

A pensatividade da fotografia e política

The thoughtfulness of photography and politics

Clara Leite Lisboa

Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, Sergipe, Brasil

Resumo

Esta pesquisa investiga, no pensamento de Jacques Rancière, se a pensatividade constitui o caráter político da fotografia. O estudo insere-se no regime estético da arte, único onde a imagem se torna pensativa. Para Rancière, a política emerge do rompimento da ordem estabelecida pela partilha do sensível, sendo consubstancial à estética. A hipótese central é que a fotografia é política em sua natureza porque é pensativa. Essa pensatividade resulta do paradoxo entre o enigma e a banalidade social coexistentes na imagem. Os objetivos específicos são: apresentar a noção de política em Rancière; analisar a relação entre partilha do sensível e regime estético; e investigar a tríade fotografia-pensatividade-política. A metodologia consiste em revisão bibliográfica das obras do filósofo (fontes primárias) e de seus comentadores, como Daniela Blanco e Eduardo Pellejero (fontes secundárias), adotando a abordagem teórica da “cena”. O tema é relevante para compreender as implicações entre estética e política na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Rancière; política; estética; pensatividade; fotografia.

Abstract

This research investigates, in Jacques Rancière's thought, whether pensiveness constitutes the political character of photography. The study is part of the aesthetic regime of art, the only one where the image becomes pensive. For Rancière, politics emerges from the disruption of the established order by the distribution of the sensible, being consubstantial with aesthetics. The central hypothesis is that photography is political in its nature because it is pensive. This pensiveness results from the paradox between the enigma and the social banality coexisting in the image. The specific objectives are: to present Rancière's notion of politics; to analyze the relationship between the distribution of the sensible and the aesthetic regime; and to investigate the photography-pensiveness-politics triad. The methodology consists of a bibliographic review of the philosopher's works (primary sources) and his commentators, such as Daniela Blanco and Eduardo Pellejero (secondary sources), adopting the theoretical approach of the “scene.” The topic is relevant to understanding the implications of aesthetics and politics in contemporary society.

Keyword: Rancière; politics; aesthetics; thoughtfulness; photography.

Informações do artigo

Submetido em 20/08/2024

Aprovado em 21/04/2025

Publicado em 15/10/2025

 <https://doi.org/10.25247/P1982-999X.2025.v25n3.p24-42>



Esta obra está licenciada sob uma licença
[Creative Commons CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Como ser citado (modelo ABNT)

LISBOA, Clara Leite. A pensatividade da fotografia e política. *Ágora Filosófica*, Recife, v. 25, n. 3, p. 24-42, set./dez. 2025.

1 INTRODUÇÃO

Jacques Rancière reformula a noção de imagem como imitação, rejeitando a relação causal tradicional entre artista, imagem e espectador. Contra a ideia de um efeito intencional, sua “política da arte” propõe a suspensão de toda conexão com o determinável na intenção do produtor ou nos efeitos causados. Este capítulo debruça-se sobre esta perspectiva, argumentando que as imagens são políticas ao instalar uma eficácia estética. Esta surge da suspensão da relação entre o interpretável e o identificável na imagem, gerando um estranhamento no espectador. Este estranhamento permite um jogo livre entre formas sensíveis heterogêneas e formas ordinárias, reconfigurando a experiência do sensível.

Rancière não vê a politicidade das imagens em sua intenção comunicativa, conscientizadora ou inclusiva. Sua abordagem define a imagem como uma redistribuição do sensível, operando através de um *sensorium* específico que altera o sensível comum. Para a fotografia, isso se concretiza no “regime de imagéité”, que Rancière (2012, p. 20) define como um “regime particular de articulação entre o visível e o dizível”, no qual a imagem nasce e se desenvolve como arte e semelhança. Esse regime, também aproximado de “regime de imaginidade” (Ramos, 2012, p. 104), é uma *a priori* que articula elementos e funções na imagem. Nele, a imagem não compila modos de pensar, mas é uma maneira de falar e calar das coisas, um formato real do mundo onde reside sua politicidade.

É nesse funcionamento que as imagens, ao fixarem relações entre o visível/invisível e o dito/indizível, tornam-se políticas. Essa natureza dizível e visível da arte configura formas de vida, definindo quem tem voz e o que permanece invisível. Rancière propõe uma mudança na relação entre arte e política, afastando-a da utopia. Para ele, a utopia possui dois sentidos opostos: um “não-lugar” e uma sociedade harmoniosa com lugares hierárquicos fixos. Assim, a utopia representa o oposto da política, alinhando-se à ordem policial, pois impede o embaralhamento característico do ato político. Sobre isso, Daniela Blanco explica que:

Não se trata mais, portanto, de pensar a categoria de utopia – que até a década de 1970 estava diretamente associada aos

poderes disruptivos da arte em relação à configuração política – , afinal, esta não dá mais conta de expressar as operações da arte e de relacionar a estética à política (Blanco, 2020, p. 108-109).

A política da arte instala-se como heterotopia, não utopia, pois esta última opõe-se à reconfiguração do sensível. Conforme Rancière (2012, p. 110), “se a arte e as imagens operam algo no real, elas operam uma partilha do sensível, ou, ainda, uma heterotopia”. Através de efeitos suspensivos, a heterotopia reconfigura a experiência sensível comum, criando brechas na ordem estabelecida que tornam visível o que antes não era. Ela suspende a partilha do sensível ao embaralhar nossas relações com espaço e tempo. Diferente de uma arte que busca conscientizar, a imagem heterotópica fixa a desordem entre produtor e observador, entre ativo e passivo. Sua eficácia estética produz pensamentos autônomos, permitindo a todos experimentarem a quebra da ordem sensível comum. Assim, a política da estética surge da desordem inserida entre a obra e sua finalidade social, resultante da eficácia das imagens heterotópicas na reconfiguração da partilha do sensível.

A imagem é uma “palavra muda” que faz política ao criar novos mundos a partir de um espectador emancipado. Ela combina a “palavra muda” (a evidência fiel da coisa) e a “palavra viva”. Como obra de arte, a fotografia representa essa evidência muda, gerando uma heterotopia que instala uma reflexão autônoma. Este capítulo analisa como a imagem fotográfica opera na redistribuição do sensível através de seu caráter político: o enigma e a banalidade, que resultam na pensatividade. Para Rancière, a imagem é política porque altera a subjetividade e cria novos mundos. O paradoxo da pensatividade, que surge entre a emancipação do sujeito e o pensamento do novo mundo, constitui o cerne político da fotografia.

2 IMAGEM E POLÍTICA NO REGIME ESTÉTICO

A obra de arte é política, mas não em qualquer outro regime senão no regime estético, de modo que essa política da obra de arte advém da subversão e da igualdade que só é possível no regime estético, pois a

obra que nada quer, a obra sem ponto de vista, que não transmite a menor mensagem e não se preocupa nem com a

democracia nem com a antidemocracia é 'igualitária' por essa própria indiferença que suspende qualquer preferência, qualquer hierarquia. Ela é subversiva [...] pelo próprio fato de separar radicalmente o *sensorium* da arte daquele da vida cotidiana estetizada (Rancière, 2010, p. 33).

O *sensorium* que Rancière faz referência diz respeito a um sensorio particular, isto é, um sensorio que é diferente das formas originárias da experiência sensível e sua relação com o regime estético reside no fato de que, a arte para ser arte, conserva sua essência na maneira de assimilar ao sensível e não mais nos critérios de perfeição técnica. Essa repartilha do sensível que ocorre no regime estético estabelece as operações da arte pelo fato de ela pertencer a um *sensorium* distinto do ordinário.

Isso ocorre no momento em que os anônimos se tornam visíveis dentro da arte, o regime estético assume o papel de viabilizador da reorganização das posições quando reconfigura esse *sensorium comum*, e, assim, promove a repartilha do sensível. É assim que as artes inserem as novas maneiras de visibilidade social a partir do regime estético, pois que possuem a capacidade de subverter os lugares da dignidade e da indignidade, do ativo e do passivo, bem como do saber e do não-saber. Assim sendo, essa desestruturação das hierarquias originárias desobriga a arte de atender a qualquer regra, tema, gênero ou técnica, revelando existir na arte uma autonomia e uma heteronomia coexistentes dentro do regime estético. Esclarece-nos Eduardo Pellejero que:

Autonomia e heteronomia encontram-se indissoluvelmente ligadas no regime estético (Rancière, 2011, p. 3) e não dizem respeito somente (nem quicá em primeiro lugar) às obras de arte, mas à experiência estética, cujo objeto “não é, ou pelo menos não é apenas, arte” (Rancière, 2011, p. 4). O que compartilham a experiência e o seu objeto no regime estético da arte é um *sensorium comum* específico, “um *sensorium* diferente do da dominação”. A liberdade que entra em jogo na experiência estética – e que reflete a ociosidade da imagem da deusa (Juno Ludovisi) – é uma liberdade que não oprime nenhuma realidade existente, uma liberdade não opressiva, uma liberdade sem poder (Pellejero, 2016, p. 30-31).

O rompimento na experiência sensível ocorre quando a arte interrompe a hierarquia preestabelecida. Formas autônomas e heterônomas atuam simultaneamente no regime estético: a primeira desafia usos comuns, enquanto a segunda impõe consensos sobre competência e dignidade. Essa

reconfiguração altera as relações entre fazer e ver, tornando visível a autonomia da arte e privilegiando a sensibilidade imediata sobre a interpretação racional. A arte incorpora assim uma forma autônoma de vida, fundindo-se com ela. Esse movimento arte/vida, como observado (Pellejero, 2016, p. 33), mantém a “potência emancipadora” do regime estético. Ao reduzir vínculos originais, a experiência estética instala um efeito heterogêneo no sensível, causando estranhamento ao converter-se em não-saber, deixando o sujeito desconhecido para si mesmo.

A arte possui um poder suspensivo que Rancière identifica como uma “heterotopia”¹, termo que ele revisita para caracterizar um sentido oposto à utopia, afirmando ser a esta inoperante tal qual a arte engajada. Para Rancière a política e a arte configuram-se efetivamente como heterotopias, mais do que como utopias. Sob a convicção de que o movimento de resistência e contracultura poderia modificar as configurações sociais e políticas, a modernidade artística acreditava na capacidade da utopia para elaborar outros lugares de espaço-tempo para provocar mudanças na maneira dominante de pensar a arte e, por consequência, de pensar a política. Contrapondo-se à utopia, enquanto possibilidade de elaboração de espaços fora das formas, Rancière é firme ao apontar o caminho oposto para que haja política da arte, indicando ser ela relacionada à heterotopia e não à utopia, explicando que “esse pensamento crítico operado pela arte engajada ou arte ativista sustenta a relação desigual entre aqueles que sabem e aqueles que ignoram” (Blanco, 2020, p. 102), pois “o objetivo é sempre mostrar ao espectador o que ele não sabe ver e envergonhá-lo porque ele não quer ver, com o risco de o próprio dispositivo crítico se apresentar como uma mercadoria de luxo pertencente à lógica que ele denuncia” (Rancière, 2014, p. 32), ou seja, submete-se à lógica utópica que se alinha ao consenso e a ordem, expondo Daniela Blanco que a utopia se trata de:

uma certa ideia de um tecido harmonioso da sociedade, no qual cada indivíduo teria seu papel e função definidos, no qual cada espaço e cada tempo seriam ocupados segundo uma hierarquia e uma ordenação pré-estabelecidas. Um espaço utópico é, para

¹ A “heterotopia” foi o termo criado por Michel Foucault para denominar a ideia de “espaços outros”. Espaços esses que se encontram no campo da realidade, não somente no campo dos sonhos e dos pensamentos. Para Foucault, a ideia de heterotopia diz respeito a “um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa; utopias que têm um tempo determinado, um tempo que podemos fixar e medir conforme o calendário de todos os dias” (Foucault, 2013, p. 19).

Rancière, a expressão do exato oposto da política ou de uma partilha do sensível política. Afinal, a política é “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (Blanco, 2020, p. 109).

Assim sendo, a imagem heterotópica diz respeito a uma redistribuição do sensível, relacionando-se com o que se entende por política da arte e opondo-se à ideia de utopia, pois retrata uma manifestação que está associada à abertura de mundo possíveis e por representar uma imagem “capaz de inserir um pequeno desvio, uma fenda, uma falha na ordenação comum das coisas, transformando o invisível em visível; seria, ainda, aquela capaz de embaralhar os espaços e os tempos e os modos com os quais nos relacionamos com eles; aquela que operaria uma confusão entre os papéis e espaços do artista e do espectador, entre atividade e passividade” (Blanco, 2020, p. 110), ao contrário do que propõe a arte engajada que contrapõe a ignorância do espectador à arte ou ao artista sob a forma de utopia.

É crucial observar que essa suspensão causada pela experiência estética se dá em dobro, tanto através da capacidade cognitiva, com a compreensão efetiva das informações sensitivas, quanto através da capacidade sensível que determinam os desejos sobre as coisas. Mas, concomitante a essa suspensão dupla, ocorre também um jogo livre, que estabelece uma relação com uma aparência livre, cuja conexão não é com a realidade, mas sim, com “a forma sensível heterogênea em relação às formas ordinárias da experiência sensível marcadas por essa dualidade [...]” (Rancière, 2010, p. 25) fixando, assim, a igualdade entre a inteligência que ordena e a inteligência que obedece e se por acaso “o ‘jogo’ e a ‘aparência’ estéticos fundam uma comunidade nova, é porque eles são a refutação sensível dessa oposição entre a forma inteligente e a matéria sensível que é propriamente a diferença entre duas humanidades” (Rancière, 2010, p. 26). É por meio dessa nova configuração do comum que a arte e a política se tocam e isso é possibilitado por um *sensorium* específico que intervêm na modificação do tecido sensível, fazendo com que se origine um novo tecido de sensibilidade: esse é o trabalho do jogo. Quando as referências originais da experiência sensível são interrompidas, surge a aparência livre, nos esclarecendo Vladimir Mota que:

[...] o paradigma do jogo permite compreender, além do lugar e da função da arte, que a “revolução social é filha da revolução estética na medida em que se tratou de desfazer a subordinação à representação e ao que ela corresponde na ordem política: a dissociação entre quem comanda e quem executa” (Mota, 2020, p. 168).

A política das imagens será notada, portanto, através da subtração do *continuum* que reside na linha divisória entre a intenção do artista e a perspectiva do observador. Sabemos que o artista não possui domínio sobre o que a obra de arte tem sobre o espectador, portanto, o entendimento de Rancière é de que tal obra não poderá ser certificada como política, pois depende da leitura que o espectador faz dela. Disso, Rancière sustenta que é preciso haver uma interrupção entre a arte e a maneira como o espectador se relaciona com a obra para que exista o livre jogo, cuja a arte nada exige dele, bem como o sujeito se permita não elaborar qualquer ação sob o efeito dessa obra, pois é exatamente esse livre jogo que compõe a base da ideia de regime estético da arte.

3 A FOTOGRAFIA COMO OBRA DE ARTE NO REGIME ESTÉTICO

Para fundamentar sua análise quanto à imagem, Rancière se utiliza do exemplo de Roland Barthes, que, a partir da sua obra *A câmera clara* (1980), expõe dois conceitos presentes, ao mesmo tempo, na imagem fotográfica, a saber: o *studium* e o *punctum*, o primeiro correspondendo à fotografia enquanto um elemento que exige ser descoberto e compreendido e o segundo representando o efeito imediato do que já foi. A esse saber, Barthes define o *studium* como o contexto da foto de maneira geral, ou seja, refere-se ao que o espectador capta de imediato quando observa a fotografia e quanto a isso, Barthes (1984, p. 48) diz que “reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las”. Quanto ao *punctum*, o seu entendimento passa por diversos entendimentos por ele elaborados em seu livro, que em um primeiro momento se trata de uma particularidade presente na fotografia que atinge quem a observa e de alguma maneira tem a capacidade de tocar o espectador. Mas, em um momento posterior ele o define como o elemento que subjuga o tempo e evidencia o pensamento de morte decorrente do que já foi e não mais o é e ainda

“que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe” (Barthes, 1984, p. 142). Por outro lado, Rancière desenvolve sua interpretação sobre a noção de *studium* e *punctum* argumentando que:

O primeiro mostrava que a imagem era de fato o veículo de um discurso mudo que ele se empenhava por traduzir em frases. O segundo nos diz que a imagem nos fala no momento em que se cala, em que não nos transmite mais mensagem alguma. Ambos concebem a imagem como uma palavra que se cala. Um fazia falar seu silêncio, o outro fará desse silêncio a anulação de toda verborragia. Mas os dois jogam com a mesma conversibilidade entre duas potências da imagem: a imagem como presença sensível bruta e a imagem como discurso cifrando uma história (Rancière, 2012, p. 19-20).

A crítica que Rancière (2014, p. 106) faz a Barthes circunda o fato de “ele deixar de lado a intenção do fotógrafo, reduzir o dispositivo técnico a um processo químico e identificar a relação óptica com uma relação tátil”. O que ocorre é que Barthes subtrai as questões que rodeiam a imagem fotográfica enquanto um dispositivo da percepção e da criação e nos diz que o “que Barthes opõe à lógica representativa do *studium* é essa antiga função imaginal, essa função de efígie, que garante a permanência da presença sensível de um indivíduo” (*Ibid.*, p. 109), já a “teoria do *punctum* pretende afirmar a singularidade resistente da imagem. Mas no fim acaba por deixar de lado essa especificidade, ao identificar a produção e o efeito da imagem fotográfica com a maneira como a morte ou os mortos nos tocam” (*Ibid.*, p. 107).

Ao tomar um trajeto diverso, Rancière evidencia que o que Barthes faz é tornar os efeitos imediatos da fotografia mais notórios do que o banal estampado na imagem, porém algo em comum entre os discursos de ambos é o reconhecimento de que existem duas operações que atuam na imagem fotográfica: o seu mutismo e a sua fala. Para ele, o excesso de peritos e de entendedores a determinarem o que se deve ser visto nas imagens e a condição da explicação de um especialista “consiste em nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e falar” (Rancière, 2012, p. 94). Com isso, Rancière reforça que não se trata de contrapor imagens e palavras, assim como fez Barthes, para que uma ou outra tenha a capacidade para esclarecer a realidade, mas sim, de interromper a ordem consensual que estabelece quem pode explicar à comunidade o que as imagens significam. Dentro do que ele asseverou acerca

da obra de arte no regime estético, a imagem é uma maneira de calar e falar, a partir do século XIX, sendo denominada como uma “palavra muda”, que revela “a eloquência daquilo que é mudo, a capacidade de exhibir os signos escritos em um corpo, as marcas diretamente gravadas por sua história, mais verídicas que todo discurso oralmente proferido” (*Ibid.*, p. 22), explicando Rancière que a palavra muda é:

ao mesmo tempo muda e falante demais. Ela é muda. Entendamos com isso que não há nenhuma voz presente para dar o tom de verdade às palavras que ela organiza, para acompanhá-las de modo a semeá-las no espírito preparado para as receber e fazê-las frutificar. A escrita está liberta do ato da palavra que confere a um logos sua legitimidade, que o inscreve nos modos legítimos do falar e do ouvir. [...] É por isso também que ela é falante demais: a letra morta vai rolar de um lado para o outro sem saber a quem se destina, a quem deve ou não falar. Qualquer um pode então apoderar-se dela, dar a ela uma voz que não é mais a ‘dela’, construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível (Rancière, 2017, p. 8-9).

A palavra muda diz respeito à palavra literária e à imagem fotográfica, ambas coexistentes na imagem e essa “dupla poética da imagem antecede a própria fotografia – que se mune dela para fazer arte – e é forjada no momento mesmo em que um novo tecido sensível e um novo regime de produção e visibilidade das artes se consolida em território europeu com a emergência da literatura, que impõe uma redistribuição do visível e do dizível” (Brito, 2019, p. 32), esclarecendo Pedro Ramos que:

A imagem, em sua presença muda, quando é conjugada com outras imagens vê seu sentido imanente se modificar, criando um encadeamento cuja produção de sentido não ocorre apenas pelos signos visuais, mas também o invisível, o dizível e o indizível. A articulação destes elementos constitui um regime específico como um conjunto de operações que articula elementos e funções (Ramos, 2012, p. 104).

Dois aspectos cruciais definem a imagem: ela não pode ser reduzida à sua visualidade, mas deve ser compreendida em sua alteridade, e possui um caráter paradoxal (Ramos, 2012, p. 104). O primeiro aspecto refere-se ao seu conteúdo não-visível, dizível e indizível, indo além do apresentado visualmente. O segundo concerne à sua autonomia e fluidez. Dessa não-redução decorrem dois sentidos opostos: a imagem como significação visível a ser decifrada nos

corpos, e como “palavra muda” que carrega um mutismo obstinado (Rancière, 2012, p. 22). Essa presença muda revela sucessões de signos que expõem o invisível, sendo simultaneamente evidência fiel da coisa e contradição que indica heterogeneidade. Como “palavra viva”, opõe-se à escrita mimética, fruto da mistura entre ficção e realidade. Esse trabalho “muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis” (*Id.*, 2014, p. 64-65), reconfigurando nosso mundo de figuras e eventos.

É dentro da incapacidade de constituir um sentido nas narrativas que vincula a fotografia às indefinições características do regime estético, conforme Rancière nos evidencia quando diz que a imagem fotográfica possui “seres sobre os quais não sabemos o que os levou a posar diante de um artista, nem o que pretendem mostrar e expressar diante da objetiva” (*Ibid.*, p. 110-111), expondo André Voigt e Miriam Martins que:

[...] tais imagens são como palavras mudas que dão a ver os sinais escritos nos corpos como uma linguagem visível pronta a ser decifrada, mas ao mesmo tempo encerram um “mutismo obstinado” que faz “da incapacidade de transferência adequada de significações sua própria potência” (Voigt; Martins, 2016, p. 262).

A palavra muda, como palavra viva, afirma que a imagem não precisa de explicação, nem a escrita de reconhecimento para ser digna. No regime estético, ambas escapam a hierarquias técnicas, de gênero ou temáticas, ante “a autonomia da arte das palavras, da arte das formas visíveis e de todas as outras artes” (Rancière, 2012, p. 49). Qualquer objeto pode ser arte, se visto como tal dentro de um regime de identificação. Essa lógica permite ler o fotógrafo como artista pelo efeito criativo de sua imagem, como criador de novos mundos. O regime estético opõe-se aos regimes representativo e ético, suspendendo qualquer “relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (*Id.*, 2014, p. 58).

Os efeitos produzidos pela arte dentro do regime estético da arte dizem respeito à suspensão do desejo e do objetivo pelo resultado, nada tem relação com o intuito do artista, bem como com a pretensão de uma configuração espaço-temporal particular para que aconteça. Sob essas operações, a arte não tem habilidade para gerar nenhum tipo de reparo nas regras comuns, também não tem o objetivo de alcançar um perfil de sujeitos, ao contrário, sua

movimentação acaba por atingir os anônimos. Podemos observar que os impactos causados pelas suas operações estão desconectados dos objetivos sociais, causando sintomas que contornam as formas dominantes, isso porque o que está em jogo é um *sensorium comum* que não tem uma finalidade específica.

Quando Rancière se debruça na análise acerca da imagem nos contempla com a afirmação de que a imagem possui, não uma dupla relação, mas sim uma tripla, pois, dentro de seu vínculo com a operação técnica e com a criação semelhante à realidade, existe também a semelhança “que define a relação de um ser com sua proveniência e sua destinação, a que dispensa o espelho favorecendo a relação imediata do genitor com o engendrado: visão face a face, corpo glorioso da comunidade ou marca da própria coisa” (Rancière, 2012, p. 17). A essa tripla relação ele denomina “arquissemelhança” correspondendo a uma reinterpretação elaborada por Rancière para designar a prova instantânea um lugar distinto, bem como o testemunho uma “pele descolada de sua superfície, substituindo positivamente as aparências da semelhança e driblando as táticas do discurso que quer fazê-la expressar uma significação” (*Ibid.*, p. 18), ou seja, um sentimento que vem diretamente da matéria. Esse conceito que diz respeito a uma ideia de semelhança original, ou seja, uma identidade que testemunha o lugar e a origem daquela realidade de forma imediata, conforme Rancière elucida:

A imagem da arte separa suas operações da técnica que produz semelhanças. Todavia, reencontra em seu caminho outra semelhança, a que define a relação de um ser com sua proveniência e sua destinação, a que dispensa o espelho favorecendo a relação imediata do genitor com o engendrado: visão face a face, corpo glorioso da comunidade ou marca da própria coisa (Rancière, 2012, p. 17).

Quando a contemporaneidade reivindica o que a imagem fez desaparecer ante sua semelhança concernente aos efeitos que a ela produz se trata do efeito que a arquissemelhança provoca, pois que ela gera um permanente esforço em identificar o que é imagem verdadeira e o que é simulacro, sob o parâmetro da reprodução técnica. Contrariando as oposições sofridas pelo fato de se utilizar de artifícios mecânicos e simular uma realidade sem alma, a fotografia inverte seus efeitos, promovendo-os como a arte que

evidencia o corpo e suas texturas e que ultrapassa a superfície e quase possuir corpo vivo. Essa percepção sobre a fotografia revela uma mudança sensível que a faz semelhança positiva e contorna uma estratégia consensual de estabelecer um sentido em seus efeitos, conforme reitera Rancière quando diz que:

A marca da coisa, a identidade nua de sua alteridade no lugar de sua imitação, a materialidade sem frase, insensata, do visível no lugar das figuras do discurso, é isso que se reivindica na celebração contemporânea da imagem ou em sua evocação nostálgica: uma transcendência imanente, uma essência gloriosa da imagem garantida pelo modo mesmo de sua produção material (Rancière, 2012, p. 18).

O regime estético da arte em Rancière defende um novo repartir do sensível para reconstruir o comum. As imagens não devem armar indivíduos, mas desenhar novas configurações do visível, do dizível e do pensável. Seu efeito é suspensivo, livre de intenções específicas ou vínculos determinados. A fotografia é arte precisamente pela indeterminação de seus efeitos, o que gera pensatividade e impede a previsão de resultados. Ela incorpora uma “poética dupla”: fixa tanto uma evidência real e muda de uma condição quanto um segredo inacessível, tornando narrativa a partir do anônimo e reconfigurando o sensível pela igualdade.

4 A PENSATIVIDADE DA FOTOGRAFIA E POLÍTICA

Para Rancière (2014, p. 103), a pensatividade é “um estado indeterminado entre o ativo e o passivo”. Essa indeterminação positiva constitui seu cerne, sugerindo que as imagens “pensam por si só”, independentemente do fotógrafo. O conceito refere-se ao reflexo produzido no observador, um pensamento autônomo. A imagem pensativa é este meio de indeterminação que instala uma interrupção, um embaralhamento entre pensar e não pensar. Sua dupla transparência – que revela e oculta – é onde reside a política, pois reconfigura o pensamento do observador. Essa indeterminação cria uma nova realidade, produzindo um ato não natural do sensível, que só gera efeitos quando submetido a um estado suspensivo de interrupção e estranhamento. Sobre isso, Daniela Blanco explana que:

A imagem pensa mas também faz pensar, interroga ao pensamento, apela a certo tipo de finalização: daí o que chamávamos no começo sua potência de reflexão. Como se essa pensatividade do sensível, esse estar cheio de pensamentos – esse ter a forma, a figura, o gesto, de um pensar, mas sendo ao mesmo tempo esse pensar inseparável dessa forma, dessa figura, dessa cor, desse gesto, e, portanto, não sendo nunca integralmente traduzível na transparência do discurso –, justamente chamasse a um afora, pela sua indeterminação, pela sua falta de equilíbrio fundamental, que resulta em uma tensão específica. Por isso a imagem não só pensa, mas faz pensar. No entanto, se ela faz pensar, ela não diz o que temos de pensar (Carmona-Hurtado, 2017, p. 106).

É na obra *O espectador emancipado* (2008) que Rancière (2014, p. 103) define precisamente o conceito de imagem pensativa, explicando que ela “é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado”. Nessa mesma obra, ele elabora a ideia de fotografia como uma pensatividade que nasce da relação entre o óbvio e o enigmático e sob uma sublimação ou a supressão do banal, explicando ele que:

A pensatividade vem realmente contrariar a lógica da ação. Por um lado, prolonga a ação que estava parando. Mas, por outro, suspende qualquer conclusão. O que se interrompe é a relação entre narração e expressão. A história fica bloqueada num quadro. Mas esse quadro marca uma inversão da função da imagem. A lógica da visualidade já não vem suplementar a ação. Vem suspendê-la, ou melhor, substituí-la (Rancière, 2014, p. 117).

Quando analisamos a fotografia, observamos que ela não se submete à ação e isso significa que as “indeterminações da imagem interrompida atraem sempre novos significados e o espectador coloca nelas suas próprias intenções, criando um jogo entre estranhamento e significação” (Ramos, 2012, p. 106). A pensatividade da fotografia existe porque a autonomia da imagem influencia as várias formas de atuação, de modo que tal pensatividade age por meio do paradoxo do enigma e da banalidade social, ambos coexistindo na mesma imagem fotográfica. Sob esse prisma, a fotografia traz em sua natureza o caráter político por ser pensativa e essa pensatividade é resultante do paradoxo da relação entre o enigma e a banalidade social presentes, ao mesmo tempo, na imagem fotográfica. Pedro Ramos (2012, p. 106) afirma que “a fotografia em sua

presença muda revela um conjunto de indeterminações”, pois a mesma não é submetida à ação.

A pensatividade nasce da suspensão narrativa pela expressão indeterminada, originada da banalidade social e do enigma fotográfico. Rancière (2014, p. 113) define a foto como fixação da “banalização social na impessoalidade das artes”, onde a pensatividade emerge de sua provocação entre o óbvio e o enigmático. Este processo assemelha-se à transmutação flaubertiana do banal (p. 118). Tais indeterminações medeiam a função ativa-passiva da imagem (Houllou; Juliano, 2013, p. 423), tornando-a produtora de seu próprio pensamento. A fotografia torna-se pensativa ao suprimir o banal, convertendo-se em “vetor de identificação renovada entre imagem como operação artística e como produção representativa” (Rancière, 2014, p. 105). No regime de *imagéité*, as expressões embaralham-se em permutas e deslocamentos - metamorfose do banal. A pensatividade resulta assim da não-uniformização de dois regimes expressivos, gerando uma heterotopia, conforme Rancière nos demonstra:

A pensatividade da imagem é então essa relação entre duas operações que põe fora de si mesmos a forma pura demais ou o acontecimento carregado demais de realidade. Por um lado, a forma dessa relação é determinada pelo artista. Mas, por outro, é só o espectador que pode fixar a medida da relação, é só o seu olhar que confere realidade ao equilíbrio entre as metamorfoses da “matéria” informática e a encenação da história de um século (Rancière, 2014, p. 122).

A arte provoca política quando a produção artística rompe com a sensorialidade da partilha e provoca uma confusão na cabeça de quem contempla a obra, ou seja, cria uma heterotopia, razão pela qual nasce a pensatividade. A fotografia é política, portanto, quando cria o dissenso e rompe a ordem comum da sensorialidade, ou seja, quando cria novo mundo por meio do seu potencial pensativo. Um exemplo disso está presente na obra *O Espectador Emancipado* (2008), quando Rancière (2014, p. 111), analisa uma fotografia de Rineke Dijkstra de uma garota polonesa na praia para exemplificar o político na fotografia, ele descreve a “presença do ser qualquer, cuja identidade não tem importância, ser que furta seus pensamentos ao oferecer seu rosto”. Esta imagem opõe-se à arte engajada (utopia), operando um choque de elementos heterogêneos através da indeterminação causada pela ausência de

informações. O cenário (praia) é identificável, mas o motivo da pose desajeitada da garota e sua quase expressão de sorriso permanecem enigmáticos, assim como a possível intenção da fotógrafa. Rancière (*Ibid.*) acrescenta que a imagem pertence a uma série que representa “adolescentes flutuando um pouco em seu próprio corpo”, indivíduos em identidades transitórias, muitas feitas em ex-países comunistas. No entanto, elas nos impõem “presenças brutas”, seres sobre os quais não sabemos o que os levou a posar nem o que pretendem expressar. Esse choque produtivo gera dúvidas e perguntas, efetivando o caráter pensativo e político da imagem.



Figura 4.1 - Beach Portraits, Rineke Dijkstra, 1992.

A pensatividade produzida pela fotografia está associada ao nó entre várias indeterminações, que podem ser caracterizadas pela presença e ausência da intenção da fotógrafa, bem como ao que é sabido e ao que não é sabido, do que foi e não mais é, do que é evidente e do que não é evidente. Dessa forma, está-se diante de uma imagem que não se sabe quem é a garota e nem qual o pensamento presente em seus olhos, mas o que se pode verificar na imagem é a semelhança, não com um ser real, mas com um ser qualquer “cuja identidade não tem importância, ser que furta seus pensamentos ao oferecer seu rosto” (Rancière, 2014, p. 111).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo do trabalho foi tentar estabelecer um olhar sobre a política e a polícia de forma divergente do que está posto, bem como aplicar esse olhar diferenciado à ideia de estética e, por fim, elaborar um pensamento sobre a fotografia fora do que está posto nas teorias elaboradas pelos autores que se dedicam a pensar a fotografia como arte, mas, não como política. Em um sentido preciso, a questão primordial trata-se do ato democrático que está presente na trajetória das manifestações políticas e artísticas. Ao perceber que Rancière elabora ideias, tais quais a igualdade como pressuposto, a emancipação como consciência da própria igualdade, a verificação dessa igualdade como ato político, o enfrentamento da ordem comum estabelecida como ato contrário à polícia, bem como a necessidade de um enfrentamento das posições de competência e incompetência, a arte que visibiliza os anônimos enquanto produtores da arte e enquanto objetos da arte, faz com que Rancière ocupe um lugar de defensável da democracia, não enquanto ideia institucionalizada, mas como ferramenta possível para todos e todas.

A pretensão do trabalho aqui desenvolvido foi evidenciar a relação entre política e estética e destacar a importância dessa discussão dentro do assunto da fotografia, haja vista ser uma das maneiras de manifestação da imagem a qual ele faz referência e dá grande importância quanto à potência política presente em seu paradoxo, bem como desenvolver uma percepção próxima do que ele elaborou sobre emancipação e, assim, impulsionar também a busca pela consciência da própria igualdade de cada um que se debruçar sobre as palavras aqui escritas. Em absoluto, o trabalho pretende tornar o assunto reduzido ao que aqui foi apresentado, ao contrário, pretende-se motivar a reflexão e a curiosidade para que se verifique de que maneira é possível aplicar o que Rancière elabora em seus conceitos, pois como bem ele ratifica em diversos momentos, é necessário ensinar qualquer coisa para qualquer pessoa e que essa pessoa verifique por si só como aplicar este novo entendimento, que compreenda-se como sujeito com igual capacidade de inteligibilidade e que busque validar tal capacidade. Os anônimos são, sem dúvidas, parte primordial do pensamento rancieriano, pois a ideia por ele sustentada é instaurar um corte na experiência

sensível originária, ou seja, na sensibilidade comum, para que esses indivíduos sejam sentidos como visíveis. Seria algo como chamar a atenção para a existência deles e delas para que eles possam ser sentidos como tão dignos quanto os que possuem lugares de evidência na sociedade. Dentro dessa forte característica de Rancière, ele atribui às questões políticas, de fato, no âmbito artístico, em que a arte possui igual capacidade na reconfiguração da organização comunitária, pois como já bastante discutido aqui, tanto a política quanto a estética têm a eficiência de suspender as formas comuns de distribuição do comum pois ambas habitam a estética primeira, ou seja, a estética por debaixo da política, de modo que ambas nos convidam a observar, como um espectador emancipado, para as maneiras como as relações estão postas ao nosso redor e a interromper a hierarquias que sustenta desigualdades e invisibilidades.

Ao investigar o que torna a fotografia política no regime estético da arte, Rancière nos responde que está na pensatividade, um paradoxo resultante da relação entre o banal e o enigmático. A pensatividade, como declara Rancière (2014, p. 125), é o caráter político que garante que a imagem “não deixará tão cedo de ser pensativa”. Ela opera uma redistribuição do sensível, rompendo hierarquias e criando novos mundos, essência da política. O paradoxo fotográfico espelha a lógica do regime estético: ambos desestabilizam ordens estabelecidas através da reformulação das sensorialidades. Propõe-se, portanto, que a política da fotografia reside em sua natureza heterotópica, onde coexistem e se confrontam múltiplos regimes de expressão, tornando-a um vetor de reconfiguração da experiência sensível, tal como a arte no pensamento de Rancière.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CARMONA HURTADO, J. A imagem como potência de reflexão. In: *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, Campina Grande, v. XI, n. 20, p. 99-113, jan./jun. 2017.

BLANCO, Daniela Cunha. Para além das utopias: Rancière e as imagens heterotópicas. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*. n. 27, nota 7, p. 92-127, jul./dez., 2020. Disponível em: <http://revistaviso.com.br>. Acesso em: 3 ago. 2021.

BRITO, Pedro Gomes Dias. Uma questão de corpos: a fotografia de José Medeiros e Marcel Gautherot sob o signo da palavra muda. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte/MG. 2019.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução: Salma Tannus Michail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

HOULLOU, J. R. Z.; JULIANO, D. B. R. O paradoxo do espectador em Rancière. *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, v. 8, n. 2, p. 417-424, jul./dez. 2013.

MOTA, Vladimir de Oliva. *Rancière e a consubstancialidade da política à arte no regime estético*. Ética e Filosofia política: Interlocuções entre a modernidade e a contemporaneidade, República do Livro, São Paulo, p. 153-172, 2020.

PELLEJERO, E. A. Ethos, Decoro, Liberdade: Notas sobre os regimes de identificação das artes na obra de Jacques Rancière. *Dialectiké*, v. 2, p. 19-35, 2016.

RAMOS, Pedro Hussak van Velthen. Rancière: a política das imagens. *Princípio: Revista de filosofia*, Natal, v. 19, n. 32, jul./dez. 2012, p. 95-107, 2012.

RAMOS, Pedro Hussak van Velthen. *O destino das imagens*. Tradução: Mônica Costa Netto; Tadeu Capistrano (org.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (ArteFíssil).

RANCIÈRE. Jacques. A estética como política. *DEVIRES – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, 2010.

RANCIÈRE. Jacques. *O destino das imagens*. Tradução: Mônica Costa Netto; Tadeu Capistrano (org.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (ArteFíssil).

RANCIÈRE. Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RANCIÈRE. Jacques. *Políticas da escrita*. 2. ed. Tradução: Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOIGT, André Fabiano; MARTINS, Miriam Mendonça. Arte, imagem e fotografia: um diálogo possível entre Roland Barthes, Walter Benjamin e Jacques Rancière. *Oficina do Historiador*, Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 9, n. 1, p. 250-264, jan./jun. 2016.

DADOS DA AUTORA

Clara Leite Lisboa

Possui graduação em Design de Interiores pela Universidade Tiradentes – UNIT. Direito pela Universidade Tiradentes – UNIT. Especialização em Direito e Processo do Trabalho e Previdenciário pela Faculdade Estácio de Sergipe – FASE. Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Sergipe – UFS. Doutoranda em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Sergipe - UFS.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5149-3293>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5112053076288161>

E-mail: claralisboa.adv@gmail.com