

## **A fabulação dos intervalos nas imagens: o momento qualquer como operação estética e política em Jacques Rancière<sup>1</sup>**

Ângela Cristina Salgueiro MARQUES<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), MG

### **RESUMO**

Este texto discute como a construção da cena dissensual se apoia em processos intervalares de montagem que redefinem o aparecer e a legibilidade dos corpos figurados. A partir de alguns entrelaçamentos entre conceitos de Rancière e Benjamin, argumenta-se que a fabulação articulada à experiência de um “momento qualquer” pode fazer figurar outramente as vidas dos oprimidos a partir de um avizinhamento contemplativo entre o espectador e a alteridade presente na imagem. A imagem, tomada como singularidade e como operação a partir da qual se pode produzir uma cena dissensual, pode produzir momentos de *rêverie* (devaneio fabulador) que fraturam imaginários consensuais, alterando o modo como lemos, vemos e ouvimos o outro e o mundo a nosso redor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imagens; cena de dissenso; aparecer; fabulação; momento qualquer.

### **Introdução**

Desde a publicação do livro “O destino das imagens”, em 2003, temos encontrado nos trabalhos de Jacques Rancière uma reflexão que cada vez mais se aprofunda acerca do tema da natureza intervalar das imagens. Seja nas análises filmicas ou fotográficas, Rancière (2007, 2010, 2012) dedica-se a nos mostrar que as imagens são o resultado de um trabalho, da construção de relações e articulações novas que inventam possibilidades outras de aparecimento e transformação das formas, das vidas e do comum. Tais “relações novas” derivam, segundo ele, da reconstituição da rede conceitual que torna um enunciado pensável e que modifica as condições de seu aparecimento. O trabalho da imagem consistiria, assim, em produzir um arranjo, um reenquadre, uma reorganização de formas perceptivas dadas, uma recomposição da ordem que sustenta uma dada narrativa, uma montagem que evidencie um intervalo e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, e-mail: [angelasalgueiro@gmail.com](mailto:angelasalgueiro@gmail.com).

um limiar entre o que era esperado e uma quebra de expectativas. Como afirma Rancière, “uma imagem introduz um intervalo, uma dimensão de fuga, um tipo de verticalidade em relação ao *continuum* de formas visuais reunidas e de operações de sentido que estão associadas a elas.” (2019, p. 69).

A operação intervalar que uma imagem é capaz de produzir fratura expectativas de legibilidade, trazendo ao olhar do espectador uma indecidibilidade que o torna sensível a aspectos que antes não seriam objeto de contemplação ou consideração. Essa abordagem de Rancière sobre a imagem e sua “pensatividade” foi explorada em *O espectador emancipado* (2012) e em *Aisthesis* (2013a), chamando minha atenção ao longo do desenvolvimento de uma análise comparativa entre enquadramentos biopolíticos nas imagens fotojornalísticas do Programa Bolsa-Família e fotografias documentais do *Farm Security Administration* (MARQUES; MARTINO, 2020; OLIVEIRA; MARQUES, 2019).<sup>3</sup> Trago aqui uma imagem em especial que pode nos ajudar a entender como a operação intervalar da imagem pode emancipar o olhar da necessidade de um encadeamento causal que conduz a um fim esperado.



**Imagem 1:** Esther Bubley, 1943. Legenda: Washington, D.C. Pearl Ginsburg refused to have her boarding house rent raised. Fonte: <https://www.loc.gov/item/2017862338/>

<sup>3</sup> O FSA foi uma iniciativa do governo dos EUA para ajudar os trabalhadores rurais em dificuldade durante a depressão nos anos 1930. A sessão histórica do projeto, liderada por Roy Stryker, foi responsável por milhares de fotos dos trabalhadores americanos nos anos 1930 e 1940, produzindo aproximadamente 175 mil negativos. Os fotógrafos recebiam orientações rígidas do coordenador Roy Stryker: “A primeira instrução era de fotografar a fazenda ou o fazendeiro em uma situação desesperadora, propositalmente mostrando a pobreza por meio do registro de ‘prédios degradados’ ou ‘roupas pobres’. As próximas fotos devem contar uma história de sucesso, retratando cenas roteirizadas de agricultores interagindo com agentes da FSA e recebendo empréstimos até que terminassem com um momento claro de sucesso, como ‘De volta à fazenda - salvo - aliviado e feliz’. Alguns fotógrafos receberam, além disso, instruções para fotografar pessoas específicas, a maioria das quais já tinha alguma relação com o programa de reabilitação”. (COSTA, 2019, s.p.). Havia também a questão da censura: Stryker perfurava diretamente os negativos do material indesejado. O controle rígido ocasionou em brigas com a maioria dos fotógrafos do projeto.

Essa fotografia de Esther Bubley, realizada em uma pensão de mulheres, registra momentos de um cotidiano que não tem muitos paralelos nas imagens do próprio FSA, marcado por uma cristalização dos corpos, geralmente passivos. Bubley é uma das fotógrafas escaladas para documentar o modo como comunidades rurais e extremamente empobrecidas pela grande crise de 1929-30, estavam conseguindo se manter graças a política sociais do governo. É como se para os corpos fotografados só existisse a possibilidade de uma vida precária, sem resistência, sem tempo para devaneios, e sem momentos lúdicos. Nosso olhar é capturado entre a linha do braço levantado com a mão apoiando o rosto, e o braço que pende inerte no colo da jovem. Esse é um enquadramento incomum nas fotografias do FSA, transmitindo, junto com o olhar atravessado, um sentimento de incômodo e preocupação. Na legenda, é informado não apenas o nome da mulher (algo raro à fotografia documental do FSA), mas que ela se recusa a ter o aluguel aumentado. A descrição é sintomática pois ela guia atenção do espectador, não para um elemento humilde do espaço, ou para uma condição de vulnerabilidade, mas para uma posição de enfrentamento da pessoa fotografada. E esse enfrentamento não é contra uma força externa e simbólica, como a pobreza no geral, mas contra uma realidade bem específica: o aumento de aluguel de uma pensão feminina. A vulnerabilidade está presente, mas ela não elimina a capacidade de agência da mulher no centro (ELLIS, 1996).

Esse intervalo aberto entre uma visibilidade estabilizada do empobrecimento (sem esquecer as operações de sentido e legibilidade que a configuam) e uma visibilidade dialetizada pela indecisão que torna sensível o olhar, contribui para o que Rancière (2012) chama de “pensatividade da imagem”, despertando no espectador novos modos de percepção da imagem, do corpo e do espaço da cena.

A pensatividade da fotografia poderia ser definida como o nó entre várias indeterminações. Poderia ser caracterizada como efeito da circulação entre o motivo, o fotógrafo e nós, do intencional e do não intencional, do sabido e do não sabido, do expresso e do não expresso, do presente e do passado. (RANCIÈRE, 2012, p.110)

De maneira breve, a pensatividade destaca a tensão e mesmo a oposição entre duas imagens possíveis: a imagem socialmente determinada do sujeito empobrecido e a imagem de sujeitos que fabulam um corpo (fixando um ponto que não vemos) para a

---

pose, desafiando uma hierarquia policial do visível. “A pensatividade da fotografia seria, então, a tensão entre vários modos de representação.”(RANCIÈRE, 2012, p.110).

O que interessa a Rancière é o modo como as imagens podem produzir esse jogo de intervalos entre regimes de enunciação, temporalidades, espacialidades e sentidos ao serem articuladas fora da lógica da representação, escapando a uma hierarquia e conferindo importância à singularidade de uma única imagem quando ela introduz uma linha de fuga em relação ao desdobramento horizontal de um enunciado no qual geralmente impera a causalidade consensual. São os arranjos indeterminados entre imagens que se associam, por sua vez, a palavras, temporalidades e outros registros que se destacam na abordagem que Rancière confere à imagem, delimitando-a como uma cena polêmica.

Ao recusar o regime representativo das imagens (que privilegia a imagem como reprodução mimética do referente), Rancière (2003, 2019) avalia como o regime estético pode favorecer a criação de intervalos capazes de emancipar o olhar do espectador de uma forma de legibilidade do mundo que o torna inteligível apenas pela via da hierarquização causal dos acontecimentos. Neste artigo, interessa-me refletir acerca de como o intervalo fabulado pela imagem liberta “o que estava indexado sob o registro do único real possível, apresentando a esse real ordinário e já consensual uma desierarquização e uma possibilidade outra de aparecer” (RANCIÈRE, 2019, p. 55). Ao longo do texto, algumas imagens feitas por fotógrafos escalados no projeto da FSA serão mobilizadas de maneira a tornar mais claro o argumento de que a fabulação articula-se à singularidade de um “momento qualquer” e sua potencialidade dissensual de fazer figurar os vulneráveis a partir de um avizinhamo mais demorado entre espectador e alteridade presente na imagem. Argumento que imagens pensativas podem dar origem a cenas de dissenso nas quais o aparecer (*apparâître*) dos sujeitos desperta no espectador outros modos de percepção dos corpos e das múltiplas espacialidades e temporalidades da cena a partir da qual figuram e se erguem os rostos que nos interpelam.

### **O “momento qualquer” e o rearranjo temporal que faz figurar o “qualquer um”**

No livro “As margens da ficção” (2017, p.26), Rancière escolhe algumas obras literárias modernas para comentar cenas específicas nas quais destaca-se o que ele

---

chama de uma “potência da inclusão de qualquer um e também de qualquer acontecimento”. Momentos ínfimos do cotidiano, a fugacidade e a poesia de intervalos de tempo antes não capturáveis pela trama da narrativa agora conseguem não só reconfigurar a estrutura do roteiro de ações, mas também conferir dignidade a todos que compõem essas cenas.

A meu ver, essa é uma definição do momento qualquer que acentua a potencialidade política do tempo em fazer figurar os oprimidos (uma questão certamente benjaminiana). A imagem fotográfica que permite a figuração, segundo Rancière (2012), pode ser tematizada quando a fotografia se torna uma arte e “faz falar duas vezes o rosto dos anônimos”, por um lado, “como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seus modos de vida”; e, por outro, “como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que nos traz esses rostos” (RANCIÈRE, 2012, p. 23-24). Dito de outro modo, enquanto a representação tende a imobilizar e fixar os sujeitos em categorias que os definem e os submetem; a figuração revela o quão difícil (e mesmo impossível) é reter os sujeitos e a complexidade de suas experiências em uma imagem. Na figuração, o sujeito tem que escapar à nossa tentativa incessante de tudo categorizar, avaliar, julgar e submeter ao já familiar: ele deve permanecer estranho, infamiliar e, por isso mesmo, inquietante.

A figuração nas imagens fotográficas apresenta “outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados” (RANCIÈRE, 2012, p.99). A política presente no gesto figurativo relaciona-se com a capacidade que as imagens possuem de atuar sobre a forma de reconhecimento da dignidade dos sujeitos. Tal atuação envolve o gesto de reconfigurar a relação de contemplação do mundo, permitindo uma forma de experiência do mesmo que preserva a distância que torna possível ao espectador refletir sobre os sentidos do que é figurado na imagem. Assim, a pensatividade da imagem surge no encontro da visualidade com o espectador, e não como uma relação entre um “referente” capturado por alguém e entregue como produto de um olhar.



**Imagem 2:** Foto de Marion Post Wolcott, 1939. Legenda: Juanita Coleman helps during recreation time for adult class. In the church she teaches them to read and write and to discuss any interests and problems. Gees Bend, Alabama. Fonte:

<http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa1998012453/PP>

Essa reflexão sobre a figuração está associada ao modo como Rancière afirma que a ficção moderna “suprimiu a peripécia, a forma de passagem do tempo que anseia por um fim, encadeando causas em direção a um desdobramento linear” (2017, p. 131). Em vez da peripécia, o que se destaca na narrativa ficcional moderna, segundo Rancière, é o “momento qualquer”, “que pode se produzir a qualquer instante, para toda circunstância insignificante; mas que é também um momento sempre decisivo, o momento de sacudida que se conserva entre o nada e o tudo” (2017, p.154). Essa noção tem origem em uma expressão que Erich Auerbach utilizou, em seu livro *Mimesis*, para caracterizar a ficção de Virginia Woolf, indicando “o momento que não constrói e nem destrói mais nada, que não se estende em direção a um fim, mas se dilata ao infinito, incluindo virtualmente outros tempos e lugares” (2017, p. 131). O momento qualquer expande o tempo presente de modo a fazer caber nele os possíveis ainda não registrados pela ordem policial controladora. A maneira como os fragmentos de tempo se entrelaçam é desmedida e inclusiva: eles não só coexistem, mas também se expandem como ondas sonoras, sem jamais destruírem umas às outras.

O momento qualquer é o elemento de um tempo duplamente inclusivo: um tempo da coexistência no qual os momentos penetram uns nos outros e persistem ao se expandirem em círculos mais e mais largos: um tempo partilhado que não conhece mais a hierarquia entre aqueles que o ocupam (RANCIÈRE, 2017, p. 153).

O brilho fulgurante do momento qualquer, do desmedido momento, se aproxima do relâmpago benjaminiano, cujo clarão fugaz une passado, presente e futuro na



---

imagem dialética. Contudo, um momento qualquer faz reverberar no presente uma profusão de recortes temporais do próprio presente. Esse excesso de temporalidades habilmente montadas em redemoinho é o dispositivo que, na visão de Rancière, vai desorganizar o “grande *continuum* feito da conjunção de momentos que são, ao mesmo tempo, o ponto por onde passa a reprodução da hierarquia dos tempos e o ponto de um hiato, de uma ruptura.” (2018c, p. 35).

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

### **Cena de dissenso e de aparecimento**

É interessante notar que o momento qualquer estabelece uma dinâmica de questionamento das formas de legibilidade e inteligibilidade que se assemelha ao trabalho de composição da cena de dissenso. Gostaríamos de ressaltar aqui três aspectos da cena de dissenso que nos parecem importantes para compreendermos o modo como Rancière define a intervenção disruptiva do momento qualquer na temporalidade consensual a ser desafiada pelo “*apparaître*” possibilitado pela cena. O aparecer “é a criação de uma cena sobre a qual as coisas são visíveis, mas visíveis de uma certa forma, pois ocorre uma reorganização do campo do visível, desafiando a ordem hierárquica” (RANCIÈRE, 2019, p. 46). Primeiramente, a montagem da cena se inicia com o trabalho de uma razão sensível que escolhe uma singularidade a partir da qual serão traçadas todas as linhas (ou constelações) que potencialmente definem um acontecimento. “Trata-se de colocar em relação o que aparece como sem relação, ou de mostrar uma capacidade que parece não mais existir” (RANCIÈRE, 2018b, p. 14). A cena aproxima e articula uma multiplicidade “de narrativas sérias ou fantasiosas, de documentos históricos, de coleções de objetos testemunhas ou mitos perdidos na noite dos tempos” (2017, p. 132).

A rede constituída em torno de um evento singular inscreve os elementos em uma constelação movente na qual modos de percepção e afeto, e formas de interpretação tomam forma. A cena não é uma ilustração de uma ideia. É uma pequena máquina ótica que nos mostra o pensamento ocupado, tecendo juntos

---

percepções, afetos, nomes e ideias, constituindo a comunidade sensível que torna essa tecelagem pensável. A cena captura 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).

Novamente aqui podemos estabelecer uma interseção entre Rancière e Benjamin no sentido de que a cena pode ser concebida a partir de um trabalho de montagem, de articulação constelar de elementos singulares que, quando aproximados, produzem um choque, uma interrupção no fluxo contínuo da organização causal das temporalidades. A imagem benjaminiana é justamente o resultado dessa montagem: “imagem é aquilo onde, à maneira de um relâmpago, o acontecido se une ao agora numa *constelação*” (Benjamin 2018, p.345). Além disso, são instigantes as semelhanças entre o modo como Benjamin define seu método e o modo como Rancière nos explica sua concepção de método da cena:

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

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

A cena de dissenso resulta dessa laboriosa aproximação entre singularidades, entre mônadas que se comunicam de maneira não linear, produzindo desorganizações de sentidos, indecidibilidade na apreciação e abertura contemplativa e sensível do olhar. Em *Aisthesis*, Rancière tem um texto que se chama “The cruel radiance of what it is”, que revela como o fotógrafo Walker Evans (escalado no projeto da FSA) trabalhou com o escritor James Agee para publicar o livro *Let Us Now Praise the famous men*. Rancière destaca o modo como as imagens e os textos de Agee produzidos no contexto da FSA exploravam os detalhes do cotidiano, das casas, dos modos de vida de sujeitos rurais produzindo inventários nos quais objetos, pessoas e paisagens se articulavam de maneira não hierárquica, não autoritária, concentrando-se no fato de que cada detalhe, coisa e pessoa era parte de uma existência concreta, inevitável e irrepetível. Rancière



descreve como Agee não queria falar em nome dos povos empobrecidos, e recusa qualquer hierarquia, escapando da representação rumo à figuração.

Essa primeira dimensão de explicação da cena é central para compreendermos um segundo aspecto da cena: o significado que Rancière confere ao gesto estético e político do “aparecer” (*apparaître*). Tal gesto envolve a alteração de um regime de percepção, leitura e escuta por meio do qual elementos diversos se justapõem e se atritam de modo a permitir um deslocamento de nossa posição em relação ao modo como apreendemos, percebemos e respondemos às demandas do outro e aos eventos do mundo. O aparecer é uma experiência estética de ruptura com uma ordem prefigurada que programa nosso *sensorium* para atender de modo consensual a esses apelos. Assim, a cena de dissenso altera os regimes de visibilidade e inteligibilidade que mediam nossas interações com a alteridade. Esse gesto é insurgente porque desafia a hierarquia que atrela o olhar e a escuta a dispositivos de controle e previsibilidade.

Penso que a questão da cena é também ligada muito fortemente à questão da aparência, ao fato de que a aparência não é o contrário da realidade, mas a cena da manifestação. A teatralidade é a construção de um outro universo de aparências: o fato de fazer aparecer o que não aparecia, ou de fazer aparecer de forma diferente o que aparecia sob um certo modo de visibilidade e inteligibilidade. (RANCIÈRE, 2018b, p. 17).

A teatralidade da cena de dissenso, sua dramaturgia, configura a terceira característica a ser destacada e está intrinsecamente ligada ao reposicionamento dos corpos, ao deslocamento das imagens, às sacudidelas e tremores necessários para produzir deslocamentos, rachaduras e fissuras nos modos naturalizados de apreensão e explicação dos eventos. “A cena é uma forma de interromper a máquina da explicação das coisas” (2018b, p. 17), afirma Rancière, mas a questão que se apresenta diante de nós agora é “qual tipo de operação vai mudar essa distribuição do visível e do pensável?” (2019, p. 50).

É assim que a arte, o cinema, a fotografia e a literatura passam a ocupar a reflexão de Rancière (2017, 2018c) acerca da desmontagem das explicações previsíveis do mundo e da suspensão, desvio ou desativação de hierarquias: a narrativa ficcional, segundo ele, ao se desenvolver não como encadeamento de tempos, mas como relação e coexistência entre lugares e suas múltiplas possibilidades de realização, produz um trabalho dissensual que marca a criação de cenas de ruptura. A literatura e as imagens adquirem proeminência na montagem da cena e na elaboração de um novo *apparaître*,

---

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

A suspensão da ordem corriqueira do tempo, da maneira habitual de ocupar um espaço, da forma de identificar-se como indivíduo e de inscrever-se nas relações já estava também presente na obra “Béla Tarr: o tempo do depois” (2013b). Nessa obra, Rancière afirma que o tempo do depois é aquele que se abre depois da ação na cena, depois da interrupção das explicações já dadas: é, como nomeia o próprio Rancière, o “ponto sem limites”, o “desmedido momento” (incapturável por fórmulas narrativas e discursivas), o “momento qualquer”. “O tempo do depois não é o da razão reencontrada nem o do desastre esperado. (...) É o tempo em que o interesse recai sobre a própria expectativa” (2013b, p. 96).

O momento qualquer, como mencionamos, produz ondas de temporalidade que se interpenetram, sem que uma destrua a outra, produzindo uma forma de coexistência que conecta sem subordinar ou aniquilar: “um vínculo igualitário que conserva as temporalidades umas ao lado das outras em seu direito igual à existência, mas também enriquecendo-as infinitamente por meio de traduções, reflexos e ecos” (Rancière, 2017, p. 141). A coexistência das temporalidades é possível nas operações estéticas e políticas que originam as imagens e a ficção, uma vez que nelas “a vida se faz infinita, transpondo-se para além de si mesma” (RANCIÈRE, 2018a, p. 93).

Há um processo fabulador que envolve a produção do momento qualquer na arte e na literatura. O devaneio (*rêverie*) torna possível um jogo imaginativo que ativa o exercício do “como se”: o sonho que transborda os limites dos lugares, tempos e nomes impostos aos sujeitos é justamente o que torna defeituosa a “máquina de explicação das coisas” e permite a desmontagem do olhar. Assim, a desierarquização desencadeada pelo processo fabulativo deriva, segundo Rancière, de um trabalho ficcional dissensual que nos revela a existência de várias maneiras de construir a realidade e a temporalidade. “É um trabalho que não pode jamais ser feito globalmente, que se produz justamente na criação, em tal ou tal momento preciso, de cenas políticas e de cenas ficcionais que contrariam os ditames da necessidade” (2019, p. 58).

É pela via do momento qualquer que o “qualquer um” passa a ser figurado (e não apenas representado), passa a aparecer e ser visto e escutado como antes não

---

poderia ter sido. É pelo devaneio fabulador que integra a estrutura do momento qualquer que ocorre a “a entrada dos indivíduos quaisquer no tempo vazio que se dilata em um mundo de sensações e paixões desconhecidas” (RANCIÈRE, 2017, p.151). Na fabulação, não só os tempos coexistem de maneira desierarquizada, mas também os sujeitos e suas formas de vida:

Na ficção se descobre um modo de ser inédito do tempo: um tecido temporal cujos ritmos não são mais definidos por objetivos projetados, ações que buscam à conquistá-los e obstáculos que retardam; mas por corpos que se deslocam ao ritmo das horas, mãos que apagam o embaçamento dos vidros para olhar a chuva que cai, cabeças que se apoiam, braços que caem, rostos desconhecidos ou conhecidos que aparecem atrás das janelas, passos sonoros ou furtivos, um ar de música que passa, minutos que deslizam uns sobre os outros e se fundem em uma emoção sem nome (RANCIÈRE, 2017, p. 151).

A seguir, gostaríamos de dedicar especial atenção aos gestos e elementos que contribuem para a montagem da cena na qual a hierarquia dos tempos e das formas de vida é quebrada. A menção às janelas e portas ocupa especial papel nas reflexões de Rancière (2013b) acerca da potência da *rêverie*. Elementos liminares da divisão do espaço, janelas e portas separam “aquilo que é” da imaginação fabuladora “daquilo que pode ser” e que se apresenta para além do espaço delimitado das instituições familiares, políticas, religiosas e sociais. Janelas e portas são fendas na paisagem instituída do real, são portais de passagem que franqueiam o ir e vir, a perambulação do corpo e do olhar, a projeção dos anseios em uma infinidade de devires.

Em uma cena dissensual de fabulação, configurada a partir da definição de um momento qualquer, é possível perceber como, na reiteração de normas e códigos de controle e conduta, uma outra “aparência” dos sujeitos injustiçados questiona a identidade social a eles imposta. De acordo com Rancière (2019), o modo como a ficção atua na produção de figurações, resistências e questionamentos, para ele, implica em uma forma de compor as imagens (entrelaçadas com discursos, textos e palavras) que perturbe a maneira como usualmente as representações tendem a apresentar, ao mesmo tempo, os conflitos e suas soluções pacificadas.

### **Janelas, portas, frestas: a fratura do tempo e a potência do devaneio**

No livro sobre Béla Tarr, Rancière (2013b) aciona várias vezes a figura da janela como a moldura através da qual podemos seguir o olhar de uma personagem, localizada

num momento específico (o tempo do depois ou o momento qualquer) configurado por cristais de tempo que, em movimento contínuo e não hierárquico, formam um microcosmo, visível apenas em um momento singular de coexistência, desafiando a espera pelo já familiar e promovendo a chegada do inquietante desconhecido.

Pelo vidro de uma janela, numa pequena cidade da Normandia ou na planície húngara, o mundo vai lentamente fixar-se num olhar, imprimir-se num rosto, pesar na postura de um corpo, moldar os seus gestos e produzir essa divisão do corpo chamada alma – uma divergência íntima entre duas expectativas: aquela que espera pelo mesmo, a habituação à repetição; e a que espera pelo desconhecido, pela via que conduz a uma outra vida (RANCIÈRE, 2013b, p. 97).

Ao nos depararmos com uma imagem de uma “personagem” debruçada na janela, por exemplo, não nos é possível conhecer seus pensamentos, sentimentos e desejos. A literatura aqui teria uma vantagem. Contudo, seja na imagem ou na narrativa ficcional, o que é vital para a valorização do momento qualquer é a “duração do tempo em si mesma, no seio da qual as coisas afetam as personagens, o sofrimento da repetição, o sentido de uma outra vida, a dignidade empenhada em perseguir o sonho e em suportar a decepção desse sonho” (RANCIÈRE, 2013b, p. 103).



**Imagem 3** – foto de Gordon Parks. Título: New York, New York. A woman and her dog in the Harlem section, 1943. Fonte: Farm Security Administration/Office of War Information Black & White Photographs. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2017851574/>

A presença das janelas como gatilhos para a *rêverie* (devaneio fabulador) está presente na obra de Rancière desde a década de 1980. Quando investigava os arquivos da imprensa operária de meados do século XIX, na França, Rancière (1985) se deparou com os escritos de Louis Gabriel Gauny, o “marceneiro poeta”, ou ainda, o “filósofo plebeu” para redigir *A noite dos proletários* (1988). A partir desses documentos, ele

---

produziu a seguinte descrição literária de um dia de trabalho do “filósofo plebeu” como taqueador em uma casa em construção:

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

Neste trecho, Rancière pretende evidenciar que uma das maneiras de abordarmos a emancipação dos operários é entender que o tempo configura formas de vida: utilizar o tempo livre para olhar pela janela “como se” fosse o proprietário da casa em obras, é um gesto que perturba a ordem consensual e hierárquica que separa os que trabalham com as mãos e os que observam. A prática do “como se” promove uma espiral de temporalidades desviantes, capazes de “transformar a sucessão de horas nas quais nada jamais deve acontecer em um tempo marcado por uma multitude de acontecimentos” (RANCIÈRE, 2018c, p. 34). O devaneio define a instauração de uma cena sobre a qual aquilo que antes não existia alcança inteligibilidade e escuta, e é por isso que “a emancipação é primeiramente uma reconquista do tempo, uma outra maneira de habitá-lo” (RANCIÈRE, 2018c, p. 33).

Assim o taqueador aparece em uma cena e é nela figurado a partir a alteração de um imaginário que define sua forma de vida. O imaginário instaurado pela fabulação, seja ela expressa pela arte, pelo cinema, pelo texto literário, evidencia um intervalo no seio de “um *continuum* temporal supostamente homogêneo” (RANCIÈRE, 2018c, p. 35), permitindo que momentos quaisquer emergjam a partir de limiares que desafiam o olhar e promovam a oscilação entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo.

O que também chama a atenção é o modo como, nas imagens, há suspensões ou dilatações do tempo, como se o instante se abrisse para caber nele uma série de outras temporalidades e experiências. Acredito que é possível fazer uma leitura dessas imagens com o auxílio da noção de limiar, tal como definida por Walter Benjamin. A partir da interpretação feita por Jeanne Marie Gagnebin (2014), o limiar em Benjamin se distingue da fronteira. Sujeitos empobrecidos, por exemplo, cruzam fronteiras, são por elas contidos, barrados, interditados. Conhecem-na como um limite, como uma linha que “desenha um traço ao redor de algo para lhe dar uma forma bem definida e evitar

que esse algo se derrame sobre suas bordas” (GAGNEBIN, 2014, p.20). Uma fronteira retém corpos, movimentos, excessos, evitando seu transbordar, impedindo fugas, vazamentos e impondo uma lei sobre um território, um domínio. É uma zona de detenção, de estancamento e exaustão. A “soleira” da porta, por exemplo, como obstáculo a ser transposto, pode tanto designar uma passagem quanto uma fronteira, uma barreira.



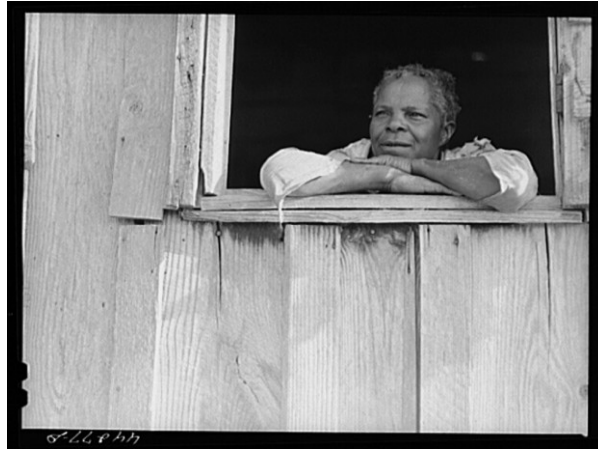
**Imagens 4 e 5:** Foto de Jack Delano, 1940. Legendas: “Ponce, Puerto Rico. In the slum area” e “Negro women in slum area, Washington, DC”. Fonte: <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa2000022247/PP>

Já o limiar indica transição, movimento de passagem, zona de fluxos e contrafluxos. Se a fronteira retém, o limiar permite o movimento das ondas, das idas e vindas das memórias, dos vestígios e dos imaginários possíveis. O limiar não apenas separa dois territórios (como a fronteira), “mas permite a transição, de duração variável, entre os dois territórios. Não significa somente separação, mas aponta para um lugar e um tempo intermediários, indeterminados, que podem ter uma extensão variável, mesmo indefinida.” (GAGNEBIN, 2014, p.22).

Pode uma fronteira se converter em limiar? Demorar-se no limiar é instaurar um espaço do indeterminado e do intermediário, da hesitação e da suspensão. O limiar permite uma pausa, uma dilatação temporal, para que outras temporalidades venham habitar o instante presente. Essas paradas contemplativas, esses entrelaçamentos temporais não são destituídos de agência, nem tempouco podem ser confundidos com uma “imobilização improdutiva”. Segundo Gagnebin, habitar o limiar e torná-lo habitável é fazer saltar ou explodir a continuidade e a linearidade do tempo controlado pelas governamentalidades opressoras (MARQUES; MARTINO, 2020). Uma janela



abre “um mundo de outras janelas, atrás das quais se mantém, por exemplo, está essa mulher enrugada, curvada em cima de algo indefinível e cujo rosto, a roupa e o gesto confuso permitem inventar uma história que não se parece com a nossa” (RANCIÈRE, 2013c, p. 117).



**Imagem 6** – foto de Jack Delano. Título: Wife of ex-slave Henry Brooks. Parks Ferry Road, Greene County, Georgia, 1941. Fonte: Farm Security Administration/Office of War Information Black & White Photographs. Disponível em: Library of Congress <https://www.loc.gov/item/2017794654/>

Figurar povos vulneráveis nas imagens de modo a evidenciar sua dignidade e sua humanidade é uma preocupação que, ao lado da liminaridade e dos devaneios fabuladores, aproxima Rancière e Walter Benjamin. Ambos empreendem uma busca por

Momentos que explodem, dinamitam o tempo contínuo, o tempo dos vencedores: permitindo a abertura de um outro tempo, um tempo comum, nascido nas brechas operadas no primeiro: não um tempo do sonho que faria cair no esquecimento o tempo sofrido ou projetaria um paraíso em devir, mas um tempo que se apresenta outramente, confere um peso diferente a tal instante, o conecta a um tal outro articulando outros instantes (RANCIÈRE, 2018c, p. 36).

A imagem, tomada como singularidade e como operação a partir da qual se pode produzir uma cena dissensual, pode produzir momentos de *rêverie* (devaneio fabulador) que atuam na reconstituição de um campo de aparência, criado quando imaginários consensuais são deslocados e fraturados, alterando o modo como vemos, ouvimos o outro e o mundo a nosso redor. Depois da expectativa não realizada, o desmedido momento se expande, “alterando o estatuto do visível, da maneira como olhamos as coisas e de como nos movemos entre elas” (RANCIÈRE, 2019, p. 51).

## REFERÊNCIAS

---

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. Vol. I. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COSTA, Inês. Killed negatives. **ZUM**, v. 16. 2019. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/en/revista-zum-16/negativos-eliminados/>>. Acesso em: 29 ago. 2020.

ELLIS, J. **Revolutionary Spaces: Photographs of Working-class Women by Esther Bubley 1940-1943**, *Feminist Review*, n. 53, p. 74-94, 1996.

GAGNEBIN, J-M. **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Ed. 34, 2014.

MARQUES, A.; MARTINO, L.M.; SOUZA, F. C. V.; ANTUNES, E. Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes. **Logos**, v. 27, p. 242-261, 2020.

MARQUES, A.; MARTINO, Luis Mauro Sá. Fotografias do limiar. **Interin**, v. 25, p. 83-110, 2020.

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

RANCIERE, 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. **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, 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, 2019.