

## O DESMEDIDO MOMENTO E A MONTAGEM DA CENA NAS BORDAS DA FABULAÇÃO E DO INESPERADO EM JACQUES RANCIÈRE<sup>1</sup>

Ângela Cristina Salgueiro Marques<sup>2</sup>

<http://orcid.org/0000-0003-4785-9691>

**Resumo:** Este texto realiza uma revisão de literatura em torno dos principais aspectos que envolvem a construção da cena dissensual em Jacques Rancière, evidenciando como a potência fabulativa da ficção produz momentos quaisquer que perturbam os encadeamentos consensuais de ações, gestos, existências e experiências. Primeiramente evidencia-se como o método da cena é definido por Rancière como a elaboração de uma teia ou montagem de uma trama complexa que se forma em torno de uma singularidade, através de uma operação de desmontagem de legibilidades hegemônicas e assimétricas. Em um segundo passo, argumenta-se que tal operação de montagem envolve a construção de uma escritura e de um léxico próprios, articulados em torno da interseção e da coexistência entre o momento qualquer e o desmedido momento, temporalidades que Rancière utiliza para nomear a emancipação política. Por fim, destaca-se como a fabulação altera o mapa sensível das experiências ao produzir cenas de dissenso que funcionam como uma máquina que interrompe o tempo dos vencedores, recusa a continuidade causal de organização das narrativas e reconfigura as aparências e suas formas de legibilidade. O desmedido momento, reapropriado pela escritura não explicativa, funciona como base para a fabulação de cenas que reconfiguram os espaços e tempos previamente destinados aos sujeitos, deixando de atender a expectativas e, assim, alterando a paisagem do pensável e do possível.

**Palavras-chave:** Cena de dissenso; Aparecimento; Fabulação; Momento qualquer; Desmedido momento.

### THE MEASURELESS MOMENT AND THE MONTAGE OF THE SCENE ON THE EDGES OF FABULATIVE INVENTION AND OF THE UNEXPECTED IN JACQUES RANCIÈRE

**Abstract:** The aim of this text is to offer a literature review around the main aspects that involve the construction of the dissensual scene in Jacques Rancière, showing how the fabulative power of fiction produce any moments that disturb the consensual chains of actions, gestures, existences and experiences. Firstly, it is provided evidence on how the method of the scene is defined by Rancière as the elaboration of a web or assembly of a complex plot around a singularity, through an operation of dismantling hegemonic and asymmetric legibilities. In a second step, it is argued that this montage operation involves the construction of a writing and a singular lexicon, articulated around the intersection and coexistence between the “random moment” and the “measureless moment”, which are temporalities that Rancière uses to name political emancipation. Finally, it is highlighted how fabulation alters the sensitive map of experiences by producing scenes of dissent that function as a machine that interrupts the winners’ time, refuses the causal continuity of narrative organization and reconfigures appearances and their forms of readability. The measureless moment, reappropriated by a non-explanatory writing, works as a basis for the creation of scenes that reconfigure the spaces and times previously destined to the subjects, failing to meet expectations and, thus, altering the landscape of what is thinkable and possible.

**Keywords:** Scenes of dissensus; Appearing; Fabulation; Random moment; Measureless moment.

1 Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq e da FAPEMIG.

2 Universidade Federal de Minas Gerais – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2253-0374>

## INTRODUÇÃO

Em seus livros mais recentes, Jacques Rancière (2016, 2017, 2018b, 2018c, 2019a, 2019b, 2019c, 2021) tem explorado de modo mais detido a maneira como experiências fabuladoras podem redefinir a configuração sensível do mundo vivido em comum. Ele entende a fabulação como o processo de produção de enunciados que desafiam expectativas, a partir da ativação de um outro imaginário que desafia e interpela um imaginário hegemônico, evidenciando as incoerências, os excessos e as injustiças das representações hierarquizantes. Sob esse aspecto, ele argumenta que a fabulação precisa da ficção para alterar o modo como temporalidades distintas são articuladas, reverberando na maneira como formas de vida são apreendidas e reconhecidas. De forma mais evidente, Rancière menciona o trabalho literário de Guimarães Rosa (2017, 2021) como uma escritura que busca criar uma fabulação que “suspende a ordem corriqueira do tempo, a maneira habitual de ocupar um espaço, de se identificar como indivíduo [...] e de ultrapassar a borda” (2017, p.177-178) da experiência prevista para experienciar outras partilhas e possibilidades de reconfigurar a questão dos lugares, tempos e partes em geral nas quais os corpos se dispõem.

Essa atividade de invenção das operações que produzem dissenso permite uma redescrizão e reconfiguração do mundo comum da experiência. É nesse sentido que podemos falar da poética fabuladora da política. O que parece preocupar Rancière é evidenciar as operações capazes de transformar a distribuição consensual e hierárquica do visível e do pensável. Ou seja, através de gestos fabuladores, “como transformar o estatuto visível das pessoas, o estatuto visível da maneira como olhamos as pessoas e como endereçamos a palavra a elas, reconfigurando o estatuto de pensamento e o imaginário político?” (RANCIÈRE, 2019a, p.50)

Ao comentar o trabalho do artista chileno Alfredo Jaar sobre o genocídio de Ruanda em 1994, Jacques Rancière (2012) 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 (2012, p. 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, 2012, p. 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.

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” (RANCIÈRE, 2012, p.99). Assim, Rancière enfatiza que emancipar-se é poder engendrar uma outra temporalidade, diferente daquela

que encadeia e faz valer o que estava previsto: uma temporalidade dissensual, elaborada na fabulação de uma cena que interrompe as narrativas dominantes.

O conceito de cena de dissenso 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” (2020, p.839). 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” (RANCIÈRE, 2020, p.840).

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 um jornal revolucionário dos operários, chamado *Le Tocsin des travailleurs*, vaiculado durante a Revolução Francesa de 1848. Entre as notícias e relatos, ele encontra 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, que continham descrições aparentemente despolitizadas, ele produziu uma descrição literária que contem um trecho do diário de Gauny, escrito em terceira pessoa, acerca de um dia de trabalho como tafeador 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, p. 86).

Ao destacar essa citação do diário, Rancière pretende evidenciar que uma das maneiras de abordarmos a emancipação dos operários é entender que o tempo configura formas de vida: ser um trabalhador significa adequar um “equipamento sensório” a uma destinação social. Mas a separação entre os gestos da mão e do olhar introduzem o corpo do marceneiro em um novo mapa sensível, tornando possível a expressão de sua voz através de uma suposta incapacidade associada a essa forma de vida. 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.

Utilizar o tempo livre para olhar pela janela “como se” fosse o proprietário da casa em obras é um gesto que liberta o olhar e os gestos do corpo, perturbando 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 multidão de acontecimentos” (RANCIÈRE, 2018c, p. 34).

A cena de dissenso 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:

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 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 (RANCIÈRE, 2018c, p. 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, impedindo que o momento desviante do devaneio e do sonho desestabilize a partilha consensual do sensível.

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, p. 835)

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 (RANCIÈRE, 2018c, 2019a). 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 de dissenso, acentuando sua potência fabulativa e seu trabalho disruptivo e insurgente a partir da relação que ele estabelece entre temporalidades políticas e precárias, ficção, imagens, momentos quaisquer e desmedidos momentos.

## 1 A FABULAÇÃO DAS TEMPORALIDADES COMO GESTO DE MONTAGEM

Não é tarefa fácil mencionar os vários pontos de aproximação e tensionamento entre Rancière e Walter Benjamin. Em um primeiro momento, poderíamos lembrar algumas críticas feitas por Rancière (2000, 2003) ao modo como Benjamin mencionou a estetização da política relacionando-a ao consumo de massa e ao regime Nazista.<sup>3</sup> Há também um forte questionamento feito por Rancière (1996) ao modo como Benjamin teria abordado a questão da emancipação social e a emancipação proletária no livro das Passagens.<sup>4</sup> Há ainda, críticas referentes ao modo como Rancière se distanciaria de Benjamin, pois este teria tratado as imagens fotográficas, associando-as pretensamente apenas a uma “reprodução encarregada pela rápida

<sup>3</sup> Rancière (2000) exlica que a política possui uma dimensão estética, mas que, diferentemente da análise de Benjamin, a política atua sobre a configuração do sensível, sobre questões acerca do que é dado, sobre quem é visível como falante apto a proferir algo. Ela atua sobre as visibilidades dos espaços e habilidades do corpo nesses lugares, sobre a divisão de espaços públicos e privados, sobre a configuração do visível e a relação do visível com o que pode ser dito sobre ele. A isso tudo ele atribui o nome de partilha do sensível. Ao mesmo tempo, Rancière também afirma que Benjamin reitera o pensamento crítico ao evidenciar como as coisas ordinárias podem escapar à obviedade para se tornarem fantasmagorias: estas pertencem ao regime estético das artes, pois escapam das aparências triviais, produzem dissenso e desvio do que está dado de antemão.

<sup>4</sup> Apesar de considerar que Benjamin é o autor que mais seriamente lidou com as implicações e contradições da importância do devaneio para a emancipação social, Rancière tece uma crítica (ainda de um ponto de vista muito parcial) acerca do tratamento que ele confere, no livro das Passagens, aos movimentos de resistência operária. Ainda assim, Rancière (1996, p.39) reconhece a importância do pensamento de Benjamin quando este nos oferece “uma geografia materialista ou uma arqueologia da produção de formas, imagens, práticas e sentidos”, influenciando um despertar emancipatório quando “a lógica da interpretação se torna o salto livre do agora para o passado” (1996, p.37).

difusão e posterior popularização das verdadeiras obras artísticas” (MARTINS; VOIGT, 2016, p.254)<sup>5</sup>. Contudo, nos interessa de maneira mais específica o modo como Rancière (2018c; 2019b) valoriza a abordagem que Benjamin realiza do processo de interrupção do tempo dos vencedores para valorizar os desvios, explosões e limiares capazes de rasurar o mapa das experiências controladas pela ordem dominante.

A abertura de temporalidades liminares traz de volta a possibilidade de as vidas vulneráveis elaborarem um salto que as conduz das bordas do “quase nada” ao momento em que uma cena de dissenso se abre para transformar a distribuição assimétrica de lugares e funções sociais. De maneira ainda inicial, é possível definir o momento qualquer como a abertura de uma borda, de um limiar que torna possível estabelecer uma relação entre lugares e temporalidades, em que cada lugar e cada tempo pode ser várias coisas de maneira simultânea. Uma coexistência não hierárquica tecida como borda, originada por uma fabulação que é um contra-trabalho de ficção: a invenção de uma outra forma de tratar o tempo, revelando a entre-expressividade dos momentos e recusando “o tempo da sucessão e da destruição” (RANCIÈRE, 2017, p.136).

A relação que podemos estabelecer entre o momento qualquer que articula cenas de dissenso 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 (2017, 2019b) quando comenta que o momento qualquer é o tempo partilhado dos não vencidos. O momento qualquer resulta da quebra e da fratura do tempo dos vencedores, que passa a ser mesclado com outras temporalidades, perdendo seu poder organizador de controle. A forma de identificar, articular e montar os acontecimentos e as temporalidades permite a abertura de um intervalo (*écart*), uma borda sobre a qual os sujeitos oscilam entre o nada e o tudo. Essa borda é onde Rancière encontra Benjamin: ambos buscando não os avanços do tempo, mas suas paradas, suas suspensões e desvios. Ambos valorizando o momento decisivo que antecede o salto para a “criação do espaço desfamiliarizado, desdomesticado” (RANCIÈRE, 2017, p.182).

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 dos 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” (RANCIÈRE, 2019b, p.85).

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” (RANCIÈRE, 2021, p.9). 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” (RANCIÈRE, 2021, p.9).

---

<sup>5</sup> Os autores também mencionam que Benjamin oferece “uma visão desencantada de um mundo em que, segundo eles, tudo parece ter se transformado em consumo de imagens, onde as mais arraigadas tradições se perdem na banalidade dos novos hábitos moderno.” (MARTINS; VOIGT, 2016, p.257) Por mais que a visão apresentada por eles encontre-se ancorada nos argumentos elaborados por Benjamin nos ensaios “Pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, tendo a considerar a leitura que Georges Didi-Huberman faz do pensamento de Benjamin mais promissora à abordagem das imagens e sua participação na articulação entre estética e política. (Ver, entre outros: DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Belo Horizonte, v. 2, n.4, 2012, p. 204-219).

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 microacontecimentos sensíveis partilhados por todos” e que compõem uma “série de intervalos positivos no tempo normal que ordena um *continuum* supostamente homogêneo” (RANCIÈRE, 2018c, p.34). 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” (RANCIÈRE, 2018c, p. 34). 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 (RANCIÈRE, 2019b).

Em um texto famoso, Walter Benjamin fala desses momentos que explodem o tempo contínuo – o tempo dos vencedores – e encontra o símbolo dessa insurgência parisiense de 1830 quando os operários atiram nos relógios para parar o tempo. Mais do que uma implosão do tempo dominante, essas insurgências produzem a abertura de um outro tempo, um outro tempo comum nascido das brechas operadas dentro do primeiro: não é um tempo do sonho, que nos faria esquecer do tempo sofrido ou projetaria um paraíso em devir. 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. O marceneiro que reinventa sua jornada de trabalho e os insurgentes que interrompem as agendas do poder e as rotinas da exploração opõem a fragmentação que os mantém indefinidamente à distância de seu próprio tempo, à fragmentação que lhes devolve a capacidade de produzir e conduzir um novo possível. (RANCIÈRE, 2018c, p.36 e 37)

O tempo dos vencidos não apaga o tempo dos vencedores, mas o corri 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” (RANCIÈRE, 2019a, p. 51).

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*” (BENJAMIN, 2018, p.345). Cenas de dissenso 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 o pensamento pára, 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)

O que é importante é conseguir isolar todo um sistema de descrição, de inteligibilidade, à fixá-lo sob a forma de cenas e, ao mesmo tempo, de permitir que essa espécie de acontecimentos isolados ou de mônadas possa se comunicar com outras mônadas segundo diferentes relações que são sempre “entre-expressão” e jamais consecução de uma cronologia lógica ou de influência (RANCIÈRE, 2018b, p.122).

Certamente há diferenças entre o método constelar de Benjamin (2018) e o método da cena em Rancière (2018b). Benjamin opera anti-hierarquicamente a partir de vestígios que articulam constelações que reúnem elementos singulares e que, quando aproximados, produzem um choque, produzem lampejos que causam uma interrupção no fluxo contínuo da organização causal dos acontecimentos. Rancière busca menos o choque e mais o gesto de “instaurar, pela escritura, um plano de igualdade entre blocos de linguagem e de pensamento que geralmente estão separados, uns do lado que explica e outros do lado da matéria a ser explicada” (2019c, p.29). A montagem de Rancière volta-se mais para a produção de uma escrita não explicativa, em que uma pluralidade de vozes e autores sejam articulados em igualdade. Benjamin enuncia a necessidade de narrar a história dos povos vulneráveis rompendo com a história que conecta causas e efeitos rumo a uma constelação que articula vestígios, rastros e restos. Para ele, os pontos isolados dos fenômenos históricos só serão verdadeiramente salvos quando formarem uma constelação, tais estrelas, perdidas na imensidão do céu, só recebem um nome quando um traçado as reúne. A constelação revolucionária entre o presente, o passado e o futuro é o esboço de uma ligação inédita entre fenômenos históricos; “graças a essa ligação, dois elementos (ou mais) adquirem um novo sentido e desenham um novo objeto histórico, até aí insuspeitado, mais verdadeiro e mais consistente que a cronologia linear” (GAGNEBIN, 1999, p.15).

Segundo Benjamin, quando a lineridade causal do tempo que orienta o capitalismo rumo ao progresso é substituída pela fabulação do gesto constelar, temporalidades e fragmentos antes distanciados e afastados podem ser aproximados novamente, produzindo um clarão, um relâmpago, um choque que interrompe a maneira consensual de ver, ler e apreender os acontecimentos. Assim, a produção das imagens dialéticas em Benjamin possui diferenças com relação à montagem da cena em Rancière. Na cena, a montagem é uma operação da escritura que zela pela “igualdade entre blocos de linguagem que normalmente são considerados como blocos que pertencem a esferas diferentes” (2019c, p.29).

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” (RANCIÈRE, 2018b, p. 14). 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” (2017, p. 132).

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” (RANCIÈRE, 2013a, p. 11). Contudo, enquanto a constelação opera pelo choque, pelo estranhamento, pelo enigma lançado ao passado a partir do presente; a cena parece operar por meio da elaboração de uma escritura que permita a coexistência de singularidades, temporalidades e espacialidades contidas nas citações e vozes que deslizam umas sobre as outras, justapondo-se em combinações inusitadas entre materialidades, expondo a divisão e as desigualdades que fraturam o comum. Ambos criam uma escritura ensaística a partir da heterogeneidade dos arquivos, articulados a partir de uma experimentação desviante que possa alterar as coordenadas da experiência. Mas os propósitos de cada um possuem diferenças. O limiar aberto pela constelação opera via rememoração, enquanto que o limiar aberto pelo momento qualquer na cena opera pela partilha dissensual do sensível, ou seja, pela reconfiguração do mapa temporal e espacial que interfere em nossa apreensão do mundo, dos sujeitos e de seus modos de aparecer e figurar no mundo. A constelação, delineada pelo trabalho da rememoração, permite

[...] poder se lembrar do sofrimento e do passado sem que esse peso seja negado ou diminuído, mas sem que ele tampouco se transforme em fardo inexorável; ousar, ao mesmo tempo, operar essa retomada transformadora no e pelo presente. Lembrar-se, portanto, por amor ao passado e a seus sofrimentos esquecidos, decerto, mas

igualmente, de maneira ainda mais perigosa, lembrar-se por amor ao presente e à sua necessária transformação. (GAGNEBIN, 1999, p.105)

O trabalho da cena é menos um trabalho de rememoração e mais a criação de uma *mise en scène* discursiva e sensível que entrelaçam palavras por meio de um conjunto de fios que são ligados por meio de “conexões não planejadas, fazendo um texto ressoar dentro de outro” (RANCIÈRE, 2016, p.34).

O problema é, então, construir o espaço desses pontos de igualdade, estabelecer relações de igualdade entre os textos filosóficos e outros textos, construir pontes entre palavras que parecem pertencer a dois registros totalmente diferentes e a dois mundos absolutamente heterogêneos. [...] São operações de reformulação, de reordenação de frases, de condensação, comparação, deslocamentos que entrelacam as articulações de meu discurso com as articulações dos textos operários na constituição de um objeto (RANCIÈRE, 2019c, p.27 e 31).

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. (RANCIÈRE, 2013a, p. 11).

A temporalidade fabuladora que articula a cena de dissenso 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 um 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 de dissenso e no aparecimento dos povos não vencidos nos oferece

[...] uma 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 na experiência individual de um dia de trabalho, no romance que traz momentos de inatividade, ou nos ajuntamentos de multidões que interrompem o curso normal das coisas (RANCIÈRE, 2018c, p.47).

A ficção atua, de acordo com Rancière (2013c), 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” (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” (2013b, p. 96): “o tempo de uma vida que se inventa como diferente daquela a que ela estava destinada” (RANCIÈRE, 2021, p.19). 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 enriquecendo-as infinitamente por meio de traduções, reflexos e ecos” (RANCIÈRE, 2017, p. 141).

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” (RANCIÈRE, 2018c, p. 33). A imagem de Gauny à janela nos revela a dimensão política do momento qualquer e de sua capacidade para configurar uma cena de dissenso 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 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. Ele abre a experiência para o trabalho do “desmedido momento”.

Rancière faz, no livro *Les bords de la fiction*, uma distinção entre o “momento qualquer” e o “desmedido momento”, que parecem ser temporalidades relacionadas a duas ações distintas que permitem uma 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 aparreccimentos políticas) (2017, p.175). Assim, o momento qualquer parece caracterizar a interrupção do modo dominante que orienta o processo de produção de sentido: ele abre a borda, o intervalo que permite a instauração de passagens entre a totalidade e a singularidade. 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” (RANCIÈRE, 2017, p.185). 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 momento qualquer compõe a cena, por exemplo, quando abre, na escritura, o espaço liminar no qual o autor (pesquisador, filósofo, artista) deve tomar uma posição. Ao decidir saltar no espaço desviante de recomposição da topografia das experiências, o autor transpõe a borda aberta pelo momento qualquer e se vê convocado a elaborar fabulações experimentais movidas por uma desorganização e reorganização constantes entre vários elementos. O desmedido momento é o tempo de criação daquilo que se passa no intervalo que se abre pela instauração da cena. 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. (RANCIÈRE, 2017, p.101-102)

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.” (RANCIÈRE, 2018c, p. 35). De acordo com Rancière (2019a), 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.

Sob esse aspecto, o momento qualquer não é apenas o momento de espiar por “uma janela entreaberta para um mundo de vidas e de emoções ignoradas”, mas ele carrega “a potência de estilhaçamento, de multiplicação que explode o tempo dominante – o tempo dos vencedores – no ponto de sua suposta vitória: na beira do nada a que ele relega os que estão fora da palavra e fora do tempo” (RANCIÈRE, 2017, p.172). Uma vez explodido esse tempo, deve-se abrir espaço para o que é importante na renovação das formas de vida.

## **2. AS BORDAS ENTRE O “NADA” E O DESMEDIDO MOMENTO NA FABULAÇÃO FICCIONAL**

No livro *As bordas da ficção* (2017), Rancière se dedica a explorar algumas obras ficcionais que valorizam momentos ínfimos do cotidiano, momentos que se dilatam para abrigar outras temporalidades que podem coexistir sem organização hierárquica. Ele afirma que a ficção moderna “supriu a peripécia, a forma de

passagem do tempo que anseia por um fim, encadeando causas em direção a um desdobramento linear" (2017, p. 131). 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" (2017, p.154). 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, p. 131).

O desmedido momento associa-se ao esforço empreendido para fazer durar e desdobrar a potência transformadora instaurada pelo momento qualquer. O intervalo aberto pelo momento qualquer, chama pelo trabalho do desmedido momento, pelos fluxos, trocas, circulações e solidariedades que alimentam "uma forma de vida comum, livre da hierarquia dos tempos e capacidades" (RANCIÈRE, 2018c, p.46). Talvez seja possível dizer que esse intervalo se aproxima da definição que Benjamin (2018) estabelece para o limiar. O limiar envolve a borda e o espaço próximo a ela: lugar de elaboração e flânerie. Assim o limiar indica transição, movimento de passagem, zona de fluxos e contrafluxos. Ele não apenas separa dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre dois territórios. Não significa somente separação, mas aponta para um lugar e um tempo intermediários, indeterminados, que podem ter uma extensão variável, mesmo indefinida. O limiar abarca a hesitação, o salto e a suspensão: pode-se demorar no limiar, mas não se permanece imobilizado, porque, segundo Benjamin (2018), ele é a "morada do sonho", da fabulação. No limiar, descobre-se rastros e vestígios e desvia-se de uma rota original para optar pelo descaminho, pelas errâncias.

As bordas da ficção em Rancière são as beiradas e as veredas nas quais o mundo da narativa ficcional acolhe o aparecer das vidas "que até então não contavam: as vidas obscuras, normalmente dedicadas apenas à reprodução dos trabalhos e dos dias" (RANCIÈRE, 2021, p.14). As bordas entre o nada e o acontecimento aparecem, segundo Rancière (2017, 2021), 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" (2021, p.33). 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" (RANCIÈRE, 2021, p.49).

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 (RANCIÈRE, 2021, p.50).

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." (Rancière, 2021, p.51-52). 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 é o elemento de um tempo duplamente inclusivo: 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 (RANCIÈRE, 2017, p. 153).

Há um processo fabulador que se faz presente na produção do desmedido momento. 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” (2019a, p. 58).

É pela via do desmedido momento 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, p.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 embacamento 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, p. 151).

O momento qualquer se estende em múltiplas direções imprevistas e se articula ao desmedido momento para fabular outras conexões, outras bases para a “construção de uma nova forma de tempo comum em condições mais amplas permitidas pelo tempo perfurado e pelas temporalidades heterogêneas” (RANCIÈRE, 2018c, p.44). O imaginário instaurado pela fabulação, seja ela expressa pela arte, pelo cinema, pelo texto literário, evidencia o trabalho realizado em um intervalo que se abre no seio de “um *continuum* temporal supostamente homogêneo” (RANCIÈRE, 2018c, p. 35), permitindo que momentos quaisquer emergam 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 conjugar o momento qualquer e o desmedido momento para “criar uma lacuna, uma vereda no presente, para intensificar a experiência de outro modo de ser” (RANCIÈRE, 2017, p.32). Rancière (2020) afirma que a cena de dissenso é uma borda e as operações feitar a partir dela: ela se localiza sobre a linha de partilha entre o institucional e o experiencial para subverter essa divisão.

Uma cena pode se desdobrar a partir de um olhar pela janela, um encontro marcado entre duas pessoas, a narrativa de um domingo no campo, etc., pois essas singularidades testemunham, ao mesmo tempo, a realidade material de uma separação das formas da experiência e o esforço para transgredi-la, para entrar em um outro modo de tecer o comum, reconfigurando um universo sensível. 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 (RANCIÈRE, 2020, p.840)

A cena, como vimos, opera através de uma temporalidade que é articulada pelo trabalho ficcional, argumenta Rancière (2018c). 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” (RANCIÈRE, 2018b, p.47). 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 é primeiramente uma reconquista do tempo, uma outra maneira de habitá-lo” (RANCIÈRE, 2018c, p. 33). Redispor o tempo e as formas de habitá-lo é uma ação poderosa que redefine experiências e coloca em marcha um tipo de emancipação que Rancière nomeia como derivada do “poder do momento que cria um encadeamento temporal desviante” (2018c, p.36).

A maneira como Rancière associa o momento qualquer e o desmedido momento ao narrar a cena de despedida de Sorôco à sua mãe e sua filha na estação de trem pode ser associada à abertura de um “espaço de jogo” no qual a “borda do adeus se torna a cena de conversão da loucura ordinária na loucura da ficção” (RANCIÈRE, 2021, p.50).

Benjamin (1987) fala do espaço de jogo (*Spielraum*) como um espaço de vida, lugar de resistência, de política inventiva e transformadora. Seria possível dizer que o desmedido momento configura um espaço de jogo como um “espaço vazio”, uma abertura para o redesenho e a redisposição dos elementos e ocupações do cotidiano, que trazem movimento, promovem o intervalo que sacode a vida, porque jogar é experimentar, transformar. Um espaço de jogo é, assim, um intervalo a partir do qual operam a flexibilidade, um trabalho de redisposição que “espaço para o precioso” (*Raum für das Kostbare*) para os elementos que são essenciais para a criação de táticas que agem sobre as estratégias de controle, trazendo “pautas preciosas” que são dispostas e oferecidas aos nossos sentidos. Para Benjamin (1987), o espaço de jogo é essa forma de articulação que permite aos objetos transformar suas funções, mover-se com os gestos e movimentos intersubjetivos das pessoas no cotidiano, constituindo-se assim como “zona de respiração”. O espaço liminar do jogo possui intervalos e vazios nos quais se pode respirar e redefinir o rumo das coisas. Ainda é possível *experimentar* porque ainda existe um espaço não preenchido, “um espaço para jogar, experimentar, transformar. Uma estética da *experimentação*, portanto, em vez de uma lógica do espetáculo” (GAGNEBIN, 2020, p. 71).

Poderíamos dizer, então, que espaço de jogo aberto pelo momento qualquer e desdoblado pelo desmedido momento configura uma aproximação entre o limiar e o poder emancipatório de transformação do campo da experiência: ao entrar no jogo, o sujeito se encontra em uma temporalidade espiralada na qual aproveita a abertura de pequenas brechas temporais e espaciais em que as rotas e movimentos, em que a suspensão de determinadas rotas, planos, percursos ou intenções pré-estabelecidas permite experiências inusitadas e dramaturgias liminares.

### **3. A DRAMATURGIA DA CENA E DO APARECIMENTO POLÍTICO**

A dramaturgia da cena de dissenso está intrinsecamente ligada ao reposicionamento dos corpos, ao deslocamento das imagens, aos tremores necessários para produzir rachaduras e fissuras nos modos naturalizados de apreensão e explicação dos eventos. “A cena é uma forma de interromper a máquina da explicação das coisas” (2018b, p. 17), 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?” (2019a, p. 50). Para desmontar a máquina de explicação do visível e do pensável é preciso desacelerar e deslocar o olhar, vai nos dizer Rancière (2018c), promover “uma 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” (RANCIÈRE, 2019a, p.48). E isso pode ocorrer quando há a produção de novos enunciados a partir da ativação de um outro imaginário que desafia e interpela um imaginário hegemônico, evidenciando as incoerências, os excessos e as injustiças das representações hierarquizantes.

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 Rancière 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” (RANCIÈRE, 2020, p.833). 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” (RANCIÈRE, 2020, p.835).

Ao comentar os quadros em que o pintor espanhol Bartolomé Esteban Murillo retrata pequenos mendigos na rua comendo, brincando, descansando, Rancière (2013a) 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” (RANCIÈRE, 2013a, p. 73).

[...] a felicidade de nada fazer, o efeito de suspensão do momento em que se experimenta o único sentimento da existência ‘sem interrupção’, sem sofrimento pelas provações do passado, sem preocupação com os cálculos do futuro. [...] absorvido pela multiplicidade de acontecimentos ínfimos que são capazes de cavar, no centro da mais modesta das vidas, abismos no fundo dos quais se perde todo encadeamento inteligível de causas e efeitos, toda narração ordenada da evolução dos indivíduos e das sociedades (RANCIÈRE, 2013a, p.73)

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” (RANCIÈRE, 2018b, p.119). 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 (RANCIÈRE, 2018b; 2019a). Ela envolve uma outra maneira de pensar e realizar uma distribuição e organização dos corpos e das capacidades, questionando as posições já assinaladas e distribuídas. Rancière (2009) 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.

Segundo Rancière (2018a, p.25), é central que a cena de dissenso 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”.

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” (2018a, p.29). 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.

A cena original da política é aquela em que 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 (RANCIÈRE, 2019b, p.84)

Aparecer politicamente é participar da criação de “uma cena na qual as coisas são visíveis, mas visíveis de uma certa forma, pois ocorre uma reorganização do campo do visível, desafiando a ordem hierárquica” (RANCIÈRE, 2019a, p. 46). 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 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.

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. (RANCIÈRE, 2018b, p. 17).

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 a longo prazo” (RANCIÈRE, 2018a, p.22). Nem sempre, contudo, um processo de subjetivação política deriva da montagem de uma cena de dissenso. É certo que essas são dinâmicas interligadas, mas a subjetivação ocorre “quando há uma demonstração de igualdade, uma forma reflexiva de manifestação igualitária” (idem, p.25).

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. (RANCIÈRE, 2018a, p.28)

A subjetivação resulta de uma “reconfiguração das coordenadas de um campo da experiência” (2018a, p.25), o que implica que a cena de dissenso tematiza a desigualdade e o privilégio de uma palavra sobre outra, de uma linguagem sobre outra, questionando-a e revertendo o jogo das hierarquias.

#### 4. A FABULAÇÃO DAS IMAGENS NAS CENAS DISSENSUAIS

O que chamamos de imagem, segundo Rancière (2019a, p.79) “é uma maneira de juntar elementos diferentes, mas também maneiras diversas de fazer imagem para elaborar não apenas algo a ser olhado, mas um mundo comum”. A participação das imagens na fabulação que articula uma cena de dissenso 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” (RANCIÈRE, 2018a, p.31). 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” (2020, p.830).

Rancière (2018c) 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, 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. Uma imagem pode ser esse grão.

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*), Rancière (2012, p. 78-79) mostra como Costa produz mundos comuns ao acionar uma fabulação política que ressalta “a capacidade de corpos quaisquer de se apoderarem de seu destino e recuperarem sua voz”. Tal dinâmica oscila “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, 2019a, p. 56).

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 filmica 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” (RANCIÈRE, 2018a, p.29). Os migrantes caboverdianos são capazes de inventar outros mundos, diferentes daqueles nos quais são forçados a habitar. 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 filmica opera pela “condensação, comparação, pelos deslocamentos que entrelacem diferentes textos na constituição de um objeto” (RANCIÈRE, 2019c, p.31).

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” (2018a, p.29), 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), Rancière (2003 2019a) 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 desíeraquização e uma possibilidade outra de aparecer” (RANCIÈRE, 2019a, p. 55).

A reflexão de Rancière (2007, 2012, 2019a) sobre as imagens 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 (2020), o trabalho das imagens tem como objetivo recompor e redefinir as paisagens e experiências que definem 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 (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, 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 de dissenso. Assim, Rancière argumenta que a imagem produz “um tipo de operação que vai alterar a distribuição do visível e do pensável” (2019a, p.50).

O trabalho realizado pelas imagens seria o resultado, do 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 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” (RANCIÈRE, 2019a, p.69). 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 dissintes de imaginar um acontecimento, um aparecimento (CALDERÓN, 2020).

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 de dissenso 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 (2012) 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 de dissenso 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 (CALDERÓN, 2020). 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 (2020), 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 (2018a) acerca da desmontagem das explicações previsíveis do mundo.

Em recente livro sobre o cinema de Pedro Costa, Rancière (2022) afirma que seu método da igualdade se aproxima da escritura filmica desse cineasta quando ele se propõe a escutar os imigrantes caboverdianos em suas casas, de se avizinhar de suas vidas e buscar captar como eles falam de si ou silenciam suas dores. Ao falar e trabalhar com os imigrantes na construção de imagens, eles passar a habitar entre elas e, assim, nos convidam a percorrer as narrativas e a remontá-las. A topografia da cena é “uma forma aberta, não há síntese, então podemos recompor esses momentos que nos são oferecidos para refazer a narrativa segundo nossa própria sensibilidade” (RANCIÈRE, 2022, p.176). O trabalho das imagens na cena auxilia no processo de invenção coletiva de uma forma de vida reenquadrada continuamente por um olhar à escuta.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Cenas de dissenso redefinem a organização do sensível das experiências, a legibilidade e inteligibilidade do aparecimento político dos sujeitos como interlocutores, a articulação de temporalidades entrelaçadas a espaços e modos de definição de formas de vida. As cenas articulam momentos quaisquer a desmedidos momentos que fendum por dentro as ordens consensuais e assimétricas, reconfigurando outro regime de percepção e sentido. O trabalho da fabulação ficcional transforma a paisagem do perceptível e do pensável, permitindo que o dissenso elabore um espaço de jogo no qual as coordenadas que definem um mundo comum podem ser redesenhasadas.

No espaço de jogo, uma nova topografia do possível emerge dos intervalos e limiares nos quais o devaneio é a força coletiva da emancipação política: o investimento feito pelos sujeitos ao retrabalharem os modos de partilha do sensível que definem suas formas de vida gera saberes, conhecimentos e poéticas que

precisam ser socializados. É no desmedido momento que se coletiviza as capacidades investidas nessas cenas de dissenso, pois uma cena “é a implementação da capacidade de qualquer pessoa, da qualidade dos homens sem qualidade” (RANCIÈRE, 2012, p.49).

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 esse momento intervalar, soma-se a fabulação 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 articulação 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 (2016) 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. 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.

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.

A existência de uma base estética para a política remete à invenção da cena polêmica de aparecimento e interlocução na qual se inscrevem as ações, as palavras e o corpo do sujeito falante, e na qual esse próprio sujeito se constitui de maneira performática, poética e argumentativa a partir da conexão e desconexão entre os múltiplos nomes e modos de “apresentação de si” que o definem. A operação poética e plural que articula a cena de aparecimento e a circulação das palavras criam fabulações capazes de permitir novos recortes e territorializações do espaço material e simbólico, além de construir relações e experiências que reconfiguram material e simbolicamente o território do comum.

De maneira mais ampla, a fabulação abrange as formas novas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção de afetos determinam capacidades novas (RANCIÈRE, 2016) e alimentam práticas

de emancipação. Ela está ligada “à invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns” (RANCIÈRE, 2012, p.60). Ela aponta uma outra forma de montar a cena, ao produzir diferentes relações entre palavras, os tipos de coisas que elas designam e os tipos de práticas que ressignificam o mapa sensível em que sujeitos anônimos “cavam hiatos, abrem derivações, modificam maneiras, velocidades e trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem à situações e reconhecem suas imagens” (RANCIÈRE, 2000, p.62).

Segundo Rancière (2016), todos devem usar sua própria linguagem para nomear e questionar injustiças. Ao fazerem isso, contribuem para que novas palavras circulem dentro, entre e fora de circuitos enunciativos consensuais, nos quais todo excesso de palavras é proibido (uma vez que o consenso se consolida melhor quando os termos das enunciação são restritos e controlados). Uma experiência de dissenso proporcionada pela montagem fabuladora de uma cena igualitária transforma os “modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (RANCIÈRE, 2012, p.64).

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. 2018. Passagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- BENJAMIN, W. 1985. Obras escolhidas. Vol. I. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, W. 1987. Obras escolhidas II. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CALDERÓN, A. S. 2020. La performatividad de las imágenes. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- GAGNEBIN, J-M. 1999. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- GAGNEBIN, J-M. 2020. Sobre a noção de Spielraum em Walter Benjamin : resistência e inventividade. In: SOUZA, Ricardo Timm de et al. (orgs). Walter Benjamin: barbárie e memória ética. Porto Alegre: Ed. Zouk, p.63-73.
- MARTINS, M.; VOIGT, A. 2016. Arte, Imagem e Fotografia: um diálogo possível entre Roland Barthes, Walter Benjamin e Jacques Rancière. Oficina do Historiador, v. 9, n. 1, p. 250–264.
- RANCIÈRE, J. 1985. Louis-Gabriel Gauny. Le philosophe plébéin. Paris: La Découverte-Maspero/ Université de Vincennes.
- RANCIÈRE, J. 1988. A Noite dos Proletários. São Paulo: Companhia das Letras.
- RANCIÈRE, J. 1996. “The Archaeomodern Turn”. In: STEINBERG, M. (ed.). Walter Benjamin and the demands of History. New York : Cornell University Press, p.24-40.
- RANCIÈRE, J. 2000. Le Partage du Sensible : esthétique et politique. Paris: La Fabrique.
- RANCIÈRE, J. 2003. Le destin des images. Paris: La Fabrique.
- RANCIÈRE, J. 2007. Le travail de l'image. Multitudes, n.28, p. 195-210.
- NCIERE, J. 2009. Et tant pis pour les gens fatiguées. Paris: Éditions Amsterdam, 2009.
- RANCIÈRE, J. 2012. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes.



- RANCIÈRE, J. 2013a. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. London: Verso.
- RANCIÈRE, J. 2013b. *Béla Tarr : o tempo do depois*. Lisboa : Orfeu Negro.
- RANCIÈRE, J. 2013c. *Le fil perdu : essais sur la fiction moderne*. Paris: La Fabrique.
- RANCIÈRE, J. 2016. *The method of equality. Interviews with Laurent Jeanpierre and Dork Zabunyan*. Cambridge : Polity Press.
- RANCIÈRE, J. 2017. *Les bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2017.
- RANCIÈRE, J. 2018a. “O desmedido momento”. *Serrote*, n.28, p. 77-97.
- RANCIÈRE, J. 2018b. *La Méthode de la scène*. Paris: Éditions Lignes.
- RANCIÈRE, J. 2018c. *Les temps modernes. Art, temps, politique*. Paris: La Fabrique, 2018c.
- RANCIÈRE, J. 2019a. *Le travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderón*. Dijon: Les Presses du Réel.
- RANCIÈRE, J. 2019b. *El tiempo de los no-vencidos*. *Revista de Estudios Sociales*, n.70, p.79-86.
- RANCIÈRE, J. “El litigio de las palabras: diálogo sobre la política del lenguaje”. *Entrevista a Javier Bassas*. Barcelona: Ned Ediciones, 2019c.
- RANCIÈRE, J. 2020. *La pensée des bords (entretien avec Fabienne Brugère)*. *Critique*, n.881, p.828-840.
- RANCIÈRE, J. 2021. *João Guimarães Rosa : a ficção à beira do nada*. Belo Horizonte: Relicário.
- RANCIÈRE, J. 2022. *Pedro Costa : les chambres du cinéaste*. Paris, Montreuil: Les éditions de l’œil.