

# Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes: aproximações e diferenças entre os métodos de Rancière e Didi-Huberman<sup>[1]</sup>

ÂNGELA CRISTINA  
SALGUEIRO MARQUES

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Campus Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2253-0374>; [angelasalgueiro@gmail.com](mailto:angelasalgueiro@gmail.com).

LUIS MAURO SÁ MARTINO

Faculdade Cásper Líbero, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Av. Paulista, São Paulo, SP; Brasil. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5099-1741>; [lmsmartino@gmail.com](mailto:lmsmartino@gmail.com)

FREDERICO DA CRUZ VIEIRA  
DE SOUZA

Doutor em Comunicação Social pela UFMG. Professor Doutor da Escola de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), Belo Horizonte, MG, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3095-7535>; [frederico.vieira.souza@gmail.com](mailto:frederico.vieira.souza@gmail.com)

ELTON ANTUNES

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Campus Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5265-6584> [eltunes@uol.com.br](mailto:eltunes@uol.com.br)

*Fabulating interval images and assembling surviving images: approximations and differences between the methods of Rancière and Didi-Huberman*

## RESUMO

O objetivo central deste artigo é explorar aspectos centrais e específicos do pensamento de Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman acerca das imagens. Interessamo-nos identificar como ambos elaboram métodos de reflexão acerca do trabalho das imagens a partir das noções de montagem, intervalo, sintoma, visibilidade, legibilidade e sobrevivências. As semelhanças e diferenças entre tais métodos serão observadas a partir de reflexão crítica de textos e obras dos autores. Argumentamos que a fabulação intervalar das imagens em Rancière e as sobrevivências via legibilidade dos sintomas em Didi-Huberman se aproximam quando se trata de olhar como as imagens podem perturbar os tempos homogêneos e hierárquicos, tensionando o sensível e o inteligível de modo a criar intervalos por meio dos quais os sintomas, os rastros e as linhas de fuga possam se tornar legíveis. O gesto dialético da montagem em ambos os autores permite redefinir o desenho das aparências, das aparições e figurações da alteridade.

**Palavras-chave:** Rancière; Didi-Huberman; trabalho das imagens; cena de dissenso; intervalo, sintoma, montagem.

## ABSTRACT

*The main aim of this article is to explore central and specific aspects of the thinking of Jacques Rancière and Georges Didi-Huberman about images. We are interested in identifying how they both elaborate methods of reflection about the work of images from the notions of montage, interval, symptom, visibility, legibility and survivals. The similarities and differences between such methods will be observed from a critical reflection of the authors' texts and works. We argue that the interval fabulation of images in Rancière and the survivals via legibility of symptoms in Didi-Huberman come close when we look at how images can disturb homogeneous and hierarchical temporalities, tensioning the sensible and the intelligible in order to create intervals by through which the symptoms, the traces and the lines of escape can become legible. The dialectical gesture of montage in both authors allows us to redefine the design of otherness appearances, apparitions and figurations.*

**Keywords:** Rancière; Didi-Huberman; images work; scenes of dissensus; interval, symptom, montage.

## INTRODUÇÃO

Uma imagem sobrevivente é aquela que, segundo Georges Didi-Huberman (2008, 2011), se recusa a tudo revelar, resiste à pressão de uma visibilidade total, ao desnudamento dos holofotes que, impondo um imperativo radical de publicidade, imprimem uma violência sobre os sujeitos/objetos retratados e também sobre o espectador. Para sobreviverem, as imagens não devem ofuscar, mas sim saber guardar a penumbra, como um convite acolhedor à contemplação demorada, que desacelera o tempo em nome da emergência da relação, da experiência afectiva.

Ao recusar o regime representativo das imagens (que privilegia a imagem como reprodução mimética do referente), Jacques Rancière (2003, 2018b e c, 2019) avalia como o regime estético pode favorecer a criação de intervalos capazes de emancipar o olhar do espectador de uma forma de legibilidade do mundo que o torna inteligível apenas pela via da hierarquização causal dos acontecimentos. O intervalo fabulado pela imagem promoveria uma invenção ficcional necessária ao deslocamento e ruptura das ordens policiais que definem partilhas desiguais do visível, do dizível e do audível. No caso de Didi-Huberman (2012a, p.214), o intervalo pode ser aproximado da noção de sintoma, isto é, aquilo que interrompe uma leitura contínua da história, do conhecimento que avança causalmente para outro conhecimento: a brecha dentro de cada conhecimento é “uma imperceptível marca de autenticidade que a distingue de toda mercadoria fabricada em série. Poderíamos chamar sintoma a brecha entre os sinais, o grão de sem-sentido e de não saber de onde um conhecimento pode tomar seu momento decisivo.”

Uma leitura cruzada das abordagens que Didi-Huberman e Rancière produzem acerca de seus métodos de pensar as imagens, ou melhor, de pensar sobre o trabalho realizado pelas imagens (produzindo memória e imaginário; sintoma e intervalo; cena e montagem) é o que motiva a escrita do presente artigo. Interessa-nos evidenciar como ambos produzem uma robusta reflexão acerca de uma dimensão de resistência nas imagens e da maneira como as imagens podem produzir outros regimes de visibilidade e legibilidade dos povos e de suas existências. Ao mesmo tempo, é importante destacar algumas diferenças na forma como cada um deles configura seu método de trabalho com as imagens e, portanto, de afirmação de sua politicidade.

## ■ SOBREVIVÊNCIAS DA IMAGEM DIALÉTICA

Neste artigo consideraremos principalmente as influências de Aby Warburg e Walter Benjamin sobre o pensamento de Didi-Huberman (2012b), procurando ressaltar o modo como ele concebe a imagem como uma impressão, um rastro, uma sobrevivência, um traço visual do tempo que e de outros tempos suplementares, anacrônicos, heterogêneos. É a partir da prática da montagem, estabelecida por Warburg, e do trabalho sobre as passagens, feito por Benjamin, que Didi-Huberman vai conceituar as imagens como “documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência” (2012b, p.209).

Segundo Didi-Huberman, Benjamin e Warburg adotaram a montagem como método capaz de fazer trabalhar a memória a contrapelo de uma historicidade que narra os feitos e ações de maneira pretensamente completa: o objetivo da montagem, seja ela literária (Passagens) ou imagética (Atlas Mnemosyne) é permitir o trabalho da “memória inconsciente, a que se deixa menos contar que interpretar seus sintomas” (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p.213). Os sintomas entrevistados pelo exercício da montagem podem ser justamente os intervalos e os indícios que abrem as narrativas e as imagens às temporalidades suplementares, permitindo-nos dialetizá-las, ou seja, torná-las incapturáveis ao conhecimento hierárquico e classificatório.

A montagem nos permite acesso aos sintomas quando requer o risco de “por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas” (DIDI-HUBERMAN, 2012b,p.212). Veremos mais adiante que os encontros de múltiplas temporalidades também é algo que também interessa a Rancière, sobretudo quando temporalidades fabuladoras e excessivas perturbam o tempo da causalidade histórica que governa as possibilidades de ser, trabalhar e criar. O atrito, a fricção entre essas temporalidades produz um gesto dialético capaz de “fabricar outras imagens, outras montagens, olhá-las outramente, introduzir a divisão e o movimento a elas associados, a emoção e o pensamento conjugados” (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.405).

A imagem dialética benjaminiana nos é apresentada por Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011) enquanto forma de legibilidade do tempo, e também como forma de encontro e comparação entre temporalidades distintas. A imagem dialética é ativada pela rememoração, que “tem por tarefa a construção de constelações que ligam o presente ao passado” (LÖWY, 2005, p.131).

A imagem dialética à qual nos convida Benjamin consiste em fazer surgirem os momentos inestimáveis que sobrevivem, que resistem a uma organização de valores que empobrece a experiência, fazendo-a explodir em momentos de surpresa. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.126)

Assim, como entende Didi-Huberman, a imagem dialética não é uma imagem na acepção denotativa do termo, mas uma metáfora para um procedimento de montagem que faz surgirem e sobreviverem os “momentos inestimáveis” que resistem a capturas, silêncios e aos excessos de discursos construídos midiaticamente e pelo Estado. Por isso, ele constrói a hipótese (p.119) de que a imagem é um “operador temporal de sobrevivências”, portadora de uma potência política relativa a nosso passado, presente futuro. “A imagem dialética, segundo Benjamin, nos leva a compreender de que maneira os tempos se tornam visíveis, assim como a história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.46).

Dialetizar o visível é fabricar outras imagens, outras montagens, olhá-las outramente e introduzir a divisão e o movimento associados, a emoção e o pensamento conjugados. Colocar em contato, friccionar a representação com o afeto, o ideal com o reprimido (recalcado), o sublimado com o sintomático. Dialetizar é fazer aparecer, em cada fragmento da história essa imagem que passa como um raio, que surge e que desaparece no instante mesmo que se oferece ao conhecimento, mas que em sua fragilidade mesma engaja a memória e o desejo dos povos, ou seja, a configuração de um futuro emancipado (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.405).

A imagem dialética toma forma/lampeja em momentos de perigo ou padecimento, fazendo aparecer uma constelação que une presente ao passado. Esse lampejo é uma centelha que expressa a oposição entre os registros feitos por agentes do poder e os lampejos dos contrapoderes. Em Benjamin, a rememoração produz imagens, formas de ler o tempo e modos de fazer saltar os dispositivos oficiais de registro e nomeação.

A montagem em Didi-Huberman é uma operação dialetizante, pois privilegia os choques e confrontos entre imagens reservando intervalos à tomada de posição crítica. A eficácia dos choques está em recusar o modo causal de organização da narrativa histórica e numa aposta na desorganização como forma de revelar as contradições não resolvidas, as descontinuidades e as diferentes velocidades e temporalidades de aparição e acolhimento da alteridade na imagem.

Tal concepção dialoga também com o pensamento de Benjamin sobre o sentido de “origem”. A origem é evidenciada em relação a um passado, ao trabalho de rememoração que é mediado, reflexivo, oscilando entre a restauração e a produção sempre inacabada (LÖWY, 2005; DIDI-HUBERMAN, 2017). A vontade do regresso à origem revela a precariedade desse retorno, desidentificado consigo mesmo, mas aberto para um futuro a ser delineado. “Essa definição de origem coloca em questão uma representação abstrata e vazia do tempo histórico como sucessão infinita de pontos que somente a ordem de sua aparição interligaria” (GAGNEBIN, 2005, p.15). A ruptura com a organização cronológica do tempo histórico é algo valorizado no gesto metodológico de reflexão sobre a sobrevivência das imagens em Didi-Huberman, revelando uma dimensão da montagem que a articula ao ficcional. Acreditamos que não se trata aqui de optar

entre a montagem e o enquadre ficcional, mas de aproximar essas operações políticas, pois ambas exercem um papel central na compreensão do regime estético das imagens e nas forças políticas que engendra.

São as pequenas ficções e montagens das “coisas chãs” que nos revelam a politicidade das imagens produzidas por Didi-Huberman. Vera Casa Nova (2014), por exemplo, salienta como ele se serve do trabalho da ficção para nos oferecer o testemunho de um trauma no livro *Cascas*. Neste texto, que relata a visita de Didi-Huberman às ruínas do complexo de Auschwitz-Birkenau, o “luto e a história se transformam em arte, mediados pela ficção” (CASA NOVA, 2014, p.72). Também Balint-Babos destaca que *Cascas* utiliza a montagem como princípio de escritura atuando junto com “um esforço de memória que nos questiona sobre os limites de nossa humanidade, sobre a ambivalência de nossos olhares e sobre as interferências inconscientes dessas imagens, entre o real do corpo e o real da história” (2014, p.20).

As reflexões feitas por Didi-Huberman em *La demeure, la souche* (1999) podem nos ajudar a entender como, em *Cascas*, talvez o objetivo da busca arqueológica pelos vestígios na superfície da paisagem-memória do campo não fosse encontrar o passado, mas assegurar as condições de sua inacessibilidade. Assim, como ele já havia afirmado em 1999, “a ficção inventa a obra no sentido arqueológico: a torna acessível ainda que parcialmente” (p.13). Assim, o esforço de montagem feito por ele em *Cascas*, evidencia traços da catástrofe, mas alguma coisa permanece inacessível por excelência, e aí reside a força dessa obra: não é pelo viés de uma representação, mas por jogar novamente e relançar os elementos da memória, transformando, transfigurando e desfigurando. É em *La demeure, la souche* que encontramos uma definição interessante para o trabalho feito em *Cascas*: “um trabalho psíquico para capturar a ausência e a perda (...) um exercício fatal da memória e da sensação de esquecimento misturados de exploração de restos visuais do desaparecimento – fábula do lugar para gerar a perda, fábula da perda” (1999, p.78).

Ao trabalhar a imaginação e a montagem nessa fabulação da perda, Didi-Huberman abriu novos caminhos no processo de memória e rememoração: para ele, segundo Balint-Babos (2014), a imaginação não está separada do real da história e a montagem possui valor de conhecimento, nomeação, enunciação.

Em *Images Malgré Tout*, ele nos revela o trabalho de montagem complementar entre imagem e palavra: elas são “absolutamente solidárias, não terminam de trocar suas lacunas recíprocas – uma imagem é acionada frequentemente quando a palavra falha, e uma palavra surge quando a imaginação falha” (2003, p.39). A montagem se define pela mútua indagação que as palavras lançam às imagens e vice-versa, pelo constante atrito entre as potências de continuidade e ruptura.

Não se trata de submeter as imagens à decifração, mas de situar as imagens e as palavras numa relação de mútua perturbação, de questionamento que num vaivém se relança sempre. Uma relação crítica. Quando não se constrói essa relação, quando

as imagens convocam naturalmente palavras coincidentes, ou quando as palavras convocam espontaneamente as imagens que lhes corresponderiam, então, podemos dizer que as imagens – como as próprias palavras – foram reduzidas a quase nada que preste: a estereótipos. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.45)

Uma dimensão ficcional importante do trabalho de montagem que aparece em *Cascas* é descrita por Didi-Huberman como a construção de um ponto de vista arqueológico, que permita “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (2013, p.117). O exercício de montagem é ficcional ao confrontar dialeticamente tempos, espaços, vozes e palavras, e permitir encontros e passagens entre passado e presente, aqui e alhures. Montar e cavar são ações articuladas que movem a experimentação com o tempo.

Em *La demeure, la souche* (1999, p.139), Didi-Huberman caracteriza a ação de cavar como “deixar repousar, deixar o tempo agir no subsolo. Deixar se produzirem as sedimentações, esperar que as espessuras se constituam”. É também uma forma de “pensar o lugar como trabalho do tempo se inscrevendo, fazendo sua inscrição” (p.149). O gesto arqueológico de cavar revela, assim, “uma escritura do tempo, em que cada linha pode ser pensada como uma fronteira entre tempos que se bifurcam e se cruzam novamente sem cessar” (p.158).

A recusa de Didi-Huberman em transformar as paisagens do campo de concentração em “paisagens bem focadas” possui afinidade com o modo como Rancière (2012, 2007) define o regime estético das artes, uma vez que ele busca um modo específico de experiência e de visibilidade que, ao demandar liberdade contemplativa, recusa a prescrição de modos tidos como “adequados” e consensualmente regulados de ver, sentir e pensar. Sob esse aspecto, a restituição operada pelas obras museificadoras estão em busca do brilho revelador, enquanto que o acolhimento, a nosso ver, revela a paisagem como alteridade inalcançável: o dizer de uma agonia.

## FABULAÇÃO DAS IMAGENS INTERVALARES

Um dos problemas em associar política e imagem, segundo Rancière, está na crença de que existe um modo específico de representar, assim como um roteiro previamente estabelecido de leitura, interpretação e posicionamento diante das imagens. Rancière, contudo, afirma que a política das imagens não está necessariamente no conteúdo representativo por elas expresso e nem se concretiza como uma instrução para olhar para o mundo e transformá-lo através da tomada de consciência de relações opressoras. A imagem, segundo ele, não pode ser confundida com um guia para a ação política e nem um instrumento de conscientização massiva, apesar de



muitas vezes atuar alimentando a produção da consciência crítica e modos de agência individual e coletiva.

O trabalho político das imagens, segundo Rancière (2007), apresenta-se na construção de outras realidades, outras relações entre espaço e tempo num gesto de criação, presente sobretudo na ficção. Esta “não consiste em contar histórias, mas em estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora” (2012, p.99). A imagem pode ser assim percebida como trabalho, como construção de relações e articulações novas que inventam possibilidades outras de aparecimento e transformação das formas, das vidas e do comum. Tais “relações novas” derivam, segundo ele, da reconstituição da rede conceitual que torna um enunciado pensável e que modifica as condições de seu aparecimento. O trabalho da imagem consiste em produzir um arranjo, um reenquadre, uma reorganização de formas perceptivas dadas, uma recomposição da ordem que sustenta uma dada narrativa, uma ficção.

O que interessa a Rancière (2009, p.283) não é a oposição entre real e ficcional, mas entender como o trabalho da ficção busca um modo de enquadrar e pensar enunciados, objetos e acontecimentos “em termos de multitemporalidade, de plots entrelaçados”. O que ele propõe é olhar para as formas tradicionais de escritura da história - as formas de apresentação das situações, de agenciamento dos enunciados, as formas de construção das relações entre causa e efeito ou entre antecedente e consequente - de outro jeito, questionando os formatos tradicionais e hierárquicos de visibilidade e inteligibilidade. O reenquadre relaciona-se, portanto, ao ordenamento das formas de escritura da história, das formas de apresentação das situações, de agenciamento dos enunciados, das formas de construção das “relações entre causa e efeito ou entre antecedente e consequente que rasgam os formatos tradicionais, os modos de apresentação de objetos, de indução de significações e de esquemas causais que constroem a inteligibilidade do padrão da história” (RANCIÈRE, 2006, p.164).

Partindo desta definição, as imagens não se reduzem a uma realidade visual, mas a um modo de construir um mundo, de produzir aparências antes interditadas, formas que rejeitam a ordem dominante e que tecem um outro “em comum”: não aquele que existe em si mesmo e por meio de si, mas um comum que se cria no movimento a partir do qual é posto em questão (CALDERÓN, 2018, p.142).

O trabalho das imagens não é o de escavar o real para que verdades apareçam, mas mover imagens já existentes para que outras figuras se componham e decomponham com elas. Segundo Calderón (2018), as imagens não teriam que estar sujeitas ao que representam, nem prestar contas sobre o real, mas comprometidas com os tecidos do real que são capazes de construir. A autora ressalta que o trabalho da ficção renuncia ao regime de representação sem deixar de produzir representações: o que interessa a Rancière é o modo como as imagens

podem ser articuladas fora da lógica da representação, escapando a uma hierarquia da ação e fortalecendo uma prática de montagem dissensual. É importante precisar que a montagem para Rancière é uma ação que, ao mesmo tempo, aproxima várias imagens, mas confere também importância à singularidade de uma única imagem quando ela introduz um intervalo, uma linha de fuga em relação ao desdobramento horizontal de um enunciado no qual impera a causalidade consensual. São os arranjos indeterminados entre imagens que se associam, por sua vez, a palavras, temporalidades e outros registros que se destacam na abordagem que Rancière confere à imagem, delineando-a como um dispositivo ou cena polêmica.

Calderón (2014) e Panagia (2018) argumentam que Rancière compreende as imagens enquanto dispositivos (no sentido Foucaultiano), como “máquinas” que produzem arranjos e colocam em relação eventos, discursos, formas de vida. Segundo eles, Rancière estaria buscando uma maneira de anular um modo consensual e hierárquico de pensamento e produção de inteligibilidade a partir do trabalho político das imagens. Sob esse aspecto, a imagem seria um dispositivo ao remeter a “um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível; o visível e a palavra; o dito e o não dito” (RANCIÈRE, 2008, p.86).

Na tentativa de responder a essa associação feita entre imagem e dispositivo, Rancière (2019, p.35) reitera que seu pensamento sobre a imagem busca defini-la como o resultado de operações, de relações e de alterações sobre o sensível, de maneira que esse trabalho por ela realizado começa antes mesmo que exista algo de concreto a ser visto. Ele insiste que a imagem é uma construção: não uma apresentação passiva, mas um duplo agenciamento:

De um lado, a imagem é uma maneira de ligar uma forma visível a outra, de ligá-la a um enunciado dizível, a uma certa estruturação do tempo, um certo lugar no espaço, a modos de percepção e de interpretação. De outro lado, tentei mostrar os limites da operatividade da imagem, pois a imagem não é simplesmente o produto de uma operação ou algo fabricado: é também algo que resiste justamente à vontade daquele que produziu a imagem e que deseja que ela produza tal modo de recepção, tal olhar, tais afetos e tal forma de interpretação (RANCIÈRE, 2019, p.36)

Segundo o autor, a imagem possui uma dimensão performativa de resistência que abrange, ao mesmo tempo, a construção de relações nas quais são elaboradas operações de aparência e a construção de uma linha de fuga que escapa à vontade daquele ou daquela que teria o desejo de predeterminar seus efeitos e apreensões. Essa dimensão performativa da imagem alcança terreno propício para emergir quando tematizada sob a forma da cena dissensual. Assim, a imagem como dispositivo produz arranjos que se articulam como cena. “A cena captura conceitos em operação, em sua relação com os novos objetos que buscam apropriar, velhos objetos que tentam reconsiderar e os padrões que constroem ou transformam para este fim” (RANCIÈRE, 2013, p.11).



Na abordagem elaborada por Rancière, imagens são cenas que fabulam “um visível no campo da experiência que modifica o regime de visibilidade” (CALDERÓN, 2018, p.148). A imagem enquanto cena articularia uma forma polêmica de reenquadrar o comum, subvertendo uma dada distribuição do sensível a partir da criação de um lugar polêmico. A ficção presente na arte e na literatura fabulam, assim, outras maneiras de identificar os acontecimentos e os atores e outras formas de articulá-los para construir mundos comuns e histórias comuns em cenas dissensuais. A racionalidade da ficção deriva das diferenças e rupturas que produz no seio de um *continuum* supostamente homogêneo ensejado pela ordem causal e hierárquica de organizar e habitar o tempo.

A cena de dissenso, explica ele, é a escolha e a ordenação ficcional de uma singularidade a partir da qual se pode “fazer aparecer o que não aparecia, ou de fazer aparecer de forma diferente o que aparecia sob um certo modo de visibilidade e inteligibilidade.” (2018b, p.14) Ele deseja, como expresso no livro *La Méthode de la Scène*, evidenciar a continuidade de tempos e espaços que se amplificam em uma forma de encadeamento não linear e não representativa:

[...] a cena, ainda que ela seja montada a partir de uma multiplicidade de elementos, funciona mais como um plano-sequência que explora, na continuidade, as potencialidades de um espaço e não como uma montagem de elementos que se entrecrocaram (RANCIÈRE, 2018b, p.118).

Poderíamos dizer que as imagens ficcionais reintroduzem em um dado “mundo comum”, pessoas que estão à margem e que são sobreviventes de múltiplas perdas e violências. A escritura e a pintura não fazem isso sob uma forma de “imposição” do ficcional sobre o real, mas ficcionalizando e fabulando “o que estava indexado sob o registro do único real possível, apresentando a esse real ordinário e já consensual uma desierarquização e uma possibilidade outra de aparecer” (RANCIÈRE, 2019, p.55). A ficção cria um tecido sensível novo, na qual sujeitos até então invisibilizados tomam parte e aparecem registrados em uma história comum, contrariando uma hierarquia e afirmando cenas ficcionais e polêmicas que remontam o real consensuado, construindo momentos nos quais a indecisão para julgar suplanta a certeza das verdades controladas. A imagem como cena produz momentos de *rêverie* (devaneio fabulador):

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

O tempo da *rêverie* (devaneio fabulador) nos oferta um momento de contemplação no qual se pode descobrir um modo tecido temporal cujos ritmos não são definidos por objetivos preexistentes, mas permitem a fabulação errante, tentativa acionada pelo “como se” das narrativas que se abrem à experimentação. A potência desse momento contemplativo está na

[...] oscilação entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo que é também um momento pleno no qual uma vida inteira se condensa, onde várias temporalidades se misturam e onde a inatividade de um devaneio fabulador (*rêverie*) entra em harmonia com a atividade do universo. A ficção construiu sobre essa trama temporal outras maneiras de identificar os acontecimentos e os atores e outras formas de articulá-los para construir mundos comuns e histórias comuns (RANCIÈRE, 2017, p.13).

A cena de dissenso promove, assim, outras possibilidades de arranjos e articulações entre temporalidades e espacialidades de modo a alterar a dinâmica do aparecer dos sujeitos e dos acontecimentos, reorganizando o campo do visível e retirando-o de uma ordem hierárquica. De acordo com Rancière (2019, p.48), o que é importante na ideia de cena é o fato de que ela constrói uma visibilidade e um aparecer em uma tentativa de enquadrar, montar e distribuir as figuras questionando o tempo todo a forma assumida por esses arranjos, tensionados entre o corte e a construção ou tecelagem de um "comum". A situação presentificada pela cena revela uma construção de pensamento que aparece como um tipo de corte instantâneo na partilha do sensível. É como se disséssemos: em um dado contexto, eis o que é visível e, como consequência, o que é pensável.

A noção de cena comporta duas ideias: aquela de um corte e aquela de uma certa arquitetura do que é dado. Um corte ou uma divisão primeiro: o método da cena é um princípio de emancipação intelectual que se opõe ao princípio embrutecedor da explicação que remete cada fato singular a um processo global do qual não podemos jamais apanhar em sua totalidade. A cena constitui um todo por ela mesma. Depois, a cena dá a ver uma certa estruturação do perceptível e do pensável. A questão é: o que é dado a perceber? Que lugar possuem os indivíduos que são dados a ver nessa arquitetura? (RANCIÈRE, 2019, p.49)

De alguma maneira, a construção da cena dissensual se apoia na montagem de um dispositivo que "regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem" (RANCIÈRE, 2012, p.96). Trata-se de uma aproximação marcada pela correlação de uma subjetividade que se manifesta a partir do olhar de uma pessoa "real". Trata-se também de uma vocalização que evidencia a fenda aberta pelo brilho do "momento qualquer", do "desmedido momento" na organização da narrativa histórica que apaga e silencia as vidas precárias, ou seja,

[...] o momento de tremor que se localiza na exata fronteira entre o nada e o tudo, o momento do encontro entre aqueles que vivem no tempo dos acontecimentos sensíveis partilhados e aqueles que vivem no fora do tempo onde nada se partilha mais e nada pode mais acontecer. (RANCIÈRE, 2017, p.153)

Argumentamos que uma das dimensões da política das imagens estaria na possibilidade de desconstruir enquadramentos pejorativos, recriando, pelo discurso e pela interação inusitada, vozes e rostos, devolvendo-lhes nuances e facetas até então desconsideradas, possibilitando com isso, um processo de desidentificação. Nas palavras de Rancière (2019, p.83), "a desidentificação não é uma aniquilação, mas uma maneira de criar sequências verbais, qualificações, um teatro de denominações ou um teatro de palavras que, ao mesmo tempo, cria uma certa cena do visível

e do pensável”. E, para instigar-nos a ir além, o autor nos indaga: a questão que se apresenta diante de nós agora é “qual tipo de operação vai mudar essa distribuição do visível e do pensável? Qual operação pode mostrar às pessoas sobre uma cena que é aquela de sua própria capacidade de viver em um determinado mundo? (2019, p.50).

### A DIMENSÃO ESTÉTICO-POLÍTICA NO TRABALHO DAS IMAGENS: TENSÕES E APROXIMAÇÕES

É possível perceber como Rancière e Didi-Huberman configuram um pensamento que confere destaque ao trabalho político das imagens. Entretanto, há algumas diferenças entre o modo como definem a montagem e o processo de articulação entre as imagens.

O gesto de Rancière está voltado para a reconstituição da rede conceitual que torna um enunciado pensável. Para Rancière (2006), a política da estética se define sempre por uma certa reorganização de formas perceptivas dadas, uma recomposição da ordem que sustenta uma dada narrativa, uma ficção.

A cena de dissenso possui o “poder de engendrar uma outra temporalidade, diferente daquela que encadeia e faz valer o que estava previsto” (RANCIÈRE, 2018c, p.36). É na cena que se tornam sensíveis e legíveis os momentos singulares e imprevisíveis nos quais a fabulação perfura a rotina das existências e extravassam suas definições e designações consensuais, produzindo desidentificação e insurgência.

Didi-Huberman (2016b, 2017), por sua vez, está menos preocupado em retecer uma narrativa a partir dos intervalos criados no atrito entre diferentes temporalidades (implodindo os princípios ordenadores de uma narrativa causal) e mais interessado nas discontinuidades, na disposição das coisas, na emergência dos vestígios e na desorganização de sua ordem de aparição. Para ele, o choque dialético entre as imagens é algo central para pensar suas sobrevivências. O gesto de Didi-Huberman busca escavar (*creuser*), bagunçar, desmontar a ordem espacial e temporal das coisas pela via do choque, do tensionamento.

Já para Rancière, o mais importante é “tentar reconstituir a rede conceitual que torna um enunciado pensável, que faz com que uma pintura ou uma música façam efeito, que a realidade pareça transformável ou não” (RANCIÈRE, 2006, p.142). O método de Rancière (2006, 2009), em suma, está baseado na premissa de que a política da estética é uma forma polêmica de reenquadrar o comum: um reenquadramento que depende da subversão de uma dada distribuição

do sensível a partir da criação de um lugar polêmico, uma cena de “confrontação entre sentidos comuns opostos ou modos opostos de enquadrar o que é comum” (RANCIÈRE, 2009, p.277).

O reenquadre reorganiza o tecido do sensível a partir do encontro conflitivo e dos modos como a narração e as visibilidades apresentadas pelas práticas da arte entram no meio das possibilidades estéticas da própria política. Para ele, “as políticas devem se apropriar, por seu próprio uso, dos modos de apresentação das coisas ou dos encadeamentos de razões produzidas pelas práticas artísticas e não o contrário” (RANCIÈRE, 2006, p.163). O reenquadre relaciona-se, portanto, ao ordenamento das formas de escritura da história, das formas de apresentação das situações, de agenciamento dos enunciados, das formas de construção das articulações entre diferentes temporalidades, entre o comedimento e o excesso.

Já o método da remontagem de Didi-Huberman é inspirado em Benjamin e na dialética do montador-mostrador: “abre espaço aos sintomas, às contradições não resolvidas, às velocidades de aparição e às descontinuidades, não dis-põe as coisas, senão fazendo experimentar sua intrínseca vocação à desordem” (2017, p.91). A essa desordem dialética se opõe o encadeamento conflituoso de diferentes formas sensíveis e estético-expressivas.

Assim, em Rancière uma imagem é política não porque expressa a injustiça ou o sofrimento, mas porque revela como indivíduos, palavras e objetos não podem mais ser inseridos, da mesma forma, no quadro sensível definido por uma rede prévia de significações, nem encontram mais seu lugar no sistema de coordenadas policiais onde habitualmente se localizam e são localizados.

A forma da investigação que reconstitui a materialidade de um acontecimento, deixando suspensa sua causa parece convir ao extraordinário do holocausto sem lhe ser específica. Mas ainda a forma própria parece ser também uma forma imprópria. O acontecimento não impõe nem interdita por si mesmo uma forma de arte. E não impõe à arte nenhum dever de representar ou de não representar dessa ou daquela maneira. (RANCIÈRE, 2003, p.146)

A política das imagens pode ser descrita, em Rancière, como estratégia própria de uma operação estética e artística, “um modo de acelerar ou retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora” (RANCIÈRE, 2012, p. 121). De acordo com Rancière (2012), o trabalho político das imagens apresenta-se na construção de outras realidades, outras relações entre espaço e tempo num gesto de criação, presente sobretudo na ficção. Esta “não consiste em contar histórias, mas em estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora” (2012, p.99). O reenquadre, em suma, explicita o método de extrair narrativas de uma ordem policial de articulações do tempo e espaço e fazê-las aparecer como proferimentos que promovem uma nova partilha do sensível. Não há desmontagem nem destruição das narrativas, mas extração e reinserção.

Dito de outro modo, é uma potência que permite uma recombinação de signos capaz de desestabilizar as evidências dos registros discursivos dominantes e se configura por meio do gesto de “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (RANCIÈRE, 2012, p.34). Esse trabalho de mudança dos modos de aparição, das coordenadas do representável e das formas de sua enunciação altera quadros, ritmos e escalas, proporcionando outras formas de apreender o visível e sua significação.

Gostaríamos de ressaltar aqui que tanto Didi-Huberman (2011, 2012b, 2016b) quanto Rancière (2012) partem do mesmo princípio que estabelece a dimensão dialética da montagem em Benjamin: a recusa à linearidade causal. Ao explicar sua noção de frase-imagem, Rancière (2003) primeiro questiona a lógica de que ao texto cabe o encadeamento das ações e que a imagem é um suplemento de presença que dá carne e consistência ao texto. Para ele, a frase é que dá carne, sendo que a imagem se tornou potência activa e disruptiva. Em segundo lugar, ao citar duas possibilidades de montagem entre texto e imagem, ele faz a distinção entre montagem dialética – caracterizada pela produção de choques entre elementos heterogêneos e pela encenação de “uma estranheza familiar, para fazer aparecer uma outra ordem que só se descobre pela via da violência e do conflito” (RANCIÈRE, 2003, p.78) – e montagem simbólica – caracterizada pela aproximação de elementos heterogêneos via analogia e familiaridade criando elos e convidando ao vínculo.

O que difere os autores é o modo como se apropriam da montagem no respectivo método que apresentam para discutir a política das imagens. Em Didi-Huberman a politicidade da montagem parece obedecer a esse exercício metodológico de criar, ao mesmo tempo, intervalos e constelações, que funcionam como novas maneiras de dispor e pensar as coisas, desmontando ordens legitimadas. É nas constelações que vários elementos adquirem novo sentido e permitem a emergência de um texto histórico, organizado não sob a linearidade cronológica, mas sob o signo de uma vinculação dialética entre passado e presente.

Já em Rancière, a figura do intervalo parece ter maior centralidade, evidenciando uma preocupação em configurar a imagem como cena, ou seja, como resultado de operações de interrupção de um continuum. A montagem parece ser mais uma (re)montagem que desorganiza a linearidade de uma narrativa causal, produzindo intervalos através dos quais é possível um “habitar entre”: de um lado, a narrativa dissensual possibilitada pela remontagem desorganiza a hierarquia dos fatos e dos tempos, “uma dimensão de fuga com relação ao desenrolar horizontal da leitura de uma imagem” (RANCIÈRE, 2009, p.69). De outro lado, o intervalo promove um “habitar entre” que acolhe o espectador (preservando as devidas distâncias), permitindo a partilha de um mundo “segundo a modalidade que os intervalos nos impõem: aquela de uma invenção contínua para comunicar entre seres distantes” (RANCIÈRE, 2009, p.70).

Ao visitar o campo de concentração, Didi-Huberman (2013) nos mostra que a definição da origem não se realiza somente nesse gesto, mas depende do questionamento das narrativas dominantes, da produção de outra narrativa que desmonte e interrompa a anterior, num interminável processo de destituição e restituição, permitindo a emergência do diferente. As cascas, rugosos vestígios de um passado em constante retrabalho, parecem ser uma metáfora perfeita para o encontro com a origem, que requer o movimento de “acolher o descontínuo da história, proceder à interrupção desse tempo cronológico sem asperezas, e renunciar ao desenvolvimento feliz de uma sintaxe lisa e sem fraturas” (GAGNEBIN, 1999, p.99).

Por sua vez, em Rancière, a politicidade da montagem não se associa tanto a um embaralhamento e a uma intervenção direta dos enunciados, mas à escolha de outro enquadramento para “ler” os enunciados, para abrir intervalos narrativos que permitam duas ações simultâneas: criar uma narrativa intervalar e através dos intervalos, permitir aos espectadores uma outra forma de legibilidade do tempo e do comum.

Há dois movimentos em que Rancière distingue seu método daquele empreendido por Didi-Huberman. O primeiro refere-se à relação entre montagem, emoções e politização do lugar do espectador. Segundo ele, a montagem pode tanto agir sobre as emoções dos espectadores, produzindo atividade a partir de uma passividade (incitar lágrimas, sentimentalismo, dúvidas), quanto produzir o choque dialético dos opostos presente na reflexão marxista. Contudo, a politicidade da montagem estaria menos ligada a uma ativação do *pathos* pela montagem simbólica, e mais à maneira de conjugar o movimento e o repouso, a voz e o silêncio. Rancière (2016), ao comentar o exercício de montagem no filme *Encouraçado Potemkin*, afirma que montagens simbólicas teriam o efeito de harmonizar e articular imagens de violência e de revolta que se espalham no mundo, propondo uma forma de comunidade sensível consensual: o espectador se aproxima demais das imagens e não consegue distinguir as falhas, excessos e vazios que existem entre elas. Já as montagens dialéticas devolvem a politicidade às imagens ao configurarem barreiras e distanciamentos entre a representação e o público, permitindo um curto-circuito no *continuum* pretensamente existente entre a ativação das emoções (passibilidade) e ação prática de intervenção. Segundo ele,

As lágrimas e os punhos erguidos têm efeito quando o espectador se encontra separado das imagens e não é obrigado a responder à sua solicitação. Essa suspensão forja um olhar livre de ter que responder às solicitações que educam a maneira ordinária de ver e de habitar um mundo (RANCIÈRE, 2016, p.70).

O segundo movimento relaciona-se ao modo como Rancière (2009, p.281) define seu método a partir do que ele chama de poética do conhecimento, ou seja, uma poética que descola os enunciados dos sujeitos e as descrições de acontecimentos e objetos de suas funcionalidades habituais “a fim de fazer com que apareçam como proferimentos sobre alterações na partilha do



sensível e como ocorrem”. A frase-imagem e a montagem dialética são formas de manifestação da poética do conhecimento na medida em que transformam e reenquadram as fórmulas estéticas que nomeiam “os universos de experiência a partir dos quais se definem o consenso policial ou o dissenso político. Por isso, é preciso inverter a maneira pela qual um problema é geralmente formulado” (RANCIÈRE, 2006, p.163).

A frase-imagem é um operador de cenografia, um operador de transformação de uma visibilidade e de uma pensabilidade. O que ela nos dá a ver e a pensar, por exemplo, não é o massacre em massa, mas o fato de que aqueles e aquelas que foram massacrados são indivíduos que possuem um nome, uma história, e não são corpos tomados como massa. A frase-imagem desloca uma visibilidade (RANCIÈRE, 2019, p.73).

Assim, o que interessa Rancière (2009, p.283) é menos o anacronismo e a desmontagem do tempo, e mais uma construção combinada entre historicidade e atemporalidade, na busca por um modo de enquadrar e pensar enunciados, objetos e acontecimentos “em termos de multitemporalidade, de plots entrelaçados”. O entrelaçamento de várias temporalidades permite, para Rancière,

[...] transformar a sucessão de horas nas quais nada jamais deve acontecer em um tempo marcado por uma multitude de acontecimentos. Assim, se produzem toda uma série de hiatos positivos com o tempo normal da reprodução do trabalho. E esses hiatos se deixam reunir em um encadeamento temporal desviante: (...) uma espiral que inicia, no meio do constrangimento das horas de trabalho, uma outra maneira de habitar o tempo, uma outra maneira de sustentar um corpo e um espírito em movimento. (2018c, p.34)

Uma imagem dinamita o tempo contínuo quando, em seu trabalho conjugado à palavras, produz uma montagem fabuladora que possibilita a “fragmentação das coisas que acontecem uma após a outra, criando diferenças, rupturas e intervalos no seio de um *continuum* temporal supostamente homogêneo” (RANCIÈRE, 2018c, p.35). Assim, a política das imagens e dos enunciados se encontraria na reivindicação do caráter poético e estético de todo enunciado, quebrando as fronteiras e as hierarquias entre os níveis de discurso; fraturando a reprodução da hierarquia dos tempos e permitindo um hiato, uma ruptura, a emergência de um sintoma que precisa tornar-se sensível, legível, perturbador.

Poderíamos afirmar que o modo de experimentação do tempo na montagem concebida por ambos é distinto: Rancière aposta na atemporalidade como linha de fuga à historicização causal, enquanto Didi-Huberman enfatiza a anacronia para evidenciar sobrevivências em meio às desapareições. A nosso ver, é justamente a combinação entre essas experimentações que pode potencializar tanto o gesto de pensar a política pelas imagens, quanto aquele de pensar a política das imagens. A fabulação intervalar de Rancière e as sobrevivências via legibilidade dos sintomas sobre as quais nos fala Didi-Huberman se aproximam quando se trata de “explodir os

tempos homogêneos e vazios e de substituí-los pela desmontagem e pela remontagem de toda temporalidade” (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.406).

É sob essa perspectiva que a cena de dissenso de Rancière é avaliada por Didi-Huberman (2016a, p.407) como fruto da adoção de uma posição literária que, semelhante àquela de Benjamin, faz “figurar os povos, conferindo uma representação digna aos sem nome e aos oprimidos da história”. A cena de dissenso, segundo Didi-Huberman, permite a Rancière dialetizar o sensível, ou seja, atritar o sensível e o inteligível de modo a criar brechas nas quais os sintomas, os rastros, as linhas de fuga possam se tornar legíveis.

Em sua obra *Aisthesis*, Rancière procede frequentemente por cenas, que são histórias singulares ou objetos apontados com o dedo, segundo o gesto característico de uma abordagem descritiva e problematizada. [...] Ele adota uma posição literária destinada a se aproximar dos fenômenos sensíveis, [...] de modo a discernir as linhas de força que os atravessam. É através dela que “a dialética encontra o sensível e que a política toma forma através de novos recursos, incluindo os recursos visuais da poesia.”(DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.417-418).

Ao fazer figurar os oprimidos nas cenas de dissenso, Rancière não só os considera em sua dignidade e humanidade, mas também nos torna sensíveis à uma possibilidade de conferir legibilidade à história a partir da dialética das imagens, das aparências, das aparições, dos gestos, dos olhares. Sob a avaliação de Didi-Huberman (2016a, p.418), Rancière pode dialogar com Benjamin, com Warburg e com ele próprio quando se considera que os quatro tinham interesse em destacar a “potência de legibilidade dos acontecimentos sensíveis” através das imagens, ou seja, a potência de tornar legível a dialética do sintoma. Tal dialética se configura porque as imagens podem “tornar sensíveis e legíveis as falhas, os lugares e os momentos por meios dos quais os povos, ao declararem sua impotência, afirmam, ao mesmo tempo, o que lhes falta e o que desejam (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.422).

Tornar sensível (*rendre sensible*) seria tornar acessível, pelos sentidos; mas também tornar acessível o que nossos sentidos e nossas inteligências não sabem perceber sempre como “produtores de sentido”: alguma coisa que aparece somente como falha no sentido, como indício ou sintoma. Mas, em um terceiro sentido, tornar sensível quer dizer também que nós mesmos, diante dessas falhas e sintomas, nos tornamos sensíveis a alguma coisa da vida dos povos – a algo da história – que nos escapava até então, mas que nos olha diretamente. E nos tornamos sensíveis ou sensitivos a algo de novo na história dos povos a ponto de desejarmos, em consequência, conhecer, compreender e acompanhar essa história (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.422).

Assim, Rancière e Didi-Huberman possuem o interesse comum em evidenciar como as imagens, dialeticamente, tornam sensíveis – acessíveis, legíveis e dignas de consideração – a vida e a sobrevivência dos povos, ao mesmo tempo em que elas declaram a impotência dos oprimidos em situações que os expõem à violência do silenciamento e, justamente por isso, demandam outras formas de acolhimento, consideração e hospitalidade nas imagens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho das imagens em Rancière e em Didi-Huberman se traduz em um conjunto de operações e mecanismos que desafiam uma máquina consensual de leitura do mundo, ao mesmo tempo em que produzem espaço, na sobrevivência de seu registro, para os sobreviventes da violência imposta pela ordem policial. Como salienta Didi-Huberman (2012a, 2016b), a sobrevivência da vida na imagem relaciona-se à elaboração de uma sintaxe incorreta, desterritorializada que, ao mesmo tempo conecta e desconecta o sujeito marginalizado da história principal, que opera em plena luz, mostrando o que pode ser dito e o que não pode. Tal desencaixe devolve a sonoridade ao silenciamento do cotidiano, a espessura aos espaços e tempos achatados pela repetição, a visibilidade às relações de força naturalizadas. “As imagens são inscrições da história, são formas de legibilidade em contextos de lutas, relacionando a historicidade às formas de visibilidade dos corpos” (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.403).

Ao desenvolver o conceito de “imagem intolerável”, Rancière (2012) afirma que a elaboração do testemunho resulta de uma batalha travada com a dimensão da impossibilidade de representação do trauma. Como traduzir um trauma em palavras, em imagens? Um testemunho seria menos o relato dos acontecimentos traumáticos e mais as maneiras de evidenciar as dificuldades de produzir esse relato, uma vez que os acontecimentos resistem à apreensão e os espectadores também resistem à sua compreensão. A necessidade das imagens “apesar de tudo”, para retomar o título do livro de Didi-Huberman sobre as imagens fotográficas feitas por judeus que resistiram ao Holocausto, é salientada por Rancière ao considerar que “quando a voz cessa, é a imagem do rosto sofrido que passa a ser a evidência visível daquilo que os olhos da testemunha viram, a imagem visível do horror do extermínio” (2012, p.91).

Para Rancière, o intolerável da imagem relaciona-se à montagem de um dispositivo de visibilidade capaz de localizar e de enquadrar a vítima dentro de uma dimensão do visível e do sensível que lhe confere esta ou aquela possibilidade de ser apreendida, esta ou aquela legibilidade e inteligibilidade. Assim, a experimentação via montagem de dispositivos de deslocamento precisa de novos arranjos não hierárquicos entre corpos, ações, palavras e gestos responsáveis por alterar quadros valorativos a avaliativos das vidas e modos de torná-las habitáveis. O exercício de fabulação contraria o encadeamento de causas e efeitos, a previsibilidade, a relação entre o que estaria previsto e o que de fato acontece, criando uma narrativa experimental e dissensual, ou uma *rêverie* (devaneio fabulador) desdobrada pela cena polêmica e seus arranjos destabilizantes.

A imagem como trabalho dissensual de fabricação de uma cena confere destaque ao gesto de “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (RANCIÈRE, 2012, p.34). Esse

trabalho de mudança dos modos de aparição, das coordenadas do representável e das formas de sua enunciação altera quadros, ritmos e escalas, proporcionando outras formas de apreender o visível e sua significação. Imagens que conseguem figurar o “desmedido momento” transformam e reenquadram também as fórmulas estéticas que nomeiam “os universos de experiência a partir dos quais se definem o consenso policial ou o dissenso político. Por isso, é preciso inverter a maneira pela qual um problema é geralmente formulado” (RANCIÈRE, 2006, p.163).

Para que emergjam nas imagens figurações que desloquem os povos de uma posição subalterna e revitimizante são necessários lampejos e curto-circuitos que interrompem a linearidade de uma possível história contada sob o viés da superação das adversidades (ideologia meritocrática). É preciso desterritorializar os discursos que insistem em revelar a história daqueles que sobreviveram às vulnerabilidades associadas à catástrofe e ao empobrecimento, pois “existe nos corpos mais desprovidos a vontade de sonho, de múltiplas escapadas, a invenção de gestos criados para realizar esses sonhos e palavras para nomeá-los” (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.411).

A ideia de fabulação e sonho é comum ao modo como Didi-Huberman e Rancière caracterizam o trabalho das imagens. Ambos, cada um a seu modo, nos alertam para como as potências da legibilidade promovida pelas imagens podem tornar-nos sensíveis à dialética das aparências, das aparições, dos gestos e dos olhares. Enquanto Rancière busca evidenciar o trabalho das imagens em montar uma cena na qual intervalos promovam uma forma de habitar o entre (*habiter l'entre*) (2009, p.70), ou seja, de partilhar os intervalos que existem entre coisas, palavras e imagens; Didi-Huberman destaca o trabalho das imagens em nos tornar sensíveis (*rendre sensibles*) (2016a, p.421) à vida dos povos a partir do que aparece como falhas, intervalos e brechas nas imagens. A figura do intervalo é produtiva para ambos, mas enquanto em Rancière o intervalo é potência de produção do comum, em Didi-Huberman essa figura é o que torna acessível o que está reprimido nas representações, o que evidencia os sintomas de uma “declaração de impotência diante da situação que expõe os povos à desapareição” (2016a, p.421). Ou seja, o intervalo permite entrever o sintoma que torna sensível e interessado o olhar, conferindo outra visibilidade e legibilidade aos povos.

Ambos afirmam que, no lugar de discursos de causalidade e de apagamento das sutilezas e texturas das experiências, é preciso encontrar os relatos que permitem tornar sensível uma aproximação, um avizinhamo mais demorado entre espectador e alteridade presente na imagem e na escritura. Imagens de avizinhamo despertam no espectador novos modos de percepção da imagem, do texto, dos corpos e das múltiplas espacialidades e temporalidades da cena a partir da qual figuram e se erguem, dialeticamente e dissensualmente, os rostos que nos interpelam.

## REFERÊNCIAS

- BALINT-BABOS, Adina. Imaginer, monter: la mémoire inachevée d'Auswitz selon Georges Didi-Huberman. *Voix Plurielles*, v.11, n.2, 2014, p.20-31.
- BENJAMIN, Walter. *Fragments*. Poirier, Paris : Collège International de Philosophie/PUF, 2001.
- CALDERÓN, Andrea Soto. Jacques Rancière: desajustes metodológicos en el tratamiento de las imágenes, *Aisthe*, v.8, n.12, 2014, p.35-51.
- CALDERÓN, Andrea Soto. Potencias y impotencias de las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière. In: VEGA, Francisco; ROCCO, Valerio (eds.). *Estética del disenso: políticas del arte en Jacques Rancière*. Santiago de Chile: Editorial Doble Ciencia, 2018, p.135-149.
- CASA NOVA, Vera. Cascas sobre o papel: memória do dilaceramento. *Aletria*, v.24, n.2, 2014, p.65-75.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La demeure, la souche: apparentements de l'artiste*. Paris : Éditions de Minuit, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. La emoción no dice “yo”: diez fragmentos sobre la libertad estética. In: AAVV, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, editorial Metales pesados, 2008, p.39-67.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants: L'Oeil de l'Histoire*, 4. Paris, Éditions de Minuit, 2012a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 -219, nov. 2012b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas, *Serrote*, v.13, 2013, p.98-133.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples en larmes, peuples en armes*. Paris: Éditions de Minuit, 2016a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Soulèvements*. Paris : Gallimard, Jeu de Paume, 2016b.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In.: OTTE, George, SEDLMAYER, Sabrina, CORNELSEN, Elcio, Georg Otte, Sedlmayer (orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 12-26.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. SP: Boitempo, 2005.

- PANAGIA, Davide. *Rancière's sentiments*. London: Duke University Press, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. The method of equality: an answer to some questions. In: ROCKHILL, Gabriel; WATTS, Philip (eds.). *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*. Duke University Press, 2009. p.273-288.
- RANCIÈRE, Jacques. El teatro de imágenes. In: AAVV, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*, Santiago de Chile:editorial Metales pesados, 2008. p.69-89.
- RANCIÈRE, Jacques. Le travail de l'image. *Multitudes*, n.28, p.195-210, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. Le coup double de l'art politisé: entretien avec Gabriel Rockhill. *Lignes*, v.1, n.19, p.141-164, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. London: Verso, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. «Un soulèvement peut en cacher un autre ». In : DIDI-HUBERMAN, Georges. *Soulèvements*. Paris : Gallimard, Jeu de Paume, 2016, p.63-70.
- RANCIÈRE, Jacques. *Les bords de la fiction*. Paris : Éditions du Seuil, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. “O desmedido momento”. *Serrote*, n.28, 2018a, p.77-97.
- RANCIÈRE, Jacques. *La Méthode de la scène*. Paris: Éditions Lignes, 2018b.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le temps modernes*. Paris : La Fabrique, 2018c.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le travail des images*. Conversations avec Andrea Soto Calderón. Dijon : Les Presses du Réel, 2019.

---

[1] A realização deste trabalho contou com o apoio da CAPES, do CNPq e da FAPEMIG.