

Cenas, fabulações e bricolagens: uma aposta teórico-metodológica descolonizadora para pesquisas em Comunicação

Scenes, fables and bricolages: a decolonizing theoretical-methodological approach for research in Communication

Francine Altheman

Resumo: *Este artigo propõe uma reflexão que busca organizar um caminho teórico-metodológico para pesquisas em comunicação, especialmente aquelas que se configuram em torno de imagens, coletivos e estética, correlacionando os métodos da igualdade e da cena, propostos por Rancière, bem como suas fabulações e experiências emancipadoras. Para isso, trago as observações ensejadas em pesquisas que tatearam essa abordagem e os aspectos preliminares que envolvem essa aposta num processo de pesquisa que se deixa afetar pelo objeto pesquisado. Assim, a proposta é investir em uma espécie de bricolagem, reconstruindo cenas com as diversas peças disponíveis ao pesquisador, o que envolve um reenquadramento do olhar e uma poética do conhecimento para que as cenas se descortinem, formulada a partir de um processo anti-hierárquico e descolonizador.*

Palavras-chave: *Método da cena; método da igualdade; fabulação; bricolagem; estética e comunicação*

Abstract: *This article proposes a reflection that seeks to organize a theoretical-methodological path for research in communication, especially those that are configured around images, collectives and aesthetics, correlating the methods of equality and the scene, proposed by Rancière, as well as his fables and emancipatory experiences. To this end, I bring the observations arising from research that explored this approach and the preliminary aspects that involve this commitment*

to a research process that allows itself to be affected by the object being researched. Thus, the proposal is to invest in a kind of bricolage, reconstructing scenes with the various pieces available to the researcher, which involves reframing the perspective and a poetics of knowledge so that the scenes can be revealed, formulated from an anti-hierarchical and decolonizing process.

Keywords: *Method of the scene; method of equality; fabulation; bricolage; aesthetics and communication*

Introdução

Pensar a metodologia de pesquisa é um processo protocolar para todos que desejam se aventurar pelo universo acadêmico e refletir sobre o método muitas vezes se torna um exercício angustiante, especialmente para aqueles que estão começando a pesquisar, ainda na graduação ou em um projeto para ingressar no mestrado. Os formatos protocolares de metodologias destinadas aos estudos de Humanidades, especialmente na área da comunicação, onde minhas pesquisas se ancoram, sempre me causaram um certo desconforto: método científico, procedimentos engessados, instrumentos e até mesmo softwares específicos foram se tornando uma parte técnica da pesquisa que nem sempre dá conta da potência do objeto pesquisado. É preciso considerar que os objetos de pesquisa, especialmente em comunicação e ciências sociais aplicadas, são complexos, mutáveis, dissidentes e imprevisíveis. Esse processo de reflexão já resultou em uma tese e um livro (ALTHEMAN, 2020, 2022), mas ainda vislumbro um caminho a ser percorrido, especialmente para deixar mais claras e objetivas algumas considerações principalmente para estudantes que estão começando a se interessar por pesquisa.

Desse modo, é importante refletir sobre um método desierarquizante de pesquisa, em que o pesquisador seja envolvido desde o início com o objeto e que estes vibrem em uníssono em torno de uma proposta metodológica que seja construída de acordo com as experiências que forem vislumbradas nesse caminhar.

Refletindo sobre a perspectiva metodológica, parti do princípio de que, para compor um método de pesquisa, seria necessário, em primeiro lugar, deixar-se afetar pelo objeto, como propõem Moriceau e Soparnot (2019). Inspirada na ideia do empirista cego de Foucault (2003, p. 229), que tateia, fabrica “instrumentos que são destinados a fazer aparecer objetos”, compreendi que teorias mais tradicionalistas e menos flexíveis não poderiam apreender alguns objetos de pesquisa, e que teorias e métodos poderiam ser descobertos no caminhar junto com aquilo que se pesquisa.

Moriceau e Soparnot (2019) explicam que a definição de uma metodologia que compõe uma pesquisa qualitativa em ciências sociais, seja na comunicação, na filosofia, na literatura, nas artes ou em outra área, requer um processo de abertura, de elaboração, de invenção de si mesmo, como um processo de bricolagem, e, muitas vezes, negação daquilo que não encaixa, que parte da ruptura do pesquisador com ideias arraigadas, o que o envolve em três momentos principais, que são expor-se, caminhar e refletir.

Ao se expor, o pesquisador se permite ser questionado pelo objeto de pesquisa, ou seja, se permite ter contato - o que envolve afetos, imaginações, *performances* etc. - com o *corpus* de pesquisa e deixa que ele lhe conduza pelo caminhar. Aliás, o pesquisador que caminha constrói o método durante a jornada. O caminho define a pesquisa com construções e desconstruções, trazendo inovações metodológicas, novas posições e novos movimentos. Todo esse processo também envolve a reflexividade, o pensamento, para determinar o referencial teórico e o método. É um caminho difícil, porque nos leva a colocar em questão os pressupostos que nos guiam na pesquisa e nossa postura como pesquisador com relação à definição da abordagem a ser conferida a ela: por que escolhemos um dado objeto? Qual é a influência do tema em nossas vidas? Qual é a nossa posição de pesquisa? Qual o efeito de nossas orientações políticas, culturais, de gênero, classe e cor? (Moriceau e Soparnot, 2019).

Estamos criando a possibilidade de nos deixarmos afetar, de nos transformarmos, de no mínimo entrar em movimento, de iniciar um caminho de aprendizado que pode até ser um caminho de formação. É acolher o que se apresenta como enigma, que pode nos levar aonde não imaginávamos (MORICEAU E SOPARNOT, 2019, P. 11).

Foi nesse tatear da pesquisa que eu me encontrei com os métodos da cena e da igualdade, formulados por Jacques Rancière, e passei a caminhar com eles e com meu objeto, apostando em um entrelaçamento teórico-metodológico. Tal costura tem sido profícua em algumas pesquisas que orientei nos últimos anos.

Dessa forma, o objetivo neste trabalho é apresentar uma proposta metodológica para refletir sobre os estudos de comunicação, especialmente aqueles que partem de um acontecimento, de uma cena de dissenso, de uma insurgência, compostos por materiais diversos, como as imagens, e pela experiência estética. Para isso, apresento as propostas epistemológicas que são a base dessa pesquisa e procuro mostrar como tais conceitos podem ser usados de forma empírica, por meio de duas pesquisas que orientei e que utilizaram os métodos da cena e da igualdade como apostas metodológicas, uma sobre os levantes em torno da morte de Marielle Franco e outra sobre peças de teatro escritas por mulheres durante a ditadura militar no Brasil.

Rancière (2016) ressalta, em seu livro *O Método da Igualdade*, que ele não pretende compor um método como um protocolo a ser seguido. Nem tampouco pretendo fazer isso. A proposta é trabalhar com os métodos da igualdade e da cena como caminhos possíveis para pesquisar objetos na área de comunicação, estética e política, tentando abrir espaço para uma proposta teórico-metodológica mais flexível e que pode ser trabalhada na dimensão do afeto pelo objeto, no sentido de deixar-se afetar.

O método da cena e o método da igualdade

Para a compreensão do método da cena, parto do pressuposto de que uma cena polêmica, no sentido utilizado por Rancière (2009, 2018a, 2021), é composta de dois movimentos, sendo uma fabulação do tempo e do espaço nos quais os atores “aparecem” e se fazem ver e ouvir, e uma montagem operada por aquele que relata as singularidades que tornam a cena única, mas, ao mesmo tempo, conectada a vários eventos e processos mais amplos. A cena tem dois significados essenciais para Rancière que são os seguintes: ela é a síntese de seu método da igualdade e, ao mesmo tempo, o *locus* da constituição performática do sujeito político e da partilha política do sensível.

Trabalhar com a cena é recusar toda uma lógica da evolução, do longo prazo, da explicação por conjunto de condições históricas ou do reenvio a uma realidade escondida atrás das aparências. A escolha da cena é a escolha de uma singularidade, com a ideia de que um processo se compreende sempre a partir do aprofundamento do que está em jogo nessa singularidade, mais do que a partir de um enunciado infinito de condições (RANCIÈRE, 2021, P. 77-78).

É preciso aqui assumir que, desse modo, o pesquisador é quem monta as cenas, por meio de diversas cenas identificadas nos acontecimentos, em uma descontinuidade temporal e sensível, em um corte no tempo uniforme e nos modos naturalizados de percepção, que permitem outra apresentação da legibilidade política dos sujeitos e dos corpos. É o pesquisador que evidencia como a transformação promovida pela cena não é radical ou imediata, mas permite a identificação de singularidades por meio das quais se pode pensar em uma série de mudanças possíveis de ocorrerem a longo prazo. “A cena, sou eu que a constituo” (RANCIÈRE, 2021, P. 86). É o pesquisador que monta a cena, que traça uma articulação e elabora uma montagem entre grandes acontecimentos e uma multiplicidade de microacontecimentos sensíveis (entre eles a transformação do olhar), que “expõem as diferentes formas como uma mesma coisa pode ser percebida, configurando um momento no qual as coisas podem vacilar, ser sacudidas” (RANCIÈRE, 2018A, P. 31).

Para mim fundamentalmente uma cena não está jamais isolada. Um acontecimento pontual não é ainda uma cena: é meu trabalho transformar em cena este ou aquele acontecimento. A cena existe através da *mise en scène discursiva e sensível que construo entre palavras de comentadores e acontecimentos sensíveis que eles se aplicam a captar. A cena não é jamais simplesmente um acontecimento empírico que eu me ponho a contar e analisar. A cada vez, há um conjunto de fios que são ligados, ressonâncias e harmônicos que a constituem. Eu constituo a cena tendo em mente a referência possível a outras cenas* (RANCIÈRE, 2018A, P.121).

Compreendo, desse modo, que a reconstrução da cena envolve mais do que a mera descrição do acontecimento (ALTHEMAN, 2022). O

processo está permeado por cenas dentro de cenas, pelas teias discursivas que vão se entrelaçando, pelas perspectivas dos documentos e narrativas utilizados para essa fabulação, pelas falas e textos dos atores envolvidos nesse movimento e pela própria perspectiva do pesquisador. Ou seja, é uma rede de feixes discursivos e comunicacionais que se entrelaçam na reconstrução da cena, que se liga automaticamente ao método da igualdade.

A cena é uma entidade teórica peculiar ao que chamo de método da igualdade, porque ela simultaneamente destrói as hierarquias entre os diferentes níveis de realidade e discursos; e os métodos usuais para julgar se um fenômeno é importante. A cena é o encontro direto entre o mais particular e o mais universal. Nesse sentido, é o exato oposto da generalidade estatística. [...] **Eu construo a cena como uma pequena máquina na qual o máximo número de sentidos pode ser condensado em torno de uma questão central, que é a questão da partilha do mundo sensível. A partir dessa base construo a cena e a considero como tal, como função de sua capacidade de desafiar todos os conceitos ou discursos, todas as ficções que lidam com as mesmas questões, ou seja, qual relação existe entre o fato de ter ou não ter tempo, e o fato de ser capaz ou não de pensar** (RANCIÈRE, 2016, P.74).

Ao explicar seu método da igualdade, compreendido e refletido ao longo dos anos após a publicação do livro *A noite dos proletários*, lançado em 1981, Rancière (2016) esclarece, primeiramente, que a igualdade dos seres falantes intervém na divisão consensual do sensível como um suplemento, um excesso, uma ruptura com as leis “naturais” que organizam e coordenam a gravitação dos corpos sociais. Ao mesmo tempo, ele afirma que a igualdade não tem relação apenas com poder político ou econômico, mas se refere também ao potencial de paridade que existe nas práticas realizadas pelos sujeitos.

Rancière iniciou seus estudos colocando em xeque o processo comunicativo que apaga conflitos, diferenças e resistências. Ao pesquisar os textos produzidos pelos trabalhadores franceses, que atuaram entre os anos de 1830 e 1898, ele fez o caminho inverso que qualquer pesquisador costuma fazer: ele não pensou em quaisquer métodos e sim no objeto a ser pesquisado. Para produzir sua pesquisa que deu origem ao

livro citado, Rancière passou algum tempo (de 1972 a 1973) estudando os textos produzidos pelos trabalhadores. Seu interesse estava nas falas, nos textos e nos sentimentos daquelas pessoas que, apesar de todo o contexto (e justamente por causa dele) marcado pela Revolução Industrial, pelo advento comunista e pela opressão daquele momento histórico, mostravam, por meio de seus textos, que suas vidas não se limitavam àquele cenário isolado e único. Em *A noite dos proletários*, Rancière (1988) compreende que toda a miséria experienciada pelos operários deve ser abordada através do olhar deles. O livro dá vida às histórias daqueles que, em sua grande maioria, passaram a existência no anonimato. Mais do que dar vida às histórias de opressão, o livro mostra a história das noites subtraídas do trabalho, os momentos de fabulações e as experiências que suspendem a hierarquia na qual eles estão inseridos cotidianamente.

Para isso, foi preciso que Rancière (2016), a partir das leituras dos textos dos proletários, fizesse um reenquadre, um verdadeiro trabalho de montagens e colagens daquele material que ele passou dias e noites lendo nas dependências da antiga *Bibliothèque Nationale* de Paris, para reconstruir as cenas vividas pelos personagens do livro. Não existia um método *a priori* para a leitura desses textos; o método foi se consolidando no decorrer do processo, no processo de caminhar com o objeto.

Compreende-se que a palavra, lançada na cena a partir de outros modos de falar, ver, escrever e ler, consegue alcançar a visibilidade daquilo que, na partilha policial do sensível¹, se mantém no anonimato.

O que logo me impressionou foram esses textos escritos por trabalhadores que não queriam mais ser trabalhadores, que não davam a mínima para a cultura tradicional da classe trabalhadora, para festivais folclóricos, mas que queriam apropriar-se do que fora até então a linguagem do outro, o privilégio do outro (Rancière, 2016, p. 25).

1 Para Rancière (1996), a política é questionada a partir do que ele chama de partilha do sensível. Há dois tipos de partilha que, segundo Rancière, estão interligados via tensionamento constante e não visam uma mútua supressão. São eles a partilha policial do sensível (ordem policial e ética), que define a distribuição desigualitária dos corpos sociais em sua partilha e em sua capacidade como seres falantes, e a partilha política do sensível (ordem estética), que reconfigura as relações das partes e dos *sem parte*, produzindo novas visibilidades e novas legibilidades.

Quando explica seu método a partir da obra *A noite dos proletários*, Rancière insiste em mostrar que não leu aqueles textos como documentos que expressavam a condição ou cultura dos trabalhadores (ou seja, não se tratava de recolher documentos que detalhavam problemas expressos na linguagem do povo). Em vez disso, procurou lê-los como textos literários e filosóficos, marcas de uma luta por cruzar as fronteiras entre linguagens e mundos.

Na *Noite dos Proletários* foi necessário que eu extraísse os textos dos trabalhadores do status que a história social ou cultural atribuiu a eles: uma manifestação de uma condição cultural particular. Eu olhei para esses textos como invenções de formas de linguagem similares a todas as outras. A procura de sua valência política estava na sua reivindicação da eficácia da literalidade, nos poderes igualitários da linguagem, indiferente com relação ao status do falante (RANCIÈRE, 2000, P. 116).

Para Rancière (2009), a história social está cheia de narrativas que devem ser apreciadas, não só como documentos de um certo regime de verdade, mas como proferimentos acerca de como se produzem mudanças na partilha policial do sensível a partir do trabalho fabulador do “como se”. Ou seja, o método da igualdade ajuda a recompor a cena do acontecimento, sem apagar os conflitos, as diferenças e as resistências. Nesse sentido, é fundamental compreender que trabalhar com tal método significa colocar o protagonismo no sujeito da opressão e em suas produções, que ajudam a reconstruir a cena.

Assim, o método da igualdade de Rancière consiste em procurar nas narrativas das pessoas o arroubo insurgente, o grito abafado que subverte a desigualdade, ou seja, suas fabulações. Na construção e na escrita de sua experiência sensível, o sujeito oprimido implementa um reenquadre de sua situação de opressão, que não deixa de existir, mas se transforma pelas novas percepções, pela abertura a novas interpretações (ALTHE-MAN, 2022). Portanto, não existe aqui a ideia de usar a comunicação ou a arte como instrumentos de libertação ou de revolução, mas sim de permitir uma nova concepção de liberdade, uma emancipação do sujeito.

Imagens e fabulações

Como vimos, as imagens e as fabulações são elementos fundamentais que compõem as cenas e as narrativas que também fazem parte desse processo de pesquisa. Desse modo, é necessário compreender como esses conceitos desenham o pensamento de Rancière e como ele utiliza as imagens para captar instantes imprescindíveis à construção das cenas.

Nesse sentido, é importante retomar o método da igualdade como uma proposta que requer o esforço do pesquisador não somente no sentido de se debruçar sobre as peças (documentos, imagens, narrativas etc.) que compõem a cena, como também de não deixar que as narrativas dos sujeitos envolvidos na cena se tornem hierarquizadas. Rancière sempre ressalta que seu método é anti hierárquico, ou seja, os interlocutores devem ter um papel preponderante na pesquisa, em igualdade com outros aportes teóricos, o que exige um empenho do pesquisador no sentido de descolonizar o olhar.

O pesquisador deve, então, se colocar como um “igual” em relação ao interlocutor da pesquisa. Esse interlocutor deve ser visto como um sujeito emancipado e não um mero objeto a ser observado e analisado. Por isso, o método pode ser visto como emancipador.

A emancipação social, na verdade, significou a ruptura da concordância entre uma “ocupação” e uma “capacidade” que significava incapacidade de conquistar outro espaço e outro tempo. Significou o desmantelamento daquele corpo trabalhador adaptado à ocupação do artesão sabedor de que o trabalho não espera, de que os sentidos são moldados por essa “ausência de tempo”. Os trabalhadores emancipados formavam para si, *hic et nunc*, um outro corpo e outra “alma” desse corpo – o corpo e a alma dos que não estão adaptados a nenhuma ocupação específica, que põem em ação capacidades de sentir e falar, de pensar e agir que não pertencem a nenhuma classe em particular, que pertencem a qualquer um (RANCIÈRE, 2012, P. 43).

Nesse trecho, é evidente que Rancière se refere aos operários que foram seus interlocutores durante suas pesquisas na década de 1970. Nesse ponto, podemos falar de Gauny, um dos operários que Rancière (1988)

relata em *A Noite dos Proletários*. Ao olhar para os textos e experiências de Gauny, Rancière se dá conta de que o trabalhador experimenta algo que leva à transgressão, o que também promove o saber emancipado, não o saber acadêmico e científico, mas o saber que abala o que é dado no sensível. “A mentira do poeta não está em ignorar as dores do proletário, mas em falar delas sem as conhecer” (Rancière, 1988, p. 30). Ninguém sabe melhor sobre suas dores do que o próprio trabalhador.

Gauny não é colocado por Rancière como um objeto de pesquisa, mas sim como um sujeito que fabula sua própria história, produzindo, assim, imagens com suas fabulações que também compõem a cena. Gauny dialoga com Rancière, como um interlocutor, mesmo que eles estejam separados pelo tempo.

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

Os textos de Gauny são o seu momento de fabulação, é o momento qualquer, o devaneio, é o seu “como se”, é o que ele imagina como sua emancipação, seu arroubo, o que faz emergir a poética do conhecimento, no sentido de Rancière (2000), ou seja, uma poética dos excessos, da subversão dos modos de circulação das palavras e dos enunciados, das formas de sua distribuição e legitimação. Ângela Marques (2022), que

tem se dedicado a estudar os textos de Rancière, ressalta que o exercício de fabulação desestabiliza o encadeamento de causas e efeitos, a relação entre o que estaria previsto e o que de fato acontece, criando uma narrativa experimental e dissensual desdobrada pela cena polêmica.

O devaneio fabulador (rêverie) de Gauny não é uma operação de fuga de um real opressor, mas um trabalho de fabulação que se instaura com a abertura de um intervalo no espaço-tempo, dedicando-se a questionar o determinismo que fixa o destino dos indivíduos e de sua significação (MARQUES, 2022, p. 17).

Assim, a fabulação é uma forma de produzir novos enunciados, novos imaginários, que desafiam a ordem vigente, evidenciando as hegemônias, as injustiças e as hierarquias. Rancière (2009) compreende que a fabulação cria uma espécie de desmontagem do olhar, o que acontece no que ele chama de “momento qualquer”, ou desmedido momento (RANCIÈRE, 2018b), e as imagens são produzidas nesse momento intervalar. Assim, ele recusa o regime representativo das imagens propondo seu regime estético.

Ao conceber as imagens enquanto operação intervalar e fabulativa de desierarquização, Rancière estaria procurando uma maneira de anular um modo consensual e hierárquico do pensamento e produção de inteligibilidade a partir do trabalho político da arte (MARQUES, 2021, p. 68).

Assim, ressalta-se que a cena jamais está isolada: ela é performativa e se compõem de diversas peças, como num processo de bricolagem. É a partir dessas concepções da cena que proponho as experimentações em torno do método que trago a seguir.

Cenas, arranjos e fabulações possíveis

Compreende-se que, para trabalhar com os métodos da cena e da igualdade, e seus possíveis arranjos e fabulações, é preciso primeiramente constituir a cena que reordena as hierarquias das falas e dos acontecimentos, questionando o ordenamento proposto pela partilha do sensível.

O que procuro a cada vez é encontrar casos singulares através dos quais podemos experimentar certa articulação, certa consistência das noções, das relações que nos permitem dizer que há política, que há literatura, ou então que estamos em um tipo ou outro de regime da arte, ou tal figura do poder, por exemplo (RANCIÈRE, 2021, P. 87).

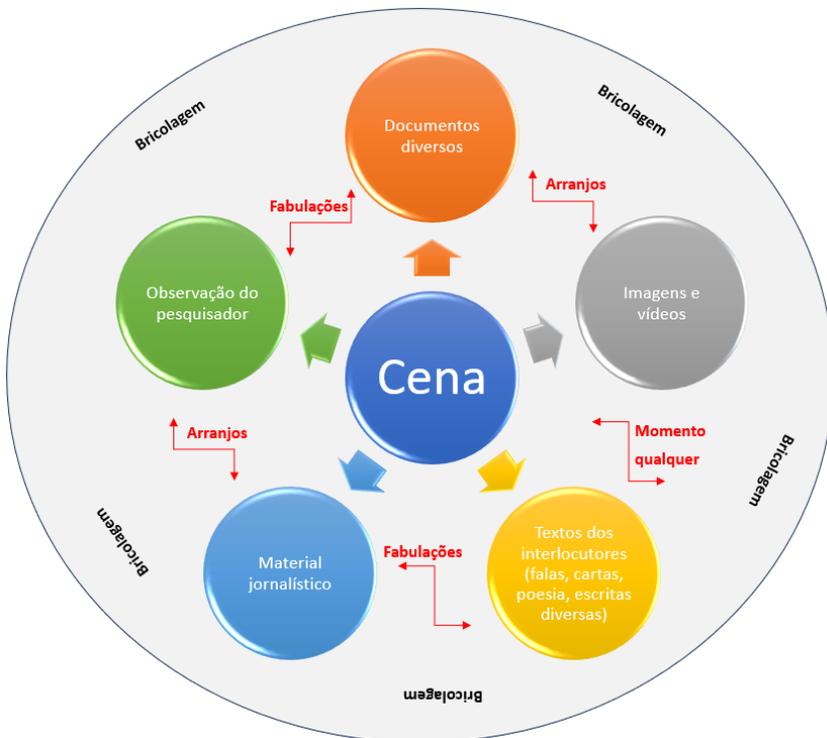
O segundo movimento é considerar os interlocutores que compõem a cena como iguais e suas expressões como equivalentes a quaisquer outros textos e falas, assim como fez Rancière com os textos dos proletários. Este movimento também prevê a reconstrução das cenas em montagens e colagens que reconstituam poeticamente e performativamente as imagens. Marques (2021) já evidencia esse processo de montagens das cenas como uma espécie de bricolagem, que envolve diversas sobreposições de imagens e narrativas. A experiência e o acontecimento que reconstroí as cenas se configuram também por meio das imagens, mas não são imagens quaisquer. São as imagens produzidas durante o ato da disputa política, ou seja, são imagens conflituosas, performáticas, em que aquele que capta o momento também é parte daquele acontecimento.

Altheman, em pesquisa realizada com Hernández, Marques e Jesus, também compreende que a bricolagem tem duas dimensões, que são a construção de autonomia política e a produção de formas de resistências consideradas menores, mas que se sustentam pela experimentação e pela invenção de enunciados (HERNÁNDEZ et. al, 2018). Isso implica retrabalhar a linguagem, os signos, buscar a própria linguagem e o reenquadre da cena, para configurar um novo enunciado sobre o acontecimento.

A bricolagem faz variar as formas dos enunciados existentes e reinventa suas coordenadas de enunciação. Nesse sentido, ela liberta os objetos, palavras, imagens, signos de suas funcionalidades habituais, permitindo-lhes a oportunidade de ser outra coisa e/ou parte integrante de outra coisa que antes não existia. Esse movimento permite que a relação classificatória “uma coisa, um nome” dê lugar ao excesso de nomes e, com isso, provoca um curto-circuito nas relações de controle e ordenação (HERNÁNDEZ et. al, 2018, p. 253).

O terceiro movimento, ligando-se ao primeiro, redefine as fabulações, os momentos quaisquer e os arranjos que constituem os momentos inter-valares das imagens. Assim, proponho um infográfico para reestruturar a bricolagem do processo de reconstrução de cenas. O infográfico serve para ajudar a organizar as peças que compõem as cenas, que podem ser diversas e múltiplas, e não para engessar o processo de reconstrução das cenas. Por isso, a proposta é que o infográfico seja aberto e flexível, para que outras peças possam compor a cena de acordo com o objeto a ser pesquisado.

Imagem 1 - Infográfico: bricolagens para reconstrução de cenas



Fonte: produzido pela autora

O primeiro caso que proponho para mostrar a relevância desse processo é a pesquisa realizada por Vitória Lima Sanches em 2019, intitulada *Marielle Presente: Processos Comunicativos nas narrativas insurgentes e na cobertura jornalística do Mídia Ninja*. A partir do assassinato da vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco, e de seu motorista Anderson Gomes, em março de 2018, Sanches (2019) passa a participar dos movimentos *Marielle Presente*, tecendo análises sobre seus processos comunicativos, sobretudo sobre os elementos constituintes de tais eventos, como os corpos, falas, cartazes e vídeos, com um foco no movimento do dia 15 de março de 2018, ocorrido na Avenida Paulista.

Além de investigar os movimentos de resistência, que insurgem do dissenso (Rancière, 1996), a cobertura jornalística do portal de mídia independente Mídia Ninja acerca do movimento Marielle Presente também é observada, considerando que os jornalistas de veículos independentes possuem uma participação mais profunda, vivendo os protestos e causas ali presentes e convocando sua audiência para o debate público. Assim, é possível combinar os métodos da cena e da igualdade com outros métodos, como a análise de notícias para trazer as reportagens do Mídia Ninja como uma das peças da cena.

Para a reconstrução das cenas, Sanches busca os processos comunicativos que envolvem o movimento de resistência em torno da causa *Marielle Presente*, como os corpos, falas e cartazes que surgem durante as manifestações.

Imagem 2 – Mosaico de peças que compõem as cenas do trabalho de Sanches (2019): publicações na imprensa (Mídia Ninja), entrevista com a amiga de Marielle (dirigente do PSOL), imagens produzidas pela autora durante as manifestações, narrativas dos participantes das manifestações.

“O que eu me pego pensando é como a gente luta, se está pensando primeiro em como se manter vivo”, conta o estudante, Guilherme Marcelino.

“É importante destacar que o fato de Marielle ser uma pessoa mais conhecida merece barulho. Mas o que aconteceu com ela representa algo maior, que é o racismo. Se não atacamos diretamente o racismo, o jogo não vira”, afirma Paula Santos.

Fonte: Mídia Ninja, 2018.²⁰

Uma SP de silêncio e grito: todos por Marielle

Milhares de pessoas marcharam no centro da capital contra o assassinato da vereadora carioca

13 de março de 2018. Nessa data, o calendário escorre sangue. Estes números estão bordados pelas lágrimas. Esse dia será lembrado para sempre. 15M. 15 Marielle. 15 mil corpos. 150 mil vozes. Infinita a dor.

Fonte: Mídia Ninja, 2018.¹³

Lutamos juntas contra as tropas
Que assassinam nosso povo
E somos todas Marielles
Tropas do Rio não passarão

Os gritos também trazem críticas à Polícia Militar:

Não acabou
Tem que acabar
Eu quero o fim da Polícia Militar
Polícia racista! Polícia racista!

Figura 23 e 24 - Manifestantes pintam em seus rostos a Vênus, símbolo do feminino também utilizado pelo movimento feminista, em manifestação do 8 de março.



Fonte: Vitória Sanches, 2019.³¹

ra 14 - O corpo enquanto meio de manifestação, durante o ato do 8 de março de 2019



Fonte: Vitória Sanches, 2019.³²



Fonte: Vitória Sanches, 2019.³⁸

Fonte: a autora, a partir do trabalho de Sanches (2019)

O trabalho de Sanches (2019) é ancorado num acontecimento, o assassinato de Marielle, que deu origem a cenas de insurgências, de dissenso, e nesse mosaico que contém algumas das peças da cena reconstruída pela pesquisadora (outras peças fazem parte da composição dessa cena, mas não foi possível trazer todas neste artigo) é possível perceber as fabulações que acontecem nesse intervalar das imagens, além de evidenciar o aparecer dos corpos insurgentes performando suas dores com o assassinato de mais um dos seus. É possível identificar os arranjos nas manifestações, nas falas e cartazes produzidos pelos manifestantes no calor da urgência de um acontecimento, no grito de pessoas negras, que sentem o efeito do racismo na morte de Marielle, entre outros fatores apontados no texto de Sanches (2019). A pesquisadora vivenciou esse momento junto com os manifestantes, fazendo parte da cena, e concebendo-os como interlocutores.

Por outro lado, ao se apropriarem desse acontecimento doloroso, que marca suas vidas, os manifestantes criam uma nova produção simbólica, fazendo emergir a poética do conhecimento, no sentido de Rancière (2000), ou seja, uma poética dos excessos, da subversão dos modos de circulação das palavras e dos enunciados, das formas de sua distribuição e legitimação. Os manifestantes reorganizaram e recriaram a forma de conhecer e aprender do objeto em questão, por meio da linguagem, das narrativas e do próprio corpo, o que gera inúmeras imagens para compor a cena.

Já a pesquisa de Letícia Denoni (2022) busca reconstruir um acontecimento mais antigo, que ela não poderia vivenciar *in loco*, que são as cenas de três dramaturgas brasileiras durante a ditadura militar no Brasil, mais especificamente em 1969.

O trabalho consistiu em observar as narrativas e produções de três mulheres inseridas no meio artístico teatral, durante o período de repressão militar, um período extremamente conturbado que afetou, por meio de autoritárias repressões, os caminhos da arte brasileira naquele período. As dramaturgas escolhidas para essa análise foram Leilah Assumpção, Isabel Câmara e Consuelo de Castro, devido à importância que elas tiveram no contexto teatral, feminista e de resistência à ditadura militar.

O trabalho observou as produções e trajetórias das dramaturgas, que tiveram grande destaque no auge do período da contracultura, e as repercussões de suas principais peças, encenadas em 1969, na imprensa daquela época, por meio da análise de textos jornalísticos veiculados naquele período, especialmente as críticas das peças. A relevância dessas mulheres se dá por marcarem a temporada de 1969 como a “mais expressiva” da nossa história teatral, com textos que rompiam com as ideias clássicas e buscavam as modernas em pleno clima de repressão.

Imagem 3 – Mosaico de peças que compõem as cenas do trabalho de Denoni (2022): publicações na imprensa da época (1969), imagens teatrais, trechos das peças, poemas escritos por Isabel Câmara.

Figura 1 – Imagem do cenário do quarto de Mariazinha destruído, enquanto ela e o Homem estão em uma de suas fantasias, voando pela cidade



Fonte: Caderno Cultura/Estadão¹⁴

MARIAZINHA: Eu não escuto e não entendo! Não me deixa ver a cor que eu quero! Eu não escuto! Eu não escuto e não entendo e não tenho a obrigação de entender.

HOMEM: [...] Cala a boca, cala a boca, cala a boca, cala a boca, a booooooooooooooca!!! (pausa) Isso. Cala a boca. E eu fico berrando! Berro quanto eu quiser! Berro o que eu quiser!!!... (ASSUMPÇÃO, 2010, n.p.).

Figura 2 – Cena da peça *As Moças*, reencenada em 2014



Fonte: frame do vídeo *As Moças*, publicado no YouTube.²¹

ANA - *Você é infeliz?*

TEREZA - *Sou. Você é?*

ANA - *Não sei, vai ver que sou.*

TEREZA - *Que horas você quer acordar amanhã?*

ANA - *Não tenho hora. E que horas você vai acordar?*

TEREZA - *Às nove.*

ANA - *Você me chama pra tomar café com você?*

TEREZA - *Chamo*

(As atrizes se beijam)

Em entrevista concedida para Yan Michalski, em 1970, para o *Jornal do Brasil* (VINCENZO, 1992), Isabel Câmara relata:

[...] comecei a escrever 'As Moças' - só que não era bem 'As Moças', era uma peça enorme sobre a relação familiar, até que um dia recebi uma carta de uma tia velha, a tia Emilia, que me impressionou muito e a ideia definitiva da peça de repente se cristalizou a partir dessa carta (Isabel Câmara, 1970 apud VINCENZO, 1992, p. 121).

Segundo Vincenzo,

Esta carta que se refere faz parte do texto, do espetáculo e da nossa reconstrução, é apresentada como prólogo e possivelmente epígrafe, um relato de uma tia velha e sozinha que apresenta o motivo básico da peça: a solidão humana, aparentemente mais problemática por se tratar da solidão feminina (VINCENZO, 1992, p. 123).

Figura 4 – Cena da peça *À Flor da Pele*



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural - Foto de Rodrigo Whitaker Salles³²

Quem Diante do Amor

*Quem diante do amor
ousa falar do Inferno?*

*Quem diante do Inferno
ousa falar do Amor?*

*Ninguém me ama
ninguém me quer*

*Ninguém me chama de Baudelaire.*²⁴

AI-5, com as diversas facções políticas em que a esquerda se dividiu e com a repressão cultural em seu maior pico. Consuelo de Castro falou sobre isso em entrevista a *Folha de S. Paulo*, em 1969.

Minha peça fala do pseudo-equilíbrio, da crise sem saída em que se encontra parte de nossa intelectualidade. Coloquei isso em duas pessoas, um professor e sua aluna amante. Ela é criaturinha que contesta permanente, mas numa contestação sem saída. A moça tem uma generosa energia que infelizmente não leva a nada. Os dois se enfrentam e a luta é sucessão de tese, antítese, tese, antítese até a saturação total, quando a jovem se mata. O professor vive em permanente contradição a partir do fato de detestar a televisão, mas escrever para ela. Está vendido a uma engrenagem que teoricamente combate. A engrenagem da TV seria em última análise o retrato de outra mais ampla que a gente vive (CASTRO, entrevista à Folha de S. Paulo, 1969, n.p.)³¹

Fonte: a autora, a partir do trabalho de Denoni (2022)

Apesar de a autora da pesquisa não ter a observação presencial do processo comunicacional da época, já que o período da cena escolhida não permite a presença do pesquisador, é possível reconstruir as cenas por meio de outras imagens, identificando os arranjos, especialmente aqueles feitos pelas próprias dramaturgas, que conseguiram colocar em cartaz peças extremamente contestadoras em um período de censura às manifestações artísticas. As três dramaturgas observadas se preocuparam em discutir, em suas peças, questões sobre feminismo, sexualidade da mulher, lesbianismo, entre outros assuntos considerados polêmicos para o período de repressão em que elas viviam.

Além disso, é na ficção criada pelos roteiros das três peças teatrais, e mesmo pelas poesias escritas por Isabel Câmara, que o momento qualquer se evidencia e as fabulações se destacam. As imagens e narrativas que compõem as três peças teatrais, que estrearam no mesmo ano, no

auge da ditadura militar, escritas e protagonizadas por mulheres, formam uma rede de significados em torno da cena.

Um momento qualquer, como um beijo entre duas mulheres ao final de uma das peças, segundo Rancière (2018b), são intervalos que rasgam o *continuum* da história contada segundo parâmetros que tendem a separar drasticamente os sujeitos e suas formas de vida. Um momento qualquer é um momento selecionado numa cadeia de acontecimentos e que assume, muitas vezes, a forma de uma experiência narrada que ganha contornos estéticos e políticos.

Isabel, por exemplo, tem uma experiência fabulativa ao escrever sobre ser uma mulher lésbica, e todo o preconceito que isso traz para sua vida. É uma forma de fissurar o que se considerava hegemônico naquele momento e, ao mesmo tempo, subverter a lógica de repressão daquele período.

Considerações finais

Este trabalho parte do pressuposto que as pesquisas no âmbito das comunicações muitas vezes requerem uma abordagem metodológica mais flexível e ligada à dimensão do afeto, em que o sujeito pesquisador pode deixar-se afetar pelo objeto pesquisado. Desse modo, propõe-se uma perspectiva teórico-metodológica a partir dos métodos da cena e da igualdade de Rancière (2016, 2018a, 2021), apostando nas fabulações e poéticas do conhecimento que permeiam as cenas.

Essa proposta metodológica foi desenvolvida empiricamente em outros objetos de pesquisa, como mostrado nesse artigo. Entendo, a partir das pesquisas realizadas, que a reconstrução das cenas envolve um processo complexo, de afetação, de “cozimento” e de reflexão. As cenas, portanto, não são somente momentos de performances, mas sim todo o processo de bricolagem. Vislumbro a reconstrução das cenas (Altheman, 2022) como uma montagem de quebra-cabeça de mais de mil peças, em que as peças são as partes que compõem as cenas – imagens, documentos, artigos, narrativas etc. - e vão se encaixando, muitas vezes perfeitamente e outras vezes um pouco frouxas. Algumas dessas peças

D O S S I E

não são encontradas, por isso o quebra-cabeça nunca fica inteiramente montado. Não é possível ver toda a cena, mas é possível vislumbrar suas potências e resistências, suas fabulações, por meio daquilo que nem sempre é visível na cena reconstruída. É preciso desmontar o olhar, desierarquizá-lo e fazer um exercício de fabulação. Ângela Marques (2021, p. 60-61), ao apresentar a tradução do livro *O Método da Cena*, comenta sobre esse processo de montagem e remontagem das cenas. “Assim, não seria equivocado dizer que o método de Rancière, sua poética do conhecimento, se aproxima de uma bricolagem, de um reenquadramento por meio do deslocamento do olhar, e das escolhas que o conduzem”.

As peças para reconstruir as cenas revelam reenquadramentos que atuam como dispositivos descolonizadores ao produzirem emancipações nas quais o enfrentamento com as forças e os agentes do poder institucional não é oferecido de modo transparente ao espectador, como um *continuum* interpretativo, que não permite o embaralhamento das temporalidades porque preserva a articulação causal que compõe uma historicidade destituída de hiatos, intervalos e sintomas. Para Didi-Huberman, uma potência da imagem de insurgência consiste em “criar, ao mesmo tempo, sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos). É preciso ver nas imagens o lugar de onde sofre, o lugar de onde se expressam os sintomas, um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada” (2012, p.214). É isso que pretendemos com as diversas peças que compõem as cenas: olhar também para aquilo que não está claro e que não está dado na imagem do quebra-cabeça, ou seja, olhar também para as peças que faltam. Para isso, é necessário deixar-se afetar e caminhar paulatinamente com o objeto de pesquisa.

Desse modo, a proposta metodológica aqui ensejada é uma tentativa de mostrar caminhos possíveis para pesquisas no campo da comunicação e não para tornar o pensamento de Rancière algo protocolar e “encaixotado”. A ideia, na verdade, é “sair da caixa”, mais do que isso, fraturar a caixa, e possibilitar abordagens mais reflexivas no campo da comunicação.

Assim, o infográfico proposto pode e deve ser reformulado sempre que necessário, de acordo com as afetações dos pesquisadores e objetos de estudo, inserindo mais peças nesse quebra-cabeça de reconstrução de cenas sempre que o pesquisador considerar importante. É preciso criar linhas de fuga para aquilo que está dado e romper com definições pré-concebidas para caminhar neste percurso de pesquisa.

Referências

- ALTHEMAN, F. **Cenas de dissenso, arranjos posicionais e experiências insurgentes**. Processos comunicativos e políticos em torno da resistência secundarista. Orientadora: Profa. Dra. Ângela Cristina Salgueiro Marques. 2020. Tese. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Belo Horizonte (MG), UFMG, 2020.
- ALTHEMAN, F. **Bolô, vamô ocupar!** Processos comunicativos, arranjos e cenas de dissenso da resistência secundarista. Curitiba, Editora Appris, 2022.
- DENONI, L. **Teatro e Jornalismo: Análise dos processos comunicativos em torno de produções teatrais femininas durante a ditadura no Brasil**. Projeto de Iniciação Científica. Curso de Jornalismo. São Paulo: Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2022.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**, vol. 2, nº 4, p. 204-219, nov. 2012.
- FOUCAULT, M. Poder e Saber. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos e escritos IV: estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1977] 2003, p. 223-240.
- HERNÁNDEZ, E. B. R. et al. Autonomia política como experiência comunicativa de bricolagem e práticas de resistência na gambiarra. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, Vol. 15, nº 43, pp. 41-67, mai-ago/2018.
- MARQUES, Â. Apresentação da versão em português. In: RANCIÈRE, Jacques. **O método da cena**. Entrevista a Adnen Jdey. Belo Horizonte (MG): Quixote Do, 2021.
- MARQUES, Â. C. S. O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo. **Galáxia**, São Paulo, Vol. 47, pp. 1-21, 2022.
- MORICEAU, J.; SOPARNOT, Richard. **Recherche qualitative en sciences sociales**. S'exposer, cheminer, réfléchir ou l'art de composer sa méthode. Paris: EMS Éditions, 2019.
- RANCIÈRE, J. **A noite dos proletários**. Arquivos do sonho operário. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RANCIÈRE, J. **O desentendimento**. Política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.
- RANCIÈRE, J. Dissenting words: a conversation with Jacques Rancière. **Diacritics**, v. 30, n.2, p.113-126, 2000.

RANCIÈRE, J. The method of equality: an answer to some questions. In: ROCKHILL, Gabriel; WATTS, Philip (eds.). **Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics**. Durham and London: Duke University Press, 2009, p.273-288.

RANCIÈRE, J. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

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

RANCIÈRE, J. **Le méthode de la scène**. Entretien avec Adnen Jdey. Paris: Lignes, 2018a.

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

RANCIÈRE, J. **O método da cena**. Entrevista a Adnen Jdey. Belo Horizonte (MG): Quixote Do, 2021.

SANCHES, V. L. **Marielle Presente**: Processos comunicativos nas narrativas insurgentes e na cobertura jornalística do Mídia Ninja. Pesquisa de Iniciação Científica. Curso de Jornalismo. São Paulo: Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2019.

Sobre a autora

Francine Altheman: Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG). Vencedora do Prêmio Compós de Melhor Tese (2021). Professora do curso de Jornalismo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). E-mail: franaltheman@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1768-7617>.

Data de submissão: 12/08/2024

Data de aceite: 25/10/2024