

”

PEQUENA MÁQUINA ANTI-HIERÁRQUICA

Entrevista sobre o *Método da Cena*

Jacques Rancière

Ângela Marques e Marco Aurélio Máximo Prado
(organizadores e entrevistadores)

ENSAIOS”



PPGCOM • UFMG

”

PEQUENA MÁQUINA ANTI-HIERÁRQUICA

Entrevista sobre o *Método da Cena*

Jacques Rancière

Ângela Marques e Marco Aurélio Máximo Prado
(organizadores e entrevistadores)

ENSAIOS”



PPGCOM • UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Bruno Pinheiro Wanderley Reis
Vice-Diretora: Thais Porlan de Oliveira

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenador: Bruno Souza Leal
Sub-Coordenador: Carlos Frederico de Brito D'Andréa

SELO EDITORIAL PPGCOM

Carlos Magno Camargos Mendonça
Nísio Teixeira

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Kati Caetano (UTP)
Benjamim Picado (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (Casper Libero)
Cezar Migliorin (UFF)	Marcel Vieira (UFPB)
Elizabeth Duarte (UFSM)	Mariana Baltar (UFF)
Eneus Trindade (USP)	Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Fátima Regis (UERJ)	Mozahir Salomão (PUC-MG)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Nilda Jacks (UFRGS)
Frederico Tavares (UFOP)	Renato Pucci (UAM)
Iluska Coutinho (UFJF)	Rosana Soares (USP)
Itania Gomes (UFBA)	Rudimar Baldissera (UFRGS)
Jorge Cardoso (UFRB UFBA)	

www.seloppgcom.fafich.ufmg.br

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901
Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

Rancière, Jacques, 1940.

R185p Pequena máquina anti-hierárquica: entrevista sobre o método da cena Jacques Rancière / Jacques Rancière; organizadores Ângela Marques, Marco Aurélio Máximo Prado. - Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021. 54 p. – (Ensaios; v. 1).

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86963-36-6

1. Comunicação. 2. Filosofia. 3. Ciências Sociais. I. Marques, Ângela. II. Prado, Marco Aurélio Máximo. III. Título. IV. Série.

CDD 194

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2021.

CAPA E PROJETO GRÁFICO
Atelier de Publicidade UFMG
Bruno Guimarães Martins

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Bruno Guimarães Martins
Daniel Melo Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO
Gracila Vilaça

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo do PPGCOM/UFMG, disponíveis em:
<https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/termos-de-uso/>

| Sumário

Apresentação	9
Parte I	
O surgimento do conceito de cena como operador do método da igualdade	17
Parte II	
Montagem da cena	25
Parte III	
Tempo, experiência e fabulação	33
Parte IV	
A cena e o processo de subjetivação	41
Obras de Jacques Rancière relacionadas ao tema do método da cena	49
Sobre o autor e os organizadores e entrevistadores	51

| Apresentação

A entrevista que o leitor vai conhecer neste pequeno livro é resultado de uma conversa virtual, ocorrida no dia 12 de abril de 2021 por meio da plataforma virtual zoom (dado o contexto de isolamento social imposto pela pandemia de Covid-19). O contato com o filósofo francês Jacques Rancière, assim como o convite para a entrevista, foram feitos por e-mail, graças à intermediação generosa do professor Gustavo Chataignier (PUC-Rio). Na entrevista, convidamos Rancière a comentar sobre a tradução e lançamento, pela editora Quixote Do (Belo Horizonte, MG), de seu livro *O método da cena*. As perguntas da entrevista foram elaboradas de modo a permitir que Rancière desenvolvesse aspectos do método da cena que nos parecem centrais. Um primeiro ponto que deveria ser destacado é o modo como ele define a cena como uma operação epistemológica central do método da igualdade. Este último, expressa uma forma anti-hierárquica de aproximar e relacionar discursos, textos, imagens, regimes de sensibilidade que, a princípio, não poderiam estar juntos e que são totalidades singulares que, observadas em uma rede, amplificam sentidos condensados em torno de uma questão ou acontecimento. Assim, a cena é definida por Rancière como

uma rede que se forma em torno de uma singularidade, através de uma operação de desmontagem de legibilidades hegemônicas e assimétricas. Tal operação envolve a construção de um léxico próprio e de uma racionalidade específica, evitando explicar o acontecimento escolhido como ponto de partida para a montagem da cena.

Assim, nos interessava também interpelar Rancière acerca de como a cena funciona, para ele, como uma máquina que interrompe o tempo normal da experiência, recusa a continuidade causal de organização das narrativas e reconfigura as aparências e suas formas de legibilidade. Em algumas passagens do livro *O método da cena*, ele comenta que uma cena funciona como uma pequena máquina que reconfigura os espaços e tempos destinados aos sujeitos, deixando de atender a expectativas e, assim, alterando a paisagem e a topografia do perceptível, do pensável e do possível.

Esse trabalho de alteração e reconstrução da paisagem do pensável se apoia sobre dois movimentos: primeiro, o reconhecimento de que uma cena é um episódio singular que cria um intervalo disruptivo em uma cadeia causal de eventos e que esse episódio possui uma racionalidade imanente. Ele não deve ser associado a uma situação “de superfície” a ser explicada a partir do que estaria nos bastidores, invisível à nossa percepção e entendimento. Assim, a singularidade possui uma racionalidade própria e que se expressa por meio de um momento no qual pessoas falam e enunciam de uma maneira inesperada, fraturando o tempo normal e evidenciando a possibilidade de produzir uma trama de experiências e experimentações excessivas e não contidas na ordem consensual. E, segundo, à racionalidade imanente desse momento intercalar, soma-se a racionalidade ficcional, acionada pelo pesquisador ou pelo filósofo que vai elaborar um trabalho de desmontagem e remontagem de uma rede de vários fios que se entrelaçam em torno da singularidade escolhida. Interessava-nos, assim, ouvir Rancière falar um pouco mais acerca de como ele cria uma racionalidade ficcional para montar suas cenas, explicitando que a ficção não é o contrário do real, mas um trabalho que gera combinações inusitadas e não lineares entre elementos que pertencem a registros diferentes, permitindo a coexis-

tência de múltiplas singularidades, temporalidades e formas de vida e, assim, a elaboração de outra forma de inteligibilidade.

Sob esse aspecto, acreditávamos ser muito importante perguntar a ele acerca do papel desempenhado pela fabulação na escrita e construção da cena. Essa noção aparece em algumas de suas reflexões acerca da imagem e da literatura, ressaltando a importância de um trabalho de criação que possibilite uma escritura comprometida com a igualdade entre os regimes de palavra e de visibilidade acionados pela elaboração da cena. No livro *O método da igualdade*¹, Rancière afirma que possui um jeito próprio de produzir aproximações, comparações e entrelaçamentos entre blocos de linguagem e de pensamento que derivam de registros e de temporalidades heterogêneas. Por exemplo, ao falar da cena operária na França dos anos 1830-1840, ele comenta que desejava amplificar a palavra dos operários ao fazer com que suas próprias palavras pudessem deslizar entre as palavras deles. Esse deslizamento impede que uma palavra se sobressaia em detrimento das demais, elaborando uma realidade que, segundo Rancière, pode produzir um mundo comum, ainda que ele esteja sempre no limiar da desapareição.

Assim, ele nos apresenta uma crítica à hierarquia do conhecimento. Ele nos apresenta um método que não deve nunca legitimar uma ordem consensual de explicação, que impõe uma distância entre quem conhece e quem supostamente é apontado como ignorante, que está distante do saber hegemônico. Nesse sentido, a cena como método institui formas de o autor partilhar a palavra. Para ele, é importante pensar um mundo que pode ser alterado em seus critérios de aparição. Esse é um gesto que visa interromper a máquina de explicação das coisas e que reitera as divisões entre quem detém um certo conhecimento e quem não teria acesso a ele. Rancière desloca a relação hierárquica entre o sujeito que interpreta e o objeto a ser descoberto, convocando-nos a todos para sermos “diretores” das cenas que alteram os regimes sensíveis de contato com o mundo. Ele questiona, neste e em outros trabalhos, os modos violentos de colonização do saber do outro, de outros saberes, retirando

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

da cena a própria política e os acontecimentos históricos e intervalares que dão origem a ela.

Para nós, o método da cena é um método da prática, que abrange o reconhecimento da igualdade das inteligências, acolhendo diversas formas de inteligência, de raciocínios e de produção de razões acerca das experiências e experimentações concretas do cotidiano. A construção da cena permite a articulação de elementos, a montagem e remontagem de redes nas quais cada coisa possui uma complexidade singular e pode ser colocada em contato com as demais, ainda que sejam pertencentes a diferentes registros. Esse é um método que é uma ação que intervém na ordem sensível de percepção e legibilidade do mundo, que permite a elaboração de montagens, desmontagens, disposições e redistribuições, enfim, toda uma série de intervenções e reconfigurações de nossa experiência. O método da cena é um conjunto de gestos, como um guia que vai dispondo formas de aparição de atores, de palavras, de imagens, configurando uma trama e uma intriga, desorganizando espacialidades e temporalidades controladoras e impositivas. O deslocamento da temporalidade normal e a justaposição de microacontecimentos em uma teia ou uma constelação complexa de eventos é uma característica muito importante do método, pois esses arranjos conferem não só uma horizontalidade à cena de palavra, mas também produzem outras relações entre múltiplos tempos, espaços e visibilidades.

Existem, enfim, alguns arranjos que consideramos como peças-chave para quem deseja se apropriar do método da cena. O primeiro é a horizontalidade, que está manifesta na forma de tratar os materiais e elementos que fazem parte do jogo de *mise en scène* que fabula outros regimes possíveis do visível e do pensável. Para Rancière, todos os elementos possuem a mesma relevância e são aproximados em uma relação de paridade e horizontalidade. O segundo é a ideia de literaridade, que ressalta como é possível pensar a circulação das palavras pelo seu excesso, pela liberdade que possuem em contraposição a regimes de enunciação mais fechados e que não admitem outras formas de expressão. Rancière argumenta que todos podem expressar, em sua própria linguagem, fazendo uso da própria inteligência e razoabilidade para traduzir um texto em outro, para tomar emprestado de outros

textos os enunciados que irão configurar seus próprios enunciados. Ele afirma que toda forma de linguagem deve estar aberta a todos e qualquer um pode tomar parte no processo poético e político de construção do mundo comum via tradução/contra-tradução sobre qualquer tópico. Assim, a literaridade é o desenraizamento das palavras de um fosso que separa aqueles que podem e não podem ter acesso aos modos coletivos de produção de imaginários. O modo de circulação das palavras, seu regime de escrita e constante tradução e reapropriação, serve como condição de possibilidade para a existência do sujeito, independentemente de seu estatuto social, em narrativas intersectantes. O terceiro elemento é a singularidade a partir da qual a cena se forma, compreendendo que ela não é nem a encarnação de uma ideia de um universal, nem tampouco particularidades ensimesmadas. Uma singularidade é uma materialidade sensível que o método da cena busca relacionar a um conjunto de várias outras singularidades heterogêneas. Por fim, destacamos que o método traz em seu bojo uma ideia muito importante de interdisciplinaridade, pois enfatiza que romper com a hierarquia do conhecimento é romper também com a ideia do especialista que sustenta aquela máquina explicativa sobre cada item, das disciplinas apartadas de si mesmas e do mundo concreto da experiência dos sujeitos.

A nosso ver, o desafio do método da cena é juntar esforços para construir uma resposta possível a esse esforço para praticar um pensamento que não colonize a posição dos sujeitos políticos, sobretudo em realidades como a nossa, a realidade brasileira e latino-americana que, em um tempo de acirramentos das desigualdades, vulnerabilidades e injustiças. A aposta de Rancière, que é também agora nossa própria aposta, é a de destacar a relevância da igualdade e da cena para a produção de emancipações, resistências e sobrevivências desestabilizantes e transformadoras.

Entrevistar Rancière foi uma experiência emocionante e muito rica para nós, que trabalhamos mais detidamente com sua obra desde 2010, sobretudo nos cursos que ministramos juntos a alunas e alunos de pós-graduação dos Programas de Comunicação Social e Psicologia.

Nossa parceria rendeu várias produções acadêmicas² e, principalmente, uma amizade que se alimenta de afinidades e interesses comuns. Por fim, o encontro com Rancière só foi possível pelo estímulo e apoio de várias pessoas à quem gostaríamos de agradecer. Somos gratos a várias pessoas da editora Quixote Do, sobretudo ao Alencar Perdigão e à Cláudia Masini (que, com muito entusiasmo, acolheram a proposta de tradução do livro *O método da cena*), à Luciana Tanure (pelo cuidadoso processo de edição e busca de apoio à produção da obra), à Sofia Rossi e João Torres (pela atenção durante todo o percurso e pelo auxílio na submissão da candidatura ao edital do Programa de Apoio à Publicação, PAP, organizado pelo Escritório do Livro do Instituto Francês no Brasil, cujo diretor é Vincent Zonca). Fazemos aqui um agradecimento especial ao Sébastien Raimondi, diretor responsável pela editora Lignes, pela atenção e solicitude em atender nossas demandas relacionadas à cessão de direitos para tradução do livro de Rancière.

Agradecemos também aos professores Jean-Luc Moriceau, Carlos Mendonça, Sônia Pessoa, Camila Mantovani, Vanessa Brandão, André Brasil, Eduardo de Jesus, César Guimarães, Laura Corrêa, Jorge Cardoso, Gabriela Almeida, Mônica Ferrari, Kati Caetano, Tânia Hoff, Angie Biondi, Rennan Mafra, Ricardo Fabrino, Luis Mauro Sá Martino, Katia Maheirie e Guilherme Massara que, em várias oportunidades, foram colaboradores e interlocutores essenciais em sala de aula, em vários projetos de pesquisa, artigos e eventos acadêmicos em torno das obras de Rancière. Às nossas alunas e alunos de graduação e da pós-graduação nosso reconhecimento e gratidão por todas as oportunidades que nos deram para discutirmos e construirmos juntos várias abordagens acerca das ideias de Jacques Rancière.

2. Entre elas, destacamos a publicação do livro *Diálogos e Dissidências: Michel Foucault e Jacques Rancière*. Curitiba: Appris, 2018.

Parte I

O surgimento do conceito de cena como operador do método da igualdade

Ângela Marques e Marco Prado: Pesquisadores de várias áreas do conhecimento (filosofia, belas artes, ciências políticas, psicologia, comunicação, etc.) lêem suas obras e têm se apropriado de suas reflexões sobre o método da cena para elaborar suas pesquisas. O senhor explica que a cena é uma rede que se forma em torno de uma singularidade. Nessa rede há um entrelaçamento de vários fios, de diferentes níveis de sentido e discurso. A composição dessa rede é feita por um processo de montagem que parte justamente dessa singularidade para desmontar legibilidades hegemônicas e hierárquicas. Como o método da cena foi surgindo em sua obra e se apresentando como operação central em seu pensamento? Como o pesquisador monta a cena? Como ele produz uma escrita dialógica que evita explicar e ilustrar um acontecimento, escapando à hierarquia?

Jacques Rancière: Vamos iniciar dizendo um pouco o que é o método da cena em geral. Digamos que o método da cena é, no fundo, um método que escapa da fórmula tradicional da explicação, sobretudo

da explicação no sentido das Ciências Sociais, onde procuramos sempre explicar um fato ou um pensamento pelo conjunto de suas condições. Enfim, colocá-los em uma cadeia de causas e efeitos em que, finalmente, o próprio acontecimento desaparece. Então, o método da cena é um método que, contrariamente, vai tentar partir de uma singularidade para tentar ver como nessa singularidade, de certa maneira, as formas de sua racionalidade estão já presentes. Falamos de uma singularidade para tentar compreender a partir dela mesma, sua racionalidade, em vez de nos remetermos às grandes causas mais gerais. Uma singularidade é o que? É uma forma de experiência, para compreender, no fundo, não um regime de causalidade estrita. É um acontecimento de palavra, uma situação, um uso do corpo que fazem resistência a um regime normal de causalidade e podem mesmo remetê-lo em questão.

A origem desse método, para mim, foi essencialmente meu trabalho, já de muito tempo agora, sobre o pensamento operário no século XIX na França. O que significa encontrar uma singularidade? Significa estar em uma situação de desequilíbrio, porque procuro o pensamento operário, cremos saber o que quer dizer “pensamento operário”, seria o pensamento dos operários, que reflete suas condições, que evidentemente está ligado à sua experiência, à sua identidade. Então, entramos dentro desse pensamento e há algo que, no fundo, é esperado, ou seja, um pensamento que expressa uma identidade, que é a consequência de uma situação. E depois eu me deparei com algo que não era o que eu esperava e que não era o que esperamos normalmente, a saber, que essas pessoas não diziam o que poderíamos esperar que elas dissessem, e também elas não diziam da maneira que poderíamos pensar que elas falassem. Ou seja, em vez de encontrar grandes protestos, contestações e etc., eu estava diante, nos arquivos operários, de textos dos operários franceses dos anos 1830 e 1840, em que havia uma espécie de circulação autônoma da palavra: eles se correspondiam entre si, ou, em pequenos jornais eles escreviam pequenas narrativas, elaboravam descrições e, no fundo, o que era interessante é que havia todo um universo de palavra. E esse universo de palavra não era somente de palavras que refletiam, que exprimiam sua condição, que deveriam ser explicadas pelo conjunto de sua condição. No fundo, a palavra deles construía, de alguma maneira,

o próprio espaço deles. E essa palavra construía o espaço não com uma espécie de expressão identiária, mas com palavras emprestadas dos outros, tomadas de empréstimo da burguesia, dos poetas, da linguagem dos dirigentes, da linguagem jurídica. Dito de outro modo, no fundo, havia uma espécie de cena, de cena de palavra, um pouco autônoma. E o que era sensível para mim era a ideia de que essa cena de palavra que eles construía dessa forma, era algo que, talvez, expressasse o que significava ser operário, a experiência operária, mais do que justamente as formas clássicas que relacionam palavras, pensamentos e ações operárias ao conjunto de sua condição. Eu disse a mim mesmo finalmente, “é isso, de certa maneira, que eles dizem o que quer dizer o que é ser operário em um dado momento”.

Assim, eu estava diante de pequenas cenas: eles narravam, eles descreviam, eles trocavam. E eu disse a mim mesmo: é preciso conseguir fazer compreender que isso é talvez mais importante que os modos tradicionais de explicação da expressão operária pela situação, pela condição, pelo desenvolvimento da industrialização, etc. Eu fiz uma cena com a própria cena dos operários. Ou seja, eu fiz operações de condensação: eles construía um espaço de palavra e eu escolhi alguns momentos, momentos de condensação dessa palavra. Digamos, por exemplo, a descrição feita pelo marceneiro Gauny³, uma descrição de uma jornada de trabalho na usina ou de uma jornada de trabalho em geral, ou mesmo uma caminhada de domingo no campo. Digamos que, no início, eu isolo, de alguma maneira, uma cena que me parece condensar todo um regime de experiência. E, nesse momento, o que eu faço? Eu vou tentar quebrar a lógica normal que remete essa experiência às suas supostas condições, a coisas escondidas ou a um conjunto infinito de condições. Vou tentar fazer com que as pessoas compreendam o que é essa experiência, o que confere consistência a ela. E para isso, eu tenho já que lidar com palavras que constroem uma cena que é já feita de bricolagens, com pedaços diferentes e o que vou fazer? No fundo, vou amplificar essa cena. Mas como farei isso? Vou primeiro fazer uso de minha própria palavra, que é diferente do uso normal. Normalmente há a palavra das pessoas,

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

colocadas no texto entre aspas e, em seguida, o comentador explica o que quer dizer essa palavra e, depois, eventualmente, ele abre novas aspas e de novo as fecha, e novamente ele explica as palavras de outras pessoas. Eu faço algo completamente diferente, a saber, na verdade eu fiz minha própria palavra deslizar no meio das palavras dos operários. E, assim, eu construí um espaço de palavra adequado a fazer compreender o que a palavra deles queria dizer, o que a palavra deles significava como forma de experiência. De alguma maneira, eu operei essa espécie de deslizamento que produz algo diferente: enquanto normalmente há uma palavra que serve de material e uma palavra que explica o material, havia uma espécie de espaço comum e eu estava lá para fazer o que? Para amplificar a palavra dos operários, para colocar em destaque não a apresentação em si mesma. Para destacar o que era importante, o que produzia verdadeiramente uma ruptura nessa palavra. Eu operava uma espécie de movimento de idas e vindas entre um léxico muito específico, que remonta há dois séculos, usado por pessoas que eram autodidatas e o meu léxico que, em princípio, é aquele de um universitário. E o que fiz em seguida? Eu igualmente compliquei um pouco mais as coisas, ou seja, o que é uma cena?

Uma cena é algo que faz descrever uma experiência, é uma espécie de experiência material, mas que, ao mesmo tempo, é uma experiência simbólica. E, como consequência, o que eu tentei fazer foi de fazer sentir essa característica dupla da cena ao juntar outras vozes, trazendo sons que ressoam, harmônicos. O marceneiro Gauny conta, escreve o modo como, de repente, em sua jornada de trabalho, ele olha pela janela, toma posse da perspectiva que é aquela que não pertence a ele e eu aproximei esse relato de uma passagem célebre da obra *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant, onde Kant explica que aquele que produz o olhar estético é aquele que pode olhar simplesmente, e julgar a forma de um Palácio sem se preocupar em saber se foram pessoas ricas que o construíram, se foram operários que o construíram com seu próprio suor, etc. Eu procedi dessa forma e, para mim, uma cena se faz primeiramente assim: é inicialmente uma ideia de racionalidade imanente de uma situação, essa é a primeira coisa. E, em segundo lugar, o fato de que essa racionalidade não é aquela que normalmente era atribuída a uma explicação

normal. Os atores participavam, eles mesmos, dessa racionalidade. Classicamente há o que as pessoas fazem, elas se agitam, falam, escrevem e depois alguém vem nos explicar qual a razão, a realidade profunda por trás disso. Quer dizer, eles são como marionetes que gesticulam sobre o palco da cena, e depois há o expert que vem nos explicar a máquina escondida que está em baixo, escondida atrás do palco e confere razão a tudo isso. Mas eu, verdadeiramente, operei uma espécie de, a meu ver, uma pequena revolução, consistindo em dizer que a racionalidade daquilo que essas pessoas dizem é imanente ao que eles dizem. É preciso, de certa forma, montar, apresentar, colocar em cena o que eles dizem, de tal maneira que a racionalidade daquilo que é ser operário, digamos a situação operária e a emancipação operária que procura fraturar uma situação dada, isso se compreende a partir mesmo da narração do que acontece. Então a cena é, primeiramente, algo como uma espécie de ruptura com relação às explicações tradicionais, em que há uma superfície e há o fundo, o processo que está mais abaixo. E também, digamos, a explicação que diz: bom há um pequeno fato, um elo numa cadeia, claro é preciso considerar o todo da cadeia, para explicar tudo isso. Bom, a cena é a aplicação do método de Jacotot, que apresentei no livro *O mestre ignorante*⁴, e que mostra que “tudo está dentro de cada coisa”, que diz que é preciso parar de querer sempre achar que é preciso referenciar um acontecimento particular a uma cadeia infinita de causas e efeitos. É preciso tentar compreender, finalmente, o tudo em cada parte, o mundo do qual essa singularidade faz parte, o mundo que ela constrói a partir dela própria.

4. RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante*: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Parte II

| Montagem da cena

Ângela Marques e Marco Prado: No livro *O método da cena*, mas também em uma entrevista que o senhor concedeu à revista *Critique* em 2020⁵, o senhor afirma que a cena é como uma pequena máquina através da qual podemos olhar outras singularidades, no intuito de redispôr e alterar a topografia do perceptível, do pensável e do possível. Em que medida poderíamos pensar que essa máquina é um dispositivo de visibilidade?

Jacques Rancière: Posso começar dizendo que o termo “máquina ótica”, digo isso no livro, é talvez um pouco enfático ou um pouco metafórico, enfim... Pensei nisso, porque há uma passagem conhecida de Proust, que fala em seu livro de uma pequena máquina. Ele diz: “as pessoas pensam que sou alguém que olha pelo microscópio, mas não é um microscópio é um telescópio”. Então não sou eu que sou maníaco, que olho no microscópio os pequenos acontecimentos. Eu construo um

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

telescópio através do qual você pode, você mesmo, olhar a experiência dos operários. Essa é um pouco a origem dessa referência ao conceito de “máquina ótica”. Isso dito, fundamentalmente, minha preocupação é tentar capturar acontecimentos de um tipo particular, a saber, acontecimentos que permitem, eles mesmos, capturar acontecimentos.

Ou seja, em vez de enviar um acontecimento a uma série infinita de causas e efeitos, fazendo com que ele desapareça, eu tento ver como os acontecimentos escapam a essa espécie de cadeia infinita de causas e efeitos. Para mim isso quer dizer, no fundo, uma cena de visibilidade do acontecimento: como se constrói o espaço que permite de ver esse acontecimento, de conferir um nome a ele, de identificá-lo e de singularizá-lo e, finalmente, de pensá-lo. Temos sempre o hábito de pensar, seja em termos de uma evolução longa, seja em termos de uma ruptura brutal. Mas o que me interessava é que uma revolução política e uma revolução artística não são nem a consequência de uma cadeia infinita de causas, nem tampouco uma espécie de ruptura brutal. Elas são, primeiramente, uma modificação daquilo que vemos, daquilo que percebemos, do que sentimos, da maneira como podemos nomear e pensar um acontecimento.

Eu cito no livro uma frase que eu disse em um Congresso de Historiadores sobre o processo revolucionário. Eu comecei minha intervenção dizendo que “não há um processo revolucionário, mas uma cena revolucionária”⁶. Dito de outro modo, é o que mencionei há pouco, não há o processo que se desdobra nas profundezas, nos bastidores, atrás da cena, e depois os efeitos que aparecem na superfície. Há uma modificação na própria superfície. Estamos sempre habituados a pensar que a superfície é o lugar da aparência e que depois teríamos que enviar essa aparência à realidade que estaria por baixo. Mas minha posição fundamental é de dizer que o que chamamos de aparência é uma realidade sólida, são as próprias formas através das quais nós percebemos um mundo, através das quais estamos presentes em um mundo, agimos sobre esse mundo. São formas através das quais se constitui um mundo comum. Uma revolução é, em primeiro lugar, efetivamente, um momento

6. RANCIÈRE, Jacques. *La scène révolutionnaire et l'ouvrier émancipé* (1830-1848). *Tumultes*, n.20, 2003, p.49-72.

singular do tempo, no qual, de repente, a esfera do visível é modificada. Uma revolução contra a monarquia quer dizer que..., evidentemente, havia, no fundo, todo um mundo visível que estava estruturado a partir de uma praça central, a partir de toda uma hierarquia e, de repente, tudo isso colapsa, a praça central desaba, há uma espécie de dispersão, os símbolos do mundo comum parece que são dispersados. Há uma espécie de democratização da aparência, uma democratização do simbólico.

Da mesma forma, para o que diz respeito à revolução estética temos algo parecido. Ou seja, pensamos sempre que a revolução no domínio das artes é feita através de gestos de ruptura. Quando passamos ao abstracionismo na pintura, ao dodecafonismo na música ou o *ready-made*, etc. O que me interessa é perguntar como esses acontecimentos se fazem, eles mesmos, perceptíveis como acontecimentos. Podemos mencionar o caso da pintura abstrata: há todo um discurso sobre a modernidade que só se constitui a partir do momento, em um período de tempo relativamente limitado, que começa nos anos 1910, digamos, os pintores passaram a não pintar mais temas figurativos, mas simplesmente a construção de planos coloridos. O que eu quis dizer foi: para fazer a pintura abstrata, é preciso ter, de início, um olhar abstrato sobre a pintura. Ou seja, é preciso inicialmente modificar o próprio olhar. Por exemplo, o que tentei dizer, que já no século XIX uma pintura figurativa não é mais olhada da mesma maneira. Ela não é mais olhada como algo que conta uma história, mas como certa disposição da luz, do espaço, da matéria. E o que é essa nova maneira? É por isso que isso é importante, pois, no fundo, é uma maneira não hierárquica. Para mim, a primeira revolução da pintura é o momento no qual saímos de uma hierarquia tradicional que organiza gêneros nobres da pintura, fazendo com que a pintura seja um gênero nobre, com diferentes níveis. E chegamos ao gênero mais baixo, que era a pintura de gênero, ou seja, a representação de cenas de família, de taverna, com pessoas bebendo, jogando baralho, etc. Há um momento na história em que, finalmente, essas pequenas cenas de gênero se tornam o modelo da pintura. Antes havia uma pintura nobre e uma pintura que não era nobre, e há um momento histórico no qual a pintura “pura” não se ocupa mais do que é célebre, grandioso, dos reis, dos conquistadores, mas se articula a uma experiência ordinária.

Em meu livro *Aisthesis: cenas o regime estético da arte*⁷, que deve ser publicado no Brasil em maio deste ano (2021), há uma cena que é dedicada a um pequeno texto de Hegel sobre dois quadros de Murillo, que representa dois pequenos mendigos⁸. Com isso eu construo uma cena: quer dizer que eu construo uma espécie de dispositivo ótico, “ótico” em um sentido metafórico. Quer dizer que eu tiro uma singularidade da história da transformação dos gêneros pictóricos e me concentro sobre uma pequena cena que construo a partir de dez linhas de Hegel, que falam desses dois quadros de Murillo e que explicam que, ao contrário de ser um tema vulgar, pois não se trata disso, a cena revela algo sobre quem dispõe ou não de tempo. Esses pequenos mendigos são como, digamos, idiotas gregos, livres de todas as preocupações da vida, livres dos cuidados consigo, de ter que trabalhar. São pessoas que não fazem nada e, finalmente, sua grandeza está associada ao fato de que não fazem nada. Como deuses do Olimpo. E o que eu faço? Eu aciono uma espécie de “máquina ótica”, a saber, vou construir toda uma cena em torno dessas dez linhas de Hegel. Mas uma cena quer dizer o que? Quer dizer, de certa maneira, fazer uma ficção que, no fundo, essas dez linhas são como uma espécie de olhar do filósofo, Hegel, sobre esse quadro, na galeria de Munique, onde eles estão expostos. E o que me parece importante aqui? É o fato de que o filósofo desloca o olhar ao dizer que o que é importante é a serenidade desses pequenos mendigos e não o seu estatuto social. Mas, ao mesmo tempo, ele desloca o que podemos ver sobre um quadro, ou seja, o que é interessante, finalmente, é o fato de eles estarem no centro do quadro, sem, contudo, fazer algo de extraordinário. E em torno desse olhar um pouco ficcional de Hegel acerca desses pequenos mendigos, eu tento extrair pouco a pouco, todos os elementos que tornam isso possível, quer dizer, a valorização da pintura de gênero, e uma ligação com várias coisas: a ligação com a Revolução Francesa, não só porque era uma revolução igualitária, mas porque os franceses pilharam quadros em todos os países da Europa e os trouxeram para o

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

8. Esse comentário acerca das obras de Murillo e da figuração de pessoas ordinárias na pintura também é acionado no livro *O método da cena*.

Louvre e o Louvre uma espécie de lugar neutro, onde vemos a pintura como pintura, e não mais a pintura como uma ilustração de uma grandeza social particular. E, em seguida, há toda uma série de circunstâncias, os museus, a transformação da percepção, que fazem com que a beleza pictural tenha se modificado.

Assim, eu estava nesse movimento de câmera que sai da causalidade histórica da história da arte para pegar um acontecimento pequeno. Poderíamos dizer que é um grande plano, mas, ao mesmo tempo, não é um plano amplo, mas um plano-sequência, porque várias coisas acontecem nesse plano. Digamos que, de um lado, há uma espécie de zoom que foi projetado sobre um momento. E, ao mesmo tempo, é um pouco como em Proust, ou seja, é uma maneira justamente..., enfim, construir essa cena é, no fundo, construir uma pequena máquina teórica que permite deslocar a maneira como, geralmente, olhamos a pintura, a arte, as transformações da arte. Não se trata de dizer, como Proust, é um telescópio, um periscópio, a partir do qual você pode olhar sua própria experiência. Mas, no fundo, é como um periscópio a partir do qual podemos mudar o próprio olhar sobre o tempo, sobre a evolução, sobre as transformações que acontecem através do tempo, o que chamamos de acontecimento. Isso é o que posso dizer sobre a pequena máquina ótica.

Parte III

| Tempo, experiência e fabulação

Ângela Marques e Marco Prado: A coexistência de singularidades em uma cena é assegurada por uma racionalidade sensível e ficcional que altera o tempo normal que estabelece as coordenadas da experiência dos sujeitos. Essa racionalidade produz fraturas e intervalos através de um momento qualquer (momento desmedido) que interrompe a cadeia causal e previsível dos acontecimentos. De que maneira as noções de fabulação, tempos desviantes e experiência definem a cena de dissenso?

Jacques Rancière: Bom, a questão do dissenso não é a mesma coisa que a questão da cena. Mas, enfim, isso não é grave. A questão da fabulação e dos tempos desviantes não é minha, mas tem mais a ver com Deleuze. Mas não tem problema. O que é o dissenso, em geral? O dissenso é a ruptura com um regime normal de experiência. E um regime normal de experiência é, primeiramente, uma maneira de existir no espaço e no tempo. Sim, podemos dizer algo como uma ordem do tempo. Uma ordem do tempo que corresponde, eu diria, à ordem social e mesmo, eventualmente, digamos, à ordem que comanda. Podemos pensar, com relação aos grandes acontecimentos, um pouco espetacu-

lares, como uma greve. E o que é a greve? Ela é um momento em que, há um tempo normal do trabalho e das máquinas, e depois os trabalhadores param. As barricadas também: de repente elas nos impedem de nos movimentarmos. Ficamos imóveis, paramos. Há toda uma espécie de parada do tempo, de interrupção de sua continuidade.

Uma revolução não é um momento em que ficamos ainda mais agitados e aceleramos. Pode ser, frequentemente, uma maneira de estancar, de parar. Um exemplo que se tornou canônico agora, os *Stone Man* que ficam imóveis durante oito horas, a grande ocupação do Gezi Park, em Istambul. De certa maneira, há uma ordem do tempo, que é o fato de que toda a hierarquia social, toda a autoridade social irão ser questionadas com o simples fato da experiência cotidiana. É isso que para mim foi central em meu trabalho e volto um pouco sobre a origem, que é esse trabalho sobre a emancipação operária, que foi publicado com o título de *A noite dos proletários*⁹. O que me impressionou em minha pesquisa é o fato que o mal mais terrível para esses operários pelos quais eu me interessava. O que eles denunciavam, primeiramente, não era o cansaço, a fadiga, os salários baixos, as condições de trabalho, mas o tempo que foi roubado deles, ou seja, era o fato de que, digamos, o tempo não pertencia a eles. E, no fundo, o que era a emancipação? Era uma reconquista do tempo, ou seja, quebrar seu encadeamento normal. E isso atingiu certa radicalidade junto aos operários, uma vez que quebrar o encadeamento normal do tempo significava quebrar o que havia de mais “normal”, a saber, a sucessão do trabalho e do descanso, do dia e da noite. E, bom, eu tentei dizer, a subversão do mundo começa quando as pessoas que deveriam dormir após um dia de trabalho, decidem que não vão dormir. E, em vez de dormir, elas vão se reunir, a conversar juntas, a escrever, a escrever uns aos outros, a ler, etc. Há, então, um esforço de quebrar, de quebrar um pouco a ordem social, que começa com uma ruptura coma ordem do tempo. E como quebramos essa ordem do tempo? Há primeiramente uma decisão física: não vamos nos deitar, não vamos dormir e, no lugar disso, escrevemos, lemos, conversamos, mas também quebramos a ordem o tempo ao narrar de outra maneira.

9. RANCIÈRE, Jacques. *A Noite dos Proletários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Falei há pouco dessas cenas que construí a partir dessas descrições da jornada de trabalho pelo marceneiro Gauny. O que é interessante é que essas cenas não são descrições reais de uma jornada, são ficções, são fábulas da jornada de trabalho. Por que isso? Porque, no fundo, a jornada de trabalho se caracteriza por algo como uma sucessão de horas, em que as horas são todas parecidas e na teoria da mais-valia vemos bem que as horas são todas iguais, porque são contadas da mesma maneira. Mas, no relato de Gauny, as horas não se sucedem da mesma maneira. Ele constrói uma espécie de relato das horas da jornada em que, a cada hora, acontece um evento singular. Um acontecimento singular quer dizer uma relação diferente entre o que ele faz com suas mãos, o que ele pensa e o que olha com seus olhos. Ele constrói uma jornada que não é mais, de jeito nenhum, a jornada que ele padece, mas uma jornada que ele recria de alguma maneira, na qual ele cria acontecimentos onde não haveria. E isso é algo que, para mim, é muito importante pois há como que novas narrações que vêm frequentemente modificar uma forma de experiência do tempo. O tempo é redescrito, mas quer dizer também o tempo é, assim, singularizado, são criados destaques, relevos, contrariamente a outras vezes em que o tempo é despedaçado, esmigalhado. No fundo, o tempo é decomposto e recomposto.

E é aí que a ficção intervém, é aí que eu tentei estabelecer uma relação à distância entre o que acontece na literatura na mesma época. Ou seja, estabelecendo um tipo de relação entre a jornada de trabalho tal como Gauny a descreve, e um dia de Madame Bovary tal como a descreve Flaubert. E como ele descreve? Como um dia em que Emma passa seu tempo a se entediar, mas, ao mesmo tempo, esse tédio das horas que são todas iguais, Flaubert as descreve como uma sucessão de pequenos acontecimentos sensíveis. E, de certa maneira, tudo acontece de forma parecida com o relato de Gauny: se passa alguma coisa a cada momento dessa jornada que, além disso, é uma jornada na qual todas as horas se sucedem e tudo é monótono. Então, ele constrói, de alguma maneira, um tempo da experiência de Madame Bovary que é também um tempo monótono, um tempo sucessivo, mas que está agora entremeado de incidentes. O que faz com que mesmo o tédio se torna uma experiência do tempo. Por isso tentei insistir um pouco, sobretudo na relação entre lite-

ratura e experiência social. Digamos que o papel que desempenham as experiências do tempo vazio, como o tédio, como a *rêverie* (devaneio)¹⁰.

Outro episódio que está no livro *Aisthesis*, que é dedicado ao romance de Stendhal, *Le rouge et le noir*, mostra o tédio do herói Julien Sorel. E é um tédio que se torna uma espécie de prazer do tempo, de uma experiência do tempo que normalmente é reservada às pessoas que têm tempo de se entediar e depois os operários e filhos de operários se apropriam disso. É a mesma coisa que a *rêverie* que deveria ser uma atividade específica dos poetas. Os poetas são pessoas que geralmente têm uma renda ou uma pensão, o que faz com que eles tenham tempo, e não sejam obrigados a passar o tempo trabalhando para ganhar a vida e, então, eles podem sonhar. E depois, digamos, esses operários são parte, eles próprios, dessa *rêverie*. Essa *rêverie* como tempo que não serve a nada, como tempo vazio. Isso é algo que, para mim, era muito importante, como já comentei e que se conecta, claro, com o desmedido momento (*moment demesuré*)¹¹. Essa noção faz referência à Guimarães Rosa, à maneira ao que ele conta e como essas narrativas são como uma espécie de desregulação, de desregulamentação do tempo ordinário, como o pai exemplar que, um belo dia deixa tudo para trás e vai para seu barco no meio do rio. É um comportamento irracional, mas dentro da racionalidade de romper a ordem normal do tempo.

Também comentei com muita frequência a jornada descrita por Virgínia Woolf, na qual há algo, justamente, como essa fragmentação do tempo que faz com que qualquer pessoa, qualquer pessoa andando na rua, começa a ter uma experiência do tempo, sobretudo de uma infinidade de microacontecimentos que elas podem compartilhar com pessoas que não pertencem à mesma condição social. Assim, o que é importante para mim é esse trabalho de ficção, de recomposição de sua própria experiência, e o que eu tentei destacar em meus livros sobre a ficção moderna é o modo como a ficção moderna mostra como os romancistas reencontrar essas novas experiências do tempo que são próprias

10. A noção de *rêverie* pode ser encontrada nas obras em que Rancière reflete acerca da literatura como, por exemplo: RANCIÈRE, Jacques. *Les bords de la fiction*. Paris : Éditions du Seuil, 2017.

11. RANCIÈRE, Jacques. "O desmedido momento". *Serrote*, n.28, 2018, p. 77-97.

aos operários emancipados. Ou, de modo geral, que são próprias aos homens e mulheres do povo que decidem viver em outro mundo do que em um mundo para o qual eles teriam nascido, para o qual eles normalmente são destinados.

Mas a expressão “momento qualquer” não vem de Deleuze, e sim de Erich Auerbach, que explica como a grande conquista da literatura é sua grande democratização, são justamente esses pequenos momentos fragmentados, esses momentos quaisquer que compõem a trama dos romances de Virgínia Woolf. Poderíamos nos perguntar o que são esses momentos. Eles parecem apenas descrições de lazeres de membros de classes abastadas em períodos de férias, mas Auerbach os mostra como uma espécie de conquista, como a promessa de outro tipo de humanidade. Acredito que isso seja muito forte e, efetivamente, fiz um tipo de aproximação imediata entre o que ele diz acerca de Virgínia Woolf, sobre o momento qualquer, e esses tipos de intervalos absolutamente infinitos abertos no centro do tempo normal que também integram a matéria das narrativas de Guimarães Rosa.

Parte IV

| A cena e o processo de subjetivação

Ângela Marques e Marco Prado: O senhor comenta que a cena e o sujeito político emergem ao mesmo tempo, dando origem a um processo de subjetivação e emancipação que acontecem sob um “modo dialógico ou de relação entre vários regimes de experiência possíveis” (*O método da cena*, 2018, p.28). Como a cena permite uma subjetivação emancipatória através desse diálogo? O senhor poderia desenvolver um pouco mais seu argumento?

Jacques Rancière: Aí estão juntas duas problemáticas, uma que é a problemática da cena como pequena máquina epistemológica, e outra que é a problemática do dissenso, o dissenso como forma de ruptura da ordem social. Mas vamos tentar falar sobre a subjetivação. Esse tema aparece em um capítulo, que talvez seja preciso relativizar. Mas, bom, ele nos permite dizer algo sobre a subjetivação e sobre esse famoso diálogo. O que é uma subjetivação? Tentei defini-la como a recomposição de um universo de experiência. Dito de outro modo, uma subjetivação não é uma experiência subjetiva, mas o ato pelo qual, ao enunciar um

tema – o tema pode ser *Ego Sum*, como em Descartes; pode ser o “Nós, operários”, em um texto operário; ou ainda “Nós, mulheres”, em um texto feminista – um sujeito se declara. No fundo, a subjetivação é a maneira pela qual um sujeito se declara como sujeito falante e, como sujeito falante, ele modifica, justamente, a própria cena na qual as palavras adquirem sentido. O que é importante na subjetivação, claro, é que ela é sempre, mais ou menos uma cena de palavra, mas uma cena de palavra que modifica o próprio estatuto, a função e o efeito da palavra. Assim, falar de um modo dialógico não é simplesmente dizer que existem pessoas que dialogam, que se opõem e que se confrontam. Dito de outro modo, não é simplesmente uma troca de palavras com outras palavras, ou uma troca entre dois seres falantes. É fundamentalmente o fato de que colocamos em comunicação situações, regimes de palavras que pertencem a universos de experiência diferentes. E o que me interessa é a maneira como a declaração de um ator político pode tomar emprestada as formas que vêm de outros lugares, como a poesia por exemplo. É o que dizíamos no caso anterior, com relação aos operários e como eles pegavam emprestado palavras de Victor Hugo para dizer que aquilo que o autor dizia se aplicava a eles. Victor Hugo afirma que “seus dias se vão de sonho em sonho”, e um operário escreve uma nota para dizer: “isso se aplica a nós”. Avançar na vida é um sonho, os operários não são poetas que sonham diante de uma folha de papel, são pessoas que vivem no mundo do trabalho e que não estão longe da “verdadeira” vida. Podemos pensar em exemplos mais contemporâneos, como o que aconteceu em Atenas, quando, nas manifestações atenienses, os manifestantes utilizaram como palavras de ordem o seguinte enunciado: “Não vivamos mais como escravos!”. Essa é uma frase que está em uma peça de Jean Genet, *Les Bonnes* (As domésticas), que estava em cartaz em Atenas na época. E foi o diretor dessa peça que, digamos, emprestou essa frase aos manifestantes. E o que é interessante, ao mesmo tempo, é que há um empréstimo, mas também, evidentemente, uma mudança do regime da palavra. Não se trata de dizer simplesmente que o teatro agora acontece na rua. Mas sim de ressaltar que uma cena de revolta doméstica, na qual as domésticas que se revoltam contra suas patroas,

torna-se a palavra de ordem, o slogan de uma grande ação coletiva nas ruas. Eu citei em vários livros essa espécie de inversão e reviravolta da palavra do outro que está em jogo nos episódios revolucionários, como o que aconteceu em julho de 1848, na revolta operária. Os operários vão procurar o Ministro do Trabalho Público para reclamar e são conduzidos por um homem que não é um operário, mas um tipo de artista, de escritor, não se sabe ao certo. O Ministro crê que estava sendo esperto e decide mostrar aos operários que estavam se deixando conduzir por uma espécie de demagogo, não pertencente à classe dos trabalhadores, e pergunta por que estavam se tornando escravos desse homem. Os operários registram a palavra “escravos” e saem daquele encontro para se reportarem ao coletivo que os havia enviado, dizendo: “O Ministro nos chamou de escravos”. E, finalmente, isso dá início à insurreição. Assim, há todo um jogo de inversão e reviravolta das palavras, de empréstimo entre outros regimes de palavras. É como eu disse no início, o que é importante não é o fato de que as pessoas falam, mas o fato de que elas não falam como se espera que elas falem. Eles falam de uma maneira que faz trajetos que não esperávamos deles: pensamos que vão gritar, que vão reclamar e depois eles argumentam de maneira polida. Isso me impressionou quando comecei a trabalhar com os textos e brochuras operárias dos anos 1830, ou seja, essa espécie de paixão pela argumentação, pelo raciocínio. Isso se expressa no gesto de não falar com os patrões ou com as autoridades públicas da maneira que se espera que falem, mas de dizer “eis aqui nossas razões, tudo está sobre a mesa, estamos explicando a vocês a situação e temos razão. E se vocês não admitirem que temos razão, bom, vocês estão equivocados.” Isso nos remete ao diálogo emancipador que é, fundamentalmente, um diálogo entre pessoas que falam e pessoas que não acreditam que esses primeiros falam.

Comentei acerca disso no livro *O desentendimento*¹² através do episódio que coloquei em cena, a saber, a reescritura da revolta dos

12. RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Ed.34, 1996.

plebeus sobre o Aventino¹³ feita pelo escritor francês Ballanche, em 1829. E ele descreve essa revolta não como uma insurgência de pessoas que demandam melhores condições, mas que desejam ser consideradas como seres que falam. Em seu relato encontramos plebeus que constroem uma cena de palavra na qual discutem, nomeiam representantes e, diante disso, os patrícios dizem: “essas pessoas fazem barulho, são animais ruidosos e é impossível que falem.” E, no fundo, essa história dos plebeus é de fazer com que os patrícios reconheçam que eles falam, que não são animais ruidosos, mas sim seres falantes. É essa grande partilha que atravessou os tempos e que existe ainda, como quando as pessoas fazem manifestações nas ruas e o governo diz que não passa de barulho, de inquietude e temor pelo futuro, mas não compreendem essa forma de expressão como a expressão de razões. Os manifestantes afirmam que os governantes compreendem muito bem o que foi dito e vice-versa, contudo mostram que as razões tecidas por ambos são diferentes e, ao final, são as razões dos governantes que triunfam e criam essa espécie de fosso entre as pessoas que pretensamente falam de fato, e aquelas que só produzem ruído.

Assim, o modo dialógico, para mim, é fundamentalmente uma cena de diálogo em que há um ganho com relação a uma situação na qual supostamente não deveríamos falar. A subjetivação é um processo no qual construímos um universo de experiência que é novo e não o

13. Rancière faz aqui referência à cena da secessão dos plebeus romanos sobre o Aventino (sede da plebe romana) e que foi reescrita por Pierre-Simon Ballanche para comentar as revoluções modernas. Para fazer com que suas reivindicações de justiça fossem escutadas, os plebeus deviam, antes de qualquer coisa, fazer com que os outros compreendessem que eles estavam falando. Os patrícios deveriam entender o que para eles era impossível até mesmo fisicamente, pois o que saía da boca dos plebeus não eram palavras inteligíveis, mas sons grosseiros, ruídos, barulhos incapazes de produzir escuta e, portanto, interlocução. Segundo Rancière, “na fábula do Aventino, a posição patrícia define um recorte do mundo sensível entre os homens da fala e os homens da voz. A secessão plebeia revela outro recorte do sensível, em que os plebeus são também homens da fala que têm algo a discutir com os patrícios. A argumentação lógica é então, ao mesmo tempo, uma manifestação estética, no sentido original do termo, a manifestação do mundo sensível no qual ela é considerada como um argumento que expõe uma questão visível.” (RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.375).

construímos através de um modo harmonioso, mas sim sob um modo polêmico. E essa polêmica não ocorre simplesmente porque trocamos argumentos, mas porque, como mencionamos, os operários, nesse caso, constroem a cena sobre a qual eles falam, e sobre a qual os patrões e o governo deveriam escutá-los, sem que, contudo, isso ocorra na prática. Acredito que esse seja o dialogismo do dissenso.

Ângela Marques e Marco Prado: Gostaríamos que o senhor desenvolvesse um pouco mais a relação estabelecida entre o processo de subjetivação e a modificação das coordenadas da experiência vivida. Como alteramos essas coordenadas?

Jacques Rancière: Modificamos as coordenadas de uma experiência quando modificamos a maneira como as coisas podem ser percebidas e nomeadas. O que é o consenso? Não é o fato que estejamos de acordo sobre uma questão, mas o fato de que existem dados que se impõe sobre nós e nossa percepção. O que os governantes fazem para impor um consenso? Eles afirmam “é assim que as coisas são e não poderiam ser de outra maneira.” Esses são os dados sensíveis e que aparecem nos momentos de crise, nessa pandemia, na globalização. Os governantes dizem que não podemos agir de outra forma que não seja do jeito que estão indicando. Então, no fundo, o que é o dissenso? O que significa modificar os marcos que nos orientam? Se fazemos mudanças, mudamos inicialmente o pressuposto que nos diz que só podemos ver as coisas de uma dada maneira. Mas não é assim: inventamos, de alguma maneira, outros olhares, outras descrições das coisas. E, a partir do momento que inventamos outras descrições e outros olhares sobre as coisas, podemos dizer que, imediatamente, saímos da lógica consensual. Tudo que essa lógica demanda é que confirmemos suas premissas, a saber, de que “as coisas são assim e não podem ser de outra maneira”. E, bom, como mudamos isso? Frequentemente, claro, é através de combates específicos. Normalmente vemos o que nossos governantes, a mídia nos fazem ver e, depois há experiências que fazem com que possamos mudar, sair do sistema de evidências sensíveis e perceber que as coisas não possuem mais a mesma visibilidade, nem o mesmo nome. Sob esse aspecto, há

toda uma espécie de regime de separação do possível e do impossível que é rompido. Mas há ainda a possibilidade de que essas mudanças ocorram de maneira microscópica, seguindo um pouco a lógica de microsentimentos, de microsensações. Podemos falar, como há pouco, da mudança da relação entre o dia e a noite, o descanso e o trabalho, no caso dos proletários. As mudanças também ocorrem frequentemente através de ações específicas. Podemos nos lembrar aqui do movimento que se iniciou na França em 2018, chamado “*les gilets jaunes*” (coletes amarelos), que é um movimento que se iniciou a partir de quase nada, ou seja, de um protesto contra o aumento dos impostos sobre o combustível e sobre emissões de carbono. E nesse momento vemos pessoas que não eram militantes profissionais, que não eram operários sindicalistas, que não eram estudantes agitadores, mas que se reuniram e ocuparam as rotatórias das estradas, que criaram toda uma espécie de vida e, ao criarem isso, eles recompuseram, de alguma maneira, o mundo sensível. Acho que é um pouco isso que acontece em todos os grandes movimentos, de reuniões coletivas, de manifestações coletivas. Ou seja, havia algo que era a lei das coisas e depois deixa de sê-lo.

Ângela Marques e Marco Prado: O senhor acredita que podemos elaborar cenas de dissenso em meio ao isolamento social imposto pela pandemia, em uma situação agravada pela crise política, econômica e social?

Jacques Rancière: Não tenho muito a dizer, porque a possibilidade de construirmos cenas transformadoras diminui com a situação atual da pandemia. E o que é a pandemia? Um tipo de auxiliar assustador para as políticas governamentais normais. Nossas políticas governamentais normais consistem sempre em dizer: “essa é a necessidade e é preciso submeter-se a ela”. E quando a necessidade é a globalização, podemos dizer que não é verdade, porque não se trata de um fenômeno que cai do céu, são forças econômicas e políticas reais e podemos lutar contra elas. Quando se trata da pandemia, não é bem assim: não nos mobilizamos contra a pandemia. Eu diria que, enquanto a pandemia existir a possibilidade de criar cenas de dissenso é infelizmente muito pequena. Ela

não permite muitas ações dissensuais: o tempo, elemento essencial para a produção de intervalos na ordem sensível, não nos pertence e está sob o controle das autoridades.

Ângela Marques e Marco Prado: Muito obrigada, professor Rancière, por nos conceder essa oportunidade de nos encontrarmos, ainda que virtualmente, de escutarmos suas considerações acerca dos conceitos que compõem o método da cena, uma vez que eles nos são tão caros e tão centrais para as pesquisas que desenvolvemos junto a nossos colegas e alunos da Universidade Federal de Minas Gerais.

Jacques Rancière: Gostaria de agradecer a vocês pela tradução e divulgação de meu livro *O método da cena* no Brasil. Fico muito sensibilizado com o interesse que estudantes, pesquisadoras e pesquisadores, professoras e professores brasileiros têm pelo meu trabalho. Para mim sempre foi importante essa relação com o Brasil e fico contente que ela se desdobre ainda hoje, uma vez que ela se iniciou há mais de 50 anos e fico muito feliz que ela continue.

Obras de Jacques Rancière relacionadas ao tema do método da cena

GAUNY, Gabriel. *Le philosophe plébéien*. Textes présentés par Jacques Rancière. Paris: La Fabrique, 2017.

RANCIÈRE, J. *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. *La Mécontente – politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.

RANCIÈRE, J. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.

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

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

RANCIÈRE, Jacques. Un soulèvement peut en cacher un autre. In : DIDI-HUBERMAN, Georges. *Soulèvements*. Paris : Gallimard, Jeu de Paume, 2016b, p.63-70.

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. *Le temps modernes*. 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.

Sobre o autor e os organizadores e entrevistadores

Autor:

Jacques Rancière

Nascido em Argel, no ano de 1940, Jacques Rancière formou-se em filosofia pela École Normale Supérieure e lecionou no *Centre Universitaire Expérimental* de Vincennes - atual Universidade de Paris VIII - entre 1969 e 2000, quando se aposentou. Foi um dos discípulos de Luis Althusser, embora tenha rompido com seu mentor a partir do desenrolar dos movimentos parisienses de maio de 1968. Atualmente ele é professor de filosofia na European Graduate School e é professor emérito da filosofia da Universidade de Paris VIII, Vincennes, Saint-Denis. Depois de ter escrito, junto com Louis Althusser, o livro *Ler o Capital* (1965), seu trabalho se distanciou daquele desenvolvido por Althusser e passou a se concentrar sobre as relações entre estética e política a partir da elaboração de um pensamento anti-hierárquico, ressaltando a potência emancipatória do método da igualdade e do método da cena.

Organizadores e entrevistadores:

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG. É Doutora e Mestre em Comunicação Social pela UFMG. Realizou pós-doutorado em Comunicação e em Ciências Sociais em Grenoble (França) junto ao Groupe de Recherche sur les Enjeux de la Communication (Institut de Communication et Medias - Université Stendhal). Integra os grupos de pesquisa MARGEM - Grupo de Pesquisa em Democracia e Justiça (UFMG); Grupo de Pesquisa em Discursos e Estéticas da Diferença (DIZ, UFV); Grupo de Pesquisa Corpo, imagem e sociabilidade (UTP) e Teorias e Processos da Comunicação (Faculdade Cásper Líbero). É coautora dos livros *Apelos solidários* (Intermeios, 2017), escrito com Angie Biondi; *Diálogos e Dissidências: M. Foucault e J. Rancière* (Appris, 2018), com Marco Aurélio Máximo Prado; *Ética, Mídia e Comunicação* (Summus, 2018), com Luis Mauro Sá Martino. É organizadora dos livros *Vulnerabilidades, justiça e resistências nas interações comunicativas* (SELO PPGCOM, 2018) e *Imagens e Alteridades* (SELO PPGCOM, 2019).

Marco Aurélio Máximo Prado

Professor Associado do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Docente do Programa de Pós Graduação em Psicologia da UFMG. É Doutor e Mestre em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Realizou estágio doutoral junto ao Departamento de Sociologia da City University of New York (CUNY) e pós-doutorado na Cátedra de Estudos Brasileiros na University of Massachusetts/Amherst pela Fundação Fulbright. É coordenador do Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania LGBT+ da UFMG e integra o Núcleo de Psicologia Política da Universidade Federal de Alagoas e o Grupo de Pesquisa Afetad@s: Sexualidades, Cuidado e Políticas públicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). É coautor do livro *Diálogos e Dissidências: M. Foucault e J.*

Rancière (Appris, 2018) com Ângela Cristina Salgueiro Marques, autor do livro *Ambulare* (SELO PPGCOM, 2018) e de vários artigos científicos bem como co-organizador por dossiês temáticos em diferentes revistas científicas. É editor auxiliar da Revista *Psicologia Política* e atualmente é presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Psicologia (ANPEPP). Bolsista CNPq.

Jacques Rancière

O autor 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.

Jacques Rancière é professor emérito da filosofia da Universidade de Paris VIII, Vincennes, Saint-Dennis e suas pesquisas tratam das relações entre estética e política.