



Um olhar político sobre o anônimo: alguns apontamentos a partir do éthos decolonial

Oswaldo Fontes Filho

Como citar:

FONTES FILHO, Oswaldo. Um olhar político sobre o anônimo: alguns apontamentos a partir do éthos decolonial. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 10, p.125-157, 2026. DOI: 10.20396/modos.v10i00.8682499. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8682499>.

Imagem [modificada]: Tiago Sant'Ana, Fluxo e refluxo (barco de açúcar), 2021 [detalhe]. Fonte: <https://www.premiopia.com/artistas/tiago-santana/>.

Um olhar político sobre o anônimo: alguns apontamentos a partir do éthos decolonial

A political gaze on the anonymous: notes on the decolonial ethos
Una mirada política sobre el anónimo: algunos apuntes a partir
del ethos decolonial

Osvaldo Fontes Filho*

RESUMO

Este texto examina a dimensão política do olhar sobre os anônimos da história, apoiando-se na teoria de Jacques Rancière. Argumenta-se que a potência política da imagem não reside na denúncia explícita nem na afirmação identitária unívoca, mas na capacidade de suspender as narrativas causais. Donde a análise de certa faceta do *éthos* decolonial contemporâneo que procura por uma legibilidade e visibilidade inequívocas, em detrimento de opacidades e indeterminações próprias a uma eficácia política do olhar. Preconizam-se, aqui, imagens que resistam ao consenso e embaralhem a partilha das identidades e dos sentires, das visibilidades e das pensabilidades.

PALAVRAS-CHAVE

Cena. Anônimo. *Éthos* decolonial. Estética e política. Jacques Rancière.

ABSTRACT

This paper explores the political dimension of the gaze concerning the anonymous of history, informed by Jacques Rancière's theoretical framework. It is argued that the political power of the image resides not in explicit denunciation or univocal identity claims, but in the ability to suspend causal narratives. From this perspective, the study analyzes a particular facet of the contemporary decolonial ethos that pursues unequivocal legibility and visibility at the expense of the opacity and indeterminacy essential to the gaze's political efficacy. What is proposed here are images that resist consensus and destabilize the distribution (*partage*) of identities, sensibilities, visibilities, and the thinkable.

KEYWORDS

Scene. Anonymous. Decolonial ethos. Aesthetics and politics. Jacques Rancière.

RESUMEN

Este texto examina la dimensión política de la mirada sobre los anónimos de la historia, apoyándose en la teoría de Jacques Rancière. Se argumenta que la potencia política de la imagen no reside en la denuncia explícita ni en la afirmación identitaria unívoca, sino en la capacidad de suspender las narrativas causales. De ahí el análisis de cierta faceta del *ethos* decolonial contemporáneo que busca una legibilidad y visibilidad inequívocas, en detrimento de opacidades e indeterminaciones propias de una eficacia política de la mirada. Se preconizan, aquí, imágenes que resistan al consenso y trastocuen el reparto de las identidades y de los sentires, de las visibilidades y de las pensabilidades.

PALABRAS CLAVE

Escena. Anónimo. *Ethos* decolonial. Estética y política. Jacques Rancière.

O anônimo segundo uma política das aparências

O empenho em pensar a história não por processos materiais, que identificariam uma causa primeira de algum evento, mas por “processos de transformação das formas”, por regimes do aparecer, leva Jacques Rancière a considerar todo conflito a partir da cena de sua exposição. Seu interesse, desde *La nuit des prolétaires*, tem sido revelar reivindicações de visibilidade, a vontade expressa no injustiçado social de entrar no “domínio político da aparência”, de afirmar uma capacidade de aparecer. Na cena de exposição rancieriana, como lembra Soto Calderón (2019: 45), “as condições são imanentes a sua efetuação”; nela pensamento e imagem não mais se distinguem. Em tal “matriz cenográfica” das historicidades, o interesse reside nos modos de “reorganização do campo do visível”, nos processos de deslocamento das imagens consensuais, comumente aderentes a uma ordem hierárquica ditada por atributos de dada organização do mundo visível. Como se sabe, a cena rancieriana é “máquina igualitária” (Marques, 2022:10): ela não se presta a ilustrar uma ideia prévia, mas opera por desierarquização ao descurar de distinções rígidas entre níveis de realidade

(o “substrato material” *versus* a “aparência superficial”, por exemplo), e coloca em tensão elementos heterogêneos de modo a produzir uma renovada inteligibilidade política do sensível. Rancière ressalta como essa matriz cenográfica deslegitima uma divisão clássica no marxismo, correspondente à visão preferencial dos historiadores, qual seja, que “há o substrato e o que se eleva por cima, há as causas materiais profundas e há os diferentes estágios de representação que se elevam por cima” (Rancière, 2019: 47).

Em *Os Nomes da História*, por exemplo, uma poética do saber aplicada ao domínio da história trata de fazer ver a distribuição dos lugares entre os legítimos (aqueles que têm direito à palavra e à visibilidade) e os ilegítimos (aqueles que permanecem mudos e invisíveis). São, pois, invariavelmente os desentendimentos em torno de distribuição dos lugares e das aparências que movimenta o filósofo. A política das imagens em Rancière, como observa Soto Calderón (2019: 7), “não envolve tanto as imagens políticas de conteúdo denunciante, mas a capacidade de certas imagens de gerar a dissidência, de criar os desentendimentos que escavam o sensível”. Toda a aposta de sua estética política poderia se resumir na seguinte indagação: sob que condições podem-se entrever novas partilhas do sensível – isto é, novas fronteiras entre quem fala / quem é privado da palavra; quem é visto / quem é ignorado; quem é ativo / quem é reduzido à passividade? Assim engajado na produção política das aparências, Rancière observa as diferentes soluções poéticas propostas pelos historiadores para encontrar um lugar ou conduzir a seus lugares os anônimos da história. Uma estética política propõe nova indagação à história: Como restituir a expressão dos que permanecem no silêncio dos arquivos da história? Como estabelecer um trabalho das imagens com as formas sensíveis que dialogam com esse mutismo?

Ao vermos como ele comenta a maneira como as fotografias de Raymond Depardon representam a África (em *Afriques, comment ça va avec la douleur?*, de 1996), nota-se como não é considerada a divisão entre as aparências visíveis que o fotógrafo surpreende e o processo econômico que as explicaria. O foco, aqui, é diverso, junto a uma “outra dramaturgia”,

a algo da ordem de uma “polidez da imagem” que, por trabalho de recorte e de enquadramento, resgate do “princípio embrutecedor da explicação” (Rancière, 2019: 48-49). Rancière fala de um deslocamento da imagem da miséria ou da dor. Sua posição exemplifica-se por meio de uma imagem em particular, aquela de crianças correndo atrás de um caminhão de reabastecimento em Angola [Fig. 1]. Essa fotografia supõe “outra imagem da dor, da fome, da pobreza”, um enquadramento do sensível que permite diverso enquadramento do pensável. Razão porque a cena se opõe ao “princípio embrutecedor da explicação que reenvia cada fato particular a um processo global que nunca se pode apreender em sua totalidade”. Isto porque um corte instantâneo na distribuição do sensível já permite suscitar a questão do modo como os corpos ocupam o espaço, do estatuto que lhes é concedido, sem que se tenha de “representar a miséria, o sofrimento ou a guerra segundo o modo normal de montagem de imagens e de significações”¹.



FIG.1. Raymond Depardon, *Afriques, comment ça va avec la douleur?*, 1996. Fonte: <https://www.magnumphotos.com/photographer/raymond-depardon/>.

Uma leitura semelhante pode ser verificada em Marie-José Mondzain (2022), a propósito do cineasta japonês Masao Adachi. No filme *A.K.A Serial Killer* (1969), segundo a filósofa, o cineasta teria evitado a “visão saturada e centrípeta do pior” a que nos habituou a ficção comercial para enquadrar apenas a paisagem urbana vivenciada por um *serial killer*. O filme consiste quase inteiramente em planos das paisagens cotidianas e monótonas pelas quais o assassino passou ao longo de sua vida e durante sua fuga (estradas, subúrbios industriais, ruas comerciais, portos). Mondzain aposta no deslocamento do “núcleo brutal daquilo que ocorre” para a “questão crucial do extracampo”, para uma indeterminação que fornece plasticidade a uma “radicalidade do olhar” capaz de alimentar “uma consciência solidária e responsável do mundo”². Afinal, à semelhança da paisagem comum, compartilhamos todos das iniquidades do mundo, e da responsabilidade em mobilizar a forma das imagens contra a inércia dos clichês em tempos de confisco das palavras, das imagens e dos tempos. “O que é informar um olhar?”, pergunta-se Mondzain em um ensaio enérgico em torno da perda de força vinculante das imagens atuais. A filósofa apressa-se em responder que se trata de criar a “cena da imaginação política” passível de acolher uma “partilha dos olhares”, de lhes devolver uma “indeterminação radical” fiadora de sua inteligência e sensibilidade³. Desse modo, recusar a exposição direta de corpos violentados não equivale a isentar de responsabilidade os perpetradores de atrocidades históricas. Ao contrário, significa proporcionar à percepção e à memória social uma compreensão mais aguçada de uma realidade partilhada, na qual coexistem emoções e perspectivas comumente opostas. A retificação do passado pode muito bem dispensar representações que explicitem o trauma e a dor. Talvez ela demande, mais do que um registro literal e direto das injustiças pretéritas, a elaboração de uma cena imaginária que capture as tensões contraditórias inerentes à turbulenta heterogeneidade do nosso presente. A consciência política pode ser alimentada por vislumbres – mesmo que oblíquos ou

fortuitos – das dinâmicas afetivas que obrigam a conviver, lado a lado, as forças que buscam a reparação e aquelas que promovem o esquecimento.

Na mesma medida, para Rancière importam imagens nas quais os efeitos de causas conhecidas se substituem a “causas de efeitos imprevisíveis”. Os garotos que se jogam sobre o caminhão de reabastecimento não são tanto vítimas: eles escapam da paisagem da miséria para virem se instalar sobre uma cena outra, aquela “de sua própria capacidade de viver num dado mundo” (Rancière, 2019: 51).

Olhares sobre os subalternizados

Por outro lado, há interesse em entender os motivos da má aceitação da obra de Depardon entre os africanos. De fato, um olhar outro ajuíza, sem meias palavras: “Depardon não filma senão a dor”. Ainda que sem miserabilismo ou esteticismo, “estas duas taras congénitas do olhar ocidental”, fato é que se trataria, uma vez mais, de “um olhar exterior que não compreende, que se contenta em fixar o sofrimento dos homens como se se tratasse de um périplo pelas dores africanas” (Barlet, 2011: n.p.). A crítica se faz precisamente no que para Rancière é virtude, qual seja, os enquadramentos, a estruturação de um universo sensível e visível alheio aos lugares comuns. A representação clássica, ele lembra, regulava a distância entre o “demasiado visível” (o horror ou a dor cega) e o “demasiado inteligível”. O problema apontado na recepção de Depardon (“ele só filma a dor”) seria para Rancière um desequilíbrio nesse sistema. Para os críticos, a imagem torna-se “demasiado visível” (*páthos* puro) sem a devida mediação de um saber que explique as causas daquela dor. A favor de uma cena imaginária de tensões, por assim dizer, o fotógrafo buscaria romper todo equilíbrio entre causa e efeito para criar uma indeterminação, base de todo olhar emancipado. Por outro lado, quiçá para um olhar menos interessado em emancipação esteticamente

tratada, haveria um desvio entre o que Depardon seleciona e o que o africano vive, algo que fugiria dos enquadramentos do filósofo: “parcial, o olhar já não reproduz senão o selvagem, o bárbaro, o primitivo”⁴. O olhar do francês seria incapaz (ou desinteressado) de analisar os motivos da exploração dos corpos que retrata. Ele diz o que já se sabe, “aquilo que a mediatização exacerbou”. Embora quisesse retratar “o insustentável que não conduza à indiferença na repetição do sensacional”, Depardon não conseguiria sair de sua própria óptica.

Esta jovem mulher do Tchad [Fig. 2] tão paralisada pela objetiva que nem ousa sacudir as moscas do seu rosto já não tem grande coisa a ver com a realidade: ela já não é senão a representação do desejo do cineasta, da sua forma de colocar quer a câmara quer as questões. Ele tem a honestidade de confessar que são demasiado pesadas, as de alguém que não faz mais do que voltar a passar por lá⁵.



FIG.2. Raymond Depardon, *Afriques, comment ça va avec la douleur?*, 1996. Fonte: <https://www.magnumphotos.com/photographer/raymond-depardon/>.

Diante dessa efígie de indiferença, como contra-argumentar a favor do olhar do europeu? Soto Calderón fala, a propósito da reconfiguração do sensível em Rancière, da “construção performativa de uma propriedade imprópria, a configuração de um *topos* que permite fazer surgir o que até então estava excluído, a partir de sua impropriedade” (Caldéron, 2019: 58). É um modo de entender a lógica subjacente a cenas que, para Rancière, contrariam ficcionalmente as referências da “necessidade”, sem com isso se iludir quanto aos funcionamentos das instituições e as formas de subjetivação. Um exemplo disso pode ser tomado da argumentação que Rancière produz a partir do filme de Pedro Costa *Juventude em marcha*, de 2006. Há ali a cena em que Ventura, imigrante cabo-verdiano, é mostrado entre um Van Dyck e um Rubens no requintado recinto de exposição que ele ajudou a construir. E há a cena em que o mesmo proletário, fora dos enquadramentos mesquinhos do museu, explica-se imaginativamente diante do enquadramento da janela da habitação popular. A riqueza sensível compartilhável da “vida qualquer” não se reduz à condição do humilde explorado na construção do espaço de deleite estético do burguês ilustrado. Os dois episódios permanecem em tensão um com o outro, “sem que haja uma espécie de resolução, de verdade do capitalismo descoberto ou então de um véu levantado sobre a mentira da arte. Não há resolução” (Rancière, 2019: 61). Em termos quicá mais resolutivos, e sem temer pecar por esteticismo, Rancière ajuíza sobre a avareza da grande arte em relação à riqueza sensível da experiência do “qualquer um”. Lemos:

O museu não é o lugar da riqueza artística por oposição à indigência do trabalhador. Os arabescos coloridos [dos Mestres] não mostram nenhuma superioridade evidente em relação ao enquadramento da janela e das quatro garrafas da habitação pobre do operário, e a moldura dourada que a encerra aparece como um recorte do espaço mais mesquinho do que a janela da habitação social, um modo de anular o que a rodeia, de tornar desinteressantes as vibrações da luz no espaço, os contrastes de cores nas paredes, os ruídos do exterior. (Rancière, 2012b: n.p.)

O museu, conclui Rancière, é o lugar de emolduramento de uma arte avarenta, infensa a uma efetiva reciprocidade. Se dali é excluído o trabalhador, é porque exclui o rumor mesmo do mundo, e aqueles que neste vivem de deslocamentos e de trocas. Entretanto, para que tal riqueza sensível do anônimo persevere em nossas imagens, importa uma política da arte capaz de transcender o dilema entre formalismo esteticizante e deferência populista. Preconizar uma arte que não se separe da “construção de uma relação social e da mobilização de uma capacidade que pertence a todos” não significa caucionar “o velho sonho vanguardista da dissolução das formas da arte nas relações do mundo novo”. Trata-se, antes, de “pensar a proximidade da arte com todas as formas em que se traduz a afirmação de uma capacidade para a partilha ou de uma capacidade partilhável”⁶.



FIG. 3. Lewis W. Hine, Meninas operárias de uma fábrica têxtil em Newberry, Carolina do Sul, 1908. Fonte: <https://birdinflight.com/en/inspiration/project/76449.html>.

Essa tensão, esse conflito de mundos, é bastante explorada por Rancière em documentos imagéticos que aparentam ser registros de exploração do subalternizado, sem que o jogo da contradição ceda terreno à revelação de uma verdade ou à passagem da aparência à realidade. As imagens

propostas para tanto invariavelmente apontam para a deslegitimação do encadeamento clássico das causas e efeitos, consequentemente dos artifícios de premeditação de expectativas. Assim, as fotografias de Lewis W. Hine, de crianças em condição de trabalho, prestar-se-iam a denunciar a exploração de crianças desafortunadas [Fig. 3]. Entretanto, são imagens que preservam a indeterminabilidade que as constitui como imagens autônomas. São corpos que desmentem o propósito social da imagem, negam sua função de testemunho. Essas crianças rejeitam inconscientemente os significantes sociais que deveriam encarnar.



FIGS. 4-5. Claudia Jaguaribe, da série *Entre Morros*, 2010. Fonte: <https://www.claudiajagaribe.com.br/trabalho/entre-morros>.

Poderíamos encontrar outros exemplos na produção artística brasileira do que Rancière chama “existências suspensivas” [Figs. 4 e 5], exemplos de corpos arrancados ao ritmo narrativo da história contada pelos vencedores (da mercantilização generalizada das sensibilidades). Importaria, pois, perguntar pela eficácia (política e estética) desses corpos-fora-de-lugar que subvertem a “economia policial das competências”, a “divisão policial de lugares, funções e competências sociais”, nos termos de Rancière (2012: 61).

Seriam imagens que “deslocam a evidência da univocidade do real”, como quer o filósofo (Rancière, 2019: 65)? O que está em causa em todas elas seria o “sistema de identificação dos ‘atores sociais’, de suas capacidades e de seu lugar no mundo”⁷.

Um retrato da reivindicação

A perspectiva, a princípio amplamente favorável a uma desierarquização da imagem, como quer Soto Calderón (2019: 66), se complica um tanto quando aludimos a algumas realizações de uma arte autenticamente reivindicatória [Fig. 6]. Tiago Sant’Ana nos oferece um *sui generis* autorretrato, ou a cena de sua aparição como sujeito político em busca de reconhecimento. Poderia ser lida, ainda, como a efígie de um sentimento diaspórico em busca de sua forma emblemática.



FIG. 6. Tiago Sant’Ana, Fluxo e refluxo (barco de açúcar), 2021. Fonte: <https://www.premiopipa.com/artistas/tiago-santana/>.

Entende-se a dinâmica desumanizante da travessia afro-atlântica como acontecimento diaspórico digno de registro. Mas como reconfigurar a memória coletiva em suas irrupções constelares de sentidos a partir de uma imagem sintética, metonímica? Mesmo porque a potência real de uma imagem, lembra Rancière, está sempre para além da representação, no extracampo, lugar das efabulações (e de uma imaginação política). No mais, há sentimentos que ainda não tem um nome e que, por isso mesmo, estão aquém das topografias consensuais do perceptível ou das explicações causais. Rancière, aqui, provavelmente mencionaria o regime ordinário de conexão entre o verbal e o visual e a necessidade de deslocá-lo em favor de um imaginário não consensual, pacificado em suas atribuições. Tendo isso em conta, é caso de nos determos no portfolio do artista onde um texto sumariamente descritivo entende sintetizar o teor da obra:

A fotografia traz como elemento central uma escultura de uma embarcação feita de açúcar que é equilibrada sobre a cabeça de um homem cuja identidade não é possível de ser vista completamente. A imagem parece justapor a história da diáspora negra ao material que foi o próprio algoz para a população afro-brasileira: o açúcar. Em termos de composição, a posição do olhar da pessoa retratada se opõe ao destino para onde o barco aponta, contrastando dois sentimentos dicotômicos: a certeza da ancestralidade e o desconhecimento do destino. (Sant'Ana, s.d.)

Se investigarmos o papel do açúcar na obra de Tiago Sant'Ana, veremos que ao material é automaticamente reservada a chancela da metáfora. Trata-se de um material, lemos, que “ainda carrega consigo o poder de discutir sobre as feridas ainda abertas do processo de exploração e suas consequências humanas”. Se a metaforicidade é de tal modo garantida, o que de fato incomoda é o modo como ela parece resolver cabalmente a imagem. O artista que se retrata imerso em sentimentos dicotômicos, se não podemos afirmar que resolve com relativa facilidade sua identidade artística, ao menos parece evidente que ele não se deixa negociar na composição intervalar/lacunar entre texto e imagem. Para onde foi a

“existência suspensiva” que alimenta a indecidibilidade de uma imagem, e garante uma desidentificação politicamente eficaz (o anônimo sem imagem predeterminada)? Afinal, é o que apregoa o filósofo. Lembraria, ainda, a lição de Georges Didi-Huberman: uma imagem, por mais inócua ou neutra que seja, torna-se inelutável “quando uma perda a suporta” (Didi-Huberman, 1998: 33). É quando essa imagem passa então a nos olhar, nos concernir, nos perseguir. É o que faz de um simples plano óptico “uma potência visual que nos olha”, sustenta o filósofo. Potencialidade de inquietação, de somatização, de imaginação, dotada de endiabrada e irredutível rítmica de fluxo e de refluxo, de avanço e de recuo, de aparecimento e de desaparecimento. Parece legítimo perguntar por algo dessa ordem na imagem proposta pelo fluxo e refluxo do barco de açúcar de Tiago Sant’Ana. Afinal, ela deveria responder a essa dupla dimensão da imagem, a seu ritmo em perpétuo vaivém: sístole ou contração do ver (registro indagativo e focalizado do ver), diástole ou dilatação da vidência (regime disperso, imaginativo, do olhar).

Lembremos, uma vez mais, a tensão que, segundo Rancière, governa o trabalho da imagem, no sentido do exercício de uma modulação diferente entre o visível, o fazer, o ver e o dizer (Soto Calderón, 2019: 15). Uma imagem nunca é uma realidade simples, coisa ou signo, mas operações, relações por vezes inusitadas entre o dizível e o visível, entre a causa e o efeito. O trabalho da arte consistiria em organizar o visível de modo que ele seja, ao mesmo tempo, uma presença que nos desconcerta (presença bruta) e um arranjo que nos faz pensar (discurso cifrado) (Rancière, 2012c: 20). A imagem como presença bruta é vista como algo que se impõe ao olhar sem a necessidade de uma tradução imediata em palavras ou conceitos. Trata-se do visível em sua materialidade, um “excesso” que não se deixa absorver pela lógica do significado. Quanto à imagem como discurso cifrado de uma história, ela não seria apenas algo para ser visto, mas algo para ser “lido”. Nesse caso, a imagem carregaria uma história, uma memória ou uma intenção; como um signo que remete a outra coisa (um contexto histórico, uma crítica social, um trauma coletivo). Rancière chama “frase-imagem” a operação própria ao

regime estético da arte que encadeia elementos dicotômicos: nem a frase é exclusivamente dizível, nem a imagem é apenas o visível. “Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem”⁸. Se uma imagem fosse apenas “presença bruta”, seria apenas um dado sensível mudo. Se fosse apenas “discurso cifrado”, seria mera ilustração pedagógica – o que aqui criticaríamos como certo didatismo ou intenção de exemplaridade de certa estética (vista como tecnologia moral) junto ao constrangimento socializante tacitamente exercido pelas instituições expositivas.

Nesse sentido, a obra de Thiago Sant’Ana, envolvida na trama interpretativa do decolonial – desinteressada quicá de se extrair de uma “relação de complementaridade e saturação entre as palavras e a imagem” (Rancière; Bassas, 2024: 90) –, nada mais proporia que a manutenção do visível sob a dependência da palavra. Ora, a força política de uma imagem reside no intervalo que propõe entre possibilidades antagônicas. Sua é a capacidade de ser uma forma de inteligibilidade que mantém uma parcela de indeterminação, “suspende qualquer conclusão” (Rancière, 2014: 117). Se o regime estético da arte de que trata Rancière identifica a força de criação individual com a expressão da vida anônima, é porque nela o outro se vê “preso na obrigação da distância e do intervalo” (Rancière, 2010a: 97): “a categoria do anonimato (...) não é a de uma força originária. Trata-se do conceito de uma distância ou, mais precisamente, de um conceito-distância” (Rancière, 2005a: 75). É caso, pois, de perguntar se a obra de Thiago Sant’Ana preserva essa distância, no escape consequente ao “estatuto funcional de ilustração” de alguma força coletiva⁹, permitindo que o espectador se depare com uma presença que não se esgota no sentido estrito de uma mensagem que já ganhou os corações, imersa na intersubjetividade social dos mais conscientes. Seria de se perguntar se a imagem que ali retrata o artista como figura metonímica tem poder de redistribuir as relações entre o singular e o múltiplo, como preconiza Rancière (2014: 95), ou se se resigna a um regime ordinário, meramente informativo, de conexão entre o verbal e o visual.

Resgate a um éthos restritivo

De certo modo, na pauta atual de visualidades que ainda se apegam à ideia de que “o efeito político das obras se mede pela produção de sentimentos definidos de atração ou de repulsa, de indignação ou de energia” (Rancière, 2012d: 145), o Outro é forma e figura já reconhecidas como arte. Hal Foster (2014) fala de uma “virada etnográfica” da cultura artística que de certo modo transforma o artista em um fornecedor de alteridade para uma instituição que busca, através dele, alguma absolvição política. Mas como garantir a fecundidade crítica de imagens advindas de um legítimo resgate histórico sem se recair no desgastado embate entre o testemunho das palavras e a prova pelas imagens? A palavra que esgota a significação em sua metaforicidade didática é perfeitamente impeditiva de uma desejada tensão entre a presença sensível e sua significação. A diluição das identidades culturais por força da violência colonial está longe de ser entregue pela obra como facticidade bruta. Por outro lado, o uso restritivo da função-metáfora – longe daquela metáfora “oceânica” como representação da “totalidade de [um] estado no mundo” analisada por Brumenberg (1990: 22) – impede uma linguagem efetivamente figurada, capaz, ela sim, ao criar impropriedades e descompassos, de “uma discrepância em relação ao que as palavras normalmente dizem” (Rancière, 2024: 99), capaz de mostrar a situação dos corpos em naufrágio existencial e em seus sentimentos obscuros. É a impropriedade das palavras, insiste Rancière (2024: 101), enquanto uma sacudida na “máquina explicativa” (Rancière, 2020: 829), que permite criar um mundo comum. Lição para os comentários apressados de um decolonial laudatório, ávido de reconstruir o “lugar comungatório” (Rancière, 2014: 19) das verdades consensuais. O acerto de contas do injustiçado com a história não pode se dar por uma máquina de guerra que, ao pretender matar as hipocrisias estéticas, elimina o que a era da estética mais primou em criar, qual seja os mecanismos de uma salutar “finalidade sem fim”. A propósito,

há que se meditar, com proveito, sobre a escrita de Rancière em *Nuit des prolétaires*, soberbo ensaio de inscrição em uma paisagem de pensamento anônimo: nela, as frases procuram reinventar a “relação entre uma situação e as formas de visibilidade e as capacidades de pensar que lhe estão associadas” (Rancière, 2021: 5).

A exigência de uma legibilidade imediata, comum a certas práticas visuais atuais, trai um inconsciente retorno à segurança do que Rancière define como regime representativo. Neste, a eficácia da arte depende da correta adequação entre as formas de expressão e os temas representados, garantindo que a lição moral seja absorvida sem equívocos. Ocorre que o regime representativo, como ressalta Rancière (2005: 31), trabalha uma “distribuição das semelhanças”, critérios de distinção que soam um tanto ingratos a autores não propensos a referendar políticas da representatividade. Jota Mombaça é, nesse sentido, exemplar ao alertar para uma urgente “abolição intensiva do Racial como descritor da diferença e do Valor como princípio ordenador da ética” (Mombaça, 2020: 7). Seja como for, uma cenografia política do anônimo que o garanta como aquele que permanece sem identidade substancial, sem valor de troca por assim dizer, só parece possível graças ao regime estético de que trata Rancière, que aboliu hierarquias de representação, “um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe os pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores” (Rancière, 2012a: 54). A partilha que se preconiza, aqui, permanece imponderável. No regime estético, a política, que não possui propriedades substanciais nem natureza cabal, não reside na transmissão de uma mensagem (por um raciocínio causalista), mas no que Rancière chama de “paradoxo da eficácia dissensual”: a capacidade da imagem de suspender as conexões óbvias, criando um estranhamento, um “entrelaçamento igualitário das imagens e dos signos”, que “embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços” (Rancière, 2005b: 23 e 17, respectivamente), resistindo assim a toda injunção

moral e a todo juízo de valor. “A estranheza sentida [possui] potência de afeto para transformar a [compreensão de suas razões] em potência de revolta”, à condição que esse efeito não se dê por uma “transmissão calculável entre choque artístico sensível, tomada de consciência intelectual e mobilização política” (Rancière, 2012a: 64). Ao exigir que a arte assuma a função social de comunicar a dor colonial, corre-se o risco de anular justamente a “indeterminação” (ou a opacidade, diria Jota Mombaça) que permite ao sujeito anônimo emancipar-se do papel de vítima para se desidentificar em zonas de estranhamento capazes de desfazer normativas de “correção representativa dos comportamentos”¹⁰. No regime estético, a arte vive de uma tensão insolúvel: ela é uma forma de vida e, ao mesmo tempo, é uma exceção à vida. A política da arte acontece nesse intervalo indecível entre “isto é arte” e “isto é vida”. Tentar preencher esse indecível com uma moralidade (o “consenso”), é garantir que a “vida” (o sofrimento colonial) e a “forma” (a obra) coincidam perfeitamente através de uma metáfora que não deixa resto. Ela elimina o dissenso (a capacidade de cada qual decidir sobre a própria dor, sem ajuizadores profissionais) em favor de um acordo ético prévio.

Esta perspectiva, no fim das contas, não impede que se resgate a obra de Thiago Sant’Ana a esse *éthos* restritivo, quiçá próprio à matéria de divulgação da arte, invariavelmente veículo de seu empobrecimento crítico – por parte daquela que Stéphane Huchet chama uma “crítica de legitimação”, encarregada de tornar a obra “frequentável”, por vezes incorrendo em uma “cooptação do trabalho analítico no uso econômico do simbólico” (Huchet, 2009: 76). Arrisquemos, pois, rápido ajuizamento, aos moldes de uma “crítica de empatia”, ainda nos termos de Huchet, na procura por alguma linha de injunção entre a plasticidade da obra e o exercício especulativo.

Em *Fluxo e refluxo (barco de açúcar)*, a figura do barco de açúcar não deixa de carregar uma fragilidade intrínseca, matéria volúvel na água oceânica que a cerca, além de tensionar a relação entre a riqueza colonial brasileira e o rastro de suor e sangue dos corpos escravizados. A imagem, diga-se, não se quer registro factual, mas composição que contrasta a “certeza

da ancestralidade" com o "desconhecimento do destino". O sentimento dicotômico talvez se beneficie de certa ruptura com a visualidade usual do retrato, uma redistribuição do visível, diria Rancière, forçando o olhar ao longe, para além de todo didatismo da metáfora, garantindo-lhe, quiçá, uma autonomia que toca o político sem se ater ao panfletário. Há, ainda, a possibilidade de “ler” a obra de Thiago Sant’Ana junto ao que Rancière (2005b: 79) chama o “devir-anônimo da arte”, sua tendência inexorável a flertar com uma voz coletiva anônima em seu mutismo. A discursividade oficial em torno da obra por enquanto se restringe a dar voz ao rosto que parece mergulhar em seu enigma particular. Cumpriria, antes, localizá-lo na sua quase indiscernibilidade para com a língua das vidas silenciosas.

Distância estética e pátos

Esse é um modo de relativizar nossa crítica. Convém, porém, determo-nos na advertência de Rancière em *O que significa ‘Estética’* sobre os riscos de se tentar resolver o paradoxo estético. No regime estético das artes, a eficácia política não se dá pela transmissão de um saber (como no regime representativo), mas tampouco pela pura presença bruta da coisa. Ela reside, antes, numa tensão insolúvel: a obra deve ser, ao mesmo tempo, a promessa de uma comunidade por vir e uma experiência de separação radical. O problema de certas poéticas decoloniais contemporâneas não está no recurso a temas políticos (toda dor tem direito a seu “aparecer”), mas na tentativa de suprimir essa distância constitutiva. Ao apostarem numa legibilidade onde a metáfora (o açúcar, o sangue, a terra) opera como um fiador moral da imagem, suas obras tentam suturar a brecha entre a razão da arte e a razão da política. Elas talvez procurem uma “eficácia ética” que transforme o espectador através de uma culpabilidade consensual, anulando justamente o espaço de jogo e indeterminação – o “como se” que nutre a ficção, aquele operador de “relações novas entre as palavras e as

formas visíveis” preconizado por Rancière (2012: 99) – que permitiria ao sujeito anônimo reconfigurar a sua própria posição no sensível, para além do lugar de vítima que a história lhe reserva.



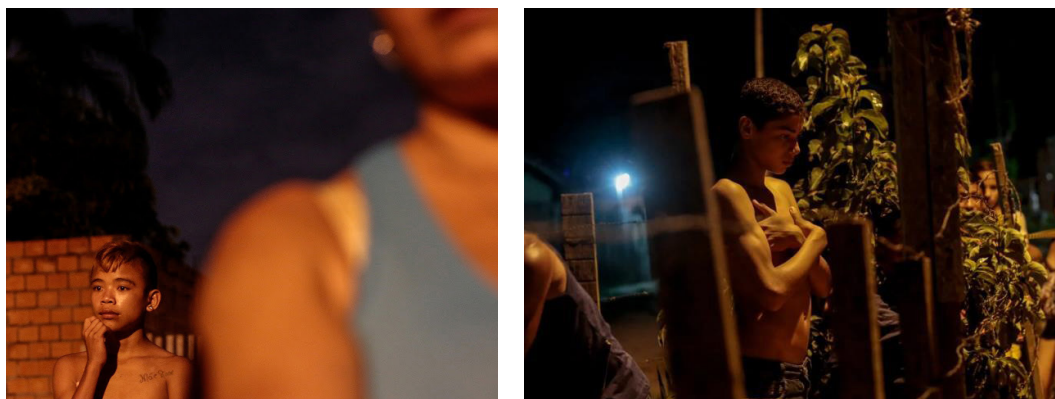
FIG. 7. Éder Oliveira, Sem título, da série “Arquivamento”, 2017. Fonte: <https://www.premiopia.com/2018/01/orlando-maneschy-escreve-sobre-eder-oliveira-em-em-tempos-dificeis-arte-e-unica-opcao/>.

Veja-se, agora, uma imagem ostensiva, que se quer abertura de uma “ferida” [Fig. 7]. É certo que nas obras de Éder Oliveira, apropriação pictural das imagens da crônica policial, o rosto guarda certo mistério, uma linha indefinida entre o dentro e o fora. Entretanto, isso não impede a crítica de ali ver a exposição de uma “ferida aberta [de um] habitante marginalizado, acossado, empurrado para o fracasso, num limiar entre vítima e predador, pairando em uma espécie de ‘estado de exceção’ simbólico que o próprio Estado parece conduzir” (Maneschy, 2018: n.p.). O comentador prossegue afirmando que Oliveira “nos faz encarar a perversidade da sociedade

e nos obriga a confrontar nossos próprios medos, nossos preconceitos, nossa insensibilidade ante o outro”. A arte é dita amplificar, ressignificar e redimensionar, expor à luz o que permanecia “exposto à invisibilidade”.

É conhecida a proposição de Rancière, ao tratar do que chama a “eficácia estética” de uma imagem. Trata-se da “eficácia de uma distância” (Rancière, 2014: 56), da “suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade”¹¹. Essa disjunção justifica evocarmos uma “qualidade pensativa da imagem, qualidade de algo que força sensivelmente o pensamento inquirindo-nos [a partir do] encontro com o real em sua expressão infatigável” (Fabbrini, 2016: 249), qualidade infensa ao “texto explicitante da consciência do estado do mundo” (Rancière, 2012a: 104). Imagens da série “Luz vermelha” [Figs. 8 e 9], do paraense Wagner Almeida, são exemplos de retratos que se manifestam como imagens pensativas, das quais se ausenta a personagem conotada – para deslocar os roteiros prévios, as antecipadas interpretações, o desgastado sentimento da indignação, a favor de um efeito indeterminado. Esses garotos flagrados em momentos de clara interiorização dos fatos policiais que contemplam na noite violenta da periferia de Natal (RN) arruínam toda apreensão/legenda definitiva, ao possibilitar uma pensatividade sensível, de um sensível inesgotável em sua potencialidade (de singularização). São imagens que preservam a distância do culturalmente codificado (e do letramento visual) que forçosamente trabalha com a visibilidade pacificada. São rostos que dão a ver qualquer coisa que as palavras ainda não anteciparam, diria Rancière; que estabelecem uma descontinuidade relativamente à imagem que já tem o seu sentido. Enfim, essas são imagens que não fazem a extorsão de um sentimento de indignação ao gerar identificação; não constituem ilustração para um sentido ou sentimento consensual. Talvez se tenha razão em sustentar que já se deve estar convencido de que lado do pacto social se está para que a imagem de reivindicação produza seu devido efeito. Esta deveria

se fazer, arrisquemos aqui a inferência, a partir de uma “distância estética do modo de circulação de palavras, sons, imagens, gestos e afetos” (Rancière, 2014: 57). Razão porque as imagens de Wagner Almeida transcendem seu uso representativo ou ético, privilegiam uma “eficácia bruta (...) em detrimento de sua adequação” (Rancière, 2024: 89). O sentido não é ali saturado pela apresentação visível; nem a arte é retida pela verossimilhança, nem a política pelo consenso. Tratar-se-ia de uma “presença sensível do corpo e da imagem sem frase que nega o discurso, ou interrompe qualquer discurso”¹².



FIGS. 8-9. Wagner Almeida, da série *Luz vermelha*, 2010. Fonte: <https://utopica.photography/artists/59-wagner-almeida/works/1872-wagner-almeida-portfolio-luz-vermelha-red-light-portfolio-2016/>.

Importa quiçá considerar o caráter dinâmico dessas imagens. Ele corresponde a uma dupla implicação do saber. Nem uma imersão pura no “em si” de um fato, no terreno do “perto demais”; nem uma abstração pura, uma transcendência altiva, no céu do “longe demais”, como assinala Didi-Huberman (2017: 16). Para o historiador e filósofo das imagens, é preciso tomar posição para saber assumir a responsabilidade de um mover-se. “Esse movimento tanto é ‘aproximação’ quanto ‘afastamento’, aproximação com reserva, afastamento com desejo”. Razão porque Didi-Huberman tanto aprecia as montagens imaginativas que verifica no álbum de imagens de guerra de Bertold Brecht. Ele ali observa um modo de compor com a embriaguez das

imagens, de verificar o mais próximo e o mais longínquo, “e nunca um sem o outro”, o saber sem a imaginação, a favor das relações íntimas e secretas das coisas. Talvez não fosse sem pertinência procurar pela mesma sístole do ver e a mesma diástole da imaginação nas imagens que em nossa arte reivindicam um reconhecimento pela história. Mesmo porque essa parece ser a exigência de um saber por imagens, um saber afeito ao *páthos*, à empatia (necessariamente imaginativa) do trágico. Ocorre que à empatia do trágico deveria se seguir, segundo Brecht, o distanciamento da visão crítica, uma aferição desmistificadora do comportamento representado pelos personagens (da arte e da vida) e da maneira pela qual se representa esse comportamento.

Aisthesis descolonizada, devir-anônimo da arte e mutismo

Tem-se falado muito, atualmente, em “descolonizar a estética para liberar a *aisthesis*” (Vásquez; Zacarias, 2017: 46). Recentemente, uma crítica acerba da estética argumentava se tratar de “uma abordagem que se voltava menos para o sensível e mais para a centralidade do sujeito e sua percepção” (Ferreira, 2024: 130). Ora, “a emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma” toda distribuição de posição entre a atividade do artista e a passividade do espectador (Rancière, 2014: 17). A se crer, pois, que a *aisthesis* não será liberada a golpes de equivocidades no tocante ao modo de funcionamento da metáfora, necessariamente aberta aos jogos da imaginação e da fantasia. Didi-Huberman, recentemente, encarregou-se de acentuar o caráter político-poiético da *phantasia*, sucedâneo da razão opressora no relacionamento entre imagem e história (Antelo, 2011: 14). Afinal, “no oceano das coisas humanas, as flutuações das ondas se misturam uma às outras” (Bourdeau *apud* Rancière, 2014: 6-7), o que impõe a narrativa da multidão dos desconhecidos, sem qualquer garantia de verdade que comumente advogavam os acontecimentos emblemáticos da velha história.

Fato é que, nos registros da arte decolonial, o lugar da transformação política forçosamente sempre está em outra parte, como lembra Hal Foster (2014: 161), no Outro cultural, no pós-colonial, no subalterno ou no subcultural oprimido. A fim de “afirmar a verdade de uma posição política ou a realidade de uma opressão social”, ocorre mesmo de se assumir o que Foster denomina uma “fantasia primitivista”, um psiquismo primevo inacessível à racionalidade (necessariamente do europeu), e o lugar da política como o fora e o outro, como “oposição transcendental”¹³. Isso tem reforçado claro ressentimento antiestético. Vemos autores falarem nos termos de uma “opressão da arte pela estética” (Ferreira, 2025: 129), por absolutismo (a estética tomada como “disciplina filosófica que regula a sensibilidade universal”) ou pelo que se impinge ao idealismo alemão (“culturcídio”, “epistemicídio”), berço da disciplina filosófica da Estética. O momento de uma retórica belicista, por vezes pouco propensa aos rigores requeridos na ponderação dos saberes, conta com uma sensibilidade já conquistada para os novos Eus como construtos do imaginário institucional.

No fim das contas, se é uma distinção o que se busca quando a artista negra incarna em seu autorretrato uma Tarsila negra (Panmela Castro, *Autorretrato como Tarsila do Amaral*, 2022), ou quando Tiago Sant’Ana se monumentaliza na mimetização dos augustos retratos da nobreza renascentista, não parece salutar recusar o artifício de tal encenação de si a afrodescendentes com evidentes dificuldades de reconhecimento, como argumenta Hal Foster (2021: 98). “Uma angústia de imagem ruge em busca dos caminhos de reconquista de visibilidade”, como adverte Marie-José Mondzain (2025: 204). Mas não carece esquecer, talvez, que o traço distintivo sempre foi o assunto da arte por ser da ordem do que “se mantém separado e irreconciliável” (Nancy, 2016: 109). Ora, mostram-se raros, hoje, rostos em re-trato/re-tração, rostos em antítese à máquina perversa das *faces* impositivas em sua frontalidade. Ocorre que o traço distintivo separa, mantém a distância estética, a indeterminabilidade de fundo de toda efetiva comunicação. Talvez se pudesse pensar, quase como uma antítese da efígie

em ostentação da filósofa negra na capa de uma revista dos assentimentos burgueses, um daqueles muitos retratos de Miguel Rio Branco da série “Maciel” [Fig. 10]. Neles, o corpo “para no umbral, ou (...) nos detém em seu umbral”; mesmo porque, mais que simples revelação da condição social que se vive, o retrato é um mundo que se oferece como “uma totalidade indefinida de sentido”¹⁴. O retrato fotográfico de Miguel Rio Branco é, nesse sentido, emblemático de uma arte que se assume no interior de um devir-anônimo, indiscernível da linguagem das vidas silenciosas. “Expressão de certo mutismo” (Rancière, 2005a: 78), ela se abre para a “multiplicidade das experiências estéticas não cultivadas” na medida mesma em que desautoriza toda “inoportuna subjetivação estética”¹⁵. Da fotografia solicitamos aqui o que Rancière denota no cinema, em particular no cinema documental: imagens sem explicação, indeterminadas ou aparentemente a-significantes, capazes por isso mesmo de fazer entender diversamente as palavras, as vozes. Explicar, lê-se em *Figuras da História*, “pode ser permitir que [a imagem] exponha a plenitude oculta em sua presença” (Rancière, 2018: 23). Ao cortar com as palavras explicativas, com os signos saturados de sentidos, continua Rancière, confiamos o rosto do anônimo ao “mutismo que lhe confere um duplo poder: parar o olhar na evidência de existência ligada à ausência mesma de razão, desenvolver essa evidência como possibilidade de um outro mundo sensível”¹⁶.

Entrementes, a obviedade indicial prolifera na mídia diária. Na edição de 28 de maio de 2020 da Folha de São Paulo, uma fotografia [Fig. 11] registrava involuntariamente uma incongruência social: em pé, em meio à sujeira, uma criança de periferia posava para o fotógrafo em uma área de dejetos usando uma máscara para proteção contra o coronavírus. A imagem alimenta a indignação, é certo. Mas ela persiste na tácita confirmação de um dispositivo de visibilidade que aponta para a vítima, regula o estatuto de seu corpo representado e confirma para o espectador avisado o estado de uma sociedade. A imagem escancara o que solicita de seu espectador: um sentimento de indignação premeditado para as “boas almas”. A imagem “deseja”, por assim

dizer, que os olhares sufraguem inequivocamente aquilo para o qual ela aponta. Lei mercantil da equivalência dos sentidos e dos sentimentos.



FIG. 10. Miguel Rio Branco, da série "Maciel", 1979. Fonte: <https://www.miguelriobranco.com.br/>.



FIG.11. Garoto morador do bairro Educandos brinca em meio à água suja na capital amazonense; acessório foi dado em ação de prevenção ao coronavírus da Igreja Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.

Fonte: *Folha de São Paulo*, 28/05/2020. Foto: Michael Dantas/AFP.

Mas haveria como garantir para a imagem do subalternizado alguma resistência à mera função de transitividade? Haveria como propor imagens da injustiça sem recair no escândalo da literalidade? Como dar valor positivo, político, ao *páthos*, à emoção, comumente associados à passividade? Diante do horror fotografado ou filmado, somente nos resta a posição do espectador passivo, compadecido, diante da imagem?

Importaria, pois, repensar em termos políticos (e na chave do que aqui chamamos o *éthos* decolonial em arte) a questão do valor pático de toda imagem traumática. Evacuar nossas imagens dos signos evidentes de um acontecimento presta-se a questionar, com a devida eficácia política, os discursos oficiais, invariavelmente compromissados com os sentidos fechados de um evento e com suas consequências equacionáveis. Rancière distingue dois significados da palavra “política” associada ao imagético em geral: a política como tema – um conflito, uma condição de injustiça ou de sofrimento – e a política como “estratégia própria de uma operação artística”, vale dizer, os modos múltiplos de enquadramento, de encadeamento, de invenção de olhares e de disposição dos corpos (Rancière, 2012d: 121, 145). A decolonialidade, com sua legítima necessidade de renovar nossos dispositivos críticos, tende pois a ter êxito em sua empreitada revisionista quando não compromissada com a mera convocação de renovada efeméride com vistas à transitividade das reações, ao consenso dos sentidos; quando consegue quebrar com o mero efeito ético da mobilização das energias, quando busca, enfim, suspender toda relação direta entre a produção da forma, seu efeito sobre um público e um estado geral da comunidade. Contrárias a uma lógica ético-representacional, suas imagens podem bem se assumir políticas em suas reivindicações se conseguem expurgar de seus enquadramentos “modelos de causalidade que pretendem ligar modos de percepção, formas de saber e afetos mobilizadores”¹⁷. Ao tratar da “força igualitária do estado estético”, Rancière adverte para o perigo de identificação dos anônimos, “de sua estratificação em públicos específicos,

portadores de demandas culturais diferenciadas” (Rancière, 2005b: 81-82). O democratismo estético, que o decolonial recusa como herdeiro do universalismo racional eurocêntrico, tende a apostar tudo na “perda da destinação das obras” e em sua “disponibilidade indiferente” (Rancière, 2014: 64). Isto porque, se a política propriamente dita presta-se a produzir sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na “elaboração do mundo sensível do anônimo”, mas sem que isso se preste a alguma “contribuição calculável da arte para a ação política” (Rancière, 2014: 64-65). Afinal, o trabalho da imagem prende o anonimato e suas banalidades na impessoalidade da arte, retira-lhe o que faz dela uma “simples expressão de uma situação ou de um caráter determinado”¹⁸.

Imagem política e dissenso

Resta, enfim, uma derradeira interrogação: como introduzir em nossas imagéticas um desejo e uma dor que vão além de qualquer significado óbvio? Imagens que recusem as relações previsíveis (e premeditadas) entre uma visibilidade e o efeito de *páthos* por ela produzido. Ou melhor, modos menos fechados de compreender as modificações corporais dos indivíduos afetados pela história e as modificações históricas impostas por indivíduos politizados. Imagens de *páthos* não são necessariamente desconectadas da história política e da práxis. No fim das contas, o que se pretendeu aqui foi responder a tais indagações sem acusar a decolonialidade de “totalitarismo teórico”, mesmo porque, como se sustenta acertadamente, a perspectiva decolonial, em seus discursos de inclusão, não prescinde de um “pluralismo de alternativas e modos de ser da verdade” (Vásquez; Zacarias, 2017: 47).

Isto posto, o percurso aqui proposto não visou retirar legitimidade à arte de fundo decolonial ou à urgência de suas reivindicações históricas. Pelo contrário, trata-se de defender que a sua potência não deve se esgotar na transparência da denúncia ou na reiteração de identidades

feridas. Ao dialogarmos com autores como Rancière, Mondzain e Didi-Huberman, compreendemos que uma imagem de efeito político tem interesse em recusar a vocação panfletária e o gesto meramente laudatório. Sua força emancipatória reside, antes, na capacidade de sustentar um comprometimento político – em época de cultura polimerizada em diferentes grupos sociais, étnicos ou sexuais (Rancière, 2010b: 35) – sem que pareça necessário assumir uma posição de reflexividade fraca, toda apoiada numa mimese do consagrado. Parece claro a nossos autores que é na zona de opacidade (de indeterminabilidade e de indecidibilidade) que nossos referentes demonstram sua efetiva capacidade de mobilização de sentidos renovados. É nessa zona imaginal onde o sentido não é entregue de antemão, onde a imagem não dilui a presença sensível em sua significação (Rancière, 2024: 92), “horizonte por onde passam formas indeterminadas, impalpáveis e fugazes”, nos termos de Mondzain (2025: 54), que a arte pode efetivamente reconfigurar a partilha do sensível, devolvendo ao espectador – e aos anônimos da história – o direito aos sentidos plurais, para além de qualquer consenso apaziguador.

É certo que sempre se pode argumentar que dar peso à perspectiva de teóricos europeus ocorre em detrimento da experiência vivida e relatada por sujeitos historicamente subalternizados, necessitados mais de uma manifesta cenografia que de apologias da opacidade. Bem, há em Rancière uma precisa noção de “aparência”, aquela que introduz no campo da experiência “um visível que modifica o regime do visível” (Rancière, 2018: 111), efeito de operações imaginais (nos termos de Mondzain) que procuram novas relações, no momento mesmo de uma suspensão dos sentidos, quando não se sabe ainda que rumos tomarão os destinos. Rancière chama a esse trabalho nos interstícios “dissenso”. Assim, a eficácia de uma imagem política emancipadora não repousa em uma garantia de consensualidade. Contra ela se exercem, ainda que inconscientemente, toda uma inflacionária imageria da obviedade, com a imposição que vem de fora (do mercado da

arte racializada atual, das pautas identitárias essencialistas, etc.), que se reduz a simples ilustração ou que satisfaz expectativas de legibilidade. Insista-se, pois: a representação emancipatória do anônimo prescinde da afirmação de uma identidade plena em favor de um aparecer em nexos de opacidade e indeterminação.

Ao criticar a *commodificação* da arte e pensamento negros e anticoloniais, “recentramento do valor como mediador de nossas vidas”, Jota Mombaça argumenta que uma efetiva descolonização das subjetividades talvez passe pelo “direito à opacidade, que não é um cercado dentro de uma autarquia impenetrável, mas subsistência dentro de uma singularidade irreduzível” (Mombaça, 2020: 11). Portanto, uma arte política talvez não entregue verdades prontas, mas construa “constelações moventes” (Marques, 2022: 11) que forcem o espectador a refazer suas próprias conexões sensíveis fora do cativeiro dos sentidos consensuais. No paradigma que Rancière propõe para a relação entre arte e política, as “continuidades” e “progressões” do “modelo narrativo e empático” são substituídas “por uma forma quebrada que procura expor as tensões e contradições inerentes à apresentação” de uma situação de injustiça ou tragédia (Rancière, 2012d: 122). No fim das contas, para o filósofo, um bom “desconstrutor irônico” das ilusões da arte crítica enquanto tecnologia moral, talvez “a política das artes não [passe] de uma aposta moral [nem] sempre coroada de êxito” (Huchet, 2021: 187).

Referências

- ANTELO, R. Um atlas contra o vento. *ALEA*, v. 13, n. 1, jan./jun. 2011.
- BARLET, O. *Afriques, comment ça va avec la douleur?* de Raymond Depardon. *Buala*, 27 fev. 2011. Disponível em: <https://www.buala.org/fr/afroscreen/afriques-comment-ca-va-avec-la-douleur-de-raymond-depardon>; acesso em: 30 nov. 2025.
- BRUMENBERG, H. *Naufrágio com espectador*. Lisboa: Vega, 1990. Disponível em: <https://doceru.com/doc/11ene8c>; acesso em: 17 abr. 2026.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

- DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- FABBRINI, R. Imagem e enigma. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 10, n. 19, p. 241-262, 2016. Disponível em: https://revistaviso.com.br/pdf/Viso_19_RicardoFabbrini.pdf; acesso em: 28 nov. 2025.
- FERREIRA, C. O. *História da Arte descolonial: uma introdução metodológica*. São Paulo: Almedina Brasil, 2024.
- FOSTER, H. O artista como etnógrafo. In: _____. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 158-185.
- FOSTER, H. Underpainting. In: _____. *O que vem depois da farsa?* Trad. Célio Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2021, p.94-109.
- HUCHET, S. Partilhas no ambiente da crítica. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p.75-87, nov. 2009.
- HUCHET, S. Vejo, entendo, ajo: um silogismo tenaz na comunicação estética. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 148, p. 171-191, abr. 2021.
- MANESCHY, O. Arte é a única opção contra a violência. Site *PIPA*, 11 jan. 2018. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2018/01/orlando-maneschy-escreve-sobre-eder-oliveira-em-em-tempos-dificeis-arte-e-unica-opcao/>; acesso em: 01 jan. 2026.
- MARQUES, Â. C. S. O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo. *Galáxia*, v. 47, p.1-21, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/vgSgVjRpY8HxkBvzRMMy5d6r/?format=pdf&lang=pt>; acesso em: 29 dez. 2025.
- MOMBAÇA, J. A plantação cognitiva. *Masp afterall*, 2020. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyCoFPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf>; acesso em: 28 dez. 2025.
- MONDZAIN, M.-J. *Confiscação das palavras, das imagens e do tempo: por uma outra radicalidade*. Trad. Pedro Congozinho. Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- MONDZAIN, M.-J. *O dever de imagem. O olhar afiado: intervenções*. Trad. Simone Petry. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2025.
- NANCY, J.-L. *A imagem – o distinto*. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 22, p. 97-109, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p97/34648>; acesso em: 20 dez. 2025.
- RANCIÈRE, J. A estética como política. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, jul./dez. 2010b.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível. Estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005b.
- RANCIÈRE, J. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012d.

- RANCIÈRE, J. La pensée des bords (entretien avec Fabienne Brugère). *Critique*, n. 881, p. 828-840, 2020.
- RANCIÈRE, J. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012c.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.
- RANCIÈRE, J. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RANCIÈRE, J. Pensar entre as disciplinas: uma estética do conhecimento. *Revista Punkto*, n. #33, outono 2021. Disponível em: <https://www.revistapunkto.com/2021/11/pensar-entre-as-disciplinas-uma.html>; acesso em : 20 dez. 2025.
- RANCIÈRE, J. Política de Pedro Costa. Site *Laboratorio de sensibilidades*, 08/01/2012b. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2012/01/08/politica-de-pedro-costa-filmes-beckettianos-intensivamente-politicos-nenhum-lancado-no-brasil-todos-na-rede/>; acesso em: 26 dez. 2025.
- RANCIÈRE, J. *Política y estética de lo anónimo. Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005a. Disponível em: <https://circulosemiotico.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/11/ranciere-sobre-politicas-esteticas.pdf>; acesso em: 07 abr. 2026.
- RANCIÈRE, J. Trabalho sobre a imagem. *Revista Urdimento*, n.15, p.91-105, out. 2010a.
- RANCIÈRE, J.; BASSAS, J. *As palavras e os danos*. Diálogo sobre a política da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2024.
- RANCIÈRE, J.; SOTO CALDERÓN, A. *Le travail des images*. Conversation avec Andrea Soto Calderón. Dijon: Les presses du réel, 2019.
- SANT'ANA, T. Portfolio do artista. Disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/2021/09/02/fluxo-e-refluxo-barco-de-acucar/>; acesso em: 25 dez. 2025.
- VÁSQUEZ, A. G.; ZACARIAS, G. F. Estética(s) Descolonial(is): entrevista com Pedro Pablo Gómez. *Vazantes*, v. 1, n. 2, 2017.

Notas

- * Osvaldo Fontes Filho é doutor em Filosofia pela FFLCH-USP, com pós-doutorado na UNESP de São José do Rio Preto. Desenvolveu pesquisas nas áreas de Ciências da Linguagem e Filosofia da Arte na Université François Rabelais de Tours/França, bem como no Centre d'Histoire et Théorie de l'Art da École de Hautes Études en Sciences Sociales de Paris/França. Atualmente, é Professor Associado no Departamento de História da Arte e no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP, onde é responsável pela cadeira de Filosofia da

Arte e Estética e corresponsável pela Linha de pesquisa "Arte, Política e Filosofia". É autor de diversas publicações nas quais investe modelos transdisciplinares de trato com as processualidades artísticas e com o pensamento especulativo em Estética e em História da Arte. Concede particular atenção aos debates em torno dos pressupostos epistemológicos e dos paradigmas visuais da escrita da história da arte. Email: osvaldo.fontes@unifesp.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2358-3902>.

1 *Ibidem*: 49.

2 *Ibidem*: 166.

3 *Ibidem*: 90.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*: 66.

8 *Ibidem*: 56.

9 *Ibidem*: 78.

10 *Ibidem*: 66.

11 *Ibidem*: 57.

12 *Ibidem*: 91.

13 *Ibidem*: 163-164.

14 *Ibidem*: 101.

15 *Ibidem*: 79-80.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*: 145.

18 *Ibidem*: 113.

Artigo submetido em 11 de fevereiro de 2026.

Aprovado em 10 de maio de 2026.

Publicado em 23 de maio de 2026.