

Júlio César Rigoni Filho*

Universidade Tuiuti do Paraná

O Lamento das Imagens: a poesia nos dissensos verbovisuais e a emancipação do olhar

Resumo: Diante das potencialidades da linguagem verbal na arte, problematiza-se se as configurações que regem esses domínios geram imagens cujas produções e observações borram as estruturas de expressão em prol da emancipação dos artistas e dos espectadores. Para desenvolver tal raciocínio, recuperam-se as obras homônimas *Lamento das Imagens*: uma poesia de Ben Okri, e uma instalação artística de Alfredo Jaar. Os artistas, cada qual com a sua singularidade, denunciam os modos grosseiros pelos quais os domínios da expressão visual e verbal são tomados; ou seja, como as imagens são apreendidas de forma a tornarem-se reféns de percepções e juízos válidos a partir de uma lógica consensual, além dos modos pelos quais as imagens podem desaparecer. A partir das obras, abordam-se as convergências entre os pensamentos de Jacques Rancière e de Georges Didi-Huberman sobre a imagem. Percebe-se, com os autores, a capacidade da imagem em instaurar potências políticas: as palavras e as formas seriam meios pelos quais as vozes silenciadas e os corpos invisibilizados reivindicam uma posição política.

Palavras-chave: Dissenso, Palavra, Poesia, Imagem, Visualidade

Abstract: Faced with the potential of verbal language in art, we question whether the configurations that govern these domains generate images whose productions and observations blur the structures of expression in favor of the emancipation of artists and spectators. To develop this reasoning, the homonymous works *Lament of Images*: a poem by Ben Okri, and an art installation by Alfredo Jaar, are recovered. The artists, each with their own singularity, denounce the crude ways in which the domains of visual and verbal expression are taken over; in other words, how images are apprehended in such a way that they become hostages to perceptions and judgments based on a consensual logic, as well as the ways in which images can disappear. Based on these works, the convergences between the thoughts of Jacques Rancière and Georges Didi-Huberman on the image are addressed. With the authors, we see the image's capacity to establish political powers: words and forms are how silenced voices and invisibilized bodies claim a political position.

Keywords: Dissent, Word, Poetry, Image, Visuality

Eles pegaram algumas imagens
E as levaram através
Dos mares alvejantes
E os depositaram em
Porões
Para estudar mais tarde
Dos africanos a
Escura e impenetrável
Mente.
Eles os chamaram
'Objetos primitivos'
E os submeteram
Ao leite
Do escrutínio
Científico.

Okri (1992: 5)

Introdução

No início da década de 1990, o nigeriano Ben Okri publicou sua primeira obra de poesia, *An African Elegy*. Os poemas são dirigidos ao povo nigeriano, com a intenção de estabelecer possibilidades de superação do caos advindo da exploração europeia. O trecho inicial deste artigo, extraído da poesia *Lament of the Images*, denuncia a apropriação das produções africanas por parte dos países ocidentais. Ossos, máscaras, esculturas e objetos sagrados foram sequestrados durante o processo de colonização da África. A brutalidade do Ocidente, denunciada por Okri (1992), empilhou tais produções artísticas com a finalidade de examinar cientificamente a cultura e a identidade dos povos colonizados. Quando as imagens roubadas dos africanos não eram compreendidas pelos brancos, seu destino era a destruição, a queima.

Lamento das Imagens também é título de outra obra, inspirada pelo poema de Okri (1992). Na 34ª Bienal de São Paulo, ocorrida no Brasil, o artista chileno Alfredo Jaar realizou a exposição *Lamento das imagens*, com curadoria de Moacir dos Anjos. O artista envolve-se em uma poética que desnuda o poderio do capitalismo em colonizar nosso olhar.

A instalação consistia em dois ambientes escurecidos. No primeiro havia três blocos de textos com iluminações internas que, paradoxalmente, permitiam ao observador ler o que estava inscrito enquanto isso o ofuscava (efeito causado pela iluminação). Cada um desses textos narrava episódios distintos, todavia articulados por um tópico comum.



Imagem 1: Blocos textuais da exposição

Fonte: Galeria Luiza Strina (2021).

O primeiro texto faz alusão às imagens da libertação de Nelson Mandela, em 1990, de sua pena de 28 anos de reclusão, pelo regime do apartheid na África do Sul: “Confrontado com a claridade do dia, chamou atenção à época, em cenas divulgadas na imprensa televisiva, o fato de o líder sul-africano apertar seguidamente os olhos como se cegado pela luz da rua” (Anjos 2021: 18). O texto inscrito no primeiro bloco branco revela o motivo disso: o trabalho forçado na extração de calcário, durante sua prisão, causou danos à visão de Mandela, inclusive em sua capacidade de produzir lágrimas (motivo pelo qual não há imagens dele chorando ao ser libertado).

Já o segundo bloco iluminado da instalação também se refere à extração de calcário, especificamente a uma mina desativada nos Estados Unidos, transformada em abrigo nuclear por empresários na década de 1950. Nesse espaço, adaptado para ser um depósito subterrâneo em 2001, “estariam sendo armazenadas imagens cujos direitos foram comprados pela Corbis, empresa do criador da Microsoft, Bill Gates” (Anjos 2021: 18). Cerca de 65 milhões de imagens estavam sob o direito de exibição de Bill Gates, que dispunha de reproduções digitalizadas, para fins comerciais.

Por fim, no terceiro bloco de texto iluminado, apresentava-se a estratégia militar dos Estados Unidos como resposta ao 11 de Setembro. Tratava-se de ataques aéreos na região de Cabul, no Afeganistão em outubro de 2001. “Para garantir o controle sobre a narrativa dos fatos, o governo estadunidense comprou os direitos exclusivos sobre todas as imagens de satélite do Afeganistão e de países vizinhos naquele período, incluindo as geradas por empresas privadas” (Anjos 2021: 18). Com isso, restou à imprensa veicular imagens de arquivo, emergindo, conseqüentemente, dúvidas sobre a veracidade dos

fatos e dos acontecimentos narrados pelo governo estadunidense.

Saindo do primeiro espaço da instalação e adentrando o segundo recinto, o espectador confrontava-se com uma luminosidade ofuscante, obrigando seu olhar a retrair-se para que, gradualmente, pudesse se acostumar com a luz branca projetada ao fundo da parede da sala escura.



Imagem 2: Tela iluminada

Fonte: Galeria Luiza Strina (2021).

Após uns instantes, o espectador exposto à claridade excessiva articula o que leu sobre as imagens subtraídas e o que sente diante da luz branca. Os olhos percebem o controle que os homens exercem sobre a feitura e a distribuição das imagens. A luz branca “serve de inesperada metáfora da ocultação de imagens de gentes e fatos. Ou mesmo da impossibilidade de elas serem criadas. Luz branca e forte como metáfora de uma violenta política visual” (Anjos 2021: 20).

Diante do desafio proposto pelo dossiê, este artigo problematiza as relações e as configurações existentes entre os domínios do visual e do verbal nas imagens, a partir da hipótese de que tais elementos consistem em imagens, cujas produções e observações obscurecem as estruturas de expressão, em prol da emancipação dos artistas e espectadores. Ambos, Ben Okri (1992) e Alfredo Jaar, cada qual recorrendo a domínios diferentes da linguagem, tematizam sobre os danos relacionados à apropriação das imagens, tais como a colonização dos saberes e o apagamento das identidades culturais. Essas relações são tidas em conta neste artigo.

Adentrando o pensamento estético e filosófico rancieriano, nota-se suas constantes críticas à avalanche de imagens que impulsiona as percepções, para além de uma inquietação individual e mais como um reflexo às diversas mensagens trocadas entre

os sujeitos. Por isso, inicialmente, este estudo aborda a maneira como Rancière (2008) constata o excesso das imagens no cotidiano, criticando o sufocamento e as banalizações nos domínios da visualidade. Entende-se que as obras de Ben Okri (1992) e de Alfredo Jaar são mobilizadas pelo filósofo francês para conceituar as suas proposições acerca das imagens.

Na concepção do senso comum, há muitas imagens que nos interpelam cotidianamente, fato que conduzir-nos-ia a um juízo equivocado sobre elas. Ao debruçar-se sobre esse equívoco, Rancière (2008) alerta para a contradição dessa ideia, pois ela acusa as imagens de usarem seu poder sensível para afogar os espectadores, ou anestesiá-los. O filósofo reconhece que as imagens são alvo de dominação, por parte dos poderosos que camuflam seus poderes a partir da sedução das imagens. Com isso, nos tornamos cúmplices, convertidos em consumidores contentes e satisfeitos.

Diante dessa problemática, resta aos artistas e aos sujeitos que compreendem as questões sociais ensinar os espectadores a ler as imagens, descobrindo o jogo de visibilidade e de invisibilidade que as envolve. Entretanto, as imagens não escondem a verdade, mas podem banalizar as realidades, como nos casos das capturas de massacres humanos. Tal situação torna-nos, enquanto espectadores, seres insensíveis, indiferentes aos males que afligem os seres humanos, algo que deveria suscitar a indignação dos espectadores. Por isso, resta aos artistas e aos críticos a capacidade de romper com os costumes voyeurísticos que regem nossa relação com as imagens que nos anestesiaram. Ou seja, frente a essa nebulosa massa de imagens que agenciam nossas dimensões do sensível, observam como as práticas artísticas podem contribuir para “purificar o nosso olhar nublado” (Rancière 2008: 70).¹ Essa questão é levantada pelo filósofo francês ao referir-se à instalação de Alfredo Jaar – e, aqui, vemos como as obras de Jaar influenciam o pensamento do filósofo francês. Nessa produção artística, não há imagens. Ao escrever sobre isso, enquanto pesquisador interessado pelos imbricamentos da política das imagens, percebo o desafio que há na discussão sobre algo inexistente, algo de que se fala, sem o mostrar ao público, criando um efeito de distanciamento, pois as imagens não estão ali.

Também podemos reconhecer a nossa insensibilidade diante da palavra escrita, assim como diante das imagens; tendo em vista que a abundância de informações assume diversas formas e emprega diversos recursos da linguagem, o poema de Okri (1992) é convocado neste artigo, dado que subjaz ao pensamento criativo de Alfredo Jaar. Percebe-se, de imediato, que ambos recorrem aos elementos linguísticos e poéticos para acionar escutas e olhares votados a construir imagens e, além disso, criticar nossas relações com os fenômenos visuais.

O exagero das imagens e o sequestro do olhar

Jacques Rancière (2009; 2018) mostra-se crítico face ao modelo pedagógico das imagens, isto é, à noção de que toda a imagem deve ter suas funções e motivos

explicados, já que os aprendizados advindos delas são subjetivos e não deveriam seguir uma ordem regimentada.

Sobre isso, uma demonstração do poder que rege nossas relações com as imagens são as constantes apresentações e comentários sobre certas cenas do cotidiano, por parte de membros da imprensa, especialistas e governantes, que influenciam nossas interpretações e agenciam as emoções advindas da observação dessas imagens. O sistema de informação, expressão usada pelo filósofo para sintetizar essa apropriação dominante sobre as formas do visível na sociedade, regimenta uma política das imagens baseada na desigualdade e hierarquização entre os seres, pois se defende que nem todos são capazes de ver ou de falar sobre as imagens. Ao expor cenas de danos sociais, e explicá-las diante das audiências, o sistema de informação exaure as singularidades dos corpos que sofrem diante de nossos olhos. Sem nomes ou identidades, são “incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra” (Rancière 2012a: 94).

Há, em Rancière, uma crítica à hierarquização do processo comunicacional entre espectador e espetáculo, pois essa dualidade entre recepção e produção acentua as desigualdades e o embrutecimento, ao invés de tornar o espetáculo como um espaço de confrontos estéticos. Deve-se reconhecer o espectador como um ser dotado de conhecimento, não como um ser passivo às imagens. Inclusive, a função informativa das imagens fotográficas, enquanto ilustração dos discursos, mudou com a ascensão de diversas mídias, como a televisão. Diariamente, os sujeitos são expostos a diversas imagens, as quais entram em circulação pelos próprios atores dos acontecimentos que elas representam. Tal processo resulta em diversas críticas e desconfianças à fotografia, seja pela perda de materialidade das imagens, devido à era digital, seja pelas denúncias de manipulação das imagens. Rancière (2016) lembra que desconfiar das imagens pode limitar o campo do que é visível e, com isso, reduzir as potências da imagem. Com isso, urge práticas que ampliem o visível e dissolvam as fronteiras dominantes entre ele e o pensável.

O processo mencionado remonta à imagem dialética, que envolve a dupla distância dos sentidos, em uma complexa relação que não é simples sensorialidade ou simples memoração, é crítica à medida que constitui uma imagem em crise, que critica as maneiras como interpretam-na, instigando os sujeitos a constituir uma escrita para essa observação, ao invés de uma mera transcrição. Portanto, na estrutura de tais imagens posicionam-se formas em formação, deformações e transformações.

Uma imagem é um elemento pertencente a um dispositivo, capaz de gerar um senso de realidade, um senso comum. Por senso comum, Rancière (2012a: 88) entende uma comunidade de dados do sensível, ou seja, de visibilidade, modos de percepção e de significação partilháveis. “O sistema de informação é um ‘senso comum’ desse tipo: um dispositivo espaço-temporal dentro do qual palavras e formas visíveis são reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de dar sentido”.³

Tornamo-nos indiferentes às imagens, pois, ao mesmo tempo que enxergamos diversos corpos que sofrem, não temos acesso às singularidades de cada um deles. São corpos que não nos olham de volta, cujas vidas são enunciadas por nós sem que eles tenham a chance de responder ou interagir. A visibilidade deve atingir os silêncios, redistribuindo e multiplicando as potencialidades do sensível em prol das histórias individuais. Lamentar o exagero das imagens que rodeiam o cotidiano dos sujeitos é criticar o sistema de informações, que elimina a singularidade das imagens, tornando-as redundantes. Além disso, ele domina a redistribuição dos modos de selecionar e de exibir as imagens, clamando por imagens de autoridade, entendidas como aquelas que dependem de uma hierarquia entre os que sabem e os que não sabem, os que podem falar sobre elas e os que não podem.

Para provocar as discussões sobre, vamos nos ater aos domínios da publicidade, enquanto principal produtora de elementos visuais na atualidade, sendo um marco do século XX ao processo de consumo, gestando a maneira como as necessidades são sanadas, diante da complexidade das relações sociais e culturais.

No campo social, é possível entender a publicidade enquanto instrumento que mantém uma certa estabilização simbólica que agencia os fatos de interesse coletivo, como na divulgação de bens de consumo e de serviços; algo que está diretamente associado à produção de imagens no sistema capitalista. Nesse contexto, para Benjamin (1985) a técnica e a tecnologia impulsionam a reprodutibilidade da obra de arte, ou seja, a disseminação de imagens, réplicas e outros elementos visuais interpelam-se pelas cidades e emergem no cotidiano dos indivíduos.

Apropriando-se do pensamento de Rancière (2009), sobre as cenas de aparição dos corpos e dos sujeitos, o regime de visibilidade da publicidade segue uma lógica policial, pois há uma repartição dos lugares, uma construção pré-determinada a ser ocupada pelos sujeitos, estejam eles como espectadores (influenciados para adquirir determinado produto ou aderir a determinada ideia), como atores/produtores das peças publicitárias (que mobilizam recursos da linguagem, tais quais alegorias e narrativas, para promover conexões com os potenciais consumidores).

Entretanto, para além dessa explanação, qual o interesse de convocar a publicidade para discutir as relações poéticas da imagem rancieriana? A questão, ora inocente, pode ser solucionada a partir do que Canevacci (2018) conceitua como “síntese suja”: a atividade publicitária é uma mescla de uma série de linguagens compiladas pelo publicitário e que devem ser interpretadas pelo público a partir de seu repertório sociocultural. Cabe salientar que nem sempre o publicitário tem uma dimensão de estilo próprio ou de liberdade de expressão como possuem os artistas, pois esse profissional segue um alinhamento estratégico e está inserido em um processo de aquisição de resultados mercadológicos por meio da venda de seus trabalhos criativos.

Atentando-se para a produção dos anúncios, costumeiramente, eles são compostos de frases e de imagens; sendo a soma dos significados desses elementos a mensagem

final do anúncio. Logo, retomando a questão levantada anteriormente, a publicidade tradicional expõe uma das principais críticas que o pensador francês faz ao uso das imagens: sua instrumentalização enquanto forma de ordenar as dimensões do dizível (no caso dos textos) e do visível (no caso das imagens).

Em suma, ao trazer o exemplo da publicidade como forma de imagem predominante na atualidade capitalista, ressalta-se que as reflexões rancierianas insistem para que as análises sobre as imagens ultrapassem as barreiras formais entre textos e conteúdos visuais, relação que na publicidade segue um padrão de ancoragem, conectada ao redor de um sentido comum. Texto e imagem, assim, são entidades distintas para a produção publicitária; todavia nos estudos da linguagem e do sentido, como na semiótica de base greimasiana, o conjunto de elementos visuais e verbais pode ser investigado sob a égide do sincretismo.³

Diante da complexidade que envolve o campo das imagens, Canevacci (2018: 22) entende que domínio do visual está envolvido com todas as possibilidades e reproduções do ato de ver. “O texto visual deve ser visto como o resultado de um contexto pulsante, que envolve sempre esses múltiplos participantes, cada um deles, desempenhando um papel duplo, observados-observadores” (Canevacci 2018: 22).

Abre-se, neste ponto, uma breve constatação sobre o domínio das imagens fotográficas, pois Alfredo Jaar debruça-se, principalmente, sobre recursos visuais fotográficos, seja em textos que relatam fatos sobre imagens e fotografias, seja sobre materialidades fotográficas. Além disso, abordar a fotografia permite-nos conceituar as imagens, entendendo-as como algo distante mas, ao mesmo tempo, próximo do que são as fotografias.

Nas reflexões de Rancière (2016), há na fotografia um jogo, no qual o véu da objetividade do instrumento escurece as relações entre a opacidade e a transparência, ou seja, entre a presença de formas pujantes e contentores misteriosos, como se absorve o trabalho do ser humano e oculta-se as suas mutações. Com isso, surge uma relação que caminha de forma dupla entre a presença e a ausência, o visível da significação e a inexistência do sentido.

Essas constatações justificam-se pelo fato de as fotografias serem obtidas por meio da câmera fotográfica, instrumento incapaz de gerar “as epifanias de um novo mundo sensível, mas documentos, vestígios, índices que devem ser olhados, lidos, interpretados, utilizados” (Rancière 2016: 34). Portanto, é o artista fotográfico que capta o meio sensível, sendo fiel ao equipamento e inscrevendo nele determinadas performances. A câmera formaliza um novo mundo sensível, mas nega a especificidade da experimentação generalizada.

Ou seja, o aparelho é um instrumento, um autômato que serve a vontade particular do serviço artístico, pois realiza a vontade de fazer a arte. O instrumento “executa por si mesmo o exercício de representação que era o da arte e liberta deste modo aquele que a utiliza do desejo de fazer arte e da pretensão de ser artista” (Rancière 2016: 33).

Para Barthes (1984) a fotografia não pode ser classificada, justamente pela reprodução mecânica de um acontecimento que nunca mais irá existir. Além disso, a câmera sendo um aparelho que, a princípio, converteria textos em imagens, porta um programa que modela as percepções. Para Flusser (1985: 24), o aparelho tem seus programas produzidos por outros aparelhos, regimentando uma indústria sequenciada por um aparato político cultural, logo, “por trás da intenção do aparelho fotográfico há intenções de outros aparelhos” (Flusser 1985: 24). Entre a fotografia e o objeto há um aparelho, uma ideia de suposta objetividade, mas também uma subjetividade.

Logo, a imagem fotográfica não é objetiva, pois codifica seus significados, assim como outras modalidades de imagem, mas pode ter esses significados manipulados. No ato de produção da fotografia o profissional encena a imagem. Manipular o aparelho é um gesto técnico, que reúne conceitos e intenções. Flusser (1985: 24) lembra que a fotografia amalgama duas intenções, uma do fotógrafo e outra do aparelho. Se o primeiro eterniza os outros pela fotografia, o aparelho programa a sociedade a partir das fotografias. Logo, há um paradoxo nas intenções do aparelho e do fotógrafo, ao passo que elas convergem e divergem, em um embate ou uma colaboração. Na análise de uma imagem, esses dois aspectos compõem a potencialidade expressa pelo fotógrafo em “apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la à sua própria”, bem como “até que ponto conseguiu o aparelho apropriar-se da intenção do fotógrafo e desviá-lo para os propósitos nele programados” (Flusser 1985: 24).

Há um campo do gosto e do interesse histórico que, simultaneamente, proporciona uma emoção mediada por aspectos morais e políticos. A isso, Barthes (1984) denomina de *studium*, palavra latina que remete ao ato do estudo. Ao identificá-lo na imagem localiza-se a intenção do profissional que captou a imagem, logo, a análise retoma as dimensões da sociedade junto com as da fotografia. Com isso, não é apenas a produção das imagens que concentra a subjetividade, ou o *punctum*, para resgatar a expressão do autor sobre a presença do subjetivo na imagem fotográfica. O olhar também expressa as dimensões individuais e singulares do observador. Deve-se considerar que, poeticamente, o ser fotografado experimenta a morte. O instante fotográfico converte o sujeito em um objeto. Todavia, isso pode ser algo da ordem da atividade, que ultrapassa, pontua ou rasga o tecido do sensível da imagem. Envolve o acaso, ao passo que mortifica e fere o observador, como salienta Barthes (1984). O autor entende que o *studium*, ou o aspecto objetivo da imagem, como se formalizasse um estudo, na ausência do *punctum*, ou do aspecto subjetivo, gesta uma *fotografia unária*, ou seja, uma imagem que muda a realidade sem duplicá-la, como nas reportagens em que se busca uma unidade, uma certa banalidade. Em alguns casos, há um detalhe que sobressai: isso seria a emergência do *punctum*.

A característica de ícone, aproximação do real, das imagens garante a ideia de que a fotografia tenha um poder de eficácia, noção equivocada, já que a objetividade fotográfica deve ser desafiadora, como crítica à analogia, pois a imagem é polissêmica,

envolta em uma cadeia de significados, com a interpretação a caráter de cada sujeito. Inclusive, para Rancière (2016), Roland Barthes converte o aparelho fotográfico em uma projeção corpórea capaz de afetar, de ferir o sujeito. É uma operação semelhante a um transporte mediúnico, pois escreve com a luz e revela um mundo sensível novo que se forma atrás dela. Barthes (1984: 117) entende que a pose fundamenta a natureza da fotografia. Não se trata de uma atitude do objeto a ser captado, muito menos da técnica do operador da câmera, mas uma intenção ao ler uma imagem, pois “ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho” (Barthes 1984: 117). Portanto, a foto engloba saber, suportar e olhar.

O que define a transmissão das informações é a política, ao selecionar, expor e torná-las públicas: a base para a produção artística. Já que uma cena artística consiste em algo ser produzido de forma privada e, na sequência, exposto de forma pública. As técnicas de colonização dos povos instituíam maneiras de aprisionar as diferenças. O que saltava aos olhos dos colonizadores logo convertia-se em exemplares rapidamente conduzidos aos países europeus (assim ocorreu com recursos naturais e minerais, objetos culturais, produções artísticas e, inclusive, seres humanos). A presença de colonizadores nos territórios ocupados envolvia a produção de cenas artísticas e fotográficas sobre a “situação dos nativos”, o estado natural dos elementos “inferiores” aos dos colonizadores. Refletindo sobre o domínio das imagens, enquanto parcela da apreensão do sensível, pode-se aventar que uma série de elementos culturais e de sujeitos foram representados em pinturas, fotografias ou ilustrações; sem nomes e identidades, apenas como frutos de uma observação que se preocupava, primordialmente, em estabelecer formas de domínio sobre os corpos. Testemunho disso é o senso comum partilhado entre as populações originárias de que a câmera fotográfica serviria para aprisionar os espíritos. Uma prisão composta pela apreensão de gestos, expressões, rostos, corpos; elementos que visualmente serviriam a um princípio de dominação, como na justificativa da colonização enquanto oportunidade de avanço para as civilizações consideradas inferiores.⁴

Superfícies sensíveis: a potência poética das imagens

Saindo dos domínios da ordem consensual das imagens, partimos do entendimento de que tanto o poema quanto a exposição são ações dissensuais promovidas pelo uso de recursos verbais e/ou visuais. Tratando-se, desse modo, de exemplos que divergem dos usos costumeiros das imagens, a observação deles deve ser diferenciada. Por isso, Rancière (2021a) imputa um método próprio de observação dos deslocamentos que rompam com dada ordem social: o método da cena.

A noção de cena aproxima-se de uma rede, composta em um processo de montagem e desestabilizações de ordens, repleta de níveis de sentido, ao redor de dada singularidade. Por isso, consiste em uma escapatória aos padrões de explicação dos ligados às causas e

efeitos, como o sistema de informações costuma fazer ao explicar as imagens.

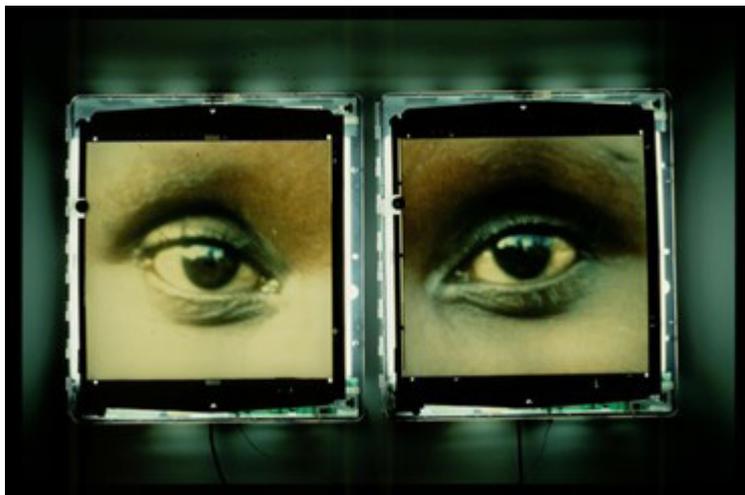
A cena consiste em uma descrição da experiência material e simbólica de algo, tal qual Alfredo Jaar e Ben Okri (1992) executam em suas propostas artísticas. Eles ligam-se com a desmontagem das cenas hegemônicas e hierárquicas, em prol de um método da igualdade, que interrompe as explicações usuais, como as percepções e interpretações dos fatos sociais. O interessante da cena como enlace de fios, fluxos, elementos, corpos e objetos valoriza as manifestações dos microsentimentos e das microsensações, materializados em experiências estéticas; como nas relações impressas por Jaar e Okri (1992), bem como o espaço interpretativo e de afetação que reveste o espectador.

Podemos transportar um argumento levantado por Rancière (2012a) sobre Jaar, para a instalação analisada neste artigo. O autor demonstra que o artista não opõe as formas visíveis da imagem, ao trazer o testemunho das palavras ao invés da mera exposição das fotos. Em sua totalidade, a instalação constrói uma imagem, a partir de conexões entre o verbal e o visual. “O poder dessa imagem, então, consiste em desorganizar o regime ordinário dessa conexão, como o que é praticado pelo sistema oficial de informação” (Rancière 2012a: 94-95). Nas relações dissensuais, que envolvem a expressão da política como forma de modificar os lugares e as repartições dos corpos, “a figura política revela o efeito pela causa ou a parte pelo todo” (Rancière 2012a: 94-95), logo, uma metonímia.

Na linguística, Fiorin (2014) considera que a metonímia consiste em uma difusão semântica, quando um valor é transferido por meio de difusão sêmica. No campo argumentativo, trata-se de uma aceleração, pois ao revelar o efeito já se demonstra sua causa, suprimindo certas etapas da enunciação. Enquanto relação de contiguidade na linguagem, ou seja, compatibilidade entre dois sentidos por uma proximidade. A metonímia também se manifesta nas imagens, como nas indicações de lugares em placas afixadas (talheres significam restaurante, por exemplo).

No contexto visual, Rancière (2012a) convoca a obra *The Eyes of Gutete Emerita*, de Alfredo Jaar, para expressar o que entende como a metonímia da figura política. A imagem apresenta os olhos de uma mulher que presenciou um massacre contra sua família, no genocídio de Ruanda. Seus olhos não contam o que a mulher viu, ou o que ela sentia e pensava no momento da captura da imagem. “São os olhos de uma pessoa dotada do mesmo poder daqueles que os olham, mas também do mesmo poder do qual seus irmãos e irmãs foram privados pelos carniceiros, o de falar ou calar-se, de mostrar os próprios sentimentos ou ocultá-los” (Rancière 2012a: 95). A metonímia, no caso dessa representação, consiste no posicionamento do olhar de Gutete Emerita no espetáculo do horror, subvertendo a contagem do individual e do coletivo.

Imagem 3: *The Eyes of Gutete Emerita*



Fonte: Jaar (1996).

No caso das imagens que trazem o sofrimento humano, o filósofo francês lembra-nos que elas constroem visualmente uma vítima, por meio da distribuição do sensível, regulando a visibilidade para determinadas categorias de corpos, chamando a atenção para eles. Portanto, a imagem não está sozinha, alinha-se a um dispositivo de visibilidade mais amplo.

É isso que demonstra a instalação artística. Nela, Alfredo Jaar possibilita uma atualização sobre o lamento das imagens, remetendo as imagens do presente, que são retiradas do alcance de todos, ocultações que prejudicam o conhecimento sobre os fatos do mundo.

O artista faz-nos perceber que o ato de ver está além da mera captura e apreensão do visível, expandindo-se para a dúvida, a interpelação dos corpos dos sujeitos envolvidos pelas imagens (quem capta, quem é captado e quem as observa). Em suma, fraturar os consensos, algo que para Rancière (2021a) consiste em uma das potencialidades de uma instalação artística; a partir dela o sujeito pode ser confrontado com várias proposições virtuais a partir das quais o sujeito vai construir o que ele quiser, ou, por outro lado, não vai construir nada, apenas “zapear”.

Alfredo Jaar posiciona seus espectadores diante de uma tela virgem de imagens, para retomar a expressão usada por Rancière (2008). A tela branca não purifica os olhares, torna visível a subtração massiva. Nesse ponto, o filósofo refuta a tese comum de que somos cegados pela excessiva exposição de imagens, apontando o descarte das imagens como a real expressão de poder. Jaar institui o apagamento e o aprisionamento das imagens, outras formas de reduzir as imagens.

O artista aponta que as imagens não são meros pedaços do visível, mas encenações do visível, um laço entre o que é dito sobre o visível e sobre o que a palavra nos mostra.

A presença abundante de textos nas instalações de Jaar caracteriza-o como um artista conceitual, sendo que a inserção desses recursos verbais não é banir as imagens da exposição. Ao contrário, é refletir sobre as imagens e as palavras como entidades e não como dispositivos. Ou seja, uma imagem não é apenas a apresentação do visível, assim como uma palavra não é a matéria da imagem. Em conjunto, elas operam poeticamente o deslocamento e a substituição, e modelam como as formas visíveis nos afetam.

No regime dominante de informações, as palavras apenas são empregadas para designar algo ou descrever uma realidade, sem convocar nossa presença para tais espaços. Por isso, quando as palavras se convertem em realidades visíveis, o que podemos perceber nos relatos poéticos, temos a ascensão de uma perturbação do tecido na experiência sensível, subvertendo o regime consensual.

Já no caso levantado por Okri (1992), as palavras costumeiramente são usadas para explicar as mazelas causadas pelo colonialismo. Na obra, um palestrante afirma a todos os povos da África que, mesmo diante dos sofrimentos impostos, os africanos terão um futuro de glória. O tempo revelará a cultura construída a partir de uma alegria e de uma fé persistente, capaz de converter a dor em potência.

Os especialistas em imagens, como salientou Rancière (2012b), falam e explicam sobre as ações que envolvem as imagens, mas as pessoas comuns, que participam ou que sofrem com tais ações, como o povo nigeriano que teve seu patrimônio cultural saqueado, não possuem essa voz. A poesia de Okri (1992) denuncia os danos causados pela colonização na pilhagem das imagens sob a perspectiva de quem faz parte da cultura cujos objetos foram sequestrados, o que nos alerta, enquanto leitores, para a relevância dos contextos atrelados às imagens, preocupação também notada em Alfredo Jaar.

Mas o que seria esse contexto? Um conhecimento prévio sobre as dinâmicas sociais e históricas dos locais nos quais as imagens são produzidas? Para Rancière (2008, 2012a, 2012b), as produções de Jaar definem a importância de observar o contexto das imagens e das mensagens. Entretanto, não se trata de gerar um efeito de sentido que aproxime o espectador da situação enfrentada pelos sujeitos aos quais as imagens se referem, mas de tecer um espaço de palavras e formas que expressem ressonância às mazelas e aos obstáculos enfrentados por tais pessoas. Se o poder dos meios de informação consiste em uma organização técnica do espaço e do tempo, pelo qual as palavras e as formas ganham ou perdem domínio, é papel da forma plástica e da palavra poética gerar trocas e reforçar seus poderes, a partir de intervenções.

É por isso que, na tese rancieriana, a política não é apenas um espaço do comum, mas um momento no qual o indivíduo reivindica uma parcela do sensível, um íterim no qual emergem as possibilidades de emancipação dos sujeitos cujos saberes são constantemente ignorados ou silenciados. Com isso, a poesia produzida por Okri (1992) ilustra essa dimensão política da emancipação, pois revela o olhar de um sujeito pertencente a um povo cuja cultura foi aprisionada pelo processo de colonização. Por meio de recursos verbais, o nigeriano reivindica uma parcela do que foi roubado, conferindo

voz ao empilhamento das imagens. O poema não trata apenas desse lamento, aponta para a potência do povo nigeriano (e africano) que resistiu e ainda resiste, buscando formas de preservar suas produções culturais e artísticas, inserindo-as nas comunidades e não as reservando ao exame minucioso de nações ocidentais.

O fazedor de Imagens
Ainda habita conosco
Nós temos que ouvir
O seu discurso
Reaprender suas
Canções
Recarregar os psíquicos
Interespaços

(Okri 1992: 6)

Mesmo com a apropriação e o aprisionamento das produções artísticas e culturais dos povos africanos, Okri (1992) salienta que o “Fazedor de Imagens” ainda resiste, em tentativas de reconstruir a identidade sufocada de um povo, materializando imagens capazes de falar, mas com pouca oportunidade de serem ouvidas. Para Okri (1997) haveria um mistério na dor partilhada entre os africanos, sendo a arte um paradoxo entre as situações precárias e mazelas que os assombam, já que as produções artísticas, como a música, valem-se de esperança e felicidade.

Alfredo Jaar, conhecedor desse contexto revolucionário assumido por Okri (1992), traz a dissensualidade a partir de simples movimentos que tensionam o comum. Ao optar por não expor nenhuma imagem, mesmo que os textos da exposição falem sobre elas, o artista lança ao espectador um intervalo, uma brecha que rompe com a consensualidade, no caso, a lógica de que na sequência da instalação, haveria espaço para as imagens mencionadas. Trata-se, de certo modo, de uma ruptura da experiência prévia, estabelecendo uma reflexão sensível sobre os modos de olhar as imagens.

As manifestações criativas promovidas pelos dois evocam arranjos de sensibilidade que redistribuem a experiência, pois as problematizações levantadas por suas obras envolvem a desigualdade existente entre os sujeitos na apreensão do sensível. Em Okri (1992), o lamento envolve os nigerianos e demais povos africanos que tiveram suas vozes silenciadas a partir do sequestro de suas imagens; já em Jaar, o lamento envolve a desigualdade promovida pela institucionalização dos modos de apreender as imagens, ao tornar os espectadores reféns cujos olhares foram sequestrados. Corroborando essa análise, a igualdade entre os seres consiste na base da política, sendo responsável pela criação e o pertencimento das pessoas invisibilizadas pelo poder institucional, consideradas os sem-partes, que exigem uma parte na partilha do sensível. A política

configura um momento de litígio, em que a parte dos sem-parte aparece explicitamente frente a igualdade entre aqueles que se encontram separados e que disputam a compensação do comum, discursivamente e simbolicamente, ao rasgar o tecido social, de forma emancipatória, como a deturpação de alguns, no caso dos sujeitos expulsos dos cenários de visibilidade em cenas de desacordo que expõem uma ausência (Rancière 2009, 2018).

Diante da complexificação traçada até este ponto, podemos conceituar a estética rancieriana. Entendida como forma de partilha do sensível, ou seja, as formas e percepções que são distribuídas no mundo coletivo, bem como as rupturas possíveis, e impossíveis, entre os agenciamentos e ordenamentos cotidianos. Evoca o vivenciável, algo fora da arte e que não envolve apenas a apreciação, mas sim as possibilidades de tomar para si o controle do tempo e do espaço, em torções, brechas e escapatórias que surgem no próprio cotidiano. Trata-se de valorizar a experiência, conferir um novo horizonte a partir das banalidades, por exemplo, além de reivindicar uma parcela de algo que é negado constantemente, pois ao crer que a estética se concentra na arte, instaura-se uma hierarquização que impossibilita aos cidadãos a produção de saberes próprios, estando sempre subordinados a algo superior.

O trabalho poético de Okri (1992) torna-se ficcional quando, de forma diferenciada, palavras e visualidades são relacionadas. Em seu caso, o autor menciona as mazelas causadas à identidade nigeriana pelo sequestro de suas produções imagéticas, sem recorrer a uma materialidade visual, satisfazendo sua denúncia apenas de recursos verbais. Com isso, Okri constrói “outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados” (Rancière 2012b: 88).

Pensando em nosso papel de leitores da poesia, resta uma curiosidade sobre quais imagens foram empilhadas, que elementos artísticos são esses, quais as suas origens. Enfim, questões às quais a poesia nos convoca, imaginações sobre as imagens, mesmo sem ter visto nada. Caso obtivéssemos um exemplo visual que complementasse o poema, haveria uma ruptura com o objetivo da denúncia de Okri (1992), talvez pelo fato de tornarmos-nos testemunhas dos sequestros culturais causados pela colonização, ou pelo fato de que o poema tem sua potência parcialmente esvaziada, já que sua intenção não consiste em nomear as imagens saqueadas, mas em expor como a ânsia pela acumulação de exemplos e experiências visuais produz formas de desaparecimento das imagens.

É possível, ainda, traçar uma comparação com a poesia de Ben Okri (1992) junto ao filme *Les Statues Meurent aussi* (1953), ou, em português, *Estátuas também Morrem*, de Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet. Concebido como crítica aos efeitos do colonialismo na interpretação da arte africana, o ensaio cinematográfico escancara a humilhação colonial promovida contra os objetos de arte africanos. Logo no início, diversos elementos artísticos são expostos ao observador, expulsas de seu contexto originário e depositadas nos museus. As obras tornavam-se mortas, pois esses espaços

cerceiam os motivos e os afetos que envolvem os motivos pelos quais os povos africanos as produziram. Há, nesse jogo de abordagens, uma clara conexão temática com o que Okri (1992) também acentua: a pilhagem das imagens, a captura de objetos artísticos de seu espaço original, restringindo-os aos museus europeus.

Entende-se, desse modo, que tanto o filme supracitado como o poema de Okri (1992) são críticas aos modos como observamos as culturas, as formas interesseiras de como agimos com as imagens: sempre dispostos a aprisioná-las e privá-las do olhar crítico e criativo dos outros. A busca por uma explicação única para elas, a nossa. Sendo o silêncio a consequência dessa cegueira.

Ao abordar as dinâmicas que envolvem a afirmação sobre o lamento das imagens, enfatizou-se o exercício de poder que decide por ocultar certas produções visuais, algo que expressa um paradoxo, pois no sistema de informação há o predomínio do exagero, do sufocamento pelas imagens. Ainda, Rancière (2016) resgata que uma técnica reproduzível dos meios, como a fotografia, constitui uma educação sensível, ao formar uma série de “especialistas” na interpretação dos signos e dos documentos; isso envolve também as legendas para interpretar a fotografia, diante de sua insuficiência.

A relação entre as legendas e as imagens não está apenas no campo da lógica consensual, que agencia os afetos, as percepções e os juízos. Pois, a imagem detém uma forma visual e um jogo de escrita, ao que denomina de frase-imagem, ou seja, a complementariedade de efeito entre a insuficiência da imagem que a fotografia cria e a amplificação que o texto provoca nela, assim, uma fotografia cria uma imagem insuficiente, ao passo que o texto exagera, traz informações amplas. Tal ponto fica evidente na exposição de Alfredo Jaar, quando o espectador recebe uma série de três blocos textuais que relatam a situação de ocultação de certas fotografias.

E na poesia de Okri (1992)? Se é a complementariedade entre palavra e imagem que exercita a política das imagens, o poeta emprega os recursos verbais para expressar a impotência e a reivindicação diante do empilhamento das imagens produzidas pelos nigerianos. Contudo, as palavras não estão ocupando o lugar das imagens, pois as palavras convertem-se em imagens, já que consistem, nesse caso, em “formas de redistribuição dos elementos da representação” (Rancière 2012a: 95).

A frase não consiste no dizível, assim como a imagem não é o visível. Com isso, a frase-imagem consiste na união dessas duas funções deslocadas, que desfazem as hierarquias entre representações de textos e de imagens. Comumente, o texto encadeia as ações, ao passo que as imagens apontam a presença, o que se alinha com a ideia de destino das imagens.

O conceito é operador de certa cenografia, diante das transformações nos regimes de visibilidade e de pensabilidade. Com isso, ao invés de uma noção superficial das atrocidades e dos massacres, por meio da frase-imagem projetam-se aprofundamentos sobre os sujeitos massacrados, conferindo a eles uma biografia, como corpos singulares. As leituras rancierianas alertam-nos que a frase-imagem desloca a visibilidade por meio

de figuras poéticas, que consistem em palavras e formas visíveis.

Cotejada por dois termos, a expressão frase-imagem carrega o dissenso, pois permite que cada um dos termos tenha suas funções alteradas. Nessa mescla, identificamos, *grosso modo*, uma poesia que “fala” sobre imagens (problematizando como elas foram empilhadas) e uma imagem que “fala” sobre imagens (problematizando sobre como elas são ocultadas). As palavras são os elementos visíveis, colocados em cena, não como substitutos das imagens a que se refere, mas como outra forma visual, ou seja, outro tipo de imagem.

Outro exemplo dado por Rancière (2012b) para contextualizar suas teorizações da frase-imagem é a exposição de Alfredo Jaar sobre o genocídio ocorrido em Ruanda, em 1994. Novamente, nota-se como a arte de Alfredo Jaar é convocada para salientar as teses do filósofo sobre o regime estético da arte. Um dos aspectos da instalação recapitulado pelo filósofo francês é a presença de palavras sobre caixas que armazenam fotos das vítimas do genocídio. As palavras não estavam apenas nessa fase da exposição de Jaar. Em diversos outros pontos, o filósofo sublinha a presença de nomes de pessoas e de lugares, que não dizem nada, não identificam os sujeitos, mas que quando se tornam imagens são capazes de nos oferecer algum conhecimento. Ora, nesse aspecto está a confrontação do espectador com as palavras que significam os espaços de horror ou uma parcela da identidade dos indivíduos que sofreram. Provavelmente, para nós (enquanto espectadores), esses nomes não adquirem relevância, mas quando estão justapostos convertem-se em cenas de visibilidade, em imagens.

Ao sintetizar os objetivos da obra *Lamento das Imagens*, Didi-Huberman (2008) recorda que a montagem promovida por Alfredo Jaar permitia uma explicação eficaz sobre o destino das imagens na atualidade. O que o artista criou não consiste em um mero recorte no mundo da visualidade, pois é como se a tela em branco traçasse um anacronismo no tempo, reunindo temporalidades outrora distantes. É como se a imagem queimasse mediante sua exposição com o real, como se chegasse perto momentaneamente de um objeto oculto. Nesse calor, a ardência consiste no desejo, na intencionalidade manifestada, principalmente mediante a dor que originou tal imagem. Na poesia homônima de Okri (1992), essa dor consiste no apagamento de uma cultura, submetida a um processo violento de colonização. O brilho excessivo, tal qual a iluminação branca, é a possibilidade de consumação própria das imagens, algo que a exposição de Jaar trata como uma fuga seguida de um aprofundamento sobre o ato de olhar. Em ambas as produções artísticas, para sentir o que uma imagem deseja manifestar o espectador deve-se aproximar das cinzas das imagens.

Com isso, confrontam-se tempos, espaços, enunciações e discursos ao construir, de forma antropológica, um ponto de vista que contrasta “o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (Didi-Huberman 2013: 117). Assim, postula-se que esse paradoxo emerge como uma fenda, pela qual se discute a dimensão da estética e da política, principalmente na dualidade entre consenso e dissenso.

Mesmo que os elementos que a exposição e a poesia mencionem não estejam materialmente visíveis, eles existem em nossas imaginações. Não sabemos, ao certo, quais foram as imagens do povo nigeriano saqueadas e empilhadas, nem mesmo a dimensão delas (quais são máscaras, quais são objetos, quais são pinturas, por exemplo); do mesmo modo, a exposição não nos “mostra” quais são, ou como são, as fotografias reunidas pelo banco de imagens tutelado por Bill Gates, muito menos a integralidade das imagens áreas obtidas pelo governo dos EUA. Todavia, esse desconhecimento não nos permite concluir que tais imagens não existem, pois a essência de uma imagem é a vocação para sobreviver, apesar de tudo, para retomar a acepção de Didi-Huberman (2008). Ou seja, as tentativas de apagamento e de ocultação mostram-se defasadas, pois a arte, enquanto manifestação estética fundada em uma partilha e reivindicação das dimensões sensíveis, em uma breve digressão ao pensamento rancieriano, permite confabular brechas que subvertem os usos comuns das imagens. Prova disso é o valor das palavras, do jogo entre o visível e o invisível, das fronteiras borradas entre o possível e o impossível que as produções artísticas analisadas demonstram.

A poesia, portanto, também queima, pois materializa visualmente uma relação sensível entre termos que, quando dispostos como em *Lamento das Imagens*, não cumprem uma função melancólica ou colérica, antes funcionam como potência, ao declararem a sobrevivência de formas culturais, bem como ao clamarem ao povo afetado pelo empilhamento das imagens a importância de cultuarem suas tradições e origens.

Observações finais

E quando as Imagens começaram
A falar
Em línguas esquecidas
De morte
Os artistas da terra
Alheia
Retorceram a dor
Do seu discurso
E criaram uma nova
Química
Que, purificada do terror
Ritual,
Eles chamaram
Arte.

(Okri 1992: 5)

Os levantamentos apresentados neste texto podem ser sintetizados a partir do

retorno às bases da estética e da política. Nesse contexto, a dimensão estética interessa-se pela a produção dos significados e condições para a distribuição dos sujeitos, ou seja, na constituição do comum, nos limites do que é compartilhado, incluído e nas decisões tomadas. O consensualismo neutraliza a manifestação do dano e fecha o intervalo emancipatório. Serve-se da polícia para a política, que é uma propriedade biológica e antropológica suplementar. Além disso, lembra-se que, para Rancière (2009, 2018), é pela subjetivação política que as pessoas reivindicam uma vida digna, em uma capacidade enunciativa inédita. Os argumentos políticos também são poéticos, à medida que imagens e gestos expõem mais do que o raciocínio formal.

Com o tensionamento rancieriano em criticar a dimensão representativa da arte, promove-se uma discussão sobre como o autor conceitua a imagem, expandindo-a para além de mero arranjo visual, mas como formas plásticas que são “formas de vida coletiva análogas às formações geológicas: são fruto de uma arte material de fabricação, o produto de ficções de discursos, mas também vestígios da história” (Rancière 2021b: 39).

O verbal e o visual estão em uma partilha do espaço comum na disposição de palavras e no traçar de linhas, na repartição de superfícies sob as quais repousam textos e discursos (pensando nas imagens e nas frases): “Reunindo palavras ou formas, definem-se não só formas de arte, mas ainda certas configurações do visível e do pensável, certas formas de habitação do mundo sensível” (Rancière 2012a: 101). Nessa perspectiva, não há uma dicotomia entre palavras e formas, como se cada uma ocupasse um espaço próprio nas superfícies; ao contrário, assim como a poesia não mais imita a pintura, a pintura deixa de imitar a poesia. Com isso, borram-se as fronteiras entre as repartições dos locais destinados a cada um desses elementos; gesta-se uma superfície comum ao invés de domínios de reprodução separados. Ao dissolver a relação entre as ordens do fazer, do ver e do dizer, a frase-imagem convoca um campo alargado de práticas artísticas onde novos modos de apreensão estética, poética e ética da linguagem são gerados.

No campo da estética, borram-se as fronteiras da forma ou da aparência, pois deve-se atentar para a liberdade do espectador, sem aprisioná-lo a uma vontade pré-concebida. A potência da visualidade expressa-se, dentre outras circunstâncias, quando uma imagem desloca-se para outra imagem, atravessando fronteiras entre tempos, espaços e modos de representação. A isso, Rancière (2021b: 32-33) denomina como o trabalho das imagens, já que há uma contraposição das aparências e das regularidades, em montagens que tensionam as coisas (como imagens e poesias, por exemplo). Nessas articulações, há conexões “entre as imagens e as vozes, entre os rostos e as palavras. É, particularmente, a capacidade de tecer relações entre espaços distantes, a construção de vínculos entre elementos que eram mantidos separados” (Rancière 2021b: 32-33). O trabalho das imagens é o desafio de produzir desacordos, dissensos, mediante a “saturação comunicativa do campo visual”. Lança-se o desafio de gestar contraimagens, aspectos visuais que se opõem aos valores dominantes, o que Benjamin (1985) denomina de imagens a contrapelo.

Na concepção benjaminiana, as imagens não são artifícios que desfilam para

espectadores impotentes, mas são um ato de resistência, algo que resiste ao ser incapaz de ter seu efeito preconcebido e as vontades de quem a produz, o que não consiste em apenas ver o que há detrás da imagem, mas entender como ela se desloca em direção a outra imagem, pois dispor superfícies, traçar linhas e capturar acontecimentos são configurações simbólicas que ultrapassam temporalidades. Compreender a imagem é revogar as regras representacionais, deslizar e suspender as intervenções que insistem em explicá-las.

Recuperando as discussões sobre os efeitos da colonização no sequestro das imagens das populações africanas ou nas técnicas modernas que favorecem o desaparecimento das imagens, Benjamin (1985) associa a técnica como a dominação imperialista sobre a natureza. “Os imperialistas do século XX são os novos avatares dos colonizadores da modernidade. Estão sempre à procura de mais terras e corpos para auferir lucros com a dominação/destruição” (Seligmann-Silva 2023: 9). Com isso, as intervenções artísticas analisadas possibilitam desbravar a história a contrapelo, relatando o que as elites buscam ofuscar.

Portanto, a estética rancieriana devolve ao espectador e ao artista suas atribuições e imbricamentos enquanto sujeitos sensíveis ao olhar. Como salientou o diretor da exposição, Danilo Santos de Miranda, a abordagem protética de Alfredo Jaar converte-se em potência ao sinalizar as implicações envoltas no ato de olhar uma obra de arte, diante do papel de cada espectador, que também é sujeito da história (Miranda *apud* Anjos 2021).

Rancière (2008) salienta que não se deve privar os indivíduos de observar as imagens, mas constituir um espaço e um tempo dedicado à ressonância das imagens no silêncio. Esse é um dos papéis da arte, ao provocar reflexões sobre o modo pelo qual nos debruçamos sobre as imagens, inclusive sobre os significados de suas produções, convertendo o sensacionalismo em um ato espiritual do olhar.

NOTAS

* Júlio César Rigoni Filho é doutorando em Comunicação e Linguagens (Universidade Tuiuti do Paraná). Mestre em Comunicação e Linguagens (Universidade Tuiuti do Paraná) e Mestre em Sociologia (Universidade Federal do Paraná).

¹ “*purificar nuestros ojos obnubilados por el exceso de imágenes*” (Rancière 2008: 70).

² Há possibilidades de aproximar-nos da noção de dispositivo, assumida por Agamben (2009: 30), pois, se o dispositivo “nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser”, a função das imagens em um sistema de acumulação de bens, como o capitalismo ou o colonialismo. Por meio da poesia e da instalação artística, pode-se promover uma profanação do uso das imagens, já que tais manifestações expressam um desacordo com o regime que ordena o espaço comum; logo, profanar consiste em liberar, romper com um rito. Sobre a importância da interrupção em Rancière (2021b: 37): “Se a sociedade disciplinar é aquela que havia tentado atribuir um lugar específico ao poder visual, a fim de potencializar o capital visual, pode ser que uma forma de profanar atualmente a religião cultural seja justamente lhe devolver seu poder flutuante”.

³ A semiótica, como área de estudo que averigua os sentidos dos textos, examina-os como objetos a partir dos planos do conteúdo e da expressão – que totalizam a significação; lembrando que o texto pode ser verbal, visual ou sincrético, com investigação possível a partir de sua estrutura e organização internas, ou pelos contextos que o sustentam. Somando-se a isso, há na semiótica o texto como paradigma epistemológico, quando permite-se estudar diversas práticas sociais como textos, como se o sentido estivesse dado e não em ato, compreendendo-o enquanto ele é constituído. Uma imagem, por exemplo “não é uma simples soma de signos, e que ela possui uma sintaxe significante que faz parte de sua organização discursiva própria” (Dondero 2015: 53-54).

⁴ A discussão sobre os aspectos da técnica pode ser complementada com o entendimento de Marcuse (2001) sobre o projeto político que a tecnologia propicia sobre a natureza e a sociedade, moldando a existência e a consciência das pessoas. As conquistas materiais advindas da técnica introjetam uma falsa sensação de liberdade e de felicidade. Para Marcuse (2001), a liberdade pode ser alcançada por aspectos materiais e intelectuais, usando da organização do aparato técnico imposta pela tecnologia para além da dominação. Nesse contexto, deve haver uma comunhão entre a criatividade consciente e o aparelho, subvertendo, de algum modo, a programação do equipamento, já que a criatividade avança no cumprimento de um diálogo para além da própria capacidade de gerar uma nova informação.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (2009), *O que É o Contemporâneo e outros ensaios*, tradução de Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos.
- Anjos, M. dos (2021), *Alfredo Jaar. Lamento das Imagens*, São Paulo, Sesc, <https://issuu.com/sescsp/docs/alfredo_jaar_-_lamento_das_imagens> (último acesso em 08/09/2023).
- Barthes, Roland (1984), *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*, tradução de Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Benjamin, Walter (1985), *Os Pensadores*, tradução de José Lino Grünnewald, Edson Araújo Cabral, José Benedito de Oliveira Damião e Erwin Theodor Rosental, Rio de Janeiro, Abril.
- Canevacci, Massimo (2018), *Antropologia da Comunicação Visual*, tradução de Julia M. Polinésio e Vilma de Katinsky B. de Souza, São Paulo, Perspectiva.
- Didi-Huberman, Georges (2008), “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, in *La Política de las Imágenes*, tradução de Alejandro Madrid Z., Santiago, Metales Pesados, 39-67.
- (2013), *Diante da Imagem*, tradução de Paulo Neves, Rio de Janeiro, Editora 34.
- Dondero, Maria Giulia (2015), “A semiótica visual entre princípios gerais e especificidades: a partir do Groupe μ ”, *Estudos Semióticos*, v. 11, nº 16 <<https://www.revistas.usp.br/esse/article/download/111091/109419/200013>> (último acesso em 08/03/2024).
- Fiorin, José Luiz (2014), *Figuras de Retórica*, São Paulo, Contexto.
- Flusser, Vilém (1985), *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo, Hucitec.
- (2014), *Comunicologia. Reflexões sobre o futuro*, São Paulo, Martins Fontes.
- Galeria Luiza Strina (2021), “Lamento das Imagens”, < <https://www.luisastrina.com.br/viewing-room/36-lamento-das-imagens-alfredo-jaar-curadoria-moacir-dos-anjos/>> (último acesso em 08/09/2023).
- Heise, Pedro (2020), “Tradução: poema do premiado autor nigeriano Ben Okri e a denúncia da pilhagem europeia”, < <https://revistagulliver.com.br/artes/traducao/traducao-po-do-nigeriano-ben-okri-e-a-denuncia-da-pilhagem-europeia/>> (último acesso em 08/09/2023).
- Jaar, Alfredo (1996), *The Eyes of Gutete Emerita*, Perth, City Gallery of Contemporary Art.
- Marcuse, Herbert (2001), *Tecnologia, Guerra e Fascismo. Coletânea de artigos de Herbert Marcuse*, tradução de Maria Cristina Vidal Borba, São Paulo, Editora Unesp.
- Okri, Ben (1992), *An African Elegy*, Londres, Random House.
- Rancière, Jacques (2008), “El teatro de imágenes”, in *La Política de las Imágenes*, tradução de Alejandro Madrid Z., Santiago, Metales Pesados, 69-89.
- (2009), *A Partilha do Sensível. Estética e política*, tradução de Mônica Costa Netto, São Paulo, Editora 34.
- (2012a), *O Espectador Emancipado*, tradução de Ivone C. Benedetti, São Paulo, WMF

Martins Fontes.

- (2012b), *O Destino das Imagens*, tradução de Mônica Costa Netto, Rio de Janeiro, Contraponto.
- (2016), “O que ‘médium’ pode querer dizer: o exemplo da fotografia”, *ARTis ON*, nº 4, <<https://artis-on.letras.ulisboa.pt/index.php/aio/article/download/68/54>> (último acesso em 08/09/2023).
- (2018), *O Desentendimento. Política e filosofia*, tradução de Ângela Leite Lopes, São Paulo, Editora 34.
- (2021a), *O Método da Cena*, tradução de Ângela Cristina Salgueiro Marques, Belo Horizonte, Quixote Do.
- (2021b), *O Trabalho das Imagens. Conversações com Andrea Soto Calderón*, tradução de Ângela Cristina Salgueiro Marques, Belo Horizonte, Chão da Feira.
- Seligmann-Silva, Márcio (2023), *Walter Benjamin e a Guerra de Imagens*, São Paulo, Perspectiva.