervalos.

Pensar o tempo e a convivência de temporalidades heterotópicas é, para Rancière, pensar “o conflito acerca da distribuição de formas de vida” (2018c: 11). As rupturas e intervalos criados ao longo de uma continuidade narrativa homogênea produzem, segundo Rancière (2017), aberturas à emergência de “momentos quaisquer” ou de “desmedidos momentos” que podem articular pontos singulares de uma experiência e se “estender em direções imprevistas, inventando a cada passo suas próprias conexões” (2018c:38).

Este texto explora algumas características desses momentos singulares, capazes de criar um torvelinho temporal no centro da ordem da temporalidade causal, abrindo uma fissura que deixa passar o vislumbre de maneiras diferentes de habitar o mundo comum. Veremos como Rancière faz uma oposição entre a racionalidade causal de organização do tempo e a racionalidade ficcional intervalar: a primeira “encadeia os acontecimentos, conectando-os a uma disposição previsível em que as coisas se organizam de maneira repetitiva e mecânica” (Rancière, 2018c:20). Já a segunda valoriza a justaposição de uma pluralidade de acontecimentos que produzem uma “série de intervalos positivos no tempo normal que ordena um *continuum* supostamente homogêneo” (Rancière, 2018c: 34). O encadeamento temporal desviante promovido pela racionalidade ficcional intervalar altera também a forma como a existência de pessoas quaisquer é apreendida e avaliada.

Alterar a destinação de um espaço e abrir uma fenda temporal é “abrir um hiato, uma fenda traçada no presente, para intensificar a experiência de uma outra maneira de ser” (Rancière, 2017:32). A insurgência que se associa aos “momentos quaisquer” que se apresentam na arte e na literatura se explica, de acordo com Rancière, por seu trabalho de reelaboração do perceptível e do pensável. Um momento singular se ergue contra o fluxo normal do tempo hierárquico: forma uma barricada, mas logo em seguida produz ondas e um novo movimento de idas e vindas, avanços e recuos – “como se” diferentes camadas de temporalidades justapostas reconfigurassem o gesto político da resistência.

Desde *Les bords de la fiction* (2017), Rancière intensificou e aprofundou sua abordagem do tempo enquanto categoria estética e política central para um pensamento da desierarquização a partir da arte. O momento qualquer, o tempo da coexistência de micro-acontecimentos sensíveis que se opõem ao tempo da subordinação estão presentes, por exemplo, nos romances de

Flaubert, Virginia Woolf, Proust e Guimarães Rosa. O argumento de Rancière contrapõe duas maneiras de tratar o tempo: no âmbito da narrativa que segue a lógica causal, articulariam-se formas de vida resignadas a um destino organizado de antemão, mas à narrativa temporalmente desierarquizada articulariam-se formas de vida capazes de inventar outra maneira de habitar e experimentar o tempo.

Essa obra foi seguida de dois outros livros, *Les temps modernes: art, temps, politique* (2018c) e *Le travail des images* (2019), nos quais apresenta uma visão da história que não é determinada por um processo material que articula causas e efeitos, mas por “regulações diferentes que nos permitem perceber um aparecer (*apparaître*), de ser capturado, de ser afetado e de interpretar esse aparecimento” (2019:44). Por meio da discussão sobre os modos de repartição coletiva do tempo, Rancière está em busca de uma forma de estruturação do “pensável” e não de uma condição já estabelecida do pensamento. Dito de outro modo, Rancière relaciona o quadro do sensível ao quadro do “pensável”, pois a maneira como descrevemos e delimitamos uma situação, como recortamos um quadro para ela, inserindo nela objetos, pessoas, palavras e imagens define não só estatuto que recebem, mas também um “tipo de operação e intervenção no visível que altera a partilha do sensível e a forma de perceber o que se pode pensar a partir dessa construção de pensamento” (2019:50).

Mas antes o autor já havia iniciado, em *Bela Tárr: o tempo do depois* (2013b), uma abordagem do tempo desviante como motor da grande reviravolta insurgente dos sujeitos contra uma racionalidade que teima em ajustar e fazer coincidir seus sonhos com um determinado “real”. Também em “O fio perdido” (2013c:55), Rancière já apontava a importância por ele conferida aos “momentos singulares e imprevisíveis nos quais o brilho de uma quimera encontrando o incontornável de uma situação perfura a rotina da existência”. A

valorização do “momento qualquer”, que explode o tempo dominante, é central para permitir um jogo complexo de coexistências de acontecimentos heterogêneos e concomitantes:

A descrição dos momentos sensíveis impõe uma construção temporal que faz com que a temporalidade normal da progressão das histórias exploda. (...) *No entanto, as próprias articulações do passado, do presente e do futuro, que ordenavam o tempo da ficção em uma progressão, passam para o regime da coexistência. Elas se encontram agora no interior de cada presente. É também por isso que esse próprio presente é dado por meio de vários presentes narrativos, povoados, cada um, pela precisão do detalhe.* (Rancière, 2013c: 51, grifos nossos).

Sob esse aspecto, vale explorar o tempo da coexistência de múltiplas temporalidades e sua relação com os devaneios e fabulações que alimentam as insurgências desierarquizantes ao desafiarem o tempo consensual do controle dos corpos e vontades. É como se a fabulação preparasse um cenário, uma cena sobre a qual as imagens, os corpos, os gestos, os sons que aparecem não eram aqueles esperados, escapam às convenções acordadas e fazem com que as conexões entre distintas temporalidades não funcionem de modo previsto. No desmedido momento do devaneio, tudo vai ser deslocado, sacudido, atordoando não apenas uma forma consensual de montagem e enquadramento, mas também de aparecimento dos sujeitos “que vivem no fora-do-tempo, em que nada mais é partilhado e nada mais acontece” (Rancière, 2017: 153).

No coração desse desmedido momento (momento qualquer), a fabulação, a arte e a ficção estão interligadas uma vez que, para Rancière, o tempo do depois deve criar uma pequena “máquina de desmontagem do olhar” e da inteligibilidade do que estava programando para poder ser visto. Na seção seguinte, vamos nos deter um pouco na abordagem que Rancière cria para as

imagens enquanto operação intervalar e fabulativa de desierarquização. Pois, como lembra Silvina Rodrigues Lopes (2019: 171), “uma linguagem só resiste ao uso banalizante quando capta o heterogêneo”.

A fabulação dos intervalos nas imagens

Desde a publicação do livro *O destino das imagens* (2003), Rancière se aprofunda acerca do tema da natureza intervalar das imagens. Nas análises fílmicas ou fotográficas, Rancière (2007, 2008, 2010) dedica-se a nos mostrar que as imagens são o resultado de um trabalho, da construção de relações e articulações novas que inventam possibilidades outras de aparecimento e transformação das formas, das vidas e do comum – derivadas da reconstituição da rede conceitual que torna um enunciado pensável e que modifica as condições de seu aparecimento. O trabalho da imagem consiste em produzir um reenquadre, uma reorganização de formas perceptivas dadas, recomposição da ordem que sustenta uma dada narrativa, uma montagem que evidencie um intervalo, um espaço que torna possível habitar o “entre”.

Uma imagem introduz um intervalo, uma dimensão de fuga, um tipo de verticalidade em relação ao *continuum* de formas visuais reunidas e de operações de sentido que estão associadas a elas. Essa vertical não é a interpretação ou a verdade sobre a imagem, mas diz do fato de que uma imagem chama uma outra que não está lá, um tempo chama uma temporalidade que não está lá. Isso é o que me interessa: uma imagem não está simplesmente entre duas imagens como na visão simplista de uma montagem como colagem de unidades independentes. A vertical intervalar funciona a partir das relações indeterminadas entre as imagens que são dadas e o que elas podem suscitar em associação a outras imagens, palavras e temporalidades que veem de outro lugar (Rancière, 2019: 69).

Ao comentar o trabalho do artista chileno Alfredo Jaar sobre o genocídio de Ruanda em 1994, Rancière (2010) procura evidenciar como as imagens produzidas por esse artista desafiam e desorganizam o regime ordinário de conexão entre o verbal e o visual presente no relato jornalístico. A instalação “*The eyes of Gutete Emerita*”, organizada em torno de uma fotografia dos olhos de uma mulher que sobreviveu ao genocídio, revela, segundo Rancière, a habilidade de Jaar em montar de um dispositivo de visibilidade capaz de fraturar o enquadramento de “vítima” e produzir um intervalo na dimensão do visível e do sensível que lhe confere outra possibilidade de ser apreendida, outra legibilidade e inteligibilidade. No caso da exposição de Jaar, é como se o artista redefinisse a ordem do sensível habitual na qual costumam emergir os corpos devastados pela guerra e nos apresentasse um exercício de fabulação que contraria o encadeamento de causas e efeitos, a previsibilidade, a relação entre o que estaria previsto e o que de fato acontece. Nas palavras de Rancière (2010: 95), Jaar cria uma “fábula experimental do quase nada” que evidencia como a humanidade de Gutete Emerita não está dada de antemão, mas é negociada na composição intervalar entre texto e imagem, na montagem de um dispositivo que “regula o estatuto dos corpos representado e o tipo de atenção que merecem” (Rancière, 2010: 96). Assim, Jaar constrói uma cena na qual a imagem que nos interpela não é aquela esperada: o enquadramento é outro, a montagem deslocou o imaginário consensual sobre Ruanda, alterou sua arquitetura, seu estatuto e exige de nós uma leitura pela via de outra racionalidade.

O intervalo emancipa o olhar da necessidade do encadeamento causal que conduz a um fim esperado, criando o “entre” como um movimento incessante de aproximação e distanciamento, mas não necessariamente linear. Interessa a Rancière o modo como as imagens podem produzir esse jogo de intervalos ao serem articuladas fora da lógica da representação, escapando a uma hierarquia da ação e fortalecendo uma prática de montagem dissensual.

A tarefa própria do cinema é construir o movimento, de acordo com o qual efeitos se produzem e circulam, cuja modulação se faz segundo os dois regimes sensíveis fundamentais da repetição e do salto no desconhecido. O salto no desconhecido pode não levar a lugar nenhum, tal como pode também conduzir à pura destruição e à loucura. Mas é nesse intervalo que o cinema constrói as suas intensidades, fazendo delas um testemunho ou um conto, sobre o estado do mundo, que escapa à tépida constatação da equivalência de todas as coisas e da soberba de toda e qualquer ação (Rancière, 2013: 76).

Os intervalos (*écarts*) possibilitam descontinuidades, redistribuições, rearranjos de temporalidades inesperadas em uma montagem que acentua como as imagens são operações que interrompem o fluxo explicativo da representação consensual, fazendo aparecer “as texturas das relações, as diferentes formas através das quais acontecimentos, corpos e objetos podem ser experimentados” (Calderón, 2020a: 99).

A montagem, para Rancière, é uma ação que, ao mesmo tempo, aproxima várias imagens, mas confere também importância à singularidade de uma única imagem quando ela introduz uma linha de fuga em relação ao desdobramento horizontal de um enunciado no qual impera a causalidade consensual – por sua vez, as palavras, temporalidades e outros registros que se destacam na abordagem que Rancière confere à imagem, delineando-a como uma cena polêmica.

Se a experiência cotidiana se constitui de singularidades afetadas à vida de cada pessoa, há também um outro tempo, comum, pelo qual se passa aparentemente desprovido de uma significação especial, mas no qual de alguma maneira todas e todos estamos inseridos. Não se caracteriza especialmente pelo laço de proximidade, mas pela oportunidade de vinculação – que não se caracteriza, no caso, pela transferência de um laço analítico, mas

pela partilha da experiência comum. Para Radmila Zygouris (2002: 29), “o vínculo decorre da experiência, mas quando reconhecemos elementos de uma transferência, estamos fazendo uma construção referindo-nos a um mapa que está em nossa cabeça, na ausência do qual não teríamos nenhuma ideia da transferência”.

Assim, as imagens da memória se estabelecem como pontos dentro de um contínuo que não deixa de incluir um passado, certamente, mas projetam-se também em relação a uma produção futura, um devir-imagem sonhada no passado indicado por uma possibilidade de recorrência ligada às explorações do que pode ser. Não é por acaso que a representação se apresenta como ponto de inflexão, no instante, dessa tripla confluência. Silvina Rodrigues Lopes (2019: 22) parece apontar algo semelhante:

O facto de as imagens nascerem na memória não significa que a memória seja equivalente a um depósito, um arquivo (“o imaginário”). Pelo contrário, nascem porque a memória é a possibilidade de passar do indecifrável à significação infinita, de transportar as afecções para o campo das interpretações. (Lopes, 2019: 22)

Ao recusar o regime representativo das imagens, que privilegia a imagem como reprodução mimética do referente, Rancière (2003, 2019) avalia como o regime estético pode favorecer a criação de intervalos capazes de emancipar o olhar do espectador de uma forma de legibilidade do mundo que o torna inteligível apenas pela via da hierarquização causal dos acontecimentos. De maneira breve, é importante mencionar que Rancière (2000) contrapõe um regime representativo das artes (fundado sobre a mímese e sobre o direcionamento da interpretação) a um regime estético das artes, pautado pelo “livre jogo” entre formas artísticas e percepções por elas despertadas. O regime estético se configura por meio de uma “partilha do sensível que Schiller resume na palavra jogo: atividade que não tem outro fim além dela mesma, que não se propõe a

qualquer tomada de poder efetiva sobre as coisas e sobre as pessoas” (Rancière, 2000: 25). A estética, entendida enquanto ação, destaca a qualidade dos homens enquanto seres falantes, que tomam a palavra para gerar intervenções na ordem do sensível que divide o mundo comum entre regimes de visibilidade e invisibilidade, criando pontos de resistência ao inaugurarem cenas dissensuais e polêmicas nas quais os indivíduos se constituem como sujeitos políticos.

O regime estético das artes é primeiramente a ruína do sistema da representação que definia, por meio dos gêneros, as situações e as formas de expressão que convinham ao rebaixamento ou à elevação do sujeito. Tal regime desfaz essa correlação entre sujeito e modo de representação. [...] Para que uma maneira técnica de fazer – seja o uso das palavras ou da câmera – seja qualificada como pertencente à arte, é preciso primeiro que seu sujeito o seja. (Rancière, 2000: 48-49)

A arte do século XX ressalta a todo momento os limites da representação da realidade, tomada como certa e objetiva até os últimos movimentos do século anterior, e problematiza, em primeiro lugar, a ordem da “imitação” da realidade para, em um segundo momento, explodir as fronteiras da própria ideia de “arte” instaurada como momento de interrupção do real para a irrupção de uma ordem outra de compreensão e interpretação de qualquer realidade a partir do intervalo.

Não é coincidência, mostra Cristina Freire (1999; 2006) que a chamada arte conceitual proponha não o questionamento dos limites, mas a própria derrubada de fronteiras referentes à uma dicotomia entre “arte” como representação e a passagem do contínuo cotidiano: o atravessamento constante e processual substitui a dicotomia em um plano que abandona a figuração em prol do acontecimento. Silvana Rodrigues Lopes (2019: 53) parece apontar na mesma direção ao afirmar que “a representação (que não exclui a

anti-representação ou auto-representação) é originalmente um processo divergente: representar não pode ser criar uma imagem adequada à realidade porque a realidade é já ela própria representação”.

A imagem como trabalho dissensual de fabricação de uma cena confere destaque ao gesto de “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (Rancière, 2012: 34). A mudança dos modos de aparição, das coordenadas do representável e das formas de sua enunciação altera quadros, ritmos e escalas, proporcionando outras formas de apreender o visível e sua significação. A politicidade das imagens se evidencia em seu deslocamento e transformação de regimes de visibilidade e de legibilidade. Imagens produzem tramas, articulações que resultam de operações nas quais vários elementos são reunidos, combinados, tensionados.

As operações relacionais das imagens também conseguem figurar o “desmedido momento” das interrupções que transformam e reenquadram uma temporalidade previamente determinada. O desmedido momento é, para Rancière (2017), o tempo intervalar que, trabalhado pela arte e por diversas formas estéticas, evidencia as múltiplas possibilidades de habitar o “entre”, ou seja, de investir no comum, no intervalo que permite a comunicação com a alteridade e a invenção de formas de vida marcadas pela valorização da dignidade e do acolhimento.

O momento qualquer, na verdade, não é qualquer. Claro que ele pode se produzir a qualquer instante, para toda circunstância insignificante. Mas ele é também um momento sempre decisivo, o momento de sacudida que se conserva entre o nada e o tudo. Ele fica nessa fronteira na qual as vidas que vão cair no nada se elevam a uma totalidade de tempo e de injustiça é talvez a política mais profunda da literatura (Rancière, 2017: 154-155).

Rancièrè (2013b) confere ao momento qualquer uma dimensão de liminaridade, de fronteira, de mudança e de transgressão capaz de alçar pontes e estabelecer passagens entre o que é considerado legível e visível e o que é considerado opaco e ininteligível; entre o que alcança e cumpre expectativas e o que perfura o continuum com o inesperado.

O “momento qualquer” na criação ficcional

Em *As margens da ficção* (2017, p.26), Rancièrè escolhe algumas obras literárias modernas para comentar cenas específicas nas quais destaca-se uma “potência da inclusão de qualquer um e também de qualquer acontecimento”. Momentos ínfimos do cotidiano, a fugacidade e a poesia de intervalos de tempo antes não capturáveis pela trama da narrativa agora conseguem não só reconfigurar a estrutura do roteiro de ações, mas também conferir dignidade a todos que compõem essas cenas.

Em vez da peripécia, o que se destaca na narrativa ficcional moderna, segundo Rancièrè, é o “momento qualquer”. Essa noção tem origem em uma expressão que Erich Auerbach utilizou, em seu livro *Mimesis*, para caracterizar a ficção de Virginia Woolf, indicando “o momento que não constrói e nem destrói mais nada, que não se estende em direção a um fim, mas se dilata ao infinito, incluindo virtualmente outros tempos e lugares” (2017: 131).

O momento qualquer expande o tempo presente de modo a fazer caber nele os possíveis ainda não registrados pela ordem controladora. A maneira como os fragmentos de tempo se entrelaçam é desmedida e inclusiva: eles não só coexistem, mas também se expandem como ondas sonoras, sem jamais destruírem umas às outras. Esse momento qualquer estabelece uma dinâmica de questionamento das formas de legibilidade e inteligibilidade que se assemelha à composição da cena de dissenso.

A montagem se inicia com o trabalho de uma razão sensível que escolhe uma singularidade a partir da qual serão traçadas todas as linhas que potencialmente definem um acontecimento:

No conceito de cena há a escolha de um certo modo de racionalidade não hierárquica: pensamos na espessura de um evento singular a partir do qual podemos ler o conjunto dos vínculos que definem uma singularidade política, artística ou teórica. Trata-se de colocar em relação o que aparece como sem relação, ou de mostrar uma capacidade que parece não mais existir. (Rancière, 2018b: 14)

Essa primeira dimensão de explicação da cena é central para compreendermos um segundo aspecto da cena: o significado que Rancière confere ao gesto estético e político do “aparecer” (*apparaître*). O aparecer é uma experiência estética de ruptura com uma ordem prefigurada que programa nosso *sensorium* para atender de modo consensual a esses apelos. A cena de dissenso altera os regimes de visibilidade e inteligibilidade que mediam nossas interações com a alteridade.

Esse gesto é insurgente porque desafia a hierarquia que atrela o olhar e a escuta a dispositivos de controle e previsibilidade. Ele envolve a alteração de um regime de percepção, leitura e escuta onde elementos diversos se justapõem e se atritam de modo a permitir um deslocamento de nossa posição em relação ao modo como apreendemos, percebemos e respondemos às demandas do outro e aos eventos do mundo.

Penso que a questão da cena é também ligada muito fortemente à questão da aparência, ao fato de que a aparência não é o contrário da realidade, mas a cena da manifestação. A teatralidade é a construção de um outro universo de aparências: o fato de fazer aparecer o que não aparecia, ou de fazer aparecer

de forma diferente o que aparecia sob um certo modo de visibilidade e inteligibilidade. A teatralidade está fortemente ligada a isso, saber que tudo se joga na apresentação daquilo que aparece (teatralidade própria da insurreição) (Rancière, 2018b: 17).

A teatralidade da cena de dissenso, sua dramaturgia, configura a terceira característica a ser destacada e está intrinsecamente ligada ao reposicionamento dos corpos, ao deslocamento das imagens, às sacudidas e tremores necessários para produzir deslocamentos, rachaduras e fissuras nos modos naturalizados de apreensão e explicação dos eventos.

É assim que a arte, o cinema, a fotografia e a literatura passam a ocupar a reflexão de Rancière acerca da desmontagem das explicações previsíveis do mundo: narrativa ficcional, segundo ele, ao se desenvolver não como encadeamento de tempos, mas como relação e coexistência entre lugares e suas múltiplas possibilidades de realização, produz um trabalho dissensual que marca a criação de cenas de ruptura.

Eu mostrei como a literatura construiu um antiparadigma, o modelo de uma temporalidade não hierárquica, sob duas formas: uma que, de Flaubert à Virgínia Woolf ou Faulkner, investe o tempo desprezado da crônica para dilatar nele os momentos e conferir a eles toda uma plenitude de acontecimentos sensíveis. A outra, que se sustenta sobre a linha de partilha entre o acontecimento e o não-acontecimento, entre as vidas que contam e aquelas que não são consideradas. [...] A literatura constitui um tempo de coexistência que retém, em um mundo comum, aqueles que jogamos na lata do lixo, que enviamos ao exílio ou aos campos de extermínio. Há uma política específica da literatura que nos coloca às margens do desaparecimento (Rancière, 2020: 837-838)

A literatura e as imagens adquirem proeminência na montagem da cena e na elaboração de um novo *apparaître*, porque permitem a invenção “de uma outra imagem do tempo: um tempo da coexistência, da igualdade e da

interexpressividade dos momentos, oposto ao tempo da sucessão hierárquica e da destruição de um momento por aquele que o sucede” (Rancière, 2017: 136; 2018c: 47).

A suspensão da ordem corriqueira do tempo, da maneira habitual de ocupar um espaço, da forma de identificar-se como indivíduo e de inscrever-se nas relações já estava também presente na obra *Béla Tarr: o tempo do depois* (2013b). Nessa obra, Rancière nos convida a questionar os esquemas temporais e os desdobramentos oficiais do tempo que, nos filmes de Béla Tarr são desafiados “pelo ligeiro intervalo que opõe o tempo dos planejadores e dos burocratas à realidade vivida pelos indivíduos” (Rancière, 2013b: 15).

O tempo do depois não é o da razão reencontrada nem o do desastre esperado. É o tempo do depois das histórias, o tempo em que o interesse recai diretamente sobre a malha sensível na qual elas talham os seus carreiros entre um fim projetado e um fim advindo. Não é o tempo em que se fazem belas frases ou bonitos planos para compensar o vazio de toda espera. É o tempo em que o interesse recai sobre a própria expectativa (Rancière, 2013b: 96).

O devaneio (*rêverie*) torna possível um jogo imaginativo que ativa o exercício do “como se”: o sonho que transborda os limites dos lugares, tempos e nomes impostos aos sujeitos é justamente o que torna defeituosa a “máquina de explicação das coisas”. Assim, a desierarquização desencadeada pelo processo fabulativo deriva de um trabalho ficcional dissensual que nos revela a existência de várias maneiras de construir a realidade e a temporalidade: “É um trabalho que não pode jamais ser feito globalmente, que se produz justamente na criação, em tal ou tal momento preciso, de cenas políticas e de cenas ficcionais que contrariam os ditames da necessidade” (2019: 58).

Isso é, de alguma maneira, semelhante ao que Bachelard (1990: 27) identifica ao rememorar seu projeto inicial de trabalhar uma poética da imagem literária:

Mesmo ao associar as imagens, ao agrupar semelhanças, eu saberia manter os privilégios do incomparável. E desenvolveria então – louca ambição! – uma doutrina da espontaneidade, pois a espontaneidade pura, onde pode ser ela mais aérea, aerizada, que na linguagem? A poesia é a linguagem que é livre frente a si mesma.

É pela via do momento qualquer que o “qualquer um” passa a ser figurado (e não apenas representado), passa a aparecer e ser visto e escutado como antes não poderia ter sido. É pelo devaneio fabulador que integra a estrutura do momento qualquer que ocorre a “a entrada dos indivíduos quaisquer no tempo vazio que se dilata em um mundo de sensações e paixões desconhecidas” (Rancière, 2017: 151). Na fabulação, não só os tempos coexistem de maneira desierarquizada, mas também os sujeitos e suas formas de vida:

Na ficção se descobre um modo de ser inédito do tempo: um tecido temporal cujos ritmos não são mais definidos por objetivos projetados, ações que buscam à conquistá-los e obstáculos que retardam; mas por corpos que se deslocam ao ritmo das horas, mãos que apagam o embaçamento dos vidros para olhar a chuva que cai, cabeças que se apoiam, braços que caem, rostos desconhecidos ou conhecidos que aparecem atrás das janelas, passos sonoros ou furtivos, um ar de música que passa, minutos que deslizam uns sobre os outros e se fundem em uma emoção sem nome (Rancière, 2017: 151).

A fabulação que envolve a experiência de sujeitos quaisquer traduzida pela racionalidade ficcional pode ser encontrada em vários capítulos do livro *Aisthesis* (2013a). O capítulo intitulado “*L'éclat cruel de ce qui est*”, por exemplo, revela como o fotógrafo Walker Evans (escalado para trabalhar no programa *Farm Security Administration* entre os anos 1937 e 1946) trabalhou com o escritor James Agee para publicar o livro *Let Us Now Praise the famous*

men (1941). Evans deveria fotografar fazendeiros pobres de zonas rurais dos EUA, mostrando como a ajuda financeira do programa de Roosevelt estava sendo eficaz para diminuir a pobreza das famílias afetadas pela crise econômica. Mas ele contrariou as rígidas instruções e orientações editoriais da divisão de imagens da FSA e se recusou a divulgar uma versão estereotipada e positiva do homem rural norte-americano. Rancièrre destaca o modo como as imagens de Evans se tornam mais potentes ao se articularem aos textos de Agee. A racionalidade ficcional de Agee transformava a noite dos meeiros pobres do Alabama em uma “dramaturgia que relacionava, assim como Proust, os corpos em repouso às sensações do narrador” (2013a: 260) que explora os detalhes do cotidiano, das casas, dos modos de vida de sujeitos rurais. A fabulação de Agee produz inventários nos quais objetos, pessoas e paisagens se articulavam de maneira não hierárquica, não autoritária, concentrando-se no fato de que cada detalhe, coisa e pessoa era parte de uma existência concreta, digna e irrepetível. Rancièrre descreve como Agee não queria falar em nome dos povos empobrecidos, e recusa qualquer hierarquia, escapando da representação banalizada da miséria rumo à figuração da riqueza sensível das vidas e de suas formas.

Sob esse aspecto, Rancièrre dedica especial atenção aos gestos e elementos que contribuem para a montagem da cena na qual a hierarquia dos tempos e das formas de vida é quebrada. Dito de outro modo, em uma cena dissensual de fabulação, configurada a partir da definição de um momento qualquer, é possível perceber como uma outra “aparência” dos sujeitos injustiçados questiona a identidade social a eles imposta.

Ao mencionar os filmes de Pedro Costa dedicados a mostrar a vida de imigrantes cabo-verdianos em Portugal (*Ossos*; *No quarto de Vanda*; e *Juventude em Marcha*), Rancièrre (2010: 78-79) ressalta como ele produz uma fabulação política que ressalta “a capacidade de corpos quaisquer de se

apoderarem de seu destino e recuperarem sua voz”, oscilando “entre a impotência e o poder dos corpos, no confronto das vidas com aquilo que elas podem.” A fabulação desloca uma visibilidade, complexifica uma paisagem sensível e introduz uma indecisão na maneira como olhamos e apreendemos o “qualquer um” que de nós se aproxima nos intervalos liminares entre imagens. Nos filmes de Pedro Costa,

[...] os migrantes cabo-verdianos não são nem sujeitos de um documentário, nem modelos para criar personagens ficcionais. Como atores de suas próprias vidas, eles criam um tecido sensível novo, do qual são parte constitutiva de uma história comum, no próprio trabalho de tessitura dessa história. [...] É assim que a ficção cinematográfica pode construir formas, paisagens, cenas de um mundo sensível marcado por uma capacidade partilhada (Rancière, 2019: 56).

O modo como a ficção atua na produção de fabulações, resistências e questionamentos, para Rancière, implica em uma forma de compor as imagens (entrelaçadas com discursos, textos e palavras) que perturbem a maneira como usualmente as representações tendem a apresentar, ao mesmo tempo, os conflitos e suas soluções pacificadas.

A noção de cena de conflito está vinculada ao trabalho criativo e resistente da narrativa ficcional, pois ela promove uma multiplicidade de mundos e formas de experimentação que não são as nossas e, por isso mesmo, nos permitem pensar, dizer o mundo e a refletir sobre ele de uma outra maneira. Ao definir a política como “o conflito sobre a existência de uma cena comum, sobre a existência e a qualidade daqueles que nela aparecem” (1995, p.49), Rancière caracteriza a política como uma ação que interfere no modo sensível através do qual uma situação de palavra se apresenta. Assim, a reconfiguração de uma cena de enunciação requer “uma série de operações implicando a produção de um novo campo de experiência” (1995:59) por meio do qual “se colocam em jogo a igualdade ou a desigualdade dos parceiros de conflito enquanto seres

falantes” (1995: 81). Sob esse viés, Rancière nos fornece pistas para entendermos como as relações intersubjetivas devem se configurar em uma cena litigiosa na qual um jogo comunicativo e dissensual se desenvolve, desfazendo e recompondo os vínculos com “as identidades, as funções, as capacidades que existem na configuração de uma experiência” (1995: 65). Na cena os sujeitos se constituem processualmente como sujeitos emancipados, colocando em xeque uma ordem dominante que apaga conflitos, diferenças e resistências. A emancipação relaciona-se, portanto, à “capacidade de produzir cenas polêmicas, cenas paradoxais que revelam a contradição entre duas lógicas, que tensionam existências que são, ao mesmo tempo, inexistências e vice-versa” (1995: 66).

Na cena conflitual, duas lógicas de partilha do sensível se enfrentam: a partilha promovida pela polícia privilegia os sujeitos cuja ocupação (trabalho) e posição social definem e atestam suas competências ao comum, fazendo-os visíveis e audíveis em um espaço discursivo. Há uma exata correspondência entre identidades, espacialidades ocupadas e temporalidades habitadas. É importante mencionar que “a polícia não é uma disciplinarização dos corpos, mas uma regra que interfere em seu aparecer, uma configuração das ocupações e das propriedades dos espaços nos quais essas ocupações são distribuídas” (Rancière, 1995: 52). Já a partilha do sensível promovida pela política é excessiva, visa retirar os corpos de seus lugares assinalados e libertando-os de qualquer redução à sua funcionalidade. Ela vai “desclassificar e desfazer a suposta naturalidade das ordens consensuais para trazer à cena as figuras polêmicas da divisão” (Rancière, 2004:68). Nesse sentido, a política está sempre em relação litigiosa e histórica com a polícia, alterando o campo da experiência anteriormente estabelecido pelo consenso.

Não reduzi a política a momentos excepcionais e evanescentes. A mera encenação do político raramente aparece em uma forma pura, mas há política

em uma porção de meios ‘confusos’ e conflituosos, e a política produz uma memória, uma história. E há uma dinâmica história da política: uma história dos acontecimentos que rompem com o curso ‘normal’ do tempo. [...] Não há lugar fora da política, mas há modos conflitantes de fazer coisas com os ‘lugares’ que a política aloca: reordenando-os, reformando-os ou desdobrando-os (Rancière, 2011: 5 e 6).

Como vimos, existem acontecimentos singulares que dão lugar a uma “cena na qual se colocam em jogo a igualdade ou a desigualdade dos parceiros de conflito enquanto seres falantes” (Rancière, 1995:81). Assim, nem os sujeitos políticos nem a cena na qual se desdobram suas ações são vistos como já dados, mas ganham corpo quando são explicitadas as fronteiras que definem quem faz parte do comum e quem dele está alijado. Todavia, nem todo acontecimento que rompe o curso normal do tempo produz uma cena de dissenso que seja potencialmente disruptiva em um sentido positivo e democrático. Como alerta Rancière, “também existem formas antidemocráticas de protesto entre os oprimidos, formatadas pelo fanatismo religioso ou pelo identitarismo étnico e pela intolerância” (2011:4).

A janela como limiar para a coexistência de temporalidades no devaneio

Ao explicar como a cena de dissenso pode se originar, Rancière (2019b) lança mão de um exemplo presente em sua obra desde a década de 1980. Quando investigava os arquivos da imprensa operária de meados do século XIX, na França, Rancière (1985) se deparou com os escritos de Louis Gabriel Gauny, o “marceneiro poeta”, ou ainda, o “filósofo plebeu”, aproveitando-os para redigir *A noite dos proletários* (1988). A partir desses documentos, ele produziu a seguinte descrição literária de um dia de trabalho do “filósofo plebeu” como taqueador em uma casa em construção:

Acreditando estar em casa, enquanto não acaba o cômodo onde coloca os tacos, ele aprecia sua disposição; se a janela dá para um jardim ou domina um horizonte pitoresco, por um momento deixa de movimentar os braços e plana mentalmente na espaçosa perspectiva para apreciar, melhor do que os proprietários, as casas vizinhas (Rancière, 1988: 86).

O marceneiro Gauny (citado inicialmente no livro *Le philosophe plébéin*, 1985), ao fazer uma pausa em seu trabalho, olha através da janela e cria, no centro da ordem normal do tempo previsível de sua rotina, um intervalo capaz de intensificar a experiência vivida no encontro de de várias temporalidades que passam a coexistir por meio de sua fabulação:

A cena é a borda de um nada e de alguma coisa que pode valer como “tudo”. A *noite dos proletários* já era feito de cenas: um olhar através da janela, um desencontro entre duas pessoas, a narrativa de um domingo no campo que testemunhava, ao mesmo tempo, acerca da realidade material de uma separação das formas da experiência e do esforço para transgredi-la, para entre em um outro mundo, reconfigurando um universo sensível. A cena é o operador que permite compreender um mundo a partir do conflito sobre essa borda que separa o que está dentro e fora, o que “existe” daquilo que “não existe”, o que faz sentido e o que não faz (Rancière, 2020: 840)

A menção às janelas e portas ocupa especial papel nas reflexões de Rancière acerca da potência da *rêverie*. Liminares da divisão do espaço, janelas e portas separam “aquilo que é” da imaginação fabuladora “daquilo que pode ser” e que se apresenta para além do espaço delimitado das instituições familiares, políticas, religiosas e sociais. Janelas e portas são fendas na paisagem instituída do real, são portais de passagem que franqueiam o ir e vir, a perambulação do corpo e do olhar, a projeção dos anseios em uma infinidade de devires:

Isto não tem propriamente começo nem fim, simplesmente janelas pelas quais o mundo penetra, portas por onde as personagens entram e saem, mesas onde se juntam, vedações que as separam, vidros através dos quais se veem, néons que as iluminam, espelhos que as refletem, salamandras onde a luz dança... Um continuum no seio do qual os acontecimentos do mundo material se tornam afetos, se encerram em rostos silenciosos ou circulam em palavras (Rancière, 2013b: 97).

As passagens e circulações abertas pelas imagens e narrativas ficcionais promovem a criação de uma enunciação na qual a coexistência de fragmentos temporais da experiência vai além dos lugares e tempos fixados pela ordem consensual dominante.

Ao comentar o filme *Condenação* (Béla Tarr, 1988), Rancière (2013b) aciona várias vezes a figura da janela. No extrato acima, a janela é a moldura através da qual podemos seguir o olhar de uma personagem, localizada num momento específico (o tempo do depois ou o momento qualquer) configurado por cristais de tempo que, em movimento contínuo e não hierárquico, formam um microcosmo, visível apenas “em um momento singular de coexistência entre os corpos agrupados onde circulam os afetos [...] à hora em que o mundo se reflete em intensidades sentidas por corpos, vozes e olhares” (2013b: 53 e 54). É como se as janelas promovessem a busca e o encontro com o incapturável, desafiando a espera pelo já familiar e promovendo a chegada do inquietante desconhecido.

Doravante, a personagem típica de Béla Tarr é o homem à janela, o homem que olha as coisas chegarem a si. E olhá-las é deixar-se invadir por elas, subtrair-se ao trajeto normal que converte as solicitações do exterior em impulsos para agir. [...] Para ele, os verdadeiros acontecimentos não se põem em termos de empreendimentos, obstáculos, sucessos ou falhas. Os acontecimentos que fazem um filme são momentos sensíveis, recortes na duração: instantes de

solidão em que o neoveiro do exterior penetra lentamente os corpos no outro lado da janela, instantes em que esses corpos se agrupam num lugar fechado e onde as afecções do mundo exterior se convertem em uma circulação entre pontos de condensação parcial localizados em um afecto global (Rancière, 2013b: 48, 52 e 53).

Não parece ser em sentido muito diferente que Deleuze (2005) apresenta um estudo da imagem como forma de inscrição heterocrônica dentro de um fluxo contínuo de atravessamentos de cenas – tomando, no caso, o cinema como ponto de partida para pensar de que maneira as temporalidades se entrelaçam na construção do devir cinematográfico a partir do qual se configuram as potências de onde podem emergir novas formas de percepção desestabilizadoras diante da cena. Não é apenas a cena apresentada que se constitui em potência geradora de percepções, mas também seus subentendidos: o que é presentificado, as aparições em uma cena, não deixam de estar ligadas às evocações dentro desse tempo paradoxalmente concentrado e expandido:

É a mesma coisa com a percepção: assim como percebemos as coisas lá onde elas estão presentes, no espaço, nós nos lembramos lá onde elas passaram, no tempo, e tanto num caso quanto no outro saímos de nós mesmos. A memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo. Em suma, o passado aparece como a forma mais geral de um já-aí, de uma preexistência geral, que nossas lembranças supõem, até mesmo a primeira, se uma houvesse, e que nossas percepções, mesmo a primeira, utilizam (Deleuze, 2005: 121)

Ao nos depararmos com uma imagem de uma “personagem” debruçada na janela, por exemplo, não nos é possível conhecer seus pensamentos, sentimentos e desejos. A literatura aqui teria uma vantagem. Contudo, seja na imagem ou na narrativa ficcional, o que é vital para a valorização do momento

qualquer é a “duração do tempo em si mesma, no seio da qual as coisas afetam as personagens, o sofrimento da repetição, o sentido de uma outra vida, a dignidade empenhada em perseguir o sonho e em suportar a decepção desse sonho” (Rancière, 2013b:103).

A ocupação de um espaço limiar se caracteriza pela ambivalência de um espaço de fronteira, aspecto ao mesmo tempo de presença e ausência, ponto de fuga para o qual é possível a qualquer momento se retirar: a aparição fugidia do momento no cotidiano define-se pela via de sua efemeridade e possibilidade de desaparecimento – deixando, por outro lado, um rastro, um vestígio de sua figura real tornada figuração de sua atividade no espaço político. A relação de força se configura, paradoxalmente, não pela presença e pela atuação, mas pelo rastro e pela ausência.

O imaginário instaurado pela fabulação, seja ela expressa pela arte, pelo cinema, pelo texto literário, evidencia um intervalo no seio de “um *continuum* temporal supostamente homogêneo” (Rancière, 2018c: 35), permitindo que momentos quaisquer emerjam a partir da oscilação entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo.

Sob esse aspecto, a imagem das janelas configura um quadro mais amplo de redesenho de um imaginário, de limiares que desafiam o olhar, reposicionando os corpos e deslocando vestígios de memórias para junto de retalhos de futuros inesperados, articulados todos no presente ímpar condensado no momento qualquer. Uma janela não é uma abertura qualquer, criada de maneira aleatória, ou recurso último de contato e passagem entre espaços. Há uma perspectiva de visão, de enquadramento de algum lugar: janelas são voltadas para fora, planejadas para serem parte de uma parede e formar, com ela, uma composição do espaço voltado para a habitação. O enquadramento proporcionado pela janela deriva, em primeira instância, desse planejamento,

geralmente no momento da construção, a partir do qual se define para onde o olhar vai se dirigir a partir dela e quais as linhas possíveis para o devaneio do olhar.

Primeiramente, na janela, o importante é se abrir apenas para um mundo de outras janelas, atrás das quais se mantém, por exemplo, essa mulher enrugada curvada em cima de algo indefinível e cujo rosto, a roupa e o gesto confuso permitem inventar uma história. A beleza moderna também é isso, essa maneira não mais de inventar histórias colocando em cena personagens que se parecem conosco, mas de se diferenciar inventando as possíveis vidas de seres reais percebidos através de uma janela ou em uma esquina (Rancière, 2013c: 117).

Enquanto espaços limiares, janelas capturam esse instante de encontro entre tempos e espaços constituídos em uma coexistência frequentemente efêmera, tendendo a se desfazerem talvez na mesma velocidade: a janela é um espaço de estar entre pensamentos, quase nunca de ficar por períodos extensos – com exceção, talvez, do momento de devaneio; mas aí então o ato de estar à janela não se pauta pela passagem, mas como suporte para as imagens internas da pessoa ali posicionada. A passagem para o limiar, espaço para a fabulação e para o sonho, se abre geralmente quando há uma pausa, um momento para o repouso do corpo, um intervalo para a elaboração dos devaneios.

Em que espaço vivem nossos sonhos? Qual o dinamismo de nossa vida noturna? O espaço de nossos sonhos é verdadeiramente um espaço de repouso? Não possui, antes, um movimento incessante e confuso? (Bachelard, 1991: 159)

A ficção cria um tecido sensível novo, na qual sujeitos até então invisibilizados tomam parte e aparecem registrados em uma história comum, contrariando uma hierarquia e afirmando cenas ficcionais e polêmicas que remontam o real

consensuado, construindo momentos nos quais a indecisão para julgar suplanta a certeza das verdades controladas.

O tempo do devaneio fabulador nos oferta um momento de contemplação no qual se pode descobrir um novo tecido temporal cujos ritmos não são definidos por objetivos preexistentes, mas permitem a fabulação errante, tentativa acionada pelo “como se” das narrativas que se abrem à experimentação e também à subjetivação política. A potência desse momento contemplativo está na constituição de um campo de aparência, criado quando imagens usuais e imaginários consensuais são deslocados e fraturados.

Insisti sobre a positividade da aparência, sobre o fato de que a aparência é um aparecer. A aparência é a criação de uma cena sobre a qual as coisas são visíveis, mas visíveis de uma certa forma, pois ocorre uma reorganização do campo do visível, desafiando a ordem hierárquica (Rancière, 2019: 46).

A cena de dissenso promove, assim, outras possibilidades de arranjos e articulações entre temporalidades e espacialidades de modo a alterar a dinâmica do aparecer dos sujeitos e dos acontecimentos, reorganizando o escopo do legível, do audível e do inteligível e retirando-o de uma ordem hierárquica. Retomando a cena na qual o marceneiro Gauny olha pela janela, Rancière comenta que quando um trabalhador consegue reconquistar o tempo que inicialmente não lhe pertencia, ele transforma uma sucessão contínua das horas em um encontro de múltiplas temporalidades, gestos e acontecimentos:

Na narrativa de Gauny, a jornada de trabalho é um tempo no qual, a cada hora, acontece alguma coisa: um gesto diferente da mão, um olhar que desvia e faz derivar o pensamento, um pensamento que ocorre inesperadamente e que altera o ritmo do corpo, um jogo de afetos que faz com que a servidão sentida ou a liberdade experimentada se traduzam em gestos de intensidades diversas e em encadeamentos contraditórios de pensamentos. Assim se produzem toda uma

série de intervalos possíveis com o tempo normal da reprodução do ser-operário. E esses intervalos deixam-se reunir em um encadeamento temporal desviante (Rancière, 2018c: 34).

Nessa passagem acima é importante notar o modo como Rancière aproxima as noções de cena intervalar, fabulação e coexistência de temporalidades heterogêneas, assinalando o modo como a construção do operário como sujeito político requer a transgressão de um limite simbólico que organiza e divide o tempo cotidiano, impedido que o desmedido momento do devaneio e do sonho desestabilizem a partilha consensual do sensível. Os intervalos que tornam intermitente o tempo do trabalho e que evidenciam sua interrupção para o aparecimento de cenas propícias ao devaneio fabulador promovem, assim, um processo de subjetivação e resistência.

A subjetivação passa por esse olhar pela janela na qual o trabalhador toma posse de um espaço que, certamente, não pertence a ele. O ponto fundamental não é a relação entre soberania e assujeitamento, mas a possibilidade de reconstruir um universo vivido, de perceber, falar ou agir de outra maneira que dentro das formas de experiência que nos são atribuídas (Rancière, 2020: 835)

O trabalho da imagem constrói uma visibilidade e um “aparecer” em uma tentativa de enquadrar, montar e distribuir as figuras questionando o tempo todo a forma assumida por esses arranjos, tensionados entre o corte e a construção ou tecelagem de um “comum”. A situação presentificada (ou “apresentada”) pela cena revela uma construção de pensamento que aparece como um tipo de corte instantâneo na partilha do sensível. É como se disséssemos: em um dado contexto, eis o que é visível e, como consequência, o que é pensável.

Se o plano estético, historicamente, parece ter valorizado a representação enquanto figuração do real em sua transposição para uma tela, para o material

da escultura ou mesmo para a música, com a perspectiva do fantasma da *mimesis* criando os parâmetros da *poiesis* – uma poética distante da imitação que se converte em faísca para o imaginativo seria dificilmente pensável em boa parte da História da Arte – e tornando o espaço da criação também um lugar limitado, a perspectiva de uma visualidade política da imagem se apresenta não mais dentro desses parâmetros, mas como processualidade desestabilizadora, como lembra Silvina Rodrigues Lopes (2019: 57):

A figuração distingue-se da representação porque não se apresenta como imagem de coisas ou sensações, mas como seu próprio movimento, uma experimentação que não ilude o ser feita na linguagem – composição de forças como criação de formas sempre atravessadas do silêncio instabilizador, ou seja, em fragmentação pela própria continuidade a que acedem instaurando-a. (Lopes, 2019: 57)

O exercício de fabulação contraria o encadeamento de causas e efeitos, a previsibilidade, a relação entre o que estaria previsto e o que de fato acontece, criando uma narrativa experimental e dissensual desdobrada pela cena polêmica e seus arranjos temporais destabilizantes:

E talvez sejam necessárias algumas fábulas experimentais do nada e do quase nada, do alguém e do ninguém, do acontecimento e do não acontecimento, para mostrar como, imperceptível e radicalmente, a vida se separa de si mesma, transpondo o limite que separa aquilo que acontece daquilo que há (Rancière, 2018a: 81).

Segundo Calderón (2020a e b), a fabulação das imagens produz operadores de diferença, configurando-as como cenas nas quais diversos termos e singularidades estão em jogo na determinação do estatuto e da disposição dos objetos e dos afetos que criam novos laços para a produção do inesperado, do que ainda não foi visto. A cena operada pelo trabalho das imagens expõe

diferentes maneiras através das quais uma mesma coisa pode ser percebida, fabricam um campo de exploração no qual podemos desenvolver um olhar indisciplinado, que desorienta e nos remeta a novos limiares para a imaginação política e estética.

Considerações finais

Imagens não estão prontas, mas encontram-se “em trabalho”, testando modos de desencaixes às formas enunciativas dominantes e às representações redutoras. São intervalares no sentido de que elas transitam entre nomes, entre outras imagens e entre nós mesmos: não nos posicionamos diante delas, à espera de seus efeitos, mas estamos entre elas (Rancière, 2012). A circulação das imagens e a maneira como as fazemos circular produzem constelações, definem montagens que nem sempre seguem uma ordem narrativa linear causal: a potência política das imagens reside nas relações inesperadas e não previstas que elas podem engendrar. Sob a perspectiva de Rancière (2012, 2013a, 2019a), as imagens são operações que dispõem as coisas de uma dada maneira para que outras realidades possam ser imaginadas. Como ressalta Calderón, elas são “pequenas máquinas que funcionam a partir da diferença, do dinamismo conflitivo, sem se reduzirem ao visível, para criar e abrir brechas ao que nunca foi visto” (2020, p.35).

O trabalho da imagem é abrir planos de conexões e desconexões, aproximações e distinções, fratura e recomposições que não realizam expectativas de legibilidade. “Fazer imagens” (*faire images*) que se distanciem da representação implica interferir na trama temporal que organiza consensualmente a experiência, causando rupturas potencialmente geradoras de uma cena de dissenso.

A fabulação intervalar das imagens revela o processo de montagem de uma cena “enquanto conjunção, enquanto a operação de colocar juntos os corpos, olhares, palavras, gestos e significações” (Rancière, 2018a:29). Vimos que o grão que origina a cena é uma singularidade, um evento especial que pode nos levar a perceber conexões antes não imaginadas com outras singularidades que, em si mesmas, contém um valor específico e que não devem ser aproximadas segundo a lógica de uma explicação causal e linear, que coloca tudo em seu “devido” lugar: pessoas, modos de percepção, formas de vida e de pensamento.

Aparecer na cena pode ser associado a uma tomada de palavra, a uma construção de uma realidade a partir da sedimentação dos elementos que permitem a criação de outro imaginário possível. Mas, como vimos, uma cena não está pronta de antemão: ela é resultado de uma operação fabuladora e intervalar que apreende um momento qualquer na tessitura complexa entre imagens e palavras. Nesse trabalho de montagem, o papel do sujeito que constitui a cena é essencial: seja ele um pesquisador, um filósofo, um professor, um operário, etc. Evitar uma escrita que produza uma máquina explicativa do real é o gesto político adotado por Rancière, uma vez que ele quer desviar “dessa rede de explicações que vem reforçar a ordem do mundo, duplicando-o a partir de sua racionalidade” (2020: 829).

Para produzir uma escrita anti-hierárquica, capaz de elaborar e montar a cena de dissenso, o pesquisador, aquele que junta os traços que configuram as redes de singularidades que definem uma cena, precisa adotar uma postura ética. Rancière comenta que seu método de trabalho envolve aproximar, tensionar e montar diferentes materialidades e produzir um encontro, colocando para funcionar um sistema de relações, um choque entre vários registros de discurso.

Um acontecimento pontual não é ainda uma cena: é meu trabalho transformar em cena este ou aquele acontecimento. A cena existe através da *mise en scène* discursiva e sensível que construo entre palavras de comentadores e acontecimentos sensíveis que eles se aplicam a captar. A cena não é jamais simplesmente um acontecimento empírico que eu me ponho a contar e analisar. A cada vez, há um conjunto de fios que são ligados, ressonâncias e harmônicos que a constituem. Eu constituo a cena tendo em mente a referência possível a outras cenas. (Rancière, 2018a:121)

De fato, a cena é composta de vários materiais: partindo de um acontecimento, situação ou ação concreta, o pesquisador cria uma forma de escrita capaz de expressar seu pensamento, uma vez que transformar o modo como as coisas são apresentadas na escrita significa interferir em como elas são vistas e pensadas. Trata-se de oferecer uma proposição de sentido a ser discutida, reconfigurada, revista, como uma constelação movente. “A questão é saber se o leitor aceitará mover-se com o texto, fazer algo com ele, inscrever-se nessa paisagem de pensamento anônimo e traçar aí seus próprios caminhos” (Rancière, 2019 :38).

Construir uma cena a partir de elementos singulares não quer dizer apenas colocá-los juntos, mas escolher a racionalidade que irá produzir inteligibilidade a partir dos fragmentos articulados e também dos intervalos que permanecem entre eles. Rancière opta não pela ordem representativa, mas pela ordem igualitária. O trabalho da cena é permitir deslocamentos capazes de produzir novas relações e intervalos entre o sensível e o legível, novas paisagens e caminhos inesperados de entendimento e de imaginação. Assim, o momento qualquer possui um papel central no funcionamento de uma cena de dissenso, pois, ao abrir um intervalo temporal consensual e desorganizar seu encadeamento previsto, ele desloca as posições tidas como “normais”, que definem operações verticais e explicativas.

O desmedido momento, o “momento qualquer” ou o tempo do depois são expressões utilizadas por Rancière para definir a centelha responsável pela fabulação que aciona a cena dissensual, na qual a coexistência de temporalidades e a desidentificação dos sujeitos vão mostrar não “como as coisas são”, mas “como elas podem acontecer se....”. A práxis ficcional do “como se” evidencia a importância de uma fabulação que opera nas narrativas e nas imagens através da urdidura e do entrelaçamento de uma multiplicidade de microacontecimentos sensíveis, todos iguais em importância e luminosidade.

O momento qualquer afirma o poder de engendrar uma outra temporalidade, diferente daquela que encadeia e faz valer o que estava previsto. É aqui que os desvios ínfimos que mudam a jornada de trabalho do taqueador se ligam às barricadas que desafiam o poder. Emancipação individual, emancipação em relação a uma certa forma de individualidade, e emancipação coletiva, em relação a um certo modo de ser coletivo (2018c: 36).

O momento qualquer nos permite perceber que a emancipação individual e coletiva não é algo a ser projetado sempre no futuro, mas uma reconquista de um modo fabulador de apropriação do tempo no presente. Movimentos de ocupação, por exemplo, possibilitam uma reapropriação do tempo, configurando outros modos de ação política que promovem a coexistência de temporalidades e fazeres, desierarquizando o tempo consensual e causal do funcionamento das instituições, permitindo que gestos, corpos, desejos, devaneios, gambiarras e arranjos perfurem e interrompam o curso normal das horas que organizam o cotidiano. A coexistência das temporalidades das ruas, das redes, da experiência singular dos sujeitos promove não só um espaço comum de partilha, mas também o encontro de performances artísticas e políticas.

Movimentos de ocupação como os ocorridos em Nova York e Madrid foram a ocasião de um reencontro entre múltiplas formas de apropriação do tempo, como se os novos modos de ação política colocassem em movimento, de sua maneira, as formas de coexistência de temporalidades e também [...] um esforço para fazer durar esses momentos de reconstrução de uma forma de vida comum nas experiências de produção, troca e circulação de informações e saberes, e de cuidados que tecem as redes de uma solidariedade nos conflitos do presente que é também a antecipação de uma forma de vida em devir, livre da hierarquia dos tempos e capacidades (Rancière, 2018c: 46-47).

Rancière menciona os esforços feitos em momentos de levantes para reconstruir uma forma de vida comum. Ele destaca as articulações e vínculos de pertencimento que dão origem a experiências ricas em múltiplas linhas de fuga que permitem aos sujeitos se constituírem e aparecerem como agentes de suas vidas. Articulações e laços expressam as escolhas e as trajetórias que desenham os limites entre o que é preciso cuidar e o que se pode deixar de lado; definindo tanto o “como fazer” para se dedicar à vida e à preservação de um modo de ser, quanto o “como se” da fabulação que torna uma realidade habitável. Os afetos e vínculos tecidos em meio aos conflitos ressaltam como sujeitos evidenciam tudo o que fazem para manter sua dignidade, sua integridade, como reparam continuamente o mundo ordinário, para que possam construir condições de autopreservação fazendo parte de um comum produzido através de momentos que interrompem o curso normal das coisas.

O modo como os sujeitos tecem juntos uma rede de manutenção da vida, vai articular a trama da solidariedade, dos pertencimentos, do traço de humanidade que teima em ser desrespeitado. As articulações produzidas pelas insurgências permitem à vida manter sua trama, sua forma, ao mesmo tempo em que auxiliam os sujeitos a encontrar um ritmo, um estilo viável que resiste à dor, ao sofrimento, ao ataque. É como se fossem barricadas feitas de vulnerabilidades e resistências que, amalgamadas pelos afetos, atuam juntas

para realizar uma reparação e uma fabulação contínua da vida que ameaça romper-se a cada instante.

Diante disso, nosso intuito foi mostrar como as imagens participam dessas insurgências, abrindo intervalos que permitem desvios, devaneios, desmesuras.

Bibliografia

- Bachelard, Gaston (1990). *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense.
- ____ (1991). *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Calderón, Andrea Soto (2014). Jacques Rancière: desajustes metodológicos en el tratamiento de las imágenes, *Aisthe*, v.8, n.12, p. 35-51.
- ____ (2018). Potencias y impotencias de las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière. In: Vega, Francisco; Rocco, Valerio (eds.). *Estética del disenso: políticas del arte en Jacques Rancière*. Santiago de Chile: Editorial Doble Ciencia, p. 135-149.
- ____ (2020a). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- ____ (2020b). Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancière. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n. 79, p. 21-35.
- ____ (2020c). Los bordes de la representation, *Theory Now: Journal of literature, critique and thought*, v.3, n.1, p.30-49.
- Freire, Cristina (2006). *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- ____ (1999). *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras.
- Lopes, Silvina R. (2019). *A anomalia poética*. Belo Horizonte: Chão da Feira.
- Marques, Angela C. S.; Martino, Luís M. S. (2020). Fotografias do Limiar. *Interin*, v. 25, n. 2, p.83-110.
- Panagia, Davide (2018). *Rancière's sentiments*. London: Duke University Press.
- Rancière, Jacques (1985). *Louis-Gabriel Gauny. Le philosophe plébéin*. Paris: La Découverte-Maspero/Université de Vincennes.

- ____ (1988). *A Noite dos Proletários*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (1995). *La Méésentente— politique et philosophie*. Paris: Galilée.
- ____ (2000). *Le Partage du Sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions.
- ____ (2003). *Le destin des images*. Paris: La Fabrique.
- ____ (2004). *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard.
- ____ (2006). Le coup double de l'art politisé: entretien avec Gabriel Rockhill. *Lignes*, v.1, n.19, p. 141-164.
- ____ (2007). Le travail de l'image. *Multitudes*, n.28, p. 195-210.
- ____ (2008). El teatro de imágenes. In: AAVV, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*, Santiago de Chile: editorial Metales pesados, p.69-89.
- ____ (2009). The method of equality: an answer to some questions. In: Rockhill, Gabriel; Watts, Philip (eds.). *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*. Duke University Press, p. 273-288.
- ____ (2010). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.
- ____ (2011). "The thinking of dissensus: politics and aesthetics". In: Bowman, Paul; Stamp, Richard. *Reading Rancière*. London: Continuum International Publishing Group, p.1-17.
- ____ (2012). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- ____ (2013a). *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. London: Verso.
- ____ (2013b). *Béla Tarr: o tempo do depois*. Lisboa: Orfeu Negro.
- ____ (2013c). *Le fil perdu : essais sur la fiction moderne*. Paris: La Fabrique.
- ____ (2016). «Un soulèvement peut en cacher un autre ». In: Didi-Huberman, Georges. *Soulèvements*. Paris: Gallimard, Jeu de Paume, p.63-70.
- ____ (2017). *Les bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil.
- ____ (2018a). O desmedido momento. *Serrote*, n.28, p. 77-97.
- ____ (2018b). *La Méthode de la scène*. Paris: Éditions Lignes.
- ____ (2018c). *Le temps modernes*. Paris: La Fabrique.
- ____ (2019). *Le travail des images*. Conversations avec Andrea Soto Calderón. Dijon: Les Presses du Réel.
- ____ (2020). La pensée des bords (entretien avec Fabienne Brugère), *Critique*, n.881, p.828-840.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°24 - 2021 - ISSN 1852-9550

Zygouris, Radmila (2002). *O vínculo inédito*. São Paulo: Escuta.

* Professora associada do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Doutora em Comunicação Social pela UFMG, pós-doutora pela Université Stedhal, Grenoble III. Contato: angelasalqueiro@gmail.com

** Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero e pesquisador da Faculdade Cásper Líbero, SP. Doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP. Foi pesquisador-bolsista na Universidade de East Anglia, na Inglaterra. Contato: imsamartino@gmail.com