Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 30, jan-jun/2022

http://www.revistaviso.com.br/

CADERNOS DE ESTÉTICA APLICADA N°30

Desmedidos momentos e cenas fabuladoras de aparição em Jacques Rancière

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte (MG)

RESUMO

Desmedidos momentos e cenas fabuladoras de aparição em Jacques Rancière

Este texto realiza uma revisão de literatura em torno dos principais aspectos que envolvem a construção da cena em Jacques Rancière, evidenciando como a potência fabulativa da racionalidade ficcional produz momentos quaisquer que perturbam os encadeamentos consensuais de ações, gestos, existências e experiências. A partir da produção de intervalos e liminaridades, é possível reconfigurar temporalidades e espacialidades a fim de desestabilizar e desierarquizar as relações de dominação e propor outros imaginários. O momento qualquer suspende a ordem corriqueira do tempo, redispõe o visível, as ações e as formas como as coisas e os seres aparecem, a maneira habitual de ocupar um espaço, a forma de identificar-se como indivíduo e de inscrever-se nas relações. Assim, a cena, tomada como singularidade e como operação de dissensuação a partir da qual se pode produzir momentos de *rêverie* (devaneio fabulador) que fraturam imaginários consensuais, altera o modo como lemos, vemos e ouvimos o outro e o mundo a nosso redor. Argumentamos que a cena realiza uma desmontagem das explicações previsíveis, deslocando consensos e oferecendo um imaginário antihierárquico e no qual coexistem múltiplos tempos, espaços e existências.

Palavras-chave

cena; aparição; fabulação; momento qualquer

ABSTRACT

Unmeasured Moments and Fabulative Scenes of Apparition in Jacques Rancière

The aim of this text is to present a literature review around the main aspects that involve the construction of the dissent scene in Jacques Rancière, showing how the fabulative power of fictional rationality produces random moments that disturb the consensual chains of actions, gestures, existences and experiences. From the production of intervals and liminalities, it is possible to reconfigure temporalities and spatialities in order to destabilize and de-hierarchize the relations of domination and propose other imaginaries. The random moment suspends the ordinary order of time, rearranges the visible, the actions and the ways in which things and beings appear, the usual way of occupying a space, the way of identifying oneself as an individual and of inscribing oneself in relationships. Thus, the scene, taken as a singularity and as an operation of dissensus from which moments of reverie (fabulative daydream) can be produced that fracture consensual imaginaries, alters the way we read, see and hear the other and the world around us. We argue that the scene dismantles predictable explanations, shifting consensus and offering an anti-hierarchical imaginary in which multiple times, spaces and existences coexist.

Keywords

scene; appearance; fabulation; random moment

SALGUEIRO MARQUES, Ângela Cristina. “Desmedidos momentos e cenas fabuladoras de aparição em Jacques Rancière”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 16, n° 30 (jan-jun/2022), p. 106-143.

DOI: 10.22409/1981-4062/v30i/461

Aprovado: 25.07.2022. Publicado: 28.08.2022.

© 2022 Ângela Cristina Salgueiro Marques. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 25.07.2022. Published: 28.08.2022.

© 2022 Ângela Cristina Salgueiro Marques. This document is distributed under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Introdução

A leitura dos textos e obras mais recentes de Jacques Rancière nos convida a entender melhor a maneira como ele exemplifica as operações de montagem de uma cena a partir da articulação singular entre os conceitos de experiência, temporalidade, espacialidade e aparecimento político. Em entrevista a Javier Bassas[1], Rancière afirma que uma cena interfere na matriz temporal e espacial que encadeia os acontecimentos de modo a não entrelaçá-los linearmente, como uma sucessão de causas e efeitos, reduzindo a vida material, corpórea e afetiva a uma sequência sem desvios ou bordas. Uma cena, segundo ele, poderia deslocar "um mundo sem bordas"[2] através das "bordas da ficção", onde se fabula a temporalidade da coexistência entre uma multiplicidade de instantes quaisquer. Aqui a ficção não se apresenta como o contrário da realidade, mas como o gesto político inventivo que produz um limiar no qual corpos, objetos, palavras e narrativas são redispostos de modo a confrontar o tempo que passa sem cessar e que, aos sobressaltos, projeta tudo no instante seguinte, sem olhar para trás. A ficção produz a borda na qual as temporalidades valorizam os acontecimentos inesperados, os saltos que desregulam e suspendem as repetições que conformam campos de experiência que não aceitam indeterminações.

Este artigo possui o objetivo de realizar uma leitura atenta de algumas das obras de Rancière, destacando sua produção recente acerca do método da cena e a maneira como a invenção ficcional desempenha importante papel em sua experimentação crítica. Na cena, imagens, textos, documentos, narrativas, existências, objetos são articulados e justapostos não para serem explicados, codificados ou representados, mas para dar origem a arranjos que permitam outras formas de aparecimento político. Tal aparecimento não se reduz à visibilidade, mas envolve uma ruptura com a previsibilidade da racionalidade consensual, criando uma narrativa experimental e dissidente.[3] "Aparecer" envolve outra maneira de pensar e realizar uma distribuição e organização dos corpos e das capacidades, questionando as posições já assinaladas e distribuídas. Tentaremos evidenciar, a partir de exemplos

presentes nos textos de Rancière, como o aparecimento político requer uma transformação nas condições de visibilidade, consideração, escuta e reconhecimento dos sujeitos.

A alteração das coordenadas da experiência sensível ocorre, segundo Rancière[4] por meio da criação de uma cena sobre a qual as coisas são visíveis de certa forma, pois ocorre uma reorganização do campo do visível, desafiando a ordem hierárquica. Para ele, a fabulação ficcional tem papel ativo nessa reorganização, uma vez que ela age através de estruturas enunciativas que não se opõem ao real, mas que ajudam a configurar narrativas que atuam no reposicionamento dos corpos, no deslocamento das imagens, ativando sacudidelas e tremores necessários para produzir deslocamentos, rachaduras e fissuras nos modos naturalizados de apreensão e explicação dos eventos. A fabulação precisa da ficção, de maneira ampla, para alterar o modo como temporalidades distintas são articuladas, reverberando na maneira como formas de vida são apreendidas e reconhecidas, compondo formas outras de conhecer, sentir, apreender.

Terá destaque em nossa reflexão o conceito de "momento qualquer" ou "desmedido momento", desenvolvido por Rancière no livro *Les bords de la fiction*[5], uma vez que o consideramos como uma das principais chaves de interpretação para a operação de montagem de uma cena. É importante mencionar aqui que Rancière faz uma distinção entre o "momento qualquer" e o "desmedido momento". Além de essas noções intitularem capítulos separados do livro *Les bords de la fiction*, elas parecem se relacionar a duas ações distintas que permitem a ruptura entre "o que existe" (o que é dado a ver através de um regime policial" e "o que acontece" (o que pode ser reconfigurado pelos sujeitos em suas agências e aparições políticas).[6]

Assim, o momento qualquer parece caracterizar a interrupção do modo dominante que orienta o processo de produção de

sentido, abrindo espaço para o surgimento de um sentido comum que conecta sujeitos, elementos e enunciados sem subordiná-los ou destruí-los. O momento qualquer abre a borda, o limiar de passagem entre o tudo e o nada, a ausência de vazios e o excesso, o consenso e o dissenso. O momento qualquer rompe com a racionalidade ficcional que ordena o mundo a partir da reprodução do que já é conhecido, sem abrir espaços para as *rêveries* (devaneios)[7], para as temporalidades de nuances infinitas, supensas e isentas de promessas. Por sua vez, o desmedido momento é o vetor de produção da fabulação que conduz essa passagem. Ele é um gesto, um acontecimento que "se expande sem fim no interstício do momento qualquer".[8] O desmedido momento torna possível a fabulação como a capacidade de ultrapassar a borda para entrar nos espaços onde todo um sentido de real se perde junto com as identidades impostas e suas pretensas ausências de devir.

O intuito dessa revisão de literatura é aparesentar um percurso possível de leitura da reflexão recente de Rancière, de modo a iluminar suas potencialidades para análises que desejam evidenciar como fazer comunicar e aparecer experiências a partir de um trabalho que aproxime ficção, fabulação e razão crítica em "outra cartografia do tempo que possa ligar sem subordinar ou destruir"[9] as singularidades em diálogo.

1. A cena e a articulação desviante de singularidades

Ao comentar o trabalho do artista chileno Alfredo Jaar sobre o genocídio de Ruanda em 1994, Jacques Rancière[10] 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 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, Jaar cria uma "fábula experimental do quase nada"[11] 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".[12] 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.

As imagens criadas por Alfredo Jaar são insurgentes quando nos indicam que o processo emancipatório requer a redefinição da experiência a partir de outra configuração para a relação espaço, tempo, corpo e palavra. Insurgir-se implica, para Rancière, retirar os corpos dos lugares (concretos e simbólicos) que lhes foram destinados e transformar as redes materiais, discursivas e intersubjetivas que os sustentam e amparam, modificando olhares, linguagens e vulnerabilidades. A insurgência manifesta-se no gesto estético e político de "construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados".[13] Assim, Rancière enfatiza que emancipar-se é poder engendrar outra temporalidade, diferente daquela que encadeia e faz valer o que estava previsto. O corpo emancipado aparece em cena desvinculando-se de uma dimensão produtiva: ele pode abandonar-se ao devaneio, à invenção e ao gesto que altera a condição da existência possível.

O conceito de cena é um dos eixos estruturantes do pensamento e do método de pesquisa e de escritura de Jacques Rancière. Ele costuma definir a cena, de modo geral, como a construção de "uma forma de racionalidade não hierárquica que não procura explicar um fato, um acontecimento, uma vez que a inteligibilidade deriva da singularidade escolhida e das redes identificadas em torno dela".[14] Tal definição da cena deriva da importância que Rancière confere à tentativa de evitar representar ou explicar o mundo e os fatos de maneira causal, obedecendo a uma linearidade consensual que busca apenas classificar, nomear, organizar, reforçar ordens e normas assimétricas. A representação, segundo Rancière, explica o mundo e evita o trabalho crítico do sujeito que se interessa em conectar singularidades, articulando-as em atrito e em mosaico. É como se uma cena singular pudesse se transformar em "um aparelho através do qual podemos olhar outras cenas e ter uma percepção, um entendimento diferente de outras singularidades, lançando luz ao redor".[15]

Ao explicar como a cena pode se originar, Rancière[16] 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 se deparou com os escritos de Louis Gabriel Gauny, o "marceneiro poeta", ou ainda, o "filósofo plebeu"[17], aproveitando-os para redigir *A noite dos proletários*. 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".[18] Gauny, ao deixar de lado as ferramentas e se aproximar da janela, inicia uma *rêverie* e "se perde no infinito dos devaneios ocasionados por uma paisagem, uma luz ou uma hora indecisa [...] rompendo os

próprios quadros dentro dos quais a experiência comum se deixa contar".[19]

A partir do relato de Gauny, Rancière pretende evidenciar que uma das maneiras de abordarmos a emancipação dos operários é entender o "poder do momento que cria um encadeamento temporal desviante"[20]: utilizar o tempo livre para olhar pela janela "como se" fosse o proprietário da casa em obras é um gesto que perturba a ordem consensual e hierárquica que separa os que trabalham com as mãos e os que observam. A prática do "como se" promove uma espiral de temporalidades desviantes, capazes de "transformar a sucessão de horas nas quais nada jamais deve acontecer em um tempo marcado por uma multitude de acontecimentos".[21] É importante aqui mencionar que a prática política e estética do "como se" é mencionada por Rancière no livro sobre o desentendimento[22] quando ele explica o conflito entre plebeus e patrícios no Aventino, a partir da narrativa de Simon Ballanche. Em resumo, os patrícios recusam fazer um trato com os plebeus, considerando-os incapazes de falar e, assim, de empenhar sua palavra. Empenhados em provar o contrário, os plebeus inventam atos de fala que imitam aqueles usados pelos patrícios: "se dão um nome, consultam os oráculos, realizam uma série de atos *como se* fossem iguais, falando *como se* os patrícios pudessem entendê-los, instituindo uma cena de interlocução através de uma dramaturgia".[23]

Fazer "como se" a cena de interlocução existisse, tomando emprestada a linguagem do outro, não se reduz a usar as palavras desse outro, mas apropriar-se de sua língua, retorcendo-a, arrancando seu sentido normal, seu sentido legítimo. O "como se" político é a afirmação de uma capacidade coletiva, pois permite a montagem de uma cena na qual todos agem como se pudessem partilhar o mesmo juízo e fossem membros de uma comunidade já existente. Para Rancière, a cena é produzida quando "aqueles que não são compreendidos, aqueles que não são 'vistos' falando, fazem como se falassem e provam que eles, de fato, falam e que,

nesse sentido, o que sai de suas bocas não é um gemido, mas sim a exposição de uma demanda por justiça".[24]

A tática do "como se" produz cenas nas quais os sujeitos mudam o uso da língua, mesclam gêneros narrativos, agem a partir da aposta em um mundo comum que não existe. Eles produzem demonstrações e argumentos que podem ser compreendidos pelos demais, debatendo como se a discussão pudesse acontecer entre parceiros. No livro *La mésentente* (1995, p.88), Rancière menciona como a obra de Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, impulsiona-o a pensar em uma comunidade estética que funciona sob o modo da pressuposição, do "como se" que aponta outro modo de existência do sensível que "não segue a divisão bem estabelecida entre partes".[25] Assim, a comunidade estética seria mais do que um julgamento, configurando uma prática coletiva na qual o "como se" atua como operador de dissenso. Segundo Rancière[26], o "como se" estético presente na ficção e o "como se" político presente no desentendimento articulam a ficção (que não é uma inverdade, mas a fabulação crítica que altera as coordenadas da experiência) com o dissenso (que questiona o fato de as coisas serem apresentadas "como tais", impossíveis de serem alteradas).[27]

A cena elaborada nesse exercício fabulativo 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. Quando o marceneiro Gauny olha pela janela, Rancière comenta, ele consegue reconquistar o tempo que inicialmente não lhe pertencia, transformando uma sucessão contínua das horas em um encontro de múltiplas temporalidades e gestos. Os devaneios fazem derivar os pensamentos que, por sua vez, ocorrem inesperamente e alteram os ritmos do corpo, misturando afetos e intensidades em "encadeamentos contraditórios de pensamentos. Assim se produz 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".[28]

Esse comentário sobre o devaneio de Gauny nos revela 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, impedindo que o desmedido momento do devaneio e do sonho desestabilizem a partilha consensual do sensível. Ao olhar pela janela, o trabalhador ativa o jogo do "como se" e define a si mesmo como pertencente a um espaço ao qual supostamente não deveria tomar parte. "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".[29]

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 desestabilizantes.[30] 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.

Este artigo pretende apresentar alguns elementos do pensamento de Rancière acerca da elaboração de cenas polêmicas, acentuando sua potência fabulativa e seu trabalho disruptivo e insurgente a partir da relação que ele estabelece entre temporalidades políticas e precárias, ficção, imagens e momento qualquer. Nosso intuito é revelar como a cena, tomada como singularidade e como operação dissensual[31] a partir da qual se pode produzir momentos de *rêverie* (devaneio fabulador) altera o modo como lemos, vemos e ouvimos o outro e o mundo a nosso redor.

2. O desmedido momento e a fabulação das temporalidades coexistentes

A relação que podemos estabelecer entre o momento qualquer que articula cenas polêmicas e a reflexão de Walter Benjamin acerca do conceito de História (e de sua organização temporal pela narrativa dos vencedores) aparece delineada pelo próprio Rancière quando comenta que o momento qualquer é o tempo dos não vencidos.[32] Dito de outro modo, a coexistência de temporalidades permitida pela reorganização da experiência pelo momento qualquer desfaz o dilema de termos que optar pelo "tempo dos vencedores" ou pelo "tempo dos oprimidos". O tempo dos "não vencidos" confere destaque à capacidade de agência e à dignidade aos oprimidos, uma vez que se trata de um tempo da coexistência precária de temporalidades, da articulação de um comum que apresenta e aproxima fatos, coisas, sujeitos, palavras, situações e acontecimentos de modo a alterar a percepção e a inteligibilidade do mundo, considerando o tempo em "suas paradas, superposições, voltas, rodeios e explosões".[33]

Construir uma cena a partir de elementos singulares não consiste em apenas reuni-los, mas envolve articulá-los a partir de uma racionalidade que produzirá inteligibilidade a partir do distanciamento com relação a um tipo de ficcionalidade causal, na qual as coisas acontecem "como consequências umas das outras, segundo um encadeamento necessário ou verossímil".[34] A racionalidade causal se organiza por meio de um esquema que "conduz os indivíduos, à sua revelia, entre dois pares de contrários: da felicidade à infelicidade, do esperado ao inesperado, da ignorância ao saber".[35]

Mas a ficção fabuladora não segue a temporalidade da produção: ela valoriza o tempo da coexistência, "fazendo de cada momento o teatro de uma multidão de micro-acontecimentos sensíveis partilhados por todos" e que compõem uma "série de intervalos positivos no tempo normal que ordena um *continuum* supostamente homogêneo".[36] O encadeamento temporal desviante promovido pela

racionalidade ficcional intervalar altera também a forma como a existência de pessoas quaisquer é apreendida e avaliada.

Os "não vencidos" são povos que se configuram quando o arranjo consensual e aparentemente "natural" das temporalidades é desorganizado por uma operação ficcional a partir da qual "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".[37] O tempo dos não vencidos requer a coexistência e a articulação de tempos, espaços e dos sujeitos que os habitam e aí definem suas capacidades e interferências no comum. É um tempo "arrancado" do tempo da mercantilização e da dominação. O trabalho da cena é justamente produzir esse esforço de extrair à força, de arrancar o tempo dos não vencidos da linearidade consensual e contínua que dita o ritmo narrativo da história contada pelos vencedores.[38] O tempo que se abre junto com a cena não é o tempo do devaneio como escape da violência e da brutalidade, mas "é um tempo que se desdobra outramente, que confere um peso diferente a esse instante desviante, ligando-o a outros instantes, permitindo outros acessos ao passado, construindo outra memória e criando, por isso mesmo, outros futuros".[39]

O tempo dos vencidos não apaga o tempo dos vencedores, mas o corrói por dentro, abre flancos através dos quais se tornar possível a figuração e o aparecimento de povos vulneráveis e de tempos precários nas imagens. O tempo intervalar que conecta várias temporalidades produz também imagens dialéticas, oferece outras possibilidades para evidenciar a dignidade, a humanidade e as formas de vida dos povos. O devaneio fabulador de Gauny é uma imagem emblemática de como Rancière e Benjamin empreendem uma abordagem crítica do tempo como categoria política capaz de "alterar o estatuto do visível, da maneira como olhamos as coisas e de como nos movemos entre elas".[40]

A aproximação entre Rancière e Benjamin também se expressa no método através do qual cada um trabalha a montagem, a

articulação constelar de elementos singulares que, quando aproximados, produzem um choque, uma explosão, uma interrupção no fluxo contínuo da organização causal das temporalidades. A imagem benjaminiana é justamente o resultado dessa montagem: "imagem é aquilo onde, à maneira de um relâmpago, o acontecido se une ao agora numa *constelação*".[41] Cenas são mônadas que se comunicam com outras dentro de uma complexa e movente constelação que retece e redispõe o comum e as comunidades políticas que nele emergem. Quando Rancière monta uma cena, ele coloca em prática uma operação de descrição e de inteligibilidade que permite a comunicação com outras cenas "segundo diferentes relações que são sempre 'entre-expressão' e jamais consecução de uma cronologia lógica ou de influência".[42]

A montagem da cena, conforme mencionado, se inicia com o trabalho de uma razão sensível que escolhe uma singularidade a partir da qual serão traçadas todas as linhas (ou constelações) que potencialmente definem um acontecimento. "Trata-se de colocar em relação o que aparece como sem relação, ou de mostrar uma capacidade que parece não mais existir".[43] A cena aproxima e articula uma multiplicidade "de narrativas sérias ou fantasiosas, de documentos históricos, de coleções de objetos testemunhas ou mitos perdidos na noite dos tempos".[44] A definição da cena, no livro *Aisthesis*, novamente aproxima Benjamin e Rancière, quando ressalta que a rede constituída em torno de um evento ou objeto singular "inscreve-os em uma constelação movente na qual se formam os modos de percepção, afetos e formas de interpretação que definem um paradigma da arte".[45] A cena modifica o que poderia ser visto, pensado e entendido ao acolher o impensável, ao elaborar um microcosmos no qual temporalidades, espacialidades e corporeidades performam novos desenhos e novas tramas para as formas de vida:

> A cena não é uma ilustração de uma ideia. É uma pequena máquina ótica que nos mostra o pensamento ocupado em tecer juntos percepções, afetos, nomes e ideias, constituindo a comunidade sensível que torna essa urdidura pensável. A cena capta

> conceitos em operação, em sua relação com os novos objetos que buscam apropriar, velhos objetos que tentam reconsiderar e os padrões que constroem ou transformam para este fim.[46]

A temporalidade fabuladora que articula a cena faz a conexão entre os diversos elementos da constelação alterando o modo como o tempo trabalha: trata-se, como mostra Rancière, de partir de um ponto singular qualquer, em um momento qualquer e estender conexões e articulações em direções imprevistas, inventando, a cada passo, outras relações. A potência do momento que engendra outro encadeamento temporal não está apenas nas grandes manifestações revolucionárias, mas sobretudo nas insurgências cotidianas, pois nelas também as articulações entre acontecimentos rompem com a causalidade consensual da simples sucessão de coisas. Assim, a ficção envolvida na criação da cena e no aparecimento dos povos não vencidos nos oferece "outra maneira de pensar o tempo a partir da singularidade de momentos nos quais a distribuição hierárquica das temporalidades e das formas de vida é suspensa, interrompida ou desviada".[47]

A ficção atua, de acordo com Rancière[48], na 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. O "ponto sem limites", o "desmedido momento" (incapturável por fórmulas narrativas e discursivas), o "momento qualquer", "não é o tempo da razão reencontrada nem o do desastre esperado. (...) É o tempo em que o interesse recai sobre a própria expectativa"[49]: "o tempo de uma vida que se inventa como diferente daquela a que ela estava destinada".[50] O momento qualquer, como mencionamos, produz ondas de temporalidade que se interpenetram, sem que uma destrua a outra, produzindo uma forma de coexistência que conecta sem subordinar ou aniquilar: "um vínculo igualitário que conserva as temporalidades umas ao lado das outras em seu direito igual à existência, mas também as

enriquecendo infinitamente por meio de traduções, reflexos e ecos".[51]

Sob esse aspecto, o devaneio de Gauny define a instauração de uma cena na qual aquilo que antes não existia alcança inteligibilidade e escuta, e é por isso que "a emancipação é primeiramente uma reconquista do tempo, outra maneira de habitá-lo".[52] Assim, o taqueador aparece em uma cena e é nela figurado a partir da alteração de um imaginário que define sua forma de vida. A imagem de Gauny à janela nos revela a dimensão política do momento qualquer e de sua capacidade para configurar uma cena relacionada com a capacidade que as imagens possuem de atuar sobre a forma de reconhecimento da dignidade dos sujeitos. O brilho fulgurante do momento qualquer e do desmedido momento se aproxima do relâmpago benjaminiano, cujo clarão fugaz une passado, presente e futuro na imagem dialética. Contudo, um momento qualquer faz reverberar no presente uma profusão de recortes temporais do próprio presente. O momento qualquer compõe a cena quando trabalhado por meio de uma escritura na qual o autor (pesquisador, filósofo, artista) toma uma posição. Para Rancière, articular as cartas de Gauny a outros documentos, deu origem a uma montagem na qual bailam várias vozes:

> Isso produziu um tipo de relato e de escritura: em vez de enraizar as palavras dos operários em uma experiência coletiva ou de traduzi-las em um sentido que lhes seria próprio, enfatizei as circunstâncias mesmas de sua enunciação, na maneira como se apropriavam das palavras que não haviam sido feitas para eles, no estilo e na tonalidade de seus discursos. Tentei criar ressonâncias com palavras que vinham de outros lugares – da religião, da poesia, da retórica -, com palavras mais antigas ou mais modernas. Tentei de algum modo registrar, do meu jeito, o tipo de mundo comum que construíam.[53]

Esse excesso de temporalidades habilmente montadas em redemoinho é o dispositivo que vai desorganizar o "grande *continuum* feito da conjunção de momentos que são, ao mesmo tempo, o ponto por onde passa a reprodução da

hierarquia dos tempos e o ponto de um hiato, de uma ruptura".[54] De acordo com Rancière[55], o modo como a ficção atua na produção de figurações, resistências e questionamentos implica em uma forma de compor as imagens (entrelaçadas com discursos, textos e palavras) que perturba a maneira como usualmente as representações tendem a apresentar, ao mesmo tempo, os conflitos e suas soluções pacificadas.

3. A fabulação ficcional e o devaneio como forças emancipatórias

No livro *As bordas da ficção*, Rancière escolhe algumas obras literárias modernas para comentar cenas específicas nas quais se destaca o que ele chama de uma "potência da inclusão de qualquer um e também de qualquer acontecimento"[56]. 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.

Rancière afirma que a ficção moderna "suprimiu a peripécia, a forma de passagem do tempo que anseia por um fim, encadeando causas em direção a um desdobramento linear".[57] Em vez da peripécia, o que se destaca na narrativa ficcional moderna é o "momento qualquer", "que pode se produzir a qualquer instante, para toda circunstância insignificante; mas que é também um momento sempre decisivo, o momento de sacudida que se conserva entre o nada e o tudo".[58] 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".[59] O momento qualquer nos permite perceber a temporalidade espiralar trabalhando as bordas, as margens nas quais algo "oscila entre a existência e a inexistência".[60]

As bordas da ficção são as beiradas e as veredas nas quais o mundo da narrativa ficcional acolhe o aparecer das vidas "que até então não contavam: as vidas obscuras, normalmente dedicadas apenas à reprodução dos trabalhos e dos dias".[61] As bordas entre o nada e o acontecimento aparecem, segundo Rancière[62], nas histórias de Guimarães Rosa como histórias à beira do nada, movidas por uma dinâmica que "faz emergir o 'algo acontece' de uma situação na qual nada deveria acontecer".[63] Em alguma medida, Rancière reconhece em Guimarães Rosa seu próprio método de produzir cenas sem margens, entre o nada e o quase tudo: ele comenta que os exercícios da escrita roseana "são uma maneira de se manter em equilíbrio sobre uma ou outra margem de um rio que é, ao mesmo tempo, um rio sem margens. São o modo de ligar seu trabalho próprio com o trabalho que toda a vida é capaz de exercer para se afastar de seu curso normal".[64]

Quando comenta o conto "Sorôco, sua mãe e sua filha", do livro *Primeiras estórias*, Rancière afirma que Guimarães Rosa nos apresenta duas maneiras através das quais os sujeitos se retiram da temporalidade do viver ordinário: a loucura e o momento qualquer. Sorôco espera, na plataforma da estação, o trem que deve conduzir sua mãe e sua filha ao manicômio em Barbacena. Esse trem,

> [...] deve conduzi-las sem retorno a um outro espaço sem bordas, que é ao mesmo tempo um espaço bem preservado: o asilo no qual são contidos os que perderam a cabeça. Nada deveria, portanto, acontecer nesse cais a não ser o adeus àquelas que não sabem mais para onde vão. Ora, essa borda do adeus se torna a cena de conversão da loucura ordinária na loucura da ficção.[65]

Na borda do adeus, a filha de Sorôco se põe a cantar. Sua performance

> transformou a partida para o asilo num salto no espaço do meio, e a multidão a seguiu indo também para além do gesto da compaixão em relação às vítimas da infelicidade. Ela [a multidão] se tornou ela mesma canção. E

> essa canção partilhada retém num mundo comum aquelas que não estão mais nele.[66]

O momento qualquer expande o espaço e tempo presente de modo a fazer caber neles os possíveis ainda não registrados pela ordem policial 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. O momento qualquer define "um tempo da coexistência no qual os momentos penetram uns nos outros e persistem ao se expandirem em círculos mais e mais largos: um tempo partilhado que não conhece mais a hierarquia entre aqueles que o ocupam".[67]

Há um processo fabulador que se faz presente na produção do momento qualquer. 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" e permite a desmontagem do olhar. Assim, a desierarquização desencadeada pelo processo fabulativo deriva, segundo Rancière, 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".[68]

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".[69] Na fabulação, não só os tempos coexistem de maneira desierarquizada, mas também os sujeitos e suas formas de vida se deslocam em experiências

nas quais os acontecimentos "deslizam uns sobre os outros e se fundem em uma emoção sem nome".[70]

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"[71], permitindo que momentos quaisquer emerjam a partir de limiares que desafiam o olhar e promovam a oscilação entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo. Afinal, o trabalho da cena é "criar uma lacuna, uma vereda no presente, para intensificar a experiência de outro modo de ser".[72] Rancière[73] afirma que a cena é uma borda, ela se localiza sobre a linha de partilha entre o institucional e o experiencial para subverter essa divisão. "A cena é o operador que permite compreender um mundo a partir do conflito que se desenha sobre a borda que separa o que está dentro e o que está fora, o que existe e o que não existe, o que faz sentido e o que não tem sentido algum.[74]

A cena, como vimos, opera através de uma temporalidade que é articulada pelo trabalho ficcional, argumenta Rancière.[75] Contudo, a ficção não é a invenção de seres imaginários: enquanto estrutura de racionalidade, a ficção configura quadros a partir dos quais sujeitos, coisas, situações e palavras são percebidos, identificados e ligados uns aos outros, produzindo um sentido de realidade. Assim, a ficção é uma das forças produtoras da cena, operando na desestabilização das relações de dominação e propondo outras formas de enfrentar a realidade e transformá-la através de uma redisposição do tempo. Afinal, segundo Rancière, a ficção que produz emancipação é aquela que se liberta da organização causal e linear da narrativa, para produzir espirais de tempo que, em sua verticalidade, fraturam as divisões assimétricas entre aqueles que não têm tempo e aqueles que o têm.

A prática da montagem articuladora promove uma espiral de temporalidades capaz de nos fazer "repensar a maneira por meio da qual contamos e narramos o tempo no qual a eficácia de nossas ações é mensurada".[76] Tal produção de

aproximações e constelações resulta em uma cena na qual figura aquilo que antes não existia alcança inteligibilidade e escuta, e é por isso que a emancipação envolve a operação de redispor o tempo e as maneiras como ele abriga as experiências e redefine experimentações.

4. O momento qualquer e o aparecer dos sujeitos políticos na cena

Ao comentar os quadros em que o pintor espanhol Bartolomé Esteban Murillo retrata pequenos mendigos na rua comendo, brincando, descansando, Rancière[77] ressalta como os corpos que aparecem nas telas se desvinculam de uma dimensão produtiva: as crianças brincam ou nada fazem, encarnando o papel de pequenos deuses da rua em Sevilha. A vida dos "infames" aparece nas imagens, revelando momentos de repouso ou sonho nos quais o corpo reencontra gestos, movimentos, temporalidades lentas, rarefeitas, fabuladoras. Os corpos dos pequenos mendigos não são "funcionais", eles são feitos de várias corporeidades em tensão e não de uma polarização entre um corpo ativo e um corpo passivo.

As imagens de Murillo expressam o confronto de duas ordens de aparição: uma em que os sujeitos são percebidos como dignos, como interlocutores e participantes do comum; e outra em que são indignos, incapazes de tecer o comum. Os jovens mendigos podem vivenciar uma ampla variedade de experiências: seus corpos encarnam devaneios e devires que não se confundem com a desocupação do ócio, mas expressam o questionamento da hierarquia das ocupações (por exemplo, um patrão age, ordena, se locomove livremente pela cidade; mas um trabalhador obedece, fabrica, sobrevive e tem seus acessos restritos à cidade). Poder tudo e nada fazer mostra uma escolha (como aquela do escrivão Bartleby), uma opção pelo desmedido momento do devaneio, que subtrai os corpos à virtude da história e do exemplo. Os quadros de Murillo desafiam a imposição de "uma única forma de representar e tornar legível a introdução de momentos desmedidos na distribuição dos corpos falantes".[78] Suas telas

expressam como a existência mais modesta deixa de orientar-se pela "preocupação com os cálculos do futuro" e passa a perder-se nos abismos em que "se perde todo encadeamento inteligível de causas e efeitos, toda narração ordenada da evolução dos indivíduos e das sociedades".[79]

O devaneio permite a fratura dos tempos produtivos e a emergência da temporalidade do cotidiano, composta "por uma multiplicidade de eventos sensoriais microscópicos todos iguais em importância, e que ligam a vida de cada indivíduo à grande vida anônima, que não conhece hierarquia".[80] O aparecer dos pequenos "reis da rua" enfatiza como a aparição é, antes de tudo, uma ruptura com a previsibilidade, criando uma narrativa experimental e dissidente.[81] Ela envolve outra maneira de pensar e realizar uma distribuição e organização dos corpos e das capacidades, questionando as posições já assinaladas e distribuídas. Rancière[82] argumenta que o aparecer permite ao sujeito a redisposição da percepção de seu mundo, de seu corpo, de suas linguagens, produzindo experiências políticas dissensuais ligadas a modos de interpretação excessivos e que conferem outra inteligibilidade à sua presença no mundo. É sob esse aspecto que as imagens produzem aparições heterotópicas[83]: pessoas quaisquer, "existências mínimas e anônimas que, por caminharem fora das luzes ou desviando a razão policial, podem fazer surgir uma outra configuração espaço-temporal, uma outra partilha do sensível".[84]

Segundo Rancière, é central que a cena seja produzida a partir do gesto de montagem entre diferentes elementos e que essa montagem evidencie "o hiato entre duas *mise en scènes* sensíveis e diferentes, para mostrar a presença de sujeitos coletivos, plurais e antagônicos quanto ao sentido dessa presença".[85]

A presença de corpos e enunciações antagônicas na cena é algo vital para Rancière, pois revela "a cena enquanto conjunção, enquanto a operação de colocar juntos os corpos, olhares, palavras, gestos e significações".[86] Assim, é

importante que a cena também seja um "espaço" no qual o aparecer seja associado a uma tomada de palavra, à emergência de corporeidades que não se encaixam na ordem esperada, à construção de uma realidade a partir da sedimentação dos elementos que permitem a criação de outro imaginário possível.

O "aparecer" sobre a cena é concomitante ao próprio processo de sua montagem, uma vez que o sujeito não é a origem de um processo de insurgência, mas seu resultado. É por isso que ele se interessa pelo aparecimento como dinâmica que aciona "formas de subjetivação que produzem modificações efetivas em um campo de experiência, possibilitando a construção de um mundo alternativo em relação àquele no qual as posições já se encontram distribuídas".[87] A subjetivação não se confunde com uma revolta contra uma sujeição ou assujeitamento, mas abrange, por exemplo, o ato de "tomar posse de um espaço que é sinalizado como não pertencente a um dado sujeito".[88]

Aparecer é participar da criação de "uma cena na qual as coisas são visíveis, mas visíveis de certa forma, pois ocorre uma reorganização do campo do visível, desafiando a ordem hierárquica".[89] Sob esse viés, o aparecer é uma experiência estética de ruptura com uma ordem prefigurada que programa nosso *sensorium* para atender de modo consensual a esses apelos. Assim, a cena 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.

A dramaturgia da cena está intrinsecamente ligada ao reposicionamento dos corpos, ao deslocamento das imagens, às sacudidelas e tremores necessários para produzir deslocamentos, rachaduras e fissuras nos modos naturalizados de apreensão e explicação dos eventos. Ela está ligada à operação do "como se", que, conforme apresentamos, não se faz por meio de uma ficção que se opõe à realidade, mas permite a manifestação de uma teatralidade: "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".[90] "A cena é uma forma de interromper a máquina da explicação das coisas"[91], afirma Rancière, mas a questão que se apresenta diante de nós agora é "qual tipo de operação vai mudar essa distribuição do visível e do pensável?".[92] Quais subjetivações são possíveis na cena e em seu desenho dissensual?

Rancière reitera que a cena é o espaço de exercício de uma palavra, de exposição de vulnerabilidades e de demanda por respostas e responsabilidades. Ela é a situação singular e sensível na qual a presença dos corpos interrompe as histórias naturalizadas e, inversamente, as virtualidades das histórias consensuadas desestabilizam a certeza dos corpos. Ainda assim, saber falar de si, de sua luta e de sua trajetória é produzir um "aparecer" no qual se relacionam a emancipação individual e coletiva.

O que a cena revela é justamente uma transformação: não uma mudança radical, "mas há pontos singulares através dos quais podemos pensar toda uma série de mudanças que vão ocorrer em longo prazo".[93] Nem sempre, contudo, um processo de subjetivação política deriva da montagem de uma cena. É certo que essas são dinâmicas interligadas, mas a subjetivação ocorre "quando há uma demonstração de igualdade, uma forma reflexiva de manifestação igualitária".[94]

> O importante para mim é pensar a subjetivação sob um modo dialógico, não pensá-la como a forma de uma emergência, uma experiência que deriva de sua própria apropriação ou formulação direta, mas uma experiência que se formula em uma espécie de diálogo ou relação entre vários tipos de formulações possíveis correspondendo a vários regimes de experiência possíveis.[95]

A subjetivação resulta de uma "reconfiguração das coordenadas de um campo da experiência"[96], o que implica que a cena tematiza a desigualdade e o privilégio de uma palavra

sobre outra, de uma linguagem sobre outra, questionando-a e revertendo o jogo das hierarquias.

5. As imagens e sua presença na composição de cenas

Ao mencionar os filmes de Pedro Costa dedicados a mostrar a vida de imigrantes cabo-verdianos em Portugal (*Ossos*; *No quarto da Vanda*; e *Juventude em Marcha*), Rancière mostra 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".[97] Ao comentar sobre o filme *No quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa, o que Rancière (2003b) destaca é o modo como Vanda Duarte, uma jovem que vive com dependência química e pouco contato com o mundo exterior, articula-se com seus vizinhos no bairro de Fontainhas, em meio a um processo de demolição das casas. Para Rancière[98], a atividade incessante que acontece apesar do caos da destruição configura uma bricolagem de moradias improvisadas, tráfico de objetos roubados, venda de flores e busca pela dose que alimenta a dependência química. Mas é essa justaposição e coexistência de gestos que interessa ao pensamento de Rancière, uma vez que ela compõe "o teatro de uma palavra que não é uma simples reclamação, mas também um debate para saber se a vida é ou não isso que escolhemos".[99] A palavra que circula entre os corpos que se encontram no quarto da Vanda está fora de sintonia com a ação, ela flutua entre os gestos do cineasta, os gestos de Vanda e as movimentações daqueles que vêm conversar com ela. Segundo Rancière, há uma harmonia entre a a força inesperada dos gestos de Vanda e as quebras de causalidade que fraturam a lógica de um estado de sobrevivência a partir da cena que o cinema inventa e registra para nos contar sobre esse estado. "Assim, o quarto das vidas demolidas e o quarto da arte construída entre imagens refletem-se um no outro".[100]

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, há uma ênfase nos espaços de co-existência em que as experiências entram em comunicação por meio das diferenças de registros mobilizados. Assim, os migrantes cabo-verdianos que figuram nas imagens desse cineasta "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".[101]

Pedro Costa monta cenas nas quais predomina a coexistência de singularidades, elaborando combinações inusitadas entre materialidades, expondo a divisão e as desigualdades que fraturam o comum. Sua escritura fílmica revela como o trabalho da imagem não se restringe à representação, mas envolve a articulação de heterogeneidades: "a cena enquanto conjunção, enquanto a operação de colocar juntos os corpos, olhares, palavras, gestos e significações".[102] Os migrantes cabo-verdianos são capazes de inventar outros mundos, diferentes daqueles nos quais são forçados a habitar. A presença de seus corpos em cena não se reduz à evidência documental de uma condição miserável, mas flutuam entre memórias, palavras, sons, histórias e gestos, desestabilizando certezas e pressupostos. Assim, seu aparecer nas imagens, mostra como a montagem pode empenhar-se na criação de intervalos que redispõem os corpos e redefinem seus gestos, sua interação com os objetos e pessoas, desestabilizando as redes conceituais e normativas que conferem inteligibilidade ao que vemos e nomeamos. A montagem da escritura fílmica opera pela "condensação, comparação, pelos deslocamentos que entrelacem diferentes textos na constituição de um objeto".[103]

Os vários comentários aos filmes de Pedro Costa nos auxiliam a entender como a cena pode ser definida a partir da "disposição visual de um modo de racionalidade"[104], pois Rancière propõe um modo de compreensão das imagens que

escapa ao regime representativo e se aproxima de uma operação que vai regular a maneira como percebemos, apreendemos e validamos as formas de vida, os corpos e as enunciações. Escapar do regime representativo não significa negá-lo, mas tentar fazer com que as imagens de fato produzam um jogo de intervalos entre regimes de enunciação, temporalidades, espacialidades e sentidos ao serem articulados fora da lógica da representação, escapando a uma hierarquia e conferindo importância ao desalinho, ao desarranjo que alimentam cenas polêmicas. Ao criticar o regime representativo das imagens (que privilegia a imagem como reprodução mimética do referente)[105], Rancière avalia como o regime estético pode favorecer a criação de intervalos fabulados pela imagem que libertam "o que estava indexado sob o registro do único real possível, apresentando a esse real ordinário e já consensual uma desierarquização e uma possibilidade outra de aparecer".[106]

A participação das imagens na cena pode se dar através da desmontagem de legibilidades hegemônicas e hierárquicas, expondo "as diferentes formas como uma mesma coisa pode ser percebida, o momento no qual as coisas podem vacilar, ser sacudidas".[107] A cena é formada a partir de um momento (geralmente um momento qualquer do cotidiano) que pode redefinir e alterar "a topografia do perceptível, do pensável e do possível".[108]

Rancière[109] afirma que o grão que origina a cena é uma singularidade, um evento ou momento especial que pode nos levar a perceber conexões antes não imaginadas com outras singularidades que, em si mesmas, contêm 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. Uma imagem pode ser esse grão.

A reflexão de Rancière sobre as imagens[110] aposta em uma conceituação que enfatiza o modo como imagens "trabalham" no sentido de produzir arranjos e intervalos que redispõem

corpos, objetos, situações e acontecimentos, de modo a desestabilizar as redes conceituais que conferem legibilidade e inteligibilidade àquilo que vemos. De acordo com Andrea Soto Calderón[111], o trabalho das imagens tem como objetivo recompor e redefinir as paisagens e experiências que definem e rearticulam o visível, as ações e as formas como as coisas e os seres aparecem, ou seja, se tornam passíveis de consideração. Segundo ela, imagens podem fazer aparecer o imprevisto, aquilo que antes não era notado, percebido, sentido, abrindo intervalos que permitem desvios, devaneios, desmesuras.

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.[112] 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[113], 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".[114]

O trabalho da imagem é abrir planos de conexões e desconexões, aproximações e distinções, fratura e recomposições que não realizam expectativas de legibilidade, trazendo ao olhar do espectador uma indecidibilidade que o torna sensível a aspectos que antes não seriam objeto de contemplação ou consideração. "Fazer imagens" que se distanciem da representação implica interferir na trama temporal que a insere em uma cena. Assim, Rancière argumenta que a imagem produz "um tipo de operação que vai alterar a distribuição do visível e do pensável".[115]

O trabalho realizado pelas imagens seria o resultado, do entrelaçamento entre dois conceitos e suas potências reflexivas: o intervalo aberto pelo momento qualquer e a fabulação advinda da *rêverie* e da ficção. O intervalo e a fabulação compõem 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. Uma imagem produz intervalos quando oferece "uma dimensão de fuga, uma verticalidade em relação ao desdobramento linear de uma narrativa, criando oportunidade de aproximações de temporalidades múltiplas".[116] O que interessa a ele 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.[117]

A fabulação que envolve a experiência de sujeitos quaisquer traduzida pela temporalidade ficcional pode ser encontrada em vários capítulos do livro *Aisthesis*.[118] O capítulo intitulado "*O brilho cruel do que é*", 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. Rancière destaca o modo como as imagens de Evans se tornam mais potentes ao se articularem aos textos de Agee. O trabalho 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"[119] 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. Ao tomar emprestada a linguagem da literatura (sobretudo de Marcel Proust) e ao dialogar com a linguagem fotográfica, ele aciona uma semântica igualitária. "A língua da singularidade igualitária retoma palavras, modifica seu uso, mistura os gêneros e varia as relações entre o próprio e o figurado. Assim, podemos dizer que, o idioma igualitário é como uma linguagem emprestada".[120]

Rancière 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. A partir de sua escrita, ele elabora uma política que "consiste principalmente em mudar os lugares e a conta dos corpos".[121] E, ao fazer isso, interferem no "aparecer" dos corpos, questionam os atributos de uma identidade imposta suspendendo o próprio sentido da categorização social. O trabalho da cena e de sua montagem evidencia como a expressão da dignidade resulta do afastamento do registro da "necessidade" e da "carência", para se aproximar do modo como a linguagem pode dar conta dos agenciamentos criados pelos sujeitos para desmontar consensos e continuar vivendo em um mundo no qual a hostilidade impera. "É outra dramaturgia, outro olhar sobre uma população, sobre o que ela vive. É uma questão de enquadramento, de montagem, de distribuição das figuras em um espaço e de distribuição dos acontecimentos em uma temporalidade".[122]

Para desmontar a máquina de explicação do visível e do pensável é preciso desacelerar e deslocar o olhar, vai nos dizer Rancière.[123] E isso pode ocorrer quando há a produção de novos enunciados a partir da ativação de outro imaginário que desafia e interpela um imaginário hegemônico, evidenciando as incoerências, os excessos e as injustiças das representações hierarquizantes. O aparecer através das imagens envolve alterar o modo como temporalidades distintas são articuladas,

reverberando na maneira como formas de vida são apreendidas e reconhecidas. Um dos gestos principais da montagem da cena é procurar interpelar as imagens de maneira mais demorada, desconfiando da maneira como usualmente as representações tendem a apresentar, ao mesmo tempo, os conflitos e suas soluções pacificadas.

Na cena, a criação de mosaicos e constelações de imagens e textos pode nos auxiliar a desarmar o olhar e fazer trabalhar o saber imaginativo, posicionado contra o apagamento. Rancière[124] confere papel importante à imagem na cena, pois ela é entendida como uma operação que faz trabalhar um saber que escapa ao prescritivo e ao representativo, criando outros modos de apresentação e aparição dos corpos que lhes permitam ocupar tempos e espaços que antes não poderiam, ou não lhes eram permitidos acessar. O trabalho da imagem se associa, assim, à produção de intervalos, de descontinuidades que impossibilitam uma roteirização da experiência dos sujeitos. A indeterminação, ou seja, a impossibilidade de fixar seu destino e sua significação, impede que as imagens sejam a mera expressão de uma situação ou de um acontecimento determinado. Isso envolve olhar para as imagens situando-as em uma rede, uma "intriga" de múltiplos elementos e significações.

As imagens que integram as cenas podem desnaturalizar o que antes estava dado, tipificado e registrado sob a forma de quadros hegemônicos. O consenso é tematizado, alterado e fissurado por uma leitura da cena que não estava prevista e cujo sentido escapa ao espectador[125]. A política presente no gesto figurativo relaciona-se com a capacidade que as imagens possuem de mudar os lugares e a forma de reconhecimento da dignidade dos sujeitos e de suas formas de vida.

Segundo Rancière[126], a montagem da cena envolve olhar para os elementos disponíveis sem aderir a um julgamento precipitado, permitindo a exploração dos elementos que compõem o quadro, indagando sobre os sujeitos que ali estão expostos, elencando elementos e detalhes antes de

"classificar" seu conteúdo e rotular seu enunciado. É assim que a arte, o cinema, o teatro, a fotografia e a literatura passam a ocupar lugar importante na reflexão de Rancière[127] acerca da desmontagem das explicações previsíveis do mundo: a invenção que a arte promove pelo deslocamento das maneiras habituais de lermos e entendermos o mundo é semente da criação de outro imaginário, de outras chaves de leitura e compreensão ativadas pela recusa da hierarquia e da desigualdades entre tempos, espaços e existências.

Considerações finais

Vimos como Rancière define a cena como uma operação epistemológica central do método da igualdade, que expressa uma forma anti-hierárquica de aproximar e relacionar discursos, textos, imagens, regimes de sensibilidade que, a princípio, não poderiam estar juntos. O método da igualdade considera que esses elementos são totalidades singulares que, observados na rede articulada pela cena, amplificam sentidos condensados em torno de uma questão ou acontecimento. Assim, a cena é definida por Rancière como uma teia ou trama complexa que se forma em torno de uma singularidade, através de uma operação de desmontagem de legibilidades hegemônicas e assimétricas. Tal operação envolve a construção de um léxico próprio e de uma racionalidade específica, evitando explicar o acontecimento escolhido como ponto de partida para a montagem da cena. A cena funciona como uma máquina que interrompe o tempo normal da experiência, recusando a continuidade causal de organização das narrativas e reconfigurando as aparências e suas formas de legibilidade. Em algumas passagens do livro *O método da cena*, ele comenta que uma cena funciona como uma pequena máquina que reconfigura os espaços e tempos destinados aos sujeitos, deixando de atender a expectativas e, assim, alterando a paisagem do pensável e do possível.

Esse trabalho de alteração e reconstrução da paisagem do pensável se apoia sobre dois movimentos: primeiro, o reconhecimento de que uma cena é um episódio singular que

cria um intervalo disruptivo em uma cadeia causal de eventos e que esse episódio possui uma racionalidade imanente. Ele não deve ser associado a uma situação "de superfície" a ser explicada a partir do que estaria nos bastidores, invisível à nossa percepção e entendimento. Assim, a singularidade possui uma racionalidade própria e que se expressa por meio de um momento no qual pessoas falam e enunciam de uma maneira inesperada, fraturando o tempo normal e evidenciando a possibilidade de produzir uma trama de experiências e experimentações excessivas e não contidas na ordem consensual. E, segundo, à racionalidade imanente desse momento intervalar, soma-se a racionalidade ficcional, acionada pelo pesquisador ou pelo filósofo que vai elaborar um trabalho de desmontagem e remontagem de uma rede de vários fios que se entrelaçam em torno da singularidade escolhida. Rancière cria uma racionalidade ficcional para montar suas cenas, explicitando que a ficção não é o contrário do real, mas um trabalho que gera combinações inusitadas e não lineares entre elementos que pertencem a registros diferentes, permitindo a coexistência de múltiplas singularidades, temporalidades e formas de vida e, assim, a elaboração de outra forma de inteligibilidade.

O papel desempenhado pela fabulação na escrita e construção da cena aparece em algumas das reflexões de Rancière acerca da imagem e da literatura, ressaltando a importância de um trabalho de criação que possibilite uma escritura comprometida com a igualdade entre os regimes de palavra e de visibilidade acionados pela elaboração da cena. Rancière[128] afirma que possui um jeito próprio de produzir aproximações, comparações e entrelaçamentos entre blocos de linguagem e de pensamento que derivam de registros e de temporalidades heterogêneas. Como vimos, ao falar da cena operária na França dos anos 1830-1840, ele comenta que desejava amplificar a palavra dos operários ao fazer com que suas próprias palavras pudessem deslizar entre as palavras deles, de modo a "tornar impossível separar o que é apresentado como a história de algo real de minha reflexão".[129] Esse deslizamento impede que uma palavra se sobressaia em detrimento das demais,

elaborando uma realidade que, segundo Rancière, pode produzir um mundo comum, ainda que ele esteja sempre no limiar da desaparição.

Nesse sentido, Rancière nos apresenta uma crítica à hierarquia do conhecimento. Ele nos apresenta um método que não deve nunca legitimar uma ordem consensual de explicação, que impõe uma distância entre quem conhece e quem supostamente é apontado como ignorante, que está distante do saber hegemônico. A cena funciona como método que institui formas de o autor partilhar a palavra. Para ele, é importante pensar um mundo que pode ser alterado em seus critérios de aparição. Esse é um gesto que visa interromper a máquina de explicação das coisas e que reitera as divisões entre quem detém certo conhecimento e quem não teria acesso a ele.

Rancière desloca a relação hierárquica entre o sujeito que interpreta e o objeto a ser descoberto, convocando-nos a todos para sermos "montadores" das cenas que alteram os regimes sensíveis de contato com o mundo. Ele questiona os modos violentos de colonização do saber do outro, de outros saberes, retirando da cena a própria política e os acontecimentos históricos e intervalares que dão origem a ela. A cena possibilita o desenraizamento das palavras de um regime sensível que separa aqueles que podem e não podem ter acesso aos modos coletivos de produção de imaginários. O modo de circulação das palavras, seu regime de escrita e constante tradução e reapropriação, serve como condição de possibilidade para a existência do sujeito, independentemente de seu estatuto social, em narrativas intersectantes. O trabalho da cena é, portanto, uma ação que intervém na ordem sensível de percepção e legibilidade do mundo, que permite a elaboração de montagens, desmontagens, disposições e redisposições, enfim, toda uma série de intervenções e reconfigurações de nossa experiência.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

_____. *Obras escolhidas*. Vol. I. Tradução de Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CALDERÓN, Andrea Soto. *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.

CUNHA BLANCO, Daniela. "Para além das utopias: Rancière e as imagens heterotópicas". *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 14, n. 27 (2020), p. 92-127.

MARQUES, Ângela C. S.; MARTINO, Luís M.; SOUZA, Frederico. C. V.; ANTUNES, Elton. "Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes". *Logos*, v. 27 (2020), p. 242-261.

MARQUES, Ângela C. S.; MARTINO, Luís. M. "Fotografias do limiar". *Interin*, v. 25 (2020), p. 83-110.

MARQUES, Ângela C. S.; OLIVEIRA, Cícero P. A. "Enquadramentos da precariedade no lar: uma análise comparativa entre imagens do FSA e do Bolsa-família". *Eikon*, v. 6 (2019), p. 61-74.

RANCIÈRE, Jacques. *Louis Gabriel Gauny. Le philosophe plébéien*. Paris: La Découverte-Maspero/Université de Vincennes, 1985.

_____. *A noite dos proletários.* Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *La mésentente: politique et philosophie*. Galilée, 1995.

_____. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003a._____. "Les chambres du cinéaste". *Vacarme*, v. 23, n. 1 (2003b), p. 77-80.

_____. "Le travail de l'image". *Multitudes,* n. 28 (2007), p. 195-210.

_____. “Trabalho sobre a imagem”. Tradução de Cláudia Muller Sachs. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 15 (2010b), p. 91-105.

_____. “The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics”. In: BOWMAN, Paul; STAMP, Richard (orgs.). *Reading Rancière*. London: Continuum International Publishing Group, 2011, p. 1-17.

_____. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.

_____. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

_____. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London: Verso, 2013a.

_____. *Béla Tarr: o tempo do depois*. Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2013b.

_____. *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*. Paris: La Fabrique, 2013c.

_____. *The Method of Equality*. Interviews with Laurent Jeanpierre and Dork Zabunyan. Cambridge: Polity Press, 2016.

_____. *Les bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2017a.

_____. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017b.

_____. “O desmedido momento”. *Serrote*, n. 28 (2018a), p. 77-97.

_____. *La méthode de la scène*. Paris: Éditions Lignes, 2018b.

_____. *Les temps modernes*. *Art, temps, politique*. Paris: La Fabrique, 2018c.

_____. *Le travail des images*. *Conversations avec Andrea Soto Calderón*. Dijon: Les Presses du Réel, 2019a.

_____. "El tiempo de los no-vencidos". *Revista de Estudios Sociales*, n. 70 (2019b), p. 79-86.

_____. *El litigio de las palabras: diálogo sobre la política del lenguaje. Entrevista a Javier Bassas*. Barcelona: Ned Ediciones, 2019c.

_____. "La pensée des bords (entretien avec Fabienne Brugère)". *Critique*, n. 881 (2020), p. 828-840.

_____. *João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada*. Tradução de Inês Oseki-Dépré. Belo Horizonte: Relicário, 2021a.

_____. *O trabalho das imagens*. Tradução de Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021b.

_____. *O método da cena*. Tradução de Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote + Do, 2021c.

_____. *As margens da ficção*. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Ed. 34, 2021d.

VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se*. Tradução de Johannes Krestschmer. Chapecó: Argos, 2011.

Ângela Cristina Salgueiro Marques é professora do Departamento de Comunicação Social da UFMG

[1] RANCIÈRE, 2019c.

[2] RANCIÈRE, 2021a, p. 13.

[3] RANCIÈRE, 2021a.

[4] RANCIÈRE, 2021a.

[5] RANCIÈRE, 2017a.

[6] RANCIÈRE, 2017a, p. 175.

[7] O "tempo suspenso do devaneio" (*le temps suspendu de la rêverie*) (2017a, p.33) é caracterizado por Rancière quando comenta acerca da maneira como os personagens de narrativas ficcionais são transportados para um limiar, uma borda, mantendo-os "na beira do oceano onde todo sentido se abisma no movimento imóvel e sempre recomeçado das ondas" (2017a, p.35). A felicidade do devaneio, segundo Rancière, "é uma nova forma de saber, um saber que não aponta nenhuma causa e não promete nenhum efeito" (2017a, p.35). A *rêverie* interrompe a peripécia que faz os

personagens passarem de uma ação à outra e os lança ao limiar de uma temporalidade suspensa; ela permite uma abertura "que não se estende ou se encaminha para nenhum fim, mas se dilata ao infinito, incluindo virtualmente todo tempo e espaço outro" (2017a, p.131). Assim, a *rêverie* é uma forma de caracterizar as temporalidades da cena como diferentes daquelas que habitualmente organizam narrativas explicativas, causais e estabilizadoras de hierarquias.

[8] RANCIÈRE, 2017a, p. 185.

[9] RANCIÈRE, 2017a, p. 139.

[10] RANCIÈRE, 2012a.

[11] RANCIÈRE, 2012a, p. 95

[12] RANCIÈRE, 2012a, p. 96.

[13] RANCIÈRE, 2012a, p. 99.

[14] RANCIÈRE, 2020, p. 839.

[15] RANCIÈRE, 2020, p. 840.

[16] RANCIÈRE, 2019b.

[17] RANCIÈRE, 1985.

[18] RANCIÈRE, 1988, p. 86.

[19] RANCIÈRE, 2017a, p. 15.

[20] RANCIÈRE, 2018c, p. 36.

[21] RANCIÈRE, 2018c, p. 34.

[22] RANCIÈRE, 1995.

[23] RANCIÈRE, 2019c, p. 76.

[24] RANCIÈRE, 2018b, p. 84.

[25] RANCIÈRE, 1995, p. 88.

[26] RANCIÈRE, 1995.

[27] Em seu livo *A filosofia do "como se"*, Hans Vaihinger (2011), desenvolve também esse operador, mostrando a ficção como uma condição necessária para a vida. Ao afirmar que as ficções não devem ser desqualificadas como o oposto da verdade, Vaihinger também evidencia que o "*como se*" não produz aparências (formas artificiais) que mascaram uma suposta essência verdadeira dos acontecimentos, mas é um operador que auxilia a razão no cumprimento de suas finalidades. O "como se" seria uma aparência necessária, pois "à medida que prova ser útil e valiosa, deve ser afirmada desejada e justificada. O perspectivismo é necessário para nós" (VAIHINGER, 2011, p. 667). O autor ainda salienta que "para a arte, como para a vida, a aparência e a ilusão representam o pressuposto mais necessário" (2011, p.635), pois é com elas que fazemos avançar o conhecimento do mundo.

[28] RANCIÈRE, 2018c, p. 34.

[29] RANCIÈRE, 2020, p. 835.

[30] RANCIÈRE, 2018c; 2019a.

[31] A política foi abordada na pesquisa como processo que não se restringe à governabilidade, mas que envolve, segundo Rancière, questões ligadas ao modo como os indivíduos são tratados e avaliados em cenas cuja configuração sensível e estética dá a ver a oposição entre duas ordens estabelecidas de consideração dos sujeitos. Dito de outro modo, privilegiou-se o entendimento da política como atividade baseada no dissenso não entre opiniões e interesses, mas no desentendimento entre duas ordens sensíveis distintas – uma que prevê espaços, ocupações, papéis e discursos para os indivíduos e grupos (polícia), e outra que pretende suspender essa pretensa harmonia que se esconde sob a igualdade, revelando suas contingências e permitindo a recriação das linguagens e códigos sensíveis que a sustentam (política). Segundo Rancière, a política não possui terreno próprio e deve construir seu palco (*stage*) no campo da polícia. "Não há lugar fora da polícia, mas há modos conflitantes de fazer coisas com os 'lugares' que a polícia aloca: reordenando-os, reformando-os ou desdobrando-os" (RANCIÈRE, 2011, p.6).

[32] RANCIÈRE, 2019b.

[33] RANCIÈRE, 2019b, p. 85.

[34] RANCIÈRE, 2021a, p. 9.

[35] RANCIÈRE, 2021a, p. 9.

[36] RANCIÈRE, 2018c, p. 34.

[37] RANCIÈRE, 2018c, p. 34.

[38] RANCIÈRE, 2019b.

[39] RANCIÈRE, 2018c, p. 37.

[40] RANCIÈRE, 2019a, p. 51. Esta obra conta com tradução para o português: RANCIÈRE, 2021b.

[41] BENJAMIN, 2018, p. 345. "Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração [*Konstellation*] saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada." (BENJAMIN, 1985, p. 231).

[42] RANCIÈRE, 2018b, p. 122.

[43] RANCIÈRE, 2018b, p. 14. Esta obra conta com tradução para o português: RANCIÈRE, 2021c.

[44] RANCIÈRE, 2017a, p. 132. Esta obra conta com tradução para o português: RANCIÈRE, 2021d.

[45] RANCIÈRE, 2013a, p. 11.

[46] RANCIÈRE, 2013a, p. 11.

[47] RANCIÈRE, 2018c, p. 47.

[48] RANCIÈRE, 2013c. Esta obra foi traduzida para o português: RANCIÈRE, 2017b.

[49] RANCIÈRE, 2013b, p. 96.

[50] RANCIÈRE, 2021a, p. 19.

[51] RANCIÈRE, 2017a, p. 141.

[52] RANCIÈRE, 2018c, p. 33.

[53] RANCIÈRE, 2017b, p. 101-102.

[54] RANCIÈRE, 2018c, p. 35.

[55] RANCIÈRE, 2019a.

[56] RANCIÈRE, 2017a, p. 151.

[57] RANCIÈRE, 2017a, p. 131.

[58] RANCIÈRE, 2017a, p. 154.

[59] RANCIÈRE, 2017a, p. 131.

[60] RANCIÈRE, 2021a, p. 19.

[61] RANCIÈRE, 2021a, p. 14.

[62] RANCIÈRE, 2017a; 2021a.

[63] RANCIÈRE, 2021a, p. 33.

[64] RANCIÈRE, 2021a, p. 49.

[65] RANCIÈRE, 2021a, p. 50.

[66] RANCIÈRE, 2021a, p. 51-52.

[67] RANCIÈRE, 2017a, p. 153.

[68] RANCIÈRE, 2019a, p. 58.

[69] RANCIÈRE, 2017a, p. 151.

[70] RANCIÈRE, 2017a, p. 151.

[71] RANCIÈRE, 2018c, p. 35.

[72] RANCIÈRE, 2017a, p. 32.

[73] RANCIÈRE, 2020.

[74] RANCIÈRE, 2020, p. 840.

[75] RANCIÈRE, 2018c.

[76] RANCIÈRE, 2018b, p. 47.

[77] RANCIÈRE, 2013a.

[78] RANCIÈRE, 1995, p. 33.

[79] RANCIERE, 2013a, p. 73.

[80] RANCIÈRE, 2018b, p. 119.

[81] RANCIÈRE, 2018b; 2019a

[82] RANCIÈRE, 2009.

[83] "A imagem heterotópica pode configurar-se no vazio dos espaços e dos tempos, nos objetos úteis ou inúteis. Não há tema, pessoa, espaço, objeto ou forma de expressão que seja maior ou mais importante em uma hierarquia que determinaria a eficácia da política. Afinal, para Rancière, a única coisa própria à política é a contingência. E, se e quando ela surge, não se sabe como terá início, tampouco que forma configurará. Do mesmo modo, a *razão policial* que ofusca nossos olhos com os projetores é pura contingência. O que significa pensar que nenhum estado de coisas é fixo ou imutável, que nenhum tempo sombrio pode ser visto como definitivo" (CUNHA BLANCO, 2020, p. 119).

[84] CUNHA BLANCO, 2020, p. 117.

[85] RANCIÈRE, 2018a, p. 25.

[86] RANCIÈRE, 2018a, p. 29.

[87] RANCIÈRE, 2020, p. 833.

[88] RANCIÈRE, 2020, p. 835.

[89] RANCIÈRE, 2019a, p. 46.

[90] RANCIÈRE, 2018b, p. 17.

[91] RANCIÈRE, 2018b, p. 17.

[92] RANCIÈRE, 2019a, p. 50.

[93] RANCIÈRE, 2018a, p. 22.

[94] RANCIÈRE, 2018a, p. 25.

[95] RANCIÈRE, 2018a, p. 28.

[96] RANCIÈRE, 2018a, p. 25.

[97] RANCIÈRE, 2012a, p. 78-79.

[98] RANCIÈRE, 2003b.

[99] RANCIÈRE, 2003b, p. 80.

[100] RANCIÈRE, 2003b, p. 80.

[101] RANCIÈRE, 2019a, p. 56.

[102] RANCIÈRE, 2018a, p. 29.

[103] RANCIÈRE, 2019c, p. 31.

[104] RANCIÈRE, 2018a, p. 29.

[105] RANCIÈRE, 2003a; 2019a (A primeira obra foi traduzida para o português: RANCIÈRE, 2012b).

[106] RANCIÈRE, 2019a, p. 55.

[107] RANCIÈRE, 2018a, p. 31.

[108] RANCIÈRE, 2020, p. 830.

[109] RANCIÈRE, 2018c.

[110] RANCIÈRE, 2007; 2010; 2012a (Quanto à primeira obra, utilizamos a versão original do artigo, contudo, ele já se encontra traduzido. Ver: RANCIÈRE, 2010b).

[111] CALDERÓN, 2020.

[112] RANCIÈRE, 2012a.

[113] RANCIÈRE, 2012a; 2013a; 2019a.

[114] CALDERÓN, 2020, p. 35.

[115] RANCIÈRE, 2019a, p. 50.

[116] RANCIÈRE, 2019a, p. 69.

[117] CALDERÓN, 2020.

[118] RANCIÈRE, 2013a.

[119] RANCIÈRE, 2013a, p. 260.

[120] RANCIÈRE, 2019c, p. 79.

[121] RANCIÈRE, 2012a, p. 95.

[122] RANCIÈRE, 2019a, p. 48.

[123] RANCIÈRE, 2018c.

[124] RANCIÈRE, 2012a.

[125] CALDERÓN, 2020.

[126] RANCIÈRE, 2020.

[127] RANCIÈRE, 2018a.

[128] RANCIÈRE, 2016.

[129] RANCIÈRE, 2016, p. 69.