



**RECONFIGURAR A TOPOGRAFIA
DA EXPERIÊNCIA: ELEMENTOS
DO MÉTODO DA IGUALDADE DE
JACQUES RANCIÈRE EM UMA
CENA MONTADA POR PEDRO
COSTA***

RECONFIGURING THE TOPOGRAPHY OF EXPERIENCE:
ELEMENTS OF JACQUES RANCIÈRE'S METHOD OF
EQUALITY IN A SCENE STAGED BY PEDRO COSTA

RECONFIGURANDO LA TOPOGRAFÍA DE LA
EXPERIENCIA: ELEMENTOS DEL MÉTODO DE
IGUALDAD DE JACQUES RANCIÈRE EN UNA ESCENA
CREADA POR PEDRO COSTA

 10.5935/2177-6644.20230042

Angela Cristina Salgueiro Marques **

 [0000-0002-2253-0374](https://orcid.org/0000-0002-2253-0374)

Marco Aurélio Máximo Prado ***

 [0000-0002-3207-7542](https://orcid.org/0000-0002-3207-7542)

Resumo: O objetivo deste texto é reunir alguns elementos principais do método da igualdade em Jacques Rancière, tomando como chave a criação de uma cena feita a partir do diálogo com uma personagem do cineasta Pedro Costa. Ao mostrar o aparecimento político do migrante cabo-verdiano Ventura, Rancière explicita sua preocupação com um método que permite a coexistência anti-hierárquica de temporalidades, espacialidades e corporeidades. O método de Rancière se aproxima daquele de Pedro Costa ao elaborar uma escritura que trabalha, em uma superfície rugosa, combinações inusitadas entre materialidades e paisagens, expondo a divisão e as desigualdades que fraturam o comum. Argumentamos que a montagem de uma cena interfere em nossa experiência de apreensão dos sujeitos e de seus modos de figurar no mundo, pois ela redefine “a topografia do perceptível, do pensável e do possível”.

Palavras-chave: Método da igualdade. Cena. Jacques Rancière. Pedro Costa. Experiência.

Abstract: The aim of this text is to gather some main elements of the method of equality in Jacques Rancière, taking as key the creation of a scene made from the dialogue with a character of the filmmaker Pedro Costa. By showing the political appearance of the Cape Verdean migrant Ventura, Rancière makes explicit his concern with a method that allows the anti-hierarchical coexistence of temporalities, spatialities and corporeities. Rancière's method is similar to that of Pedro Costa when he elaborates a writing that works, on a rough surface, unusual combinations between materialities and landscapes, exposing the division and inequalities that fracture the common. We argue that the montage of a scene interferes with our experience of apprehending the subjects and their ways of appearing in the world, as it redefines “the topography of the perceptible, the thinkable and the possible”.

Keywords: Method of equality. Scene, Jacques Rancière. Pedro Costa. Experience.

Resumen: El objetivo de este texto es reunir algunos elementos principales del método de igualdad de Jacques Rancière, tomando como clave la creación de una escena basada en el diálogo con un personaje del cineasta Pedro Costa. Al mostrar la apariencia política del migrante caboverdiano Ventura, Rancière explica su preocupación por un método que permita la coexistencia antijerárquica de temporalidades, espacialidades y corporeidades. El método de Rancière se acerca al de Pedro Costa al crear una escritura que utiliza, sobre una superficie rugosa, combinaciones inusuales entre materialidades y paisajes, exponiendo la división y desigualdades que fracturan lo común. Sostenemos que el montaje de una escena interfiere con nuestra experiencia de aprehensión de los sujetos y sus formas de aparecer en el mundo, ya que redefine “la topografía de lo perceptible, lo pensable y lo posible”.

Palabras clave: Método de la igualdad. Escena. Jacques Rancière. Pedro Costa. Experiencia.

* Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq e da Fapemig.

** Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.  [5038152185134297](https://orcid.org/5038152185134297) - E-mail: angelasalgueiro@gmail.com.

*** Doutor em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP. Professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.  [6622025960142025](https://orcid.org/6622025960142025) - E-mail: mamprado@gmail.com.

Introdução

Ao analisar os filmes de Pedro Costa dedicados a mostrar a vida de imigrantes cabo-verdianos em Portugal (habitantes do antigo bairro de Fontainhas), Rancière destaca como as narrativas elaboradas em *Ossos* (1997); *No quarto de Vanda* (2000); *Juventude em Marcha* (2006); *Cavalo Dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019) elaboram uma política das imagens capaz de deslocar regimes de visibilidade que enquadram negativamente as vidas precárias. A obra de Pedro Costa é constitutiva do pensamento de Rancière sobre seu próprio método e não aparece em seus livros apenas como exemplos. Rancière define o método de Costa como se estivesse definindo seu próprio método, como se o contato com os filmes de Costa o estimulasse a pensar sobre o que ele mesmo entende como o cerne do trabalho da partilha do sensível. “O método de Pedro Costa se dedica a explodir o enquadramento do estetismo da pobreza, no centro de uma poética mais complexa de trocas, correspondências e deslocamentos” (RANCIÈRE, 2022, p. 15). Pedro Costa (2012, p. 78-79) se instala na casa dos migrantes, se aproxima de seus fazeres cotidianos, escuta duas palavras e produz uma fabulação política que ressalta “[...] a capacidade de corpos quaisquer de se apoderarem de seu destino e recuperarem sua voz”, oscilando “[...] entre a impotência e o poder dos corpos, no confronto das vidas com aquilo que elas podem” .

O livro mais recente de Rancière (2022) reúne textos publicados sobre a obra de Costa por mais de uma década. Desde a estreia de *Ossos*, em 1997, Rancière percebe que a escritura fílmica de Costa possui o desejo de produzir uma cena de aparecimento para os migrantes cabo-verdianos que seja capaz de evidenciar como a agência cotidiana dos pobres interrompe a ordem consensual da circulação e da comunicabilidade de suas experiências. Ao mostrar como trabalhadores migrantes elaboram experiências de emancipação, Costa oferece a Rancière elementos para que ele repense sua própria obra acerca dos operários franceses do século XIX.

As narrativas de Costa deslocam uma forma de visibilidade, complexificam uma paisagem sensível e introduzem 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 fílmica revela como o trabalho da imagem não se restringe à representação, mas envolve a articulação de heterogeneidades em uma operação aberta aos sentidos e às apropriações. Para Rancière (2022, p.176), os filmes de Pedro Costa configuram “[...] uma forma aberta, não há síntese e, portanto, podemos recompor os momentos que ele nos oferece para refazer a narrativa segundo nossa própria sensibilidade”. Os filmes são abertos para que possamos perceber a beleza e a potência nos universos de penúria; podemos nos apropriar da riqueza sensível das cores, sombras, luzes, temporalidades e corporeidades que ele nos oferece. “Pedro Costa constituiu um sistema de encontros entre palavras recolhidas nas cartas, nas conversas, nas narrativas dos habitantes de Fontainhas, fazendo-as dialogar com outras palavras e cenários e inventando outra ficção” (RANCIÈRE, 2022, p.199).

Assim, da mesma maneira que Costa tenta articular, de maneira aberta, intervalar e fabuladora, diferentes elementos das experiências dos migrantes, Rancière define como seu método foi se configurando a partir do encontro com os arquivos proletários, como a tentativa 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. [...] São operações de reformulação, de reordenação de frases, de condensação, comparação, deslocamentos que entrelacem as articulações de meu discurso com as articulações dos textos operários na constituição de um objeto (RANCIÈRE, 2019c, p. 29-31).

A maneira como Rancière define o método da cena em sua escritura igualitária descreve uma “[...] operação de colocar juntos os corpos, olhares, palavras, gestos e significações” (RANCIÈRE, 2018a, p. 29). Esse também parece ser o princípio por meio do qual os filmes de Costa revelam como migrantes cabo-verdianos 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. Sob esse aspecto, a montagem da escritura fílmica opera pela “[...] condensação, comparação,

pelos deslocamentos que entrelacem diferentes textos na constituição de um objeto” (RANCIÈRE, 2019c, p. 31).

Neste artigo, interessa-nos evidenciar, a partir da maneira como Rancière dialoga com uma cena específica do filme *Juventude em Marcha*, como o aparecimento da personagem Ventura (um migrante cabo-verdiano que chega a Lisboa para trabalhar na construção civil) nos oferece aspectos que definem o método da igualdade. Argumentamos que tal método é apresentado por Rancière a partir de um vocabulário espacial e temporal, que considera a redistribuição de corpos, imagens, textos e outras materialidades como chave para repensar formas de coexistência e topografias de possibilidades. Não pretendemos, de forma alguma, esgotar neste artigo a riqueza das articulações feitas por Rancière a partir dessa cena de aparecimento de Ventura. Nem tampouco conseguiremos mostrar todas as nuances da relação entre os trabalhos de Costa e Rancière. Contudo, seguimos a pista indicada pelo filósofo, quando ele explica que seu método consiste na escolha de uma singularidade para, então, reconstruir as condições que a tornaram possível, “[...] explorando todas as redes de sentido tecidas ao seu redor” (RANCIÈRE, 2016, p. 67).

O aparecimento político de Ventura

Um imigrante cabo-verdiano chamado Ventura é convidado por um diretor de cinema para visitar o museu da Fundação Gulbenkian, em Lisboa. Ventura havia ajudado a construir esse museu, e nunca tinha ali entrado depois de sua inauguração, já com as salas mobiliadas e decoradas com objetos de arte. Ele caminha lentamente pelo espaço, em silêncio, olha as paredes com pequenas fissuras, o mármore do chão que estava quebrado em algum ponto, detendo-se mais nas falhas da estrutura do que propriamente nos quadros suntuosos de renomados pintores europeus. Ventura estava em uma sala de exposições quando um vigia, também cabo-verdiano, vem pedir-lhe para se retirar da sala, pois ele não deveria estar ali. Enquanto Ventura se retira da sala, o vigia limpa com um lenço as marcas deixadas por seus passos. Logo na sequência, Ventura está no jardim do museu e tenta explicar ao vigia como tinha sido ele que havia preparado o terreno para a construção do prédio do museu e aproveita para narrar toda a sua história desde sua partida da África, para chegar em Portugal no ano de 1972.

Essa sequência narrativa faz parte do filme *Juventude em Marcha*, do cineasta português Pedro Costa. Em dois livros lançados recentemente, *Le travail des images* (2019a)

e *Les chambres du cinéaste* (2022), o filósofo francês Jacques Rancière comenta essa cena do filme, ressaltando também sua admiração pelo método de escritura fílmica adotado por Pedro Costa. Para ele, o cineasta recusa uma narrativa explicativa que mostra uma situação de miséria inicial e passa aos espaços nos quais os dominantes produzem e gerenciam a injustiça. Não se trata de dar a ver “[...] a máquina que regula ou desloca os pobres” (RANCIÈRE, 2022, p. 14), mas de colocar a câmera à disposição da “[...] máquina que oferece aos atos e palavras dos pobres, o tempo de se desdobrarem” (RANCIÈRE, 2022, p. 15). Por isso, Rancière afirma que a política dos filmes de Pedro Costa afirma “[...] a capacidade de quaisquer corpos tomarem em mãos o seu destino. Ele concentra-se também na relação entre a impotência e a potência dos corpos, na confrontação das vidas com aquilo que podem” (RANCIÈRE, 2012, p. 118).

A relação que Rancière estabelece entre seu percurso de pensamento e a forma como Pedro Costa cria cenas de aparecimento para povos migrantes em seus filmes – especialmente *Ossos* (1997), *No quarto de Vanda* (2000), *Juventude em Marcha* (2006), *Cavalo Dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019) – articula microeventos do cotidiano a uma forma de narrar que, ao romper a linearidade temporal e permitir a multiplicidade de volteios da experiência, altera a paisagem do sensível. Isso significa apostar nas transformações do que pode ser percebido e pensado por meio de conjunções complexas entre a literatura, o cinema e a filosofia. As cenas dos filmes de Pedro Costa compõem um tipo de “constelação” de pensamento que não é homogênea, mas que abre um território no qual ocorre uma distribuição, uma disposição que interfere em um conjunto de relações e, conseqüentemente, em sua legibilidade e inteligibilidade.

O método de Pedro Costa adota uma poética complexa de trocas, de correspondências e deslocamentos que permite a Rancière identificar elementos de seu próprio método, como, por exemplo, a “[...] busca por reenquadrar e redesenhar continuamente o espaço de vida de pessoas” em situação de vulnerabilidade, fazendo aparecer “[...] um trabalho de invenção coletiva ligado a uma forma de vida” (RANCIÈRE, 2022, p. 122).

O que interessa a Rancière ao comentar a cena de Ventura no museu é a relação entre esses dois eventos: a expulsão do migrante e a narrativa que ele faz de si ao seu conterrâneo vigia:

Há uma cena construída na relação entre esses dois momentos: o momento do operário que não está no lugar certo dentro do museu, e o momento do operário que está no seu devido lugar e, à vontade, conta sua própria história e seu trabalho para

a construção do museu. [...] Os operários constroem os museus, mas eles são expulsos dos museus que constroem. [...] Os dois episódios estão lado a lado, em tensão, mas sem que haja uma resolução, apenas um deslocamento (RANCIÈRE, 2019a, p. 60-61).

Essa análise feita por Rancière não tem como finalidade dizer que os museus deveriam ser abertos e acessíveis aos trabalhadores que os construíram, mas de “[...] fazer uma arte à altura da experiência dos migrantes, uma arte que venha deles e que eles possam compartilhar”¹ (RANCIÈRE, 2022, p. 19). Há uma fissura que interrompe a justiça até então conhecida das trocas e a circulação das experiências. “Trata-se de enfrentar o que é considerado não partilhável, o hiato que separou o indivíduo de si mesmo” (RANCIÈRE, 2022, p. 24). De forma semelhante, Ariela Azoulay (2021) critica a forma como, nos museus imperiais, objetos retirados de suas comunidades de origem são expostos através de uma violência colonial que nega a partilha comum do mundo. Ao mesmo tempo, os negros não são associados àqueles que fabricaram esses objetos ou mesmo o prédio que abriga o próprio museu. Os únicos negros muitas vezes identificados são os guardas destinados a vigiar o acervo. A autora destaca iniciativas de decolonização de museus norte-americanos por meio de ações concretas, voltadas para um controle compartilhado com as comunidades e seus fazeres. Por outro lado, poderíamos dizer que a decolonização identificada por Rancière ao falar do filme de Pedro Costa vai mais no sentido de expor a fratura entre duas formas de partilha do sensível, que se tensionam constantemente, sem que haja uma forma de remediar o dano identificado.

Ao posicionar, lado a lado, os dois acontecimentos (um que mostra a atuação da polícia e outro que mostra a fratura promovida pelo dissenso)², Rancière evidencia que não há uma escolha a ser feita entre os dois eventos que tensionam a experiência de Ventura: há duas lógicas de partilha do sensível operando juntas. O que Rancière faz é mostrar que a fricção entre elas promove deslocamentos, estranhamentos e desvios na maneira de compreender o

¹ “Uma arte da vida e da partilha, uma arte da viagem, da migração e da comunicação para serem utilizadas por aqueles cuja vida é um processo de deslocamento, de venda de sua força de trabalho e de construção de casas e museus para os outros. Mas também uma arte de transportar suas experiências, suas músicas, suas maneiras de habitar e de amar, de ler sobre os muros ou de escutar os cantos dos pássaros e dos homens” (RANCIÈRE, 2022, p. 21).

² “A política diz respeito ao que vemos e podemos ver, sobre quem vemos e não vemos como sujeitos comuns, compartilhando um mundo comum e falando sobre objetos comuns. A política é, antes de tudo, uma questão sobre o visível, sobre o audível, e assim por diante – sobre o que chamei de partilha do sensível. Tentei opor política e polícia como duas partilhas do sensível, uma partilha do sensível onde não há conta extra, onde há apenas os grupos, identidades, lugares, funções etc., e onde o que deve ser visto está supostamente visível. Coloco a política como essa partilha do perceptível, onde há esse debate sobre o que é dado, o que é visível, o que é perceptível, audível, etc. – essa maneira de colocar dois mundos em um só mundo” (RANCIÈRE, 2003, p. 6).

que antes não era percebido como problema. “O que tento fazer é produzir um modo de compreensão que esteja livre de qualquer ideia de superioridade estabelecida, uma maneira de compartilhar e não de dominar” (RANCIÈRE, 2019c, p. 124). Essa fricção gera dissenso, ou seja, a produção de um excesso, de uma conta mal contada com relação à contagem ordenada e consensual dos corpos e das significações (consenso). Essa conta mal feita aparece a partir do momento que sujeitos antes desconsiderados atribuem a si mesmos um nome, uma história e aparecem diante dos demais como integrantes da comunidade, “[...] reconfigurando o que era tido como dado nas situações cotidianas, modificando os nomes que lhes eram atribuídos” (RANCIÈRE, 2009b, p. 563). Assim, o dissenso não é a revelação de algo que está abaixo de uma superfície, mas a própria redefinição da superfície e do olhar que a percorre compondo uma paisagem inteligível:

Dissenso é uma organização do sensível na qual não há realidade escondida sob as aparências, nem sistema único de apresentação e interpretação do dado impondo a todos a sua evidência. É que qualquer situação é passível de ser fendida por dentro, reconfigurada sob um outro regime de percepção e significado (RANCIÈRE, 2012, p. 48).

Pedro Costa produz uma cena de dissenso quando o corpo de Ventura habita dois espaços do museu e, ao percorrê-los, redefine a maneira como sua experiência é percebida, apreendida e tornada inteligível. Ao mesmo tempo, ao evidenciar como polícia e política operam juntas, em articulação e tensionamento, Pedro Costa mostra, segundo a leitura feita por Rancière (2022), como ambas distribuem o sensível diferentemente, construindo e alterando superfícies topográficas a partir da ação dos sujeitos. As passagens estabelecidas entre o espaço interno e o jardim do museu configuram uma dramaturgia espacial, temporal e corporal assim descrita por Rancière:

[No jardim] Ventura é algo completamente diferente de um trabalhador imigrante que ilustre a condição dos seus. A vegetação do cenário, a posição de Ventura, inclinado por cima do vigilante, o tom solene das suas palavras que parecem recitar um texto que o habita, tudo isso está o mais longe possível de qualquer crônica da miséria. Ventura é aqui um contador da sua própria vida, um ator que manifesta a grandeza singular dessa vida, a grandeza de uma aventura coletiva à qual o museu parece incapaz de fornecer um equivalente. A relação da arte de Pedro Costa com aquilo que está exposto nas paredes do museu excede a mera demonstração da exploração do trabalho ao serviço do prazer do esteta, da mesma maneira que a figura de Ventura excede a do trabalhador despojado do fruto de seu trabalho. Para compreender isto, é necessário inscrever a sequência num núcleo bem mais complexo de relações de reciprocidade e não-reciprocidade (RANCIÈRE, 2009a, p. 57).

O método da igualdade funciona a partir da construção de uma cena que, assim como a cena cinematográfica, se apresenta como a “[...] superfície na qual se materializam em

novas imagens, a experiência daqueles e daquelas que foram relegados à margem das circulações econômicas e das trajetórias sociais” (RANCIÈRE, 2022, p. 26). Segundo Rancière, é essa superfície que pode acolher o trabalho de invenção das operações que produzem dissenso, permitindo uma redescrição e reconfiguração do mundo comum da experiência. Além disso, a superfície da cena permite que pessoas em situação de vulnerabilidade, como o imigrante Ventura, expressem sua “arte”, “[...] uma arte que não está alijada da experiência vivida e que estabelece um vínculo entre aqueles que ainda estão na África e aqueles que trabalham em Portugal: uma arte que expressa a vida” (RANCIÈRE, 2022, p. 117).

Elementos do método da igualdade: a superfície contra a explicação

A cena montada por Rancière a partir do episódio do filme de Pedro Costa nos faz refletir acerca de como as singularidades se relacionam ao todo das tensões entre duas formas de partilhar o sensível. É nesta perspectiva que Rancière toma a concepção filosófica de Jacotot para materializar um método que tenha como princípio o pensamento da panecastia que toma em qualquer manifestação singular (*ekaston*) a manifestação da inteligência do todo (*pan*) (RANCIÈRE, 2009, p. 281). Não dissolver a singularidade, mas também não a tornar exemplar é o que move o método da igualdade, além de recusar hierarquias explicativas entre as diversas vozes de autores convocados para a escrita.

Não dissolver a singularidade, mas também não torná-la exemplar é o que move o método da igualdade, além de recusar hierarquias explicativas entre as diversas vozes de autores convocados para a escrita. Importante ressaltar que uma determinada cena não se configura como uma ilustração ou alegoria, pois sua identificação é também parte de sua concomitante construção. Assim, a narrativa de Ventura sobre sua participação na construção do museu justapõe várias temporalidades e espacialidades, entrelaçando potências e desafiando a hierarquia de discursos e contextualizações históricas. Sob esse viés, a cena é uma “[...] pequena máquina na qual um grande número de sentidos pode ser condensado em torno de uma questão central: uma nova partilha do mundo sensível” (RANCIÈRE, 2016, p. 68).

A rearticulação promovida na cena não coloniza a posição dos sujeitos políticos, desloca Ventura para o espaço “entre”: entre identidades, entre espaços e entre tempos que coexistem. A desidentificação de Ventura (sua não aceitação de uma posição e de uma

narrativa identitária imposta) abre um intervalo, permite uma distância, um intervalo entre a voz (a capacidade enunciativa e criadora dos sujeitos) e o corpo (rotulado e constringido pela divisão desigual dos tempos, espaços e capacidades). Assim, “[...] a política tem essa estrutura dialógica e polêmica na qual o nós institui uma cena polêmica que redistribui as contas e as pessoas” (RANCIÈRE, 2009b, p. 609), por meio de uma reconfiguração do sensível que redistribui as capacidades enunciativas e as coordenadas do olhar (VOIGT, 2019).

Com Ventura, a sua alta silhueta, o seu olhar selvagem e a sua palavra lapidar, não se trata de oferecer o documentário de uma vida difícil; trata-se antes de recolher ao mesmo tempo toda a riqueza de experiência contida na história da colonização, da rebelião e da imigração, mas também de afrontar o impartilhável, o rasgão que, no final dessa história, separou um indivíduo de seu mundo e de si próprio. Ventura não é um ‘trabalhador imigrado’, um homem humilde a quem fosse preciso restituir a dignidade e a fruição do mundo que ele ajudou a construir (RANCIÈRE, 2012, p. 119).

Em outra cena do filme, Rancière articula a essa experiência no museu por seu potencial de nos oferecer pistas sobre vários matizes da existência de Ventura. Se no interior do museu, o migrante aparece como um corpo "que não deveria estar ali", a riqueza de sua trajetória e de sua vida são reveladas a partir das narrativas que ele mesmo elabora, seja no jardim do museu ou em uma carta que ele escreve à sua amada, que permaneceu em Cabo Verde. Essa carta fala do trabalho árduo e dos sonhos do porvir, do desejo de oferecer a ela "[...] cem mil cigarros, vestidos, um carro, uma casinha de lava e um buquê de quatro tostões, e do esforço de aprender a cada dia palavras novas, palavras bonitas, talhadas na medida única de dois seres, como um pijama de seda fina" (RANCIÈRE, 2012, p. 80).

É a relação e o espaço de jogo que Pedro Costa estabelece entre o plano do museu e o plano de leitura da carta que oferece a Rancière o motivo para afirmar que não há uma separação entre essas experiências, mas um embaralhamento: uma articulação que remete ainda à colagem realizada por Pedro Costa para a escrita da carta lida por Ventura. Suas palavras são tomadas de empréstimo de cartas realmente escritas por migrantes e da carta que o poeta Robert Desnos escreveu à sua amada Youki quando ele estava em um campo de concentração a caminho da morte. Essa justaposição entre palavras vindas de regimes diferentes³ é também uma das bases do método da cena em Rancière, uma vez que ele define

³ “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. [...] Me concentrei em 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” (RANCIÈRE, 2019c, p. 27).

a cena como uma “máquina igualitária” que aproxima e tensiona momentos e materialidades não sob a forma de um fio contínuo, mas por meio de “[...] outras cenas que agem umas sobre as outras” (RANCIÈRE, 2019c, p.33). Segundo Rancière, essa carta de amor produz um intervalo importante na cena:

A carta aparece como uma resposta ao episódio do museu. É como se Ventura dissesse: essa é nossa arte, uma arte que não pode ser cortada da experiência vivida e que estabelece um vínculo entre os que permanecem na África e aqueles que trabalham em Portugal. Uma arte que expressa o amor, a vida. Não aprendemos nada ao olhar o quadro de Rubens no museu. Mas a carta é uma forma de transmissão da experiência, uma forma de ligar o pessoal ao impessoal. É preciso aprender com a carta anônima para aprender a falar com a pessoa que amamos (RANCIÈRE, 2022, p. 171-172).

Olhar para o modo como Pedro Costa remonta a trajetória do operário migrante na composição de sua escritura fílmica faz com que Rancière se lembre de seu próprio investimento de escuta dos trabalhadores franceses do século XIX, quando mergulha nos arquivos da Biblioteca Nacional de Paris. Rancière comenta o fato de que Costa trabalha documentos, cartas e arquivos de modo a operar “um deslocamento e uma condensação”, ou seja, “[...] um método capaz de tornar as coisas opacas” (RANCIÈRE, 2022, p. 71) por meio de uma aproximação de registros, espaços e singularidades heterogêneas. Rancière e Costa encontram nos arquivos uma maneira de acolher e condensar a experiência daqueles que geralmente não têm parte no comum, tornando-nos sensíveis às suas formas de vida.

Os arquivos do sonho proletário, são aproximados e articulados por Rancière em uma superfície, em um mapa que poderia oferecer outras possibilidades de composição e legibilidade. Essa superfície é o lócus da horizontalidade entre os pontos de igualdade que guarda relações entre vários elementos diferentes que antes dispostos hierarquicamente agora podem ser rearticulados entre pontos de horizontalidade.

O problema é, então, construir o espaço desses pontos de igualdade, estabelecer relações de igualdade entre os textos filosóficos, os depoimentos das pessoas e outros textos, construir pontes entre palavras que parecem pertencer a dois registros totalmente diferentes e a dois mundos absolutamente heterogêneos. (RANCIÈRE, 2019c, p. 27).

O método de Rancière não pretende revelar verdades escondidas nos bastidores de uma cena, mas questiona uma ordem policial que condiciona o modo como nosso olhar percorre as superfícies do entendimento para conferir sentido a acontecimentos e formas de, propondo outra organização do sensível e outra maneira de pensar as experiências que se

distancia das hierarquias.⁴ Assim, há uma forte presença do espaço, dos intervalos e da montagem como elementos centrais de um método igualitário, cujo objetivo é criar “[...] operações de reformulação, de reordenação de frases, de condensação, comparação, deslocamentos que entrelacem as articulações de meu discurso com as articulações dos textos operários na constituição de um objeto” (RANCIÈRE, 2019c, p. 31).

Falar acerca da importância da superfície no método de Rancière significa, primeiro, desfazer uma possível associação com o que seria “superficial”, “supérfluo”, “menor”. Não se trata de afirmar que explorar a superfície é permanecer em uma análise rasa dos acontecimentos, mas de conferir relevância aos rastros, aos vestígios que geralmente são desconsiderados nas reflexões acadêmicas que se preocupam com a objetividade parametrizada do conhecimento científico. Explorar e redistribuir as coisas em uma superfície significa conferir importância aos fragmentos, mas também retraçar as rotas que nos permitem produzir sentido acerca de eventos e de sua legibilidade. Se o princípio filosófico da panecastia e o elemento da horizontalidade são dimensões fundantes da prática metodológica da igualdade, a literariedade⁵ e a fabulação são igualmente elementos que conferem ao método da igualdade uma forma de dispor as rotas das coisas e das experiências em cenas de igualdade.

Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a partilha daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum (RANCIÈRE, 2012, p. 48).

Ao descrever o modo como operários franceses do século XIX se apropriavam de fragmentos de discursos diversos (leis, panfletos políticos, tragédias clássicas etc.) para alimentar suas lutas emancipatórias, Rancière (1996, p. 30) menciona que eles “[...] descontextualizavam e recontextualizavam esses fragmentos tomados de empréstimo e

⁴ Essa observação dialoga também com o argumento central do artigo de Katia Maheirie, Felipe Tonial & Cláudia Costa, *Colonialidade, Estética e Partilha do Sensível: debates em torno da arkhé do mundo moderno/colonial*, publicado na revista *Athenea Digital* (2021). Os autores afirmam que a colonialidade naturaliza uma determinada forma de vida e leitura de mundo como a desejável, na medida em que apaga outras formas de viver no mundo. Assim, a inteligibilidade dos processos de colonização e a pensabilidade que se coloca na base da naturalização das hierarquias podem ser questionadas a partir de uma partilha do sensível que se aproxima da busca pela emancipação, pela desidentificação e pela subjetivação política presente na perspectiva decolonial.

⁵ “O excesso de palavras, ao qual chamo de literariedade, interrompe a relação entre uma ordem do discurso e sua função social. Ou seja, a literariedade refere-se, mesmo tempo, a um excesso de palavras disponíveis em relação à coisa nomeada; ao excesso relacionado aos requerimentos para a produção da vida; e finalmente, ao excesso de palavras diante dos modos de comunicação que funcionam para legitimar a própria ordem adequada” (RANCIÈRE, 2000a, p. 115).

borravam os limites dos regimes de enunciação para desempenhar a parte de suas vidas individuais e de suas lutas coletivas”. Quando menciona essa prática, Rancière (1996, p. 30) faz uma associação com o gesto benjaminiano de catar vestígios e fragmentos, que expressa uma catação teórica feita por “[...] aqueles que não estavam autorizados a falar, mas que escavavam palavras e frases, livros ou papéis dispersos do discurso dos outros, compondo com esses restos ou ruínas da dita alta cultura um discurso até então desconhecido”. São as montagens feitas pelos operários que inspiram Rancière a definir seu método da igualdade como uma cena sobre a qual se constituem arranjos identitários individuais e coletivos:

É justamente esse gesto de catar vestígios e restos, essa fragmentação e esse borramento dos limites entre o legítimo e o ilegítimo que cria a cena na qual identidades coletivas e atores de lutas coletivas são constituídos. E a história da emancipação nos tempos modernos é a história da complexa relação entre, de um lado, a dispersão de sentido e a deslegitimação de posições de discurso e, de outro, a constituição de identidades coletivas que derivam dessa dispersão e deslegitimação (RANCIÈRE, 1996, p. 30).

O método da igualdade pode alterar nossa relação com a superfície da experiência e, por isso, o papel das topografias no trabalho de Rancière pode ser considerado como central para redispôr e redesenhar mapas e formas espaciais que orientam processos de construção da democracia e de consideração das demandas por justiça (RANCIÈRE, 2011, 2009a, 2016, 2018b, 2020). A superfície sobre a qual Rancière configura uma “topografia intervalar” não se contrapõe a uma profundidade escondida ou a um véu que precisa ser erguido para vermos uma suposta verdade escondida. Para Andrea Calderón (2020, p. 32), a superfície é um meio de formação ou de conversão, pois configura um “[...] lugar que acolhe uma singularidade permitindo que ela comunique assimetrias sem relação prévia”.

Uma superfície de conversão surge de maneira performativa, ou seja, em sua própria formação, enquanto realização relacional. Trata-se de uma transformação que requer certo estado estável, o que não implica que seja rígido, mas que a conversão das operações modifica a estrutura e, por sua vez, toda mudança de estrutura modifica a relação. A superfície seria a textura do intervalo no processo, esse instante de disparidade que modula encontros e permite a reconfiguração de um mundo. Reconfiguração não quer dizer redistribuição num sentido tradicional, mas configuração de intensidades sensíveis que são polêmicas. [...] A matéria não fica inerte esperando uma forma, mas configura um dos vários elementos heterogêneos que, em seu conjunto de relações, alcançam ressonância até configurar outros sentidos do possível (CALDERÓN, 2020, p. 33).

A superfície é o espaço no qual e sobre o qual serão realizadas operações de condensação, comparação e deslocamentos que definem as articulações do seu pensamento com as articulações feitas por outros interlocutores que o auxiliam na construção de um objeto de reflexão, de pesquisa. Dito de outro modo, a topografia intervalar confere à cena

uma capacidade de misturar e “[...] articular diferentes níveis de sentido, criando uma linha transversal que corre entre diferentes níveis de discurso” (RANCIÈRE, 2016, p. 69).

A utilização de mapas e topografias que compõem o “espaço” da democracia como verificação da igualdade, para Rancière, não é para gerar uma mera metáfora. Segundo ele, “[...] a instituição da democracia significa a invenção de uma nova topografia, a criação de um espaço feito de espaços desconectados contra o espaço aristocrático que conecta o privilégio material dos donos de terras com o poder simbólico da tradição” (RANCIÈRE, 2011, p. 6). Essa desconexão entre os espaços produz intervalos nos quais ocorre o tensionamento entre polícia e política. Assim, para Rancière (2011, p. 6), a questão do espaço deve ser pensada primeiramente em termos de distribuição: “[...] distribuição de lugares, limites, do que está dentro ou fora, do que é central ou periférico, visível ou invisível”. Sob esse aspecto, as dimensões espaciais da política são assim definidas por ele:

Há deslocamentos que modificam o mapa do que é pensável, do que é nomeável e perceptível, e, portanto, do que é possível. Se avanços são alcançados, eles devem ser pensados em termos de cobertura de topografias e não em termos de aplicação de um saber. A política se define como certo mapa do que é dado à inteligência de todos, dos problemas comuns; certo mapa da distribuição de competências e das incompetências com relação a esses problemas. O que tento fazer no domínio do pensamento é contribuir para a possibilidade de outros mapas do que é pensável, perceptível e, em consequência, passível de ser feito⁶ (RANCIÈRE, 2009b, p. 577).

A topografia da democracia e da cena não se relaciona ao gesto cartográfico, tomado no sentido deleuziano, nem ao gesto de “[...] criar um mapa, no sentido de desenhar os contornos de um território e suas divisões, mas sim de criar um modelo de distribuição e coexistência contra os modelos de exclusão presentes em certa visão do tempo” (RANCIÈRE, 2016, p. 148). Tempo e espaço se articulam para evidenciar que há sempre várias temporalidades justapostas que interferem na criação de uma “[...] topografia do perceptível, do pensável e do possível, redistribuindo temporalidades e partilhas que vão definir as formas de experiência possíveis” (RANCIÈRE, 2020, p. 829).

A dramaturgia do espaço (RANCIÈRE, 2022, p. 97) organiza a presença dos corpos de uma maneira inabitual e inesperada. Assim, acreditamos que o método da cena auxilia Rancière a criar uma superfície na qual possa praticar um exercício do olhar e da escuta, assim como Pedro Costa faz com seus filmes. Neles, o cinema consente em “[...] ser apenas a

⁶ O próprio gesto filosófico de seu método de trabalho é muitas vezes definido por Rancière em termos espaciais: “[...] tento redesenhar o mapa do pensável a fim de retirar as impossibilidades e as proibições que se abrigam frequentemente no coração dos pensamentos que almejam ser subversivos” (RANCIÈRE, 2009b, p. 604).

superfície na qual um artista procura traduzir em figuras novas a experiência daqueles que foram relegados para a margem das circulações econômicas e das trajetórias sociais” (RANCIÈRE, 2012, p. 121). Nessa superfície, o cineasta e o filósofo elaboram uma maneira de reenquadrar as coordenadas da experiência das vidas precárias dando lugar a uma dramaturgia na qual “[...] uma nova visibilidade conferida aos corpos que habitam Fontainhas pode conectar-se às possibilidades que esses corpos carregam” (RANCIÈRE, 2022, p. 175).

Sob esse aspecto, a topografia está relacionada à própria definição do conceito de partilha do sensível, ou seja, “[...] a forma por meio da qual as formas abstratas e arbitrárias de simbolização da hierarquia são concretizadas como percepções dadas, nas quais a destinação social é antecipada pela evidência de um universo perceptivo, um modo de ser, dizer e ver” (RANCIÈRE, 2011, p. 7). A partilha do sensível pode ser descrita como o jogo de relações entre o visível, o dizível, o pensável e o factível no seio do qual operam os olhares, onde as coisas são nomeadas, os discursos produzidos, as ações empreendidas. Na perspectiva consensual, as formas de partilha do sensível são como um conjunto de “[...] dados, mais ou menos aceito, mais ou menos consciente, que forma e limita as capacidades de perceber e pensar” (RANCIÈRE, 2011, p. 11)⁷. Mas, esse mesmo conjunto define uma pluralidade de diferentes articulações entre seus elementos, uma multiplicidade de possibilidades que se combinam de diferentes maneiras. Por isso, a perspectiva dissensual define como essas articulações são constantemente modificadas (por indivíduos, coletividades, acontecimentos) que rompem a lógica temporal ordinária, desdobram outras formas de experiência possíveis, outras formas possíveis de dar sentido a essas experiências. O dissenso é uma operação que inventa novas formas de enunciação coletiva, redistribuindo e reenquadrando o que está dado, criando outras formas de produzir sentido a partir do sensível, novas distribuições de espaço, tempo e corporeidades.

É nesse sentido que a partilha do sensível é feita a partir de certo enquadramento do tempo e do espaço. Ao mencionar como operários devem supostamente permanecer em espaços definidos, utilizando o tempo do trabalho para produzir e o tempo da noite para dormir, Rancière (1988) mostra como a ordem policial divide o sensível a partir da ausência de tempos e espaços intervalares, excessivos e suplementares. Quando espaços e tempos são

⁷ No artigo *Ten thesis on politics*, Rancière (2003, p. 36) afirma, na tese de número 7, que “[...] a política se opõe especificamente à polícia. A polícia é uma partilha do sensível cujo princípio é a ausência do vazio e do suplemento”.

reenquadrados pela partilha dissensual do sensível⁸, relações inéditas são estabelecidas entre significações e corpos, entre os corpos e seus modos de identificação, lugares e destinações. A partilha dissensual do sensível “[...] desfaz as fronteiras que definem os territórios e as competências” (2009b, p. 576), ela altera o “entre”, o intervalo “[...] entre identidades e os papéis que elas podem desempenhar, entre os lugares que lhes são destinados e aqueles que elas ocupam de maneira transgressiva” (RANCIÈRE, 2009b, p. 315). O intervalo verbal e espacial onde opera essa partilha é um “tecido lacunar” (RANCIÈRE, 2009b, p. 319), uma topografia intervalar de um jogo que modifica as posições e coordenadas onde aparecem os corpos, as relações entre os corpos e as estimativas de suas capacidades, as palavras e as imagens: “[...] esse jogo desfaz uma ordem dada de relações entre o visível e as significações a ele relacionadas e constitui outras tramas sensíveis que podem contribuir para a ação de sujeitos políticos” (RANCIÈRE, 2009b, p. 515).

A operação de percorrer a superfície de modo a conferir a ela uma topografia intervalar mostra como o método da igualdade demanda 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” (RANCIÈRE, 2020, p. 839). Sob esse aspecto, Rancière recusa a explicação causal para os acontecimentos e elabora seu método a partir de uma escritura que trabalha a favor da montagem, da justaposição, da coexistência de temporalidades e espacialidades, articulando imagens, palavras, arquivos, poemas e gestos. O intuito desse processo de montagem não é organizar o que vemos, mas criar rupturas e limiares que nos permitam habitar entre diferentes materialidades.

O que é importante é conseguir isolar todo um sistema de descrição, de inteligibilidade, a 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).

⁸ Rancière (2010, p. 36-37) afirma que existem “duas formas de disputa sobre a partilha do sensível”, “duas formas de contar as partes de uma comunidade”: “[...] a primeira conta apenas partes reais – grupos existentes definidos por diferenças de nascimento e por funções, espaços e interesses diferentes que fazem o corpo social excluir qualquer suplemento. A segunda conta uma parte dos que não têm parte. Chamo a primeira de polícia e a segunda de política” (RANCIÈRE, 2010b, p. 36). A diferenciação entre duas formas de partilha do sensível é feita por Rancière de maneira a tornar mais evidente o modo como a polícia e a política recortam diferentemente o tempo, o espaço, o visível e o invisível, criando enquadramentos consensuais ou dissensuais para orientar nossa experiência no mundo. Assim, “na partilha política do perceptível” (RANCIÈRE, 2011, p. 8) a política acontece no espaço da polícia, fraturando-o por dentro, criando dobras, excessos, reconfigurando e reencenando questões e problemas sociais.

A cena da qual Ventura é protagonista possui uma dimensão política, não porque tematiza o exercício do poder colonial, mas porque é a configuração de “[...] um campo de encontro – e de confusão – entre o processo político e o processo policial” (RANCIÈRE, 2011, p. 5). E esse tensionamento sempre se manifesta sob a forma da transformação de ordens policiais⁹, mas não de sua destruição ou esfacelamento por completo. Além disso, a política não é definida por momentos excepcionais e rápidos de aparição. “Há uma dinâmica histórica da política: uma história de acontecimentos que quebram o curso normal do tempo, uma história de eventos, inscrições e formas de subjetivação, de promessas, memórias, repetições, antecipações e anacronismos” (RANCIÈRE, 2011, p. 5). A política fratura esse rígido controle da ausência de “vazios” ou suplementos através da invenção de temas, sujeitos e nomes que ultrapassam qualquer identidade social imposta (RANCIÈRE, 2003).

Assim, como vimos no comentário de Rancière ao filme de Pedro Costa, quando o limite que separa aqueles a quem são atribuídas disposições e possibilidades de integrar a vida coletiva é questionado, a política passa a operar através da constituição de uma cena. Nessa cena, um dano (a desigual distribuição de posições, de palavras e de ocupações) será encenado e tratado, sem ser totalmente resolvido, por aqueles que não eram contados no processo de distribuição de partes da sociedade. Convém ressaltar que nem todo dano é político, pois formas de protesto antidemocráticas contra grupos oprimidos, manifestações guiadas pelo fanatismo religioso e pela intolerância, demandas afinadas com a afirmação de características identitárias, por exemplo, não surgem a partir de alianças delineadas durante a composição da cena, mas reforçam posições já pré-definidas.¹⁰

Da mesma forma que o processo de escritura fílmica de Pedro Costa alimenta o aparecimento político de sujeitos em situação de vulnerabilidade, a escritura de Rancière

⁹ É importante dizer que, segundo Rancière (2016), a polícia não é nem um instrumento repressivo nem a ideia de controle da vida individual ou coletiva. Ela configura um tipo de comunidade saturada, na qual os espaços, tempos e atividades estão totalmente preenchidos, as identidades estão assinaladas e não há como haver excessos. A polícia diz respeito à “[...] configuração de uma comunidade política como um corpo coletivo com suas funções e espaços alocados de acordo com competências específicas atribuídas a grupos e indivíduos” (RANCIÈRE, 2011, p. 3).

¹⁰ “Está claro que, em meu ponto de vista, um dano é político quando ele desempenha a base da ação política, que é a mera contingência da igualdade, não sendo o caso de movimentos ditos populares, mas que se baseiam na pureza do sangue, no poder da religião ou em especificidades identitárias” (RANCIÈRE, 2011, p. 4). A “contingência” da política significa, assim, que sua existência dispensa todas as formas de necessidade e legitimação com base em uma predisposição para o exercício do poder e uma distribuição preliminar de posições baseadas em tal predisposição. Da mesma forma, significa que não há necessidade de existir algo como uma ordem política prévia. A contingência política marca a indiferença em relação a um conjunto de determinações que expressam uma distribuição hierárquica de posições. Ela se associa também à arbitrariedade do relacionamento que articula juntos nomes e corpos, o excesso de nomes que os tornam disponíveis para aqueles que estão destinados a dar nomes e a falar sobre o comum.

articula o método da cena a partir de um gesto que valoriza o passeio e a alteração da superfície da topografia política do visível e do legível, “[...] escapando da hierarquia entre o discurso que explica e o discurso que é explicado, e trazendo uma textura comum de experiência e reflexão sobre aquela experiência que cruza os limites entre disciplinas e a hierarquia dos discursos” (RANCIÈRE, 2016, p. 82).

Uma escrita anti-hierárquica a partir de (re)arranjos e bricolagens

O método da igualdade em Rancière (2006) explora a superfície de modo a trabalhar uma forma de apresentação por meio da qual várias coisas, situações, discursos e acontecimentos se fazem perceptíveis e inteligíveis. Trata-se de elaborar uma escritura que visa romper barreiras entre disciplinas e entre palavras geralmente separadas entre os de cima e os de baixo, para constituir planos de igualdade, cenas tecidas a partir de operações de reformulação, de reordenação de frases, de condensação, comparação, deslocamentos que entrelaçam as articulações de múltiplos textos na constituição de um objeto (RANCIÈRE, 2019c).

Tal escritura opera por (re)arranjos e bricolagens almejando construir o comum, identificando tanto os atores e o mundo em que partilham lugares e papéis, assim como as situações e formas de transformação dessas situações. Ela privilegia a produção de uma topografia que conecta espaços e tempos a partir da singularidade de momentos em que a hierarquia está suspensa, parada ou desviada (PANAGIA, 2018).

Tento sempre pensar não em termos de superfície e subsolo, mas em termos de distribuições horizontais, de combinações entre sistemas de possíveis. Lá onde buscamos algo escondido sob as aparências, instauramos uma posição de dominação. Tento pensar uma topografia que não implica essa posição de dominação e de controle. É possível, a partir de um ponto indiferente, tentar reconstituir a rede conceitual que torna um enunciado pensável, que faz com que uma pintura ou uma música façam efeito, que a realidade pareça transformável ou não (RANCIÈRE, 2006, p. 142).

A nosso ver, essa exploração cuidadosa das horizontalidades e das disposições de elementos heterogêneos sobre superfícies que orientam as formas das experiências é uma operação que define o método de trabalho de Rancière como algo próximo de uma bricolagem. A referência ao trabalho do *bricoleur* aparece, entre outros textos, em um artigo de Rancière (2010) no qual ele discute uma exposição da artista lituana Esther Shalev-Gerz, chamada *The Human Aspect of Objects, MenschenDinge*. Nesta exposição, alguns objetos

produzidos pelos judeus nos campos de concentração são manipulados e comentados por pessoas que trabalham em um museu.

A engenhosidade implantada pelos artesãos desses objetos evocaria sem dúvida, para alguns, a bricolagem celebrada por Levi-Strauss ou as ‘artes de fazer’, caras a Michel de Certeau. [...] Mas esses objetos não são apenas os resultados da capacidade inventiva dos anônimos. Eles são também as afirmações ao mesmo tempo práticas e emblemáticas dessa capacidade frente à máquina de desumanização e de morte. Neste sentido, a bricolagem [...] [mostra que] não há, por um lado, as necessidades da vida e, por outro, o cuidado com o adereço pelo qual nos afirmamos acima da mera vida biológica. A arte de fazer não se separa da afirmação de um modo de ser ou de uma arte de viver no sentido mais amplo (RANCIÈRE, 2010, p. 98).

A dimensão criativa da montagem no método igualitário nos revela que ele é produzido em ação, como uma experiência estética e política. Mostrar esta montagem é mostrar que um objeto, uma imagem, uma palavra estão sempre em movimento, tensionados entre espaços, tempos e afetos, entre uma invenção e uma nova invenção que solicita algo de quem lê um texto, de quem se coloca entre imagens e entre palavras. Uma escrita ativa não é a forma visível e legível que reproduz ou explica um objeto. Ela é o trabalho de produção de intervalos nos quais espectadores podem se posicionar e se deslocar entre palavras, imagens, pensamentos que, por sua vez, são constantemente re-dispostos para a produção de em novos arranjos e combinações para alimentar novas sínteses e imaginários.

Como vimos, a montagem da cena igualitária feita primeiramente no filme, por Pedro Costa, e retomada posteriormente por Rancière em suas obras, não privilegia um gesto de exposição daquilo que estaria escondido sob a superfície, pois isso implica uma autoridade e uma hierarquia entre o que se vê e quem teria legitimidade para explicar o que não aparece. Seu método explora as reentrâncias e os vestígios da superfície de modo a evidenciar outras paisagens que antes não eram legíveis. A superfície composta e percorrida pelo método em ação revela uma topografia intervalar de um jogo que modifica as posições e coordenadas onde aparecem os corpos, as relações entre os corpos e as estimativas de suas capacidades, as palavras e as imagens: “[...] esse jogo desfaz uma ordem dada de relações entre o visível e as significações a ele relacionadas e constitui outras tramas sensíveis que podem contribuir para a ação de sujeitos políticos” (RANCIÈRE, 2009b, p. 515) que se desdobra e aparece na cena.

O método da igualdade permite transformar em cena alguns acontecimentos (já narrados e mesmo conectados a outros eventos), pois há uma (re)montagem que opera “[...] através da *mise en scène* discursiva e sensível que construo entre palavras por meio de um conjunto de fios que são ligados. Eu construo a cena tendo em mente a referência possível a

outras cenas” (RANCIÈRE, 2018, p. 121). É importante lembrar que a *mise en scène* é uma operação que elabora tanto aquilo que vemos, quanto nosso próprio olhar, mas não de uma maneira impositiva, e sim de modo a abrir o espaço de jogo, a superfície na qual o espectador/leitor se desloca junto com aquele que monta a cena. Por exemplo, nos arquivos que guardam produções dos operários franceses do século XIX, Rancière inicia um trabalho de montagem a partir de seu encontro com cartas, artigos de jornal e poemas do marceneiro Louis Gabriel Gauny, a quem ele chama de filósofo plebeu. 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).

Para compor a obra *A noite dos proletários*, Rancière comenta que os textos dos operários foram articulados com textos literários, poemas, fragmentos de jornais, documentos institucionais, etc. “Assim, tive que colocar as palavras em relação a cenários e performances textuais que pertencem normalmente a outros registros, a mundos que supostamente não carregam nenhuma relação com a cultura da classe trabalhadora” (RANCIÈRE, 2016, p. 74). Tal bricolagem de textos e registros não produz uma simples ilustração ou exemplo: “[...] 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” (RANCIÈRE, 2017, p. 132).

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).

As palavras dos operários constituem uma cena a partir de um trabalho intenso de Rancière para elaborar uma escritura igualitária, que permite articular um “espaço de jogo” entre palavras e discursos de modo a “[...] construir certa homogeneidade entre sequências, de modo que ela produza uma mudança no pensamento e não simplesmente uma transição de

um léxico para outro ou de um tipo de preocupação para outra” (RANCIÈRE, 2016, p. 81). A conexão entre os materiais discursivos trabalhados por Rancière não explicita a passagem de uma “voz” a “outra”, pois todas deslizam umas sobre as outras, incluindo a sua própria voz. Esse tipo de justaposição permite tornar uma experiência inteligível e, ao mesmo tempo, criar nela uma ruptura. “Isso significa construir um certo modo de pensamento, de escrita, nos quais as transformações no pensamento são sempre transformações no pensável. De certo modo, o que acontece no nível das experiências que eu descrevo é também o que acontece no nível de minha escrita” (RANCIÈRE, 2016, p.111). A performatividade da escrita é sublinhada por Rancière quando ele afirma que ela é um “operador de diferença”, permitindo “[...] operações teóricas que vão reenquadrar a configuração de um problema” (RANCIÈRE, 2011, p. 2).

O reenquadre acontece por meio de um cuidadoso trabalho de escritura que busca aproximar elementos heterogêneos sem descuidar de sua separação. A escrita trabalha para criar a superfície na qual o filósofo e também o espectador se posicionam, tomam posição, estabelecem a distância e a aproximação entre palavras, imagens e coisas, deslocando-se entre elas. A escritura da superfície redefine os quadros que modelam gestos de pensamento e de ação política, relações entre palavras e escuta que convidam os espectadores a percorrer novos mapas e percursos, a entrar no processo contínuo de criação de comunidades sensíveis de partilha. Assim, a política da estética é uma forma polêmica de reenquadrar o comum: um reenquadramento que depende da subversão de uma dada distribuição do sensível a partir da criação de um lugar polêmico, uma cena de “[...] confrontação entre sentidos comuns opostos ou modos opostos de enquadrar o que é comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 277).

Sob esse aspecto, os arquivos ligados à atividade política de Gauny interessam a Rancière não só por seu conteúdo inesperado, mas também porque mantinha amizade e conversações frequentes com livreiros, ativistas, associando-se a diários, clubes, sociedades de apoio mútuo e suas cartas e poemas foram publicados em livros e jornais. Seus textos promoviam encontros com outras vozes proletárias e permitiam que elas deslizassem entre outras vozes. Ou seja, Gauny praticava o método da igualdade em sua escritura e seus gestos.

Não há desmontagem nem destruição das narrativas, mas extração e reinserção, uma alteração de uma grade de formatações da realidade e das relações entre temporalidades, visibilidades e discursividades. Construir na escrita uma experiência inteligível e, ao mesmo tempo, fraturada, significa “[...] que a escritura não é um instrumento que serve para

transmitir o pensamento, mas um trabalho de busca que produz pensamento deslocando as posições normais que definem o que pode ser ou não considerado pensamento” (RANCIÈRE, 2019c, p. 29). O deslocamento feito por Rancière é horizontal, distanciando-se da lógica vertical e explicativa, que privilegia o discurso legitimado sobre aquele visto como minoritário. Como destaca Panagia (2018, p. 67),

[...] a prática da escrita de Rancière é cenográfica e envolve o arranjo de palavras e ideias em uma página: ele está voltado para o arranjo das coisas, e especificamente para a viscosidade das espacialidades e das temporalidades, visibilidades e dizibilidades, pessoas, espaços e eventos. Com a sensibilidade de alguém que intui, Rancière elabora como um arranjo marca um conjunto de fricções que não podem ser explicados pelo saber de um especialista.

A performance da escrita igualitária convida o leitor a “[...] aceitar mover-se com o texto, fazer algo com ele, sem prescrever o que deve fazer com este ou aquele texto” (RANCIÈRE, 2019c, p. 38). Ao mesmo tempo em que há esse gesto de emancipar o leitor de um percurso já estabelecido de entendimento do texto, há uma preocupação em investir na forma de uma interpretação e de uma “[...] compreensão que esteja livre de qualquer ideia de superioridade estabelecida, uma maneira de compartilhar e não de dominar” (RANCIÈRE, 2019c, p. 124). Essa prática igualitária faz com que a cena se transforme de fato em uma paisagem a ser percorrida, e nesse percurso se alteram as paisagens que definem inteligibilidades e legibilidades, de modo a produzir a cena junto com várias vozes, perspectivas e olhares.

Em meus textos não há nada para ‘entender’. A única coisa que demanda é nos deslocarmos com eles. Procedo por deslocamentos que tentam operar novas relações entre sentido e sentido [sic]. É uma nova paisagem do sensível e do pensável. O problema não é fazer com que o destinatário ‘entenda’, no sentido de apropriar-se do sentido que está por trás das palavras, o sentido daquilo que quero dizer. A questão não é o que tal texto quer dizer, mas o que esse texto diz ao leitor ou à leitora. A questão é fazer com que o destinatário possa se inscrever nessa paisagem, o que não significa que ela ou ele entendam o sentido de todas as palavras ou o que está na cabeça do pensador (RANCIÈRE, 2019c, p. 37).

Ao mesmo tempo, a escritura de uma cena requer um cuidado com as formas de sua descrição por um narrador que se constitui a cada vez que uma cena é montada. Como explicita Rancière (2016), uma cena é resultado de uma montagem que articula vários elementos em torno de uma singularidade. Assim, o que geralmente é narrado na escrita não é a história do evento que compõe a cena, mas o percurso de um narrador que encontra um jeito de coordenar os elementos que justapõe e aproxima. É por isso que Rancière afirma que “[...] a cena pode permanecer latente como o princípio de inteligibilidade que atua na escrita sem

ser evidenciado. A cena pode ser narrada, vocalizada nesse momento em que um narrador e um modo de narração são inventados para ela” (RANCIÈRE, 2016, p. 71). Sob esse aspecto, a cada vez que reconta uma cena, Rancière afirma que pode variar os modos de narração, pois se desloca diferentemente entre os elementos heterogêneos que integram a cena, deslocando-os e se deslocando entre eles.

Entendemos que o método da igualdade, enquanto composição, exploração e redefinição de uma superfície, considera não apenas os arranjos e disposições criados pelo pesquisador, pela pesquisadora, mas justamente as condições de recriação dessas paisagens através do olhar que percorre o texto e a cena. Tornar algo visível e legível envolve também as condições de apreensão e reconhecimento das novas coordenadas da experiência. Por mais que as cenas causem interferência na paisagem policial, se as condições que fazem a mediação da visibilidade forem violentas, a transformação política ainda se vê interrompida por quadros normativos de prevalência das injustiças.

Ainda assim, o método da igualdade define novos horizontes, novos mapas para as experiências sensíveis, percursos nos quais “[...] não há realidade escondida sob as aparências, nem sistema único de apresentação e interpretação do dado impondo a todos a sua evidência” (RANCIÈRE, 2012, p. 48). 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).

Voltando ao migrante Ventura e ao modo de seu aparecimento no filme *Juventude em Marcha*, de Pedro Costa, vemos como a experiência do migrante e as artes de seu ofício, que não são consideradas válidas, “[...] vão fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível” (RANCIÈRE, 2012, p. 49). Assim, a inteligência coletiva da emancipação, articulada aos conhecimentos investidos e partilhados nessas cenas de dissenso, valorizam a qualidade dos homens sem qualidade. Rancière (2009b) explica que o aparecimento político na cena permite ao sujeito a redistribuição 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.

Considerações finais

Vimos como o método igualitário de Rancière articula dois movimentos: a construção de uma cena que dialoga com outras cenas; e a construção de uma escritura que permita a coexistência de singularidades, temporalidades e espacialidades. O método procura elaborar cenas que trabalham combinações inusitadas entre materialidades, expondo a divisão e as desigualdades que fraturam o comum. É nesse sentido que Rancière percebe afinidades com o método de Pedro Costa, pois tal método

[...] esforça-se para explodir o sistema de oposições (riqueza das cores e miséria dos indivíduos; atividade e passividade; o que é dado e o que é tomado) e de uma topografia bem mesquinha (alto e baixo, próximo e longínquo, dentro e fora), em benefício de uma poética muito mais complexa de trocas, correspondências e deslocações (RANCIÈRE, 2009a, p. 55).

A cena interfere em nossa apreensão dos sujeitos e seus modos de aparecer e figurar no mundo. Ela se expressa no gesto de reorganizar, redefinir e alterar “[...] a topografia do perceptível, do pensável e do possível” (RANCIÈRE, 2020, p. 830). Ela também pode ser definida como uma “máquina igualitária” que aproxima e tensiona momentos e materialidades não sob a forma de um fio contínuo, mas por meio de “[...] outras cenas que agem umas sobre as outras” (RANCIÈRE, 2019c, p. 33).

A maneira como Rancière (2022) interpela o fazer fílmico de Pedro Costa revela pistas de como Rancière lê os enunciados e as imagens em busca do mecanismo que faz com que migrantes cabo-verdianos possam transformar a realidade, transformar o modo como apreendem e sentem o mundo, tal como a operação feita pela ficção. Esta “[...] não consiste em contar histórias, mas em estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis” (RANCIÈRE, 2012, p.99). A ficção é apresentada por Rancière como uma estrutura de racionalidade, um modo de apresentação e narrativização por meio do qual várias coisas, situações e acontecimentos se fazem perceptíveis e inteligíveis.

O aparecimento de Ventura na cena fílmica e na cena apresentada por Rancière é marcado pela expressão da experiência de contar a própria história, reorganizando o presente à luz do passado e interferindo em uma dada ordem policial. Ao tornar sua experiência inteligível, Ventura cria uma ruptura com modos desiguais de definição das experiências que importam. Ele, assim como outros migrantes que figuram como interlocutores próximos de Pedro Costa, recriam suas experiências não como atores que “encarnam” um papel.

Eles o fazem com seus corpos marcados pelo exílio e pela exploração, corpos que carregam a marca global da condição da qual falam, mesmo que tenha acontecido a outros o que dizem. [...] O tempo da exploração que testemunham duplamente, como atores e como corpos portadores da história, proíbe ao filme de se desenrolar como um encadeamento de acontecimentos que progridem de um começo a um fim. Esse tempo proíbe correlativamente toda apropriação da violência que sofreram por uma história que marcha em direção a um futuro (RANCIÈRE, 2018c, p. 151 e 153).

A escritura fílmica de Pedro Costa permite o aparecimento político dos povos oprimidos e, assim, a expressão de sua dignidade e de uma outra forma de habitar o tempo. A narrativa que recusa o encadeamento linear entre causas e efeitos combina diferentemente tempos, espaços e corporeidades, desalinhando as explicações usuais que fazem da vulnerabilidade algo inerente e não uma condição capaz de ser transformada. Ao mesmo tempo, Rancière valoriza a maneira como Pedro Costa conta as histórias dos migrantes cabo-verdianos a partir de suas cartas, objetos, moradias, pequenos pertences que fazem parte de arquivos pessoais, visitados cuidadosamente pelo cineasta em busca de lampejos que abram intervalos na racionalidade linear da narrativa dos vencedores.

O trabalho de *mise en scène* feito por Pedro Costa e por Rancière entrelaça palavras, espaços, tempos, corpos e imagens por meio de um conjunto de fios narrativos e ficcionais que são ligados por meio de “[...] conexões não planejadas, fazendo um texto ressoar dentro de outro” (RANCIÈRE, 2016, p. 34). A cena igualitária evidenciada pela trajetória de Ventura deriva da elaboração de uma escritura fílmica e de uma reescritura igualitária que permite 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.

Referências

- AZOULAY, Ariela. “Arte que destrói o mundo comum”, **Piseagrama**, n. 15, 2021, p. 47-54.
- CALDERON, A. Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancière. **Daimon**, n. 79, 2020, p. 21-35.
- PANAGIA, Davide. **Rancière’s sentiments**. London: Duke University Press, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **Louis-Gabriel Gauny**. Le philosophe plébéin. Paris: La Découverte-Maspero/Université de Vincennes, 1985.
- RANCIÈRE, J. **A Noite dos Proletários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, J. “The Archaeomodern Turn”. In: STEINBERG, M. (Ed.). **Walter Benjamin and the demands of History**. New York : Cornell University Press, 1996. p. 24-40.

RANCIÈRE, J. **Le Partage du Sensible**: esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2000.

RANCIÈRE, J. Comment and responses. **Theory & Event**, v. 6, n. 4, 2003, p. 1-6.

RANCIÈRE, J. Le coup double de l’art politisé: entretien avec Gabriel Rockhill. **Lignes**, v. 1, n. 19, 2006, p. 141-164.

RANCIÈRE, J. Le travail de l’image. **Multitudes**, n. 28, 2007, p. 195-210.

RANCIÈRE, J., “Política de Pedro Costa”. In: Cabo, R. M. (Ed.), **Cem Mil Cigarros** – os filmes de Pedro Costa, Lisboa, Orfeu Negro, 2009a. p. 53-63.

RANCIÈRE, J. **Et tant pis pour les gens fatiguées**. Paris: Éditions Amsterdam, 2009b.

RANCIÈRE, J. Ten Thesis on politics. In: **Dissensus**: on politics and aesthetics. Edited and translated by Steven Corcoran. London : Continuum, 2010. p. 27-43.

RANCIÈRE, J. Trabalho sobre a imagem. **Urdimento**, 2010, n. 15, p. 91-105.

RANCIÈRE, J. “The thinking of dissensus: politics and aesthetics”. In: BOWMAN, P.; STAMP, R. (Eds.). **Reading Rancière**. London: Continuum International Publishing Group, 2011. p.1-17.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. **Aisthesis**: scenes from the aesthetic regime of art. London: Verso, 2013a.

RANCIÈRE, J. **Béla Tarr**: o tempo do depois. Lisboa : Orfeu Negro, 2013b.

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

RANCIÈRE, J. **The method of equality**. Interviews with Laurent Jeanpierre and Dork Zabunyan. Cambridge : Polity Press, 2016.

RANCIÈRE, J. **Les bords de la fiction**. Paris: Éditions du Seuil, 2017.

RANCIÈRE, J. “O desmedido momento”. **Serrote**, n. 28, 2018a, p. 77-97.

RANCIÈRE, J. **La Méthode de la scène**. Paris: Éditions Lignes, 2018b.

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

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

RANCIÈRE, J. El tiempo de los no-vencidos. **Revista de Estudios Sociales**, n.70, 2019b, 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. La pensée des bords (entretien avec Fabienne Brugère). **Critique**, n. 881, 2020, p. 828-840.

RANCIÈRE, J. 2021. **João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

RANCIÈRE, J. **Pedro Costa : les chambres du cinéaste**. Paris, Montreuil: Les éditions de l'œil, 2022.

VOIGT, A. F.O conceito de 'cena' na obra de Jacques Rancière: a prática do 'método da igualdade'. **Kriterion**, v. 60, n. 142, 2019, p. 23-41.

*Artigo submetido em: 11 de setembro de 2023.
Artigo aprovado em: 01 de novembro de 2023.*