

O momento qualquer e a coexistência de temporalidades liminares em Jacques Rancière¹

The 'any moment' and the coexistence of liminar temporalities in Rancière

ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES

Instituição/Afiliação Universidade Federal de Minas Gerais

País Brasil

Doutora em Comunicação Social pela UFMG. Professora do Departamento de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

LUIS MAURO SÁ MARTINO

Instituição/Afiliação Faculdade Cásper Líbero

País Brasil

Doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero.

RESUMO

A perspectiva de Jacques Rancière sobre o "tempo qualquer" tem sido um dos conceitos mais frutíferos para compreender a elaboração contemporânea de cenas políticas de dissensus de um ponto de vista estético. Mas o que exatamente seria um "tempo qualquer"? Como se relaciona com a criação de narrativas políticas? Este texto descreve algumas relações entre tempo e comunicação a partir da visão de Rancière de "qualquer tempo" como o local de construção de narrativas contra-hegemônicas sobre a existência de formas de vida heterogêneas. Argumenta que (1) o conceito de "qualquer momento" se refere a uma categoria política, não apenas temporal; (2) a formação de cenas de dissensus está relacionada à definição dos significados de "tempo qualquer" em cada ocasião, pois (3) opera na liminaridade dos tempos hegemônicos que enquadram a comunicação.

Palavras-chave: Rancière. Tempo. Comunicação. Cena. Narrativa.

ABSTRACT

Jacques Rancière's perspective on the 'any time' has been one of the most fruitful concept to understand the contemporary elaboration of political scenes of dissensus from an aesthetical point of view. But what would exactly be this 'any time'? How is it related to the creation of political narratives? This text outlines some relationships between time and communication from Rancière's view of the 'any time' as the building site of counter-hegemonical narratives concerning the existence of heterogenous forms of life. It argues that (1) the concept of 'any time' refers to a political, not only temporal, category; (2) the formation of scenes of dissensus are related to the definition of the meanings of the 'any time' in each occasion as (3) it operates in the liminality of hegemonical times that frames communication.

Keywords: Rancière. Time. Communication. Scene. Narrative.

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

1. INTRODUÇÃO

Em um artigo publicado no jornal Folha de S.Paulo em 1º de maio de 2005 intitulado “O paradoxo da sétima arte”, o filósofo francês Jacques Rancière, em um comentário sobre o cinema, recorda que “a arte se sinaliza pela singularidade de certos espaços tanto quanto pelos personagens que eles venham a conter”. A partir disso, é possível começar este texto com uma ilustração de seu argumento principal.

Em vários filmes do cineasta japonês Yasujiro Ozu, o tempo recebe um tratamento particular ao ser colocado em cena. Trata-se de imagens de ambientes vazios, sem personagens ou movimentação, durante as quais rigorosamente nada acontece: ninguém passa, não há vozes de fundo, não se ouve ruídos que sugerem ação fora da cena – apenas o tempo acontece. Esse acontecer do tempo pode parecer estranhamente perturbador para um público acostumado, na produção midiática contemporânea, ao preenchimento de cada instante pela ação – no cinema de Ozu, a ação é preenchida pelo tempo. Um tempo vazio como são muitos dos tempos do cotidiano, desprovido de qualquer acontecimento particular capaz de revesti-lo de uma importância específica – um tempo qualquer, e, no entanto, indispensável à ação (PENNA, 2009; CARVALHO, 2013). Um tempo qualquer que se emancipa em relação ao tempo narrativo, mas que se constitui também como plano de temporalidade.

A obra de Rancière é permeada por um argumento marcante: desde a publicação do livro “A noite dos proletários” (1988), afirma que o processo de emancipação está intimamente associado ao modo como o tempo é redefinido pelas pessoas quando se apropriam dele na realização de ações que reordenam corporeidades, espacialidades e experiências. Corporeidades vão além do registro do corpo físico no tempo e no espaço, abrangendo também a maneira como é visto, posicionado em redes de poder e resistência, reconfigurado por diversos arranjos discursivos e afetivos.

De acordo com Rancière (2018c), retomar o tempo capturado pelas lógicas produtivas do capital é produzi-lo como justaposição de temporalidades heterogêneas, em que fragmentos de tempos e momentos são articulados sem seguir uma racionalidade causal, rumo a “conquistas” valorizadas socialmente ou a uma ordenação da vida segundo a qual a auto-realização é sempre adiada para um futuro que só se concretiza após sofrimentos, perdas, desumanizações.

O tempo heterogêneo e a heterogeneidade da composição que aproxima e tensiona múltiplas temporalidades é o que define também a diversidade de elementos e espaços que irão compor a cena na qual os indivíduos se configuram como sujeitos políticos em um processo dissensual e constante de rupturas e refazimentos. Rancière tensiona o tempo “normal” e o tempo do devaneio, conferindo grande importância às relações temporais laterais, não sucessivas, que permitem a emergência de desvios, imprevistos, daquilo que antes não era notado, percebido,

sentido: o trabalho da emancipação é uma operação temporal de abertura de intervalos, de entre-espacos que permitem devaneios, desmesuras e devires.

A cena é justamente esse trabalho de produção de intervalos, de discontinuidades que impossibilitam uma roteirização da experiência dos sujeitos, funcionando a partir da diferença, do dinamismo conflitivo, para criar e abrir brechas ao aparecimento do que nunca foi visto (RANCIÈRE, 2012; 2019a). No livro *La méthode de la scène* (2018c), Rancière define a cena como uma operação de desmontagem de legibilidades hegemônicas e hierárquicas, reforçando o fato de que ela faz funcionar o método da igualdade, um método de reorganização do sensível e que alimenta uma pequena máquina de interrupção da explicação usual da ordenação daquilo que vemos, ouvimos e dizemos. A cena entrelaça um conjunto de fios, de elementos, de fluxos, de corpos e objetos heterogêneos: ela os aproxima, os tensiona, altera seu posicionamento no tempo, no espaço, nos processos de aparição. Ela é, sobretudo, uma ruptura com a previsibilidade e a criação de fabulações experimentais e dissidentes.

Na cena, os sujeitos elaboram relações emancipatórias a partir da possibilidade de indeterminação de suas formas de vida, ou seja, a impossibilidade de fixar o destino dos sujeitos e sua significação, olhando para as temporalidades e situando-as em uma rede, uma “intriga” de múltiplos elementos, de diferenças e significações. É por isso que a operação da cena é liminar, intervalar, conduzindo os sujeitos a investirem nos espaços entre temporalidades, a aproveitar brechas produzidas no meio de “um continuum temporal supostamente homogêneo” (RANCIÈRE, 2018c, p.35), permitindo que momentos quaisquer e sujeitos quaisquer emergjam a partir daquilo que faz vacilar as hierarquias.

Este artigo explora alguns aspectos da relação que Rancière estabelece entre a articulação de temporalidades heterogêneas e a emancipação política a partir da aposta em uma racionalidade ficcional que valoriza os imprevistos, os limiares e os intervalos.

1. DESCONEXÃO ENTRE O QUE ESTÁ PREVISTO E O QUE ACONTECE

Rancière (2017, 2018b e c; 2019b) intensificou e aprofundou sua abordagem do tempo enquanto categoria estética e política central para um pensamento da desierarquização a partir da arte. O momento qualquer, o tempo da coexistência de micro-acontecimentos sensíveis que se opõem ao tempo normal, da subordinação e do consenso estão presentes, por exemplo, nas menções feitas aos romances de Flaubert, Virgínia Woolf, Proust e Guimarães Rosa. O argumento

de Rancière contrapõe duas maneiras de tratar o tempo: no âmbito da narrativa que segue a lógica causal, articulariam-se formas de vida resignadas a um destino organizado de antemão; mas, por outro lado, à narrativa temporalmente desierarquizada articulariam-se formas de vida capazes de inventar outra maneira de habitar e experienciar o tempo.

Essa obra foi seguida de dois outros livros, “Les temps modernes: art, temps, politique” (2018c) e “Le travail des images” (2019a), nos quais apresenta uma visão da história que não é determinada por um processo material que articula causas e efeitos, mas por “regulações diferentes que nos permitem perceber um aparecer que reconfigura os modos de repartição coletiva do tempo.

Mas antes o autor já havia iniciado, em “Bela Tár: o tempo do depois” (2013a), uma abordagem do tempo desviante como motor da grande reviravolta insurgente dos sujeitos contra uma racionalidade que teima em ajustar e fazer coincidir seus sonhos com um determinado “real”. É interessante observar que alguns dos argumentos desse livro podem ser ilustrados em outras cinematografias. Recorrendo-se novamente, a título de ilustração, ao cinema de Ozu, nota-se exatamente como os tempos aparentemente “vazios” ou privados de ação podem ser vistos não como uma passagem ou ligação, mas como um tempo propositalmente desprovido de outra ação que não ele mesmo, recordando que a fabulação cinematográfica comporta outras temporalidades além das hegemônicas. São os momentos de dissolução do tempo frenético, quando um tempo de outra natureza se apresenta como possível.

Também em “O fio perdido” (2013c, p.55), Rancière já apontava a importância por ele conferida aos “momentos singulares e imprevisíveis nos quais o brilho de uma quimera encontrando o incontornável de uma situação perfura a rotina da existência”. A valorização do “momento qualquer”, que explode o tempo dominante, é central para permitir um jogo complexo de coexistências de acontecimentos heterogêneos e concomitantes:

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

Sob esse aspecto, vale explorar o tempo da coexistência de múltiplas temporalidades e sua relação com os devaneios e fabulações que alimentam as insurgências desierarquizantes ao desafiar o tempo consensual do controle dos corpos e vontades. É como se a fabulação ficcional preparasse um cenário, uma cena sobre a qual as imagens, os corpos, os gestos, os sons que aparecem não eram aqueles esperados, escapam às convenções acordadas e fazem com que as conexões entre distintas temporalidades não funcionem de modo previsto. No

desmedido momento do devaneio, tudo vai ser deslocado, sacudido, atordoando não apenas uma forma consensual de montagem e enquadramento, mas também de aparecimento dos sujeitos (Rancière, 2017).

No coração desse desmedido momento qualquer, a fabulação, a arte e a ficção estão interligadas uma vez que, para Rancière, o tempo do depois deve criar uma pequena “máquina de desmontagem do olhar” e da inteligibilidade do que estava programando para poder ser visto. Trata-se de fazer “parar” ou desacelerar o tempo opressor da rotina cotidiana, para promover uma espiral de temporalidades excessivas e, justamente por isso, dissensuais. De certa maneira, o tempo das cenas vazias no cinema de Ozu desafiam exatamente esse excesso, evocando uma aparente simplicidade de um tempo comum: nada acontece porque em muitos momentos da existência, de fato, nada ocorre para demarcar uma descontinuidade no tempo que se apresenta como interrupção de uma suposta linearidade – a forma, aqui, se apresenta também como conteúdo.

De acordo com Rancière (2019), a fabulação pode ser entendida como 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. 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.

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. É assim que a arte, o cinema, a fotografia e a literatura passam a ocupar lugar importante na reflexão de Rancière (2018a) acerca da desmontagem das explicações previsíveis do mundo. Tal desmontagem promove uma espiral de temporalidades capaz de “transformar a sucessão de horas nas quais nada jamais deve acontecer em um tempo marcado por uma multitude de acontecimentos” (RANCIÈRE, 2018c, p. 34).

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

A literatura e as imagens adquirem proeminência na reflexão de Rancière, porque permitem a invenção “de uma outra imagem do tempo: um tempo da coexistência, da igualdade e da interexpressividade dos momentos, oposto ao tempo da sucessão hierárquica e da destruição de um momento por aquele que o sucede” (Rancière, 2017, p. 136; 2018c, p. 47).

Em “As margens da ficção” (2017, p.26), Rancière escolhe algumas obras literárias modernas para comentar cenas específicas nas quais destaca-se uma “potência da inclusão de qualquer um e também de qualquer acontecimento”. Momentos ínfimos do cotidiano, a fugacidade e a

poesia de intervalos de tempo antes não capturáveis pela trama da narrativa agora conseguem não só reconfigurar a estrutura do roteiro de ações, mas também conferir dignidade a todos que compõem essas cenas.

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

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

A perspectiva de um tempo qualquer, em Rancière, se apresenta como parte constituinte de uma cena na qual a efetividade esperada de uma ação tende a ser substituída pela resistência a um tempo comum. É importante, nesse aspecto, salientar uma certa tensão entre a noção de um “tempo qualquer” em contraposição ao “tempo comum”: não se trata de uma dicotomia, mas de planos diferentes de compreensão de temporalidades enquanto representativas de regimes estéticos do cotidiano aos quais se atrelam formações e configurações políticas.

O tempo comum se apresenta muito próximo ao cronológico, no qual as ações de um grupo são controladas pela existência de uma referencialidade compartilhada, mas objetivamente inserida na marcação do relógio; o tempo qualquer, por seu turno, tem como característica inicial exatamente se opor a essa escala vigorosamente marcada, fruto de uma modernidade técnica que se erige como regime político, econômico e social, e apresenta-se como um tempo do porvir, o “tempo do depois”, como denomina Rancière (2013a) em sua análise dos filmes do cineasta húngaro Béla Tarr.

O tempo do depois se constitui não como sinônimo do “tempo qualquer”, mas compartilha com ele a recusa de um tempo comum imediato no qual deve, ou deveria, se desenvolver a elaboração de uma cena: ao contrário, é na “*mise en temps*”, na “colocação no tempo” que a se opera o acionamento das referências estéticas e políticas dos sujeitos em partilha na elaboração de uma formação da cena que permita a coexistência não hierarquizada de temporalidades heterogêneas.

O “tempo qualquer” se apresenta, dessa maneira, como uma espécie de condição para o “tempo do depois”, no qual se opera a efetividade dos regimes estéticos como elementos próximos a uma especificidade da prática política do cotidiano: o tempo qualquer só pode existir

com a condição de uma cotidianidade trazida para primeiro plano, fora da qual seu significado, efetivamente, correria o risco de se esvaír. A existência do tempo qualquer se mostra como elaboração do tempo do depois, o porvir como horizonte de possibilidades de uma ação futura que depende da cena de resistência do presente: o dissenso estético presente gera uma abertura para tempos de um porvir político.

O momento qualquer expande o tempo presente de modo a fazer caber nele os possíveis ainda não registrados pela ordem controladora. A maneira como os fragmentos de tempo se entrelaçam é desmedida e inclusiva: eles não só coexistem, mas também se expandem como ondas sonoras, sem jamais destruírem umas às outras.

A suspensão da ordem corriqueira do tempo, da maneira habitual de ocupar um espaço, da forma de identificar-se como indivíduo e de inscrever-se nas relações (RANCIÈRE, 2018a, p.85) já estava também presente na obra Béla Tarr: o tempo do depois (2013a). Nessa obra, Rancière nos convida a questionar os esquemas temporais e os desdobramentos oficiais do tempo que, nos filmes do cineasta Béla Tarr são desafiados “pelo ligeiro intervalo que opõe o tempo dos planejadores e dos burocratas à realidade vivida pelos indivíduos” (RANCIÈRE, 2013a, p. 15).

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

O devaneio (*rêverie*) torna possível um jogo imaginativo que ativa o exercício do “como se”: o sonho que transborda os limites dos lugares, tempos e nomes impostos aos sujeitos é justamente o que torna defeituosa a “máquina de explicação das coisas”. Um tempo inexplicável pode se mostrar como forma silenciosa de insurgência em relação à demanda por uma inescapável transparência, por uma constante explicação e preenchimento de cada instante – o “depois” indicado por Rancière no cinema de Tarr é também o momento qualquer em Ozu: a cena vazia não explica o tempo, sequer o demonstra e, menos ainda, o mostra. Ao contrário, ele se afirma como presença, tempo-materialidade composta na cena que desafia interpretações hegemônicas.

Assim, a desierarquização desencadeada pelo processo fabulativo deriva de um trabalho ficcional dissensual que nos revela a existência de várias maneiras de construir a realidade e a temporalidade. Enquanto estrutura de racionalidade, a ficção configura quadros a partir dos quais sujeitos, coisas, situações e palavras são percebidos e ligados uns aos outros, produzindo um sentido de realidade. A narrativa ficcional, segundo ele, ao se desenvolver não como encadeamento de tempos, mas como relação e coexistência entre lugares e suas múltiplas possibilidades de realização, produz um trabalho dissensual que marca a criação de possibilidades emancipatórias.

[...] oscilação entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo que é também um momento pleno no qual uma vida inteira se condensa, onde várias temporalidades se misturam e onde a inatividade de um devaneio fabulador (*rêverie*) entra em harmonia com a atividade do universo. A ficção construiu sobre essa trama temporal outras maneiras de identificar os acontecimentos e os atores e outras formas de articulá-los para construir mundos comuns e histórias comuns (RANCIÈRE, 2017, p.13).

O espaço e o tempo da ficção suspensiva confere visibilidade à suspensão da ordem corriqueira do tempo, da maneira habitual de ocupar um espaço, de identificar-se como indivíduo, de inscrever-se nas relações e na forma de dispor objetos e se localizar em relação a eles. O tempo organizado pela racionalidade ficcional pode elaborar “uma vida na qual tudo se mistura e nada se esquece. Um tempo em que o sujeito entra, com outros personagens, em uma mesma vida indistinta” (RANCIÈRE, 2017, p.88).

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 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 embaçamento dos vidros para olhar a chuva que cai, cabeças que se apoiam, braços que caem, rostos desconhecidos ou conhecidos que aparecem atrás das janelas, passos sonoros ou furtivos, um ar de música que passa, minutos que deslizam uns sobre os outros e se fundem em uma emoção sem nome (RANCIÈRE, 2017, p. 151).

No momento qualquer, a experiência singular produz diferença e interrompe o tempo “normal” para fazer caber dentro dele temporalidades e existências desviantes em justaposição.

■ 2. O MOMENTO QUALQUER E O APARECIMENTO DO QUALQUER UM

Ao explicar como o momento qualquer pode se originar e pode dar origem ao dissenso, Rancière (2019b) lança mão de um exemplo presente em sua obra desde a década de 1980. Quando investigava os arquivos da imprensa operária de meados do século XIX, na França, Rancière (1985) se deparou com os escritos de Louis Gabriel Gauny, o “marceneiro poeta”, ou

ainda, o “filósofo plebeu”, aproveitando-os para redigir *A noite dos proletários* (1988). A partir desses documentos, ele produziu a seguinte descrição literária de um dia de trabalho do “filósofo plebeu” como taqueador em uma casa em construção:

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

É interessante notar como o tempo do devaneio, o momento do intervalo presente no relato de Gauny, é comparado por Rancière à criação de barricadas, como aquelas que foram criadas nas ruas de Paris nas revoluções de 1830 e 1840, uma vez que elas promovem não apenas interrupções na organização temporal dos “vencedores”, mas também permite a invenção de desvios e de espaços outros dentro da experiência emancipatória. A emancipação de Gauny é “primeiramente uma reconquista do tempo, uma outra maneira de habitá-lo” (RANCIÈRE, 2018c, p. 33): ela promove uma espiral de temporalidades capaz de criar um “encadeamento temporal desviante” (2018c, p.36).

Reconquistar o tempo é transformar essa sucessão de horas nas quais nada jamais deve acontecer em um tempo marcado por uma multitude de acontecimentos. No relato de Gauny o cotidiano no trabalho é um tempo em que, a cada hora, acontece alguma coisa: um gesto diferente da mão, um olhar que se desvia e faz o pensamento derivar, um pensamento que aparece desavisadamente e que muda o ritmo do corpo, um jogo de afetos que faz com que a servilidade sentida ou a liberdade experimentada se traduzam em gestos diversos e encadeamentos contraditórios de pensamentos. Assim, se produzem toda uma série de hiatos positivos com o tempo normal da reprodução do ser operário. E esses hiatos se deixam reunir em um encadeamento temporal desviante. Através toda essa dramaturgia de gestos, de percepções, de pensamentos e de afetos se torna possível para o taqueador criar uma espiral que inicia, no meio do constrangimento das horas de trabalho, uma outra maneira de habitar o tempo, uma outra maneira de sustentar um corpo e um espírito em movimento. (RANCIÈRE, 2018c, p.34)

A jornada de trabalho narrada por Gauny (e recontada por Rancière) altera o modo como o tempo trabalha: trata-se de partir de um ponto singular qualquer, em um momento qualquer e estender articulações em direções imprevistas, inventando outras relações. A potência do momento que engendra um outro encadeamento temporal está 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).

Os não vencidos são povos que se configuram quando o arranjo consensual e aparentemente “natural” das temporalidades é desorganizado por uma racionalidade 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 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.

É representativa, nesse sentido, a argumentação de Cuscicanqui (2015) ao mostrar as divergências e tensionamentos na constituição de um regime estético da imagem que busca capturar uma temporalidade histórica que não se insere necessariamente em um modelo de representação típico do “registro dos “grandes momentos” ou “grandes feitos”, mas procura se voltar para a atividade cotidiana enquanto memória de um tempo qualquer, responsável por garantir, na longa duração das práticas, a permanência de uma forma de vida bastante diversa daquela prevista pelo regime oficial de colonialidade na qual ela estaria inserida.

Para Tonial, Costa e Maheirie (2020) É possível aproximar a abordagem de Rancière de uma perspectiva decolonial, uma vez que sua perspectiva acerca das temporalidades coexistentes traduz-se em uma cena que questiona um regime de sensibilidade que sustenta as divisões, hierarquias e os privilégios em sociedade. Rancière recusa uma configuração do sensível na qual uma lógica colonial se constrói na experiência assimétrica entre humanos, entre os diferentes modos de vida e entre as formas de produzir conhecimento. Segundo os autores, Rancière constrói uma máquina de desmontagem do olhar e da experiência, recusando as racionalidades de organização do tempo e do espaço que invisibilizam os corpos e apagam as formas de vida apontadas como indesejáveis.

Nesse sentido, a aproximação com a perspectiva de Cuscicanqui (2015) pode ser traçada a partir de seu entendimento das imagens como parte de um conjunto de atividades que desestabilizam os padrões de colonialidade que desconsideram as dinâmicas definidoras das experiências que entrelaçam e conjugam multiplicidades. Assim como Rancière, essa autora valoriza a coexistência de diferenças culturais, temporais, espaciais e simbólicas que não se fundem, mas se tensionam e se complementam. Ambos destacam a fronteira, a borda e os limiares como operações capazes de produzir brechas e fraturas a partir das quais se pode tecer redes de espaços, montar cenas nas quais heterogeneidades são justapostas e desidentificações são possibilitadas por meio de arranjos minoritários.

Além disso, observa-se que a proposta de uma sociologia da imagem, em Cuscicanqui (2015), não se dá a partir da apropriação de obras ou conteúdos que se definem por meio de categorias sociológicas dentro de uma tradição “clássica”. Ao contrário, a autora procura trabalhar com a

dissolução de categorias simbólicas estabelecidas no sentido de propor uma transformação na própria elaboração epistemológica de uma perspectiva para a atribuição de sentido à imagem: o tempo qualquer do cotidiano deve ser analisado dentro de uma perspectiva que leve em conta categorias analíticas hauridas do próprio objeto que se observa, próxima à perspectiva também de uma fabulação para além do horizonte do apreensível: o sensível, para uma aproximação com Rancière, também está vinculado ao cognitivo, e o desenvolvimento de outras sensibilidades pressupõe também a possibilidade de se pensar outras racionalidades.

A representação da imagem desse tipo de tempo, pautado pela atividade a princípio desvalorizada pela lógica colonial na qual está inserida, se apresenta como um ato de recordar ações e práticas, formas de vida e regimes de fabulação inscritos em um imaginário em vias de apagamento oficial, mas que permanece fortalecido exatamente pela persistência dessas imagens e representações. A recuperação da história, em Cusicanqui (2015), não se dá como categoria de uma cronologia da estética, mas sobretudo como recuperação de categorias desenvolvidas pelos produtores de imagens: não é por acaso que seu olhar incide sobre a produção fora dos circuitos hegemônicos – a serem pensados também dentro de uma outra chave de análise.

Não se trata, no caso, de representação de uma “história” como narrativa especificamente factual, mas de uma fabulação do tempo comum que se interpola nas versões oficiais como interferências de regimes de ficcionalidade, como caracteriza Rancière (2021a; 2021b) – não como “invenção” ou “ficção”, mas, antes, como modalidade da narrativa sobre algo que se caracteriza como real.

O trabalho da cena é justamente produzir esse esforço de extrair à força, de arrancar o tempo dos não vencidos da linearidade consensual que dita o ritmo narrativo da história contada pelos vencedores (RANCIÈRE, 2019b).

3. O DESDOBRAMENTO DA TEMPORALIDADE E A “MISE EN TEMPS” DA CENA

A racionalidade que articula a cena de dissenso altera o modo como o tempo trabalha: trata-se 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 rompe com a causalidade consensual da simples sucessão de coisas.

As articulações de singularidades permitem a invenção “de uma outra imagem do tempo: um tempo da coexistência, da igualdade e da interexpressividade dos momentos, oposto ao tempo da sucessão hierárquica e da destruição de um momento por aquele que o sucede” (RANCIÈRE, 2017, p. 136).

O pensamento anti-hierárquico de Rancière se manifesta na cena de dissenso como articulação de acontecimentos singulares, que aproximam e articulam sujeitos que se identificam e se desidentificam endereçando-se reciprocamente. A articulação em Rancière pode aparecer sob a forma de uma montagem, de uma redistribuição de tempos, corpos e espaços que evidenciem um intervalo e um limiar entre o que era esperado e uma quebra de expectativas.

A articulação pode também se configurar como “uma dimensão de fuga, um tipo de verticalidade em relação ao continuum de formas visuais reunidas e de operações de sentido que estão associadas a elas.” (RANCIÈRE, 2019a, p. 69). O trabalho da articulação também pode reunir intervalos de tempo antes não capturáveis pela trama da narrativa explicativa da história, reconfigurando a estrutura do roteiro de ações, e conferindo dignidade a todos que compõem as cenas de aparecimento: há nelas a potência da inclusão do qualquer um e também do acontecimento qualquer.

O método igualitário em Rancière 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). Ele escolhe um momento único, um momento qualquer que expande o tempo presente de modo a fazer caber nele 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).

É sintomático que, em sua abordagem do problema do tempo comum, Rancière se dirija exatamente à análise da imagem cinematográfica como um aspecto particularmente relevante da percepção estética do tempo, que se converte também em um tempo da ação política na tela: o destaque para temporalidades mais ou menos dilatadas configura não apenas um regime estético da construção da imagem cinematográfica, mas também uma tomada de posição política em relação a um determinado estilo de fabulação que privilegia o preenchimento constante de cada minuto da tela em relação à representação do sensível referente ao próprio tempo. Ao “blockbuster” de ação típico, no qual toda a temporalidade é imediatamente cercada de uma

ação correspondente – exceto nos instantes mais reflexivos do protagonista quando confrontado com alguma situação pessoal – que eliminaria, de saída, a própria percepção do tempo, Rancière destaca uma valorização do tempo qualquer que se delinea exatamente onde a ação se interrompe: o tempo se torna, dessa maneira, a própria ação.

Não é coincidência que à temporalidade de uma imagem que se define pelo prolongamento referente a uma dilatação da própria ação corresponda também uma estética que privilegia a linguagem cinematográfica em sua relação com a narrativa, sem subordinar a primeira à última: na imagem vinculada a o tempo qualquer, a ação transcorre paralela a uma temporalidade que se desenvolve a partir de compressões e dilatações ligadas não necessariamente à cena, mas à retomada de um aspecto de duração às vezes negligenciado na produção voltada para “contar a história”. Evidentemente não se está trabalhando aqui em termos de julgamentos de mérito, mas apenas em relação ao exame das estratégias vinculadas a regimes de ficcionalidade, tais como indicados por Rancière, que se desdobram no tempo qualquer da imagem cinematográfica de filmes vinculados a determinadas perspectivas estéticas.

A título de ilustração, se na narrativa do “blockbuster” de ação busca-se preencher todo o tempo, de maneira que a cada instante esteja ligada uma ação, algumas das análises de Rancière se voltam para um outro tipo de relação, na qual o tempo onde “nada acontece”, o “tempo vazio” – na contiguidade de um tempo qualquer – assume o primeiro plano. Como destaca Burch (2008), por exemplo, o cinema de Ozu se destaca, entre outros aspectos, pela prevalência de uma temporalidade na qual o vazio de uma ação determinante, na aparente trivialidade do momento qualquer do cotidiano, se reveste de especial importância na condução da narrativa – não porque seja oferece pistas para o desenvolvimento dos fatos, mas por se mostrar como uma presença incontornável da ação do tempo: nesses momentos onde supostamente não existe ação, o tempo acontece. Trata-se, destaca Deleuze (1990), de um signo puro, realizado na tela como temporalidade não-narrativa mas presente, incômoda pelo real que faz emergir.

Enquanto espaço de fabulação em vários planos, a narrativa cinematográfica se apresenta, para Rancière, como um dos lugares de observação dos regimes de temporalidade implicados na constituição de formas estéticas mais ou menos próximas de propostas hegemônicas, de escape ou resistência. Embora seu conceito de “cena” efetivamente não diga respeito, de maneira direta, ao que se poderia entender de forma comum como “cena de cinema”, é possível traçar algum tipo de aproximação ou, mais ainda, de ressonância entre os dois conceitos na medida em que se trata da elaboração, de uma perspectiva a ser vista: a sensibilidade do visível se dá a partir de um trabalho – sentido da palavra “elaboração” na frase anterior – das imagens dentro do tempo, quase, se é possível dizer isso, um “labor da imagem” constituída e constituinte de uma temporalidade que explora as esferas do sensível como delimitadoras de um regime político específico.

Assim, o que Aumont (2008) caracteriza como as qualidades da “mise en scène” como os aspetos espaciais responsáveis pela configuração de uma cena (cenários, objetos de cena, adereços, posicionamento e movimentação de atores e atrizes, iluminação, definição do ângulo do plano e assim por diante) poderia ser visto, a partir de Rancière, também como uma “mise en temps”, a colocação da cena em um plano de temporalidade que a caracteriza dentro de uma perspectiva estética e política.

Se não existe nada gratuito na elaboração de uma cena, é possível compreender que o tempo se caracteriza não como um quadro de referência, mas como agente da narrativa: por exemplo, a velocidade de um diálogo não apenas apresenta a relação entre personagens, mas o posicionamento mútuo de sua instauração como parte de um tempo no qual cada segundo de diferença entre uma pergunta e uma resposta integra, de maneira diferente, a narrativa: não se trata de uma perspectiva de uso utilitarista do tempo para “contar a história” (por exemplo, a demora na resposta indicando que a personagem está confusa ou atônita), mas enquanto acréscimo de elementos voltados para marcar o tempo que passa em uma aparente trivialidade que se revela, no conjunto, plena de sentidos e coexistências.

Sob esse aspecto, a articulação em Rancière é definida a partir do intervalo e da coexistência. Mais precisamente: uma coexistência de tempos, identidades, imagens, textos, espaços no intervalo aberto pela cena de dissenso na qual se “faz povo” a partir do entrelaçamento de “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).

A cena de dissenso resulta dessa laboriosa aproximação e articulação entre singularidades, entre diferenças que se comunicam de maneira não linear, produzindo desorganizações de sentidos, indecidibilidade na apreciação e abertura contemplativa e sensível do olhar.

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)

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 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 o destino, a significação e as temporalidades dos sujeitos, impede que as imagens sejam a mera expressão de uma situação ou de um acontecimento determinado. Elas são processo em devir, operações tecidas em rede, uma “intriga” de múltiplos elementos: heterologias, heterotopias e heterocronias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acontecimento do tempo qualquer se apresenta em espaços limiáres, nos quais efetivamente se poderia dizer que “nada acontece” pelos padrões contemporâneos de representação e utilização do tempo como painel externo da narrativa; com Rancière, valoriza-se o tempo como protagonista da fabulação que não acontece no tempo, mas com o tempo, assumindo este um espaço que não se caracteriza pelo avanço, mas pela constituição de uma encenação na qual a passagem dos instantes quaisquer relembram algo fundamental para sua consideração como aspecto político: as liminaridades do tempo qualquer se tornam frestas, linhas de escape das demandas infinitas do tempo supostamente entendido como importante, assim considerados pela valoração da atividade nele realizada; ao contrário, o tempo qualquer se afirma como constraste, ou mesmo recusa, a esse entendimento do tempo. Nele a atividade comum não é colocada como acessório de algo maior, mas se apresenta como valor específico, talvez não quantificável, dentro de sua própria ótica de ação enquanto proposta de situar a ação em outro plano de consideração. A título de exemplo, o tempo do cuidado consigo e com os outros, destituído de um valor quantificável posto que sua conversão imediata em capital não é necessariamente possível sempre, ganha relevância como pontuação temporal de resistência, frestas em uma lógica na qual todo o tempo deve ser produtivo – mesmo o chamado “tempo livre”, como indicava Adorno (1995) em um texto clássico sobre o assunto.

O tempo da representação do comum se apresenta, nessas condições, como uma perspectiva do tempo qualquer que irrompe sempre nos entremeios de narrativas constituídas de forma hegemônica, em retornos periódicos – novamente como temporalidades que aparecem “abigarradas”, excessivas, responsáveis por lembrar a existência de outras fabulações possíveis sobre o real. Sobretudo por destacar aquele momento qualquer no qual o único acontecimento é o próprio tempo – a cena vazia nos filmes de Ozu, espelhamento provocador de tempos passíveis de outras leituras.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CALDERÓN, Andrea Soto. **La performatividad de las imágenes**. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- CARVALHO, Flávia. Ozu e o cinema antinarrativo. **Pragmateia Filosófica**, Vol. 7, no.1, Jan-jun. 2013, pp. 1-15.
- CUSICANQUI, Silvia R. **Sociología de la imagen**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- DELEUZE, Gilles. Yasujiro Ozu, inventor das imagens óticas e sonoras puras. In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André. **Ozu, o extraordinário cineasta do cotidiano**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1990, pp. 57-68.
- MARQUES, A.; MARTINO, L. M. Fotografias do limiar. **Interin**, v. 25, p. 83-110, 2020.
- MARQUES, A.; MARTINO, L.M.; SOUZA, F. C. V.; ANTUNES, E. Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes. **Logos**, v. 27, p. 242-261, 2020.
- OLIVEIRA, C.; MARQUES, A. Enquadramentos da precariedade no lar: uma análise comparativa entre imagens do FSA e do Bolsa-família. **Eikon**, v. 6, p. 61-74, 2019.
- PENNA, Julia P. A. Percepções sobre o vazio a partir da obra de Ysujiro Ozu. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009 (Monografia de Conclusão de Curso).
- RANCIÈRE, J; El litigio de las palabras: diálogo sobre la política del lenguaje. Entrevista a Javier Bassas. Barcelona: Ned Ediciones, 2019c.
- RANCIÈRE, J. **A Noite dos Proletários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RANCIÈRE, J. **Béla Tarr : o tempo do depois**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013a.
- RANCIÈRE, J. **La Méthode de la scène**. Paris: Éditions Lignes, 2018b.
- RANCIÈRE, J. **Le destin des images**. Paris: La Fabrique, 2003.
- RANCIÈRE, J. O paradoxo da sétima arte. **Folha de S.Paulo**, Mais !, 1o. de maio de 2005. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0105200504.htm>>.
- RANCIÈRE, J. **Le fil perdu: essais sur la fiction moderne**. Paris: La Fabrique, 2013b.
- RANCIÈRE, J. Le travail de l'image. **Multitudes**, n.28, p. 195-210, 2007.

- RANCIÈRE, J. **Le travail des images**. Conversations avec Andrea Soto Calderón. Dijon: Les Presses du Réel, 2019a.
- RANCIÈRE, J. **Les bords de la fiction**. Paris : Éditions du Seuil, 2017.
- RANCIÈRE, J. **Les temps modernes**. Paris: La Fabrique, 2018c.
- RANCIÈRE, J. **Louis-Gabriel Gauny. Le philosophe plébéin**. Paris: La Découverte-Maspero/Université de Vincennes, 1985.
- RANCIÈRE, J. O desmedido momento. **Serrote**, n.28, 2018a, p. 77-97.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. El tiempo de los no-vencidos, **Revista de Estudios Sociales**, n.70, 2019b, p.79-86.
- RANCIÈRE, Jacques. La pensée des bords (entretien avec Fabienne Brugère). **Critique**, n.881, 2020, p.828-840.
- TONIAL, F.; COSTA, C. J. L.; MAHEIRIE, K. Colonialidade, estética e partilha do sensível: debates em torno da arkhé do mundo moderno/colonial, **Athenea Digital**, v. 20, p. 1-24, 2020.