

Produção de visibilidades como potências de fabulação: dimensões das práticas cotidianas de elaboração e consumo da imagem

Production of visibilities as potencies of fabulation: dimensions of everyday practices of image creation and consumption

Ângela Cristina Salgueiro Marques¹ 

Luis Mauro Sá Martino² 

RESUMO: *O que é possível ver diante de tanto conteúdo para olhar? Este texto delinea algumas relações entre a fabulação da imagem e o regime contemporâneo de produção ininterrupta de visibilidades, focalizando as transformações na criação e consumo de representações. A partir de reflexão teórica e revisão de literatura, argumenta-se como o aumento indefinido da produção de imagens tende a afetar sua potência de fabulação. O argumento se desenvolve a partir da definição da potência fabuladora da imagem, enquanto representação e também enquanto borda aberta à imaginação, sendo essa borda o espaço de criação de uma potência que age contra: o controle político da imagem como forma de regular a produção do visível e sua disseminação e a elaboração de um regime de produção de visibilidades pautado na lógica de mercado inscrita na fabulação do social.*

Palavras-chave: *imagem; fabulação; visibilidade; visualidade; mídia.*

¹Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Belo Horizonte (MG), Brasil.

²Faculdade Cásper Líbero – São Paulo (SP), Brasil.

Editores: Tânia Marcia Cezar Hoff  e Gisela Grangeiro da Silva Castro 

ABSTRACT: *What is it possible to see with so much content to look at? This text outlines some relations between image fabulation and the contemporary regime of uninterrupted production of visibilities, focusing on transformations in the creation and consumption of representations. Based on theoretical reflection and a literature review, it is argued that the indefinite increase in the production of images tends to affect their fabulation potency. The argument develops from the definition of the image's fabulating potency, as representation and also as an edge open to the imagination, this edge being the space for the creation of a power that acts against: the political control of the image as a way of regulating the production of the visible and its dissemination, and the elaboration of a regime of production of visibilities based on the market logic inscribed in the fabulation of the social.*

Keywords: *image; fabulation; visibility; visuality; media.*

Introdução

“E, por tudo olhar, nada via”. Essa frase, título de um livro da escritora mexicana Margo Glantz (2021), lançado em 2018, de certa maneira captura e resume o argumento deste texto: quais são as potências fabuladoras possíveis em um regime de produção ininterrupta de visibilidades? A questão se coloca, entre outros aspectos, quando se considera, com dados de 2020, que a cada minuto são postadas 347 mil imagens na plataforma Instagram, representando um total de quase 500 milhões diariamente — números aos quais se pode acrescentar, além do crescimento nos últimos anos, as postagens em outras redes sociais, como o Youtube ou o TikTok.

Direcionados pela necessidade de manter um fluxo de postagens na expectativa de obter alguma remuneração — a “monetização”, na linguagem das plataformas —, usuárias e usuários são instados a uma produção constante de conteúdo, e não faltam, nas mesmas redes sociais, tutoriais sobre a necessidade de manter uma frequência de postagens.

À parte a busca de retorno financeiro, o ato de produzir imagens para postar em redes sociais parece ter se tornado uma parte integrante das práticas sociais ao menos desde o início da década de 2010, com a facilidade técnica de produção, nos *smartphones*, aliada ao modelo de capital presente nas plataformas digitais. Na síntese de Andrea Giunta (2018, p. 262):

Multiplicadas, itinerantes, mediatizadas, financiadas, las imágenes parecen haber desplegado su poder em los tempos globales. Lejos de haberse diluído em los circuitos de poder, ponen de manifiesto que hay algo em ellas que no puede ser controlado: su capacidad de presentar, de fijar em una imagen algo que no debe ser representado.

Esse cenário permite a formulação de diversas questões referentes às condições de produção, circulação e consumo dessas imagens, bem como das formas de constituição de sentido ligadas a isso, e, embora relativamente recente, já existe toda uma genealogia de estudos voltados para a compreensão desses aspectos (MARIN, 1998; HAROCHE, 2004; CÉSAR, 2009; ROSA, 2016; MILLMANN; SANTOS; ROSA, 2018; PRASS; ROSA, 2018).

Em diálogo com essa produção, o recorte aqui poderia ser delineado em termos de uma pergunta: o que é possível ver diante de tanto conteúdo para olhar? Quais são as mudanças nas potências de fabulação da imagem diante de sua produção ininterrupta? De maneira inicial, compreendemos a fabulação, a partir da abordagem de Jacques Rancière (2012; 2019), como um trabalho ficcional que prepara um cenário, uma cena sobre a qual as imagens, os corpos, os gestos, os sons que aparecem não eram aqueles esperados, escapam às convenções acordadas e fazem com que as conexões entre distintas temporalidades não funcionem de modo previsto. Fabular é um gesto estético e político que cria possibilidade de desmontagem do olhar, que redispõe os espaços e tempos previamente destinados aos sujeitos e seus corpos, redefinindo um imaginário e promovendo uma abertura sensível nas formas de perceber, sentir e entender diferentes formas de viver, experimentar e existir. As operações fabuladoras proporcionam visualidades que diferem do que estava programado para poder ser visto.

Existem, claro, visualidades que reproduzem violências e visualidades que recriam condições de produção e circulação de imagens e signos, questionando as regras que definem quem pode, efetivamente, retratar e ser retratado, construir suas próprias imagens ou se fazer presente nas imagens de outros. Nesse sentido, a visualidade configura uma operação política e estética que cria e modela regimes de visibilidade capazes de colocar em jogo tanto a violência quanto a insurgência emancipatória. Podemos dizer que a visualidade diz respeito não apenas à imagem (a seus elementos formais e expressivos), mas também a um olhar (historicamente constituído e singularmente situado). No trabalho das imagens, visibilidades emergem a partir de visualidades que resultam de um trabalho de produção, circulação e experimentação. Isso nos permite perceber que “uma imagem só pode expor o seu tema corretamente se implicar a relação com a linguagem que a sua própria visualidade é capaz de suscitar ao perturbá-la, exigindo sempre dela que se reformule, que se ponha em causa” (RANCIÈRE, 2012, p. 46).

A expectativa não realizada constitui um processo fabulativo que “altera o estatuto do visível, da maneira como olhamos as coisas e de como nos movemos entre elas” (RANCIÈRE, 2019, p. 51). Assim, de maneira mais ampla, a fabulação abrange as formas novas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção de afetos, que determinam capacidades novas e alimentam práticas de emancipação. Ela está ligada “à invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns” (RANCIÈRE, 2012, p. 60). Ela aponta uma outra forma de montar a cena ao produzir diferentes relações entre palavras, os tipos de coisas que elas designam e os tipos de práticas que ressignificam o mapa sensível em que sujeitos anônimos “cavam hiatos, abrem derivações, modificam maneiras, velocidades e trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações e reconhecem suas imagens” (RANCIÈRE, 2000, p. 62).

A partir dessas considerações iniciais, apresentaremos algumas relações entre as potências de fabulação da imagem e o regime contemporâneo de produção ininterrupta de visibilidades. O objetivo é compreender algumas das transformações que interferem no trabalho das imagens em termos de suas possibilidades de ressignificação do mundo. O texto se articula como tentativa de organização teórica de pesquisas realizadas anteriormente, voltadas para diversas empirias, mas que pareciam ainda requerer um desenvolvimento conceitual mais amplo (MARQUES; MARTINO, 2020a; 2020b; 2021; MARTINO; MARQUES, 2022).

Argumenta-se que a elaboração de um regime ininterrupto de produção de visibilidades tende, por uma questão de tempo para o exercício do olhar, a afetar a potência de fabulação das imagens. O argumento se desenvolve em três momentos, em que se discute a potência fabuladora da imagem enquanto representação e também enquanto borda aberta à imaginação, sendo essa borda o espaço de criação de uma potência que age contra: o controle político da imagem como forma de regular a produção do visível e sua disseminação; e a elaboração de um regime de produção de visibilidades pautado na lógica de mercado inscrita na fabulação do social.

A fabulação da imagem como operação estética e política

Como ponto de partida, pode-se entender a ideia de fabulação, a partir de Rancière (2013), como outra maneira de articular narrativamente um acontecimento, sem obedecer às lógicas de causalidade que definem o sucesso ou fracasso de formas de vida experienciadas. Fabular, como mencionamos antes, é escapar “do agenciamento de ações necessárias ou verossímeis que, pela construção ordenada do nó da trama e do desfecho, faz passar os personagens da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade” (RANCIÈRE, 2013, p. 7). Enquanto categoria da narrativa, a noção de fábula geralmente se refere a um tipo de relato voltado para a transmissão de uma mensagem de caráter moral. Há, na fábula, uma “moral da história” a ser compreendida a partir de suas referências, alegorias e imagens, relacionadas à compreensão das distinções entre o bem e o mal, entre aquilo que deve ser feito ou evitado.

Daí seu uso corrente ser relacionado não apenas a histórias inventadas, mas, sobretudo, àquelas povoadas por animais falantes, seres míticos ou quase mágicos, mas antropomorfizados o suficiente para a mensagem ser plenamente compreendida. A fábula diz algo sobre a sociedade onde é criada na medida em que está revestida de uma moralidade tácita: o conto, a narrativa e, sobretudo, o conto de fadas podem desafiar as convenções morais de uma sociedade, mas a fábula, ao contrário, se firma como uma espécie de guardiã narrativa das práticas sociais.

O componente moral da fábula implica que a fabulação se distingue não só de outros tipos de narrativa, mas também da imaginação. Daí o uso, neste texto, da noção de “fabulação”, mas não necessariamente de narrativa: a fabulação remete a uma imaginação moral, ao exercício de compartilhamento de uma moralidade que, reforçada pelo sentido da fábula — novamente, a “moral da história” —, volta-se como exemplo de comportamento no tecido social. Dessa maneira, se toda fábula encerra em si uma moral, toda fabulação tende a se apresentar como uma forma dessa moral em movimento, no sentido não só de ter uma mensagem no final, mas, durante sua própria elaboração, de mostrar quais são os valores colocados em disputa.

Os elementos ligados às condições e formas da fabulação, em uma sociedade, não deixam de trazer inscritos em si toda uma gama de elementos axiológicos aí presentes — os valores dessa sociedade, seus julgamentos implícitos e explícitos, as dinâmicas de luta, formas de construção hegemônica e potências de agenciamento e resistência dos sujeitos. Isso implica pensar, de outra maneira, a partir de onde se constitui a fabulação dentro de uma sociedade, quais seriam as fontes da imaginação moral de uma época e como elas se articulam com as condições de agenciamento dos sujeitos em suas práticas sociais.

No cenário contemporâneo de midiaticização, poderia ser apressado ou ingênuo deixar de lado o lugar da mídia como uma das fontes da fabulação — na mesma medida em que seria também precário creditar somente a ela essa prerrogativa. Na perspectiva de Rancière (2013, p. 8), essa lógica “contradiz a vida que pretende imitar. A vida não conhece histórias. Não conhece ações orientadas para fins, mas somente situações abertas em toda as direções. Ela não conhece progressões dramáticas, mas um movimento longo, contínuo, feito de uma infinidade de micromovimentos”.

A fabulação contemporânea está ligada diretamente aos insumos providos da mídia, articulados com as práticas sociais dos sujeitos que, em suas condições de agenciamento, elaboram e reelaboram esse material. Esse pode ser um caminho inicial para se pensar as relações entre fabulação e imagem — não qualquer uma, como se discutirá adiante, mas daquelas que são, ao mesmo tempo, fruto e origem desse ato de instituição e reinstituição de uma moral fabular.

Assim, sobretudo no ambiente das mídias digitais, a fabulação se estabelece como um regime coletivo de produção de imagens. A produção de imagens, nesse contexto, não se resume a registrar momentos ou gravar acontecimentos, mas, sobretudo, de construir relações: a imagem, mesmo produzida individualmente, faz parte da fabulação coletiva a respeito de seu conteúdo, de sua mensagem, da história que conta e, mais importante, da moral dessa história, isto é, dos julgamentos de valor atribuídos ao sujeito autor da imagem.

Cada imagem presente em um *post* em uma rede social parece se constituir como mais um nó em uma trama fabular voltada para a acomodação dentro de uma moralidade — ou seu desafio, mas às custas do risco de enfrentar todo tipo de sanção decorrente — ser a “vilã” da fábula, para manter a argumentação dentro do esquema conceitual deste texto ou, em termos mais próximos do vocabulário empírico, “ser cancelada”.

Nesse sentido, na medida em que está voltada para a constituição e o reforço de uma moral social, a fabulação parece implicar sempre em uma dimensão coletiva responsável por legitimá-la, de um lado, e também se valer dela como recurso de definição de seus valores. Daí também o caráter, se é possível usar o termo, “educativo” da fabulação — não, evidentemente, em termos exclusivamente cognitivos, mas, sobretudo, em termos da aquisição progressiva de uma moral, inscrita como parte do hábito de cada sujeito — estamos, aqui, nas proximidades da Ética de Aristóteles: a menção é feita por Rancière (2012) exatamente ao oferecer sua definição da fábula como elemento que se distingue de outras formas de discurso.

Igualmente importante, em termos de sua dimensão narrativa, é lembrar que a fábula se afasta de outras formas narrativas por conta de sua intencionalidade moral vigente em sua concepção. Enquanto as narrativas ficcionais ou documentais trazem embutidas, em si, essa moralidade, a fábula intencionalmente trabalha a partir disso.

Daí a fabulação não ser a simples elaboração de histórias a respeito de um fato, mas a utilização dessa história para a elaboração de uma avaliação moral nítida sobre esse fato. Não há espaço para a sutileza na fabulação e, por isso mesmo, ela parece ter encontrado um espaço privilegiado dentro do regime de produção de imagens contemporâneo: a ânsia de documentar, gravar, registrar, capturar um real inexprimível a partir das câmeras dos *smartphones*, cada vez mais sofisticadas, parece ser também o desejo de participar de uma fabulação coletiva a respeito de como a sociedade é e/ou deveria ser, de como os comportamentos são ou podem vir a ser, das práticas e formas de vida a serem admiradas ou negadas — talvez não seja demais argumentar que em cada imagem

postada nas mídias digitais existe a potencialidade de uma fabulação coletiva a respeito de seu valor.

Associar a fabulação a códigos morais que orientam o olhar e a agência dos sujeitos é um dos gestos valorizados por Rancière (2019) para definir como a fabulação realiza um trabalho sobre o sensível, que produz alteração sobre a maneira como o visível está organizado. Para ele, a fabulação, em sua dimensão estética e política, investe em operações imageantes que vão interromper e alterar uma continuidade, produzir outro registro de aparecimento. Essas operações dão origem a formas de se fazer imagem que produzem fugas (verticalidades nas horizontalidades narrativas dadas) e comunidades sensíveis. É como se a fabulação erguesse a arquitetura que faz surgir certo modo de aparecimento, produzindo um intervalo, exibindo uma montagem que articula imagens de uma forma inesperada, imprevista. “A imagem como forma visual está ligada a algo mais amplo, uma maneira de pensar o comum ou pensar a história das transformações do mundo comum” (RANCIÈRE, 2019, p. 34). O trabalho da imagem consiste, assim, em tomar força a partir do quadro mais amplo instaurado pela fabulação e produzir um arranjo, um reenquadre, uma reorganização de formas perceptivas dadas, uma recomposição da ordem que sustenta uma dada narrativa, uma montagem que evidencie um intervalo, um espaço que torna possível habitar o “entre” “a partir das relações indeterminadas entre as imagens que são dadas e o que elas podem suscitar em associação a outras imagens, palavras e temporalidades que vêm de outro lugar” (RANCIÈRE, 2019, p. 69). São esses arranjos indeterminados que, associados à indecidibilidade de sentido que orienta a operação das imagens, delineiam cenas polêmicas. 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 (uma imagem-cena) quando ela introduz uma linha de fuga em relação ao desdobramento horizontal de um enunciado no qual impera a causalidade consensual.

O intervalo fabulado pela imagem liberta “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). Por isso, uma imagem e uma palavra estão sempre em movimento, tensionadas entre um passado e um futuro, entre uma invenção e uma nova invenção que solicita àquele que olha a imagem uma experimentação que altere as coordenadas de distribuição e organização do visível, do pensável e daquilo que nos afeta.

A imagem como trabalho político dissensual de fabricação de uma cena confere destaque ao gesto e ao ritmo 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). O trabalho da imagem se associa, assim, à produção de intervalos, de descontinuidades que impossibilitam uma roteirização da experiência dos sujeitos. A indeterminação, ou seja, a impossibilidade de fixar o destino e sua significação, impede que as imagens sejam a mera expressão de uma situação ou de um acontecimento determinado. Isso envolve olhar para as imagens situando-as em uma rede, uma “intriga” de múltiplos elementos e significações.

Como mencionamos, tal intriga surge a partir de operações imageantes que, pela fabulação, criam formas de partilha em um “tecido lacunar” (RANCIÈRE, 2009a, p. 319), uma topografia intervalar de um jogo que modifica as posições e coordenadas onde aparecem os corpos, as relações entre os corpos e as estimativas de suas capacidades, as palavras e as imagens. A fabulação está diretamente associada ao aparecimento político, ao “jogo que desfaz uma ordem dada de relações entre o visível e as significações a ele relacionadas e constitui outras tramas sensíveis que podem contribuir para a ação de sujeitos políticos” (RANCIÈRE, 2009b, p. 515). Esse trabalho, ao contrário do regime incessante de produção roteirizada de imagens destinadas ao consumo, configura uma experimentação política de reposicionamento dos corpos no espaço político, estimula sacudidelas e tremores necessários para produzir rachaduras e fissuras nos modos naturalizados de apreensão e descrição dos eventos.

Assim, é importante que a cena também seja um “espaço” no qual o aparecer seja associado a uma tomada de palavra, à emergência de

corporeidades que não se encaixam na ordem esperada, à construção de uma realidade a partir da sedimentação dos elementos que permitem a criação de outro imaginário possível (RANCIÈRE, 2018a; 2018c).

A literatura e as imagens adquirem proeminência na fabulação e na montagem da cena porque permitem a invenção “de uma outra imagem do tempo: um tempo da coexistência, da igualdade e da interexpressividade dos momentos, oposto ao tempo da sucessão hierárquica e da destruição de um momento por aquele que o sucede” (RANCIÈRE, 2017, p. 136). O trabalho da montagem e remontagem que cria as cenas altera a maneira como diferentes temporalidades são entrelaçadas na experiência e também na forma de sua comunicabilidade. O tempo é redescrito na montagem fabuladora, “mas quer dizer também que o tempo é, assim, singularizado, são criados destaques, relevos, contrariamente a outras vezes em que o tempo é despedaçado, esmigalhado. No fundo, o tempo é decomposto e recomposto” (RANCIÈRE, 2021, p. 35).

É por isso que a ficção é uma das forças produtoras da cena, operando na desestabilização das relações de dominação e propondo outras formas de enfrentar a realidade e transformá-la através de uma redistribuição do tempo. Assim, a desierarquização desencadeada pelo processo fabulativo deriva, de acordo com Rancière (2016; 2019), de um trabalho ficcional dissensual que nos revela a existência de várias maneiras de construir a realidade e a temporalidade.

Na fabulação, não só os tempos coexistem de maneira desierarquizada, mas também os sujeitos e suas formas de vida. Para isso, é importante correr o risco de fabular outros possíveis, pois pode instaurar “uma outra maneira de habitar o tempo, uma outra maneira de sustentar um corpo e um espírito em movimento” (RANCIÈRE, 2018a, p. 34). O exercício de fabulação contraria o encadeamento de causas e efeitos, a previsibilidade, criando uma narrativa experimental e dissensual desdobrada pela cena polêmica e seus arranjos temporais desestabilizantes.

Mas como possibilitar condições de criação de fabulações desestabilizantes se o trabalho político das imagens é constantemente minado pela produção em série de imagens destinadas a impedir a imaginação e a

emancipação? O que está em jogo aqui é uma tensão entre aquilo que é considerável representável ou não e o tipo de relação que o trabalho das imagens realiza entre o visível e o dizível, entre o sensível e o imaginável.

A produção de visibilidades como controle da imagem

A fabulação das imagens, historicamente, parece estar ligada à elaboração de narrativas próximas ao poder — não necessariamente ao poder político ou institucionalmente organizado, mas à abertura de uma possibilidade de contato com a realidade a partir da representação imagética para, a partir disso, dominá-la. Trata-se, em tudo e por tudo, de uma fabulação coletiva da imagem, e essa perspectiva se mantém como baliza da possibilidade de dominar o real pela manipulação de sua representação (ZÁTONI, 2011).

O controle das imagens não está separado, nesse sentido, do controle das fabulações possíveis ligadas a elas, sobretudo quando se pensa em termos da possibilidade de elaboração de um regime do imaginário a partir do direcionamento de suas representações fundantes. Representar o real é controlá-lo, é estabelecer um controle mágico — porque imagético e, por isso mesmo, imaginário — sobre a realidade de maneira a permitir sua compreensão e, porque não, seu direcionamento para algum tipo de efeito desejado. Os interditos em relação à produção de imagens, bem como o monopólio estatal da produção de grandes imagens, nas civilizações do mundo antigo — e até hoje, em algumas culturas — parecem retomar essa ideia de captura da visualidade do real transformada em visibilidade da arte, e isso ocorre em mais de uma dimensão.

O poder soberano capturado no regime de produção de visibilidade se expressa igualmente na representação das imagens de divindades: as deusas e os deuses, pintados, esculpido, tornados visíveis, se afiguravam na proximidade de um culto das imagens diretamente ligadas àqueles que elas representavam — a divindade, capturada, se tornava próxima e poderia mostrar suas potências e capacidades a qualquer momento. As possibilidades de representação da divindade estavam próximas de

tomar a visibilidade como um *medium* para interligar as relações com deusas e deuses; carregadas de simbolismo, as imagens das divindades nas culturas do Oriente Médio e da Europa até o século III eram um caminho para tornar presentes seus atributos (CARTLIDGE; ELLIOTT, 2001; WILLIAMSON, 2004).

Fazer ver, impedir de ver: esses dois modos de fabulação da imagem acompanham de perto as narrativas ligadas ao poder. Os regimes de visibilidade implicam sempre o direcionamento daquilo que pode ser imaginado, contado ou fabulado em termos das próprias imagens à disposição: “O que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 29). A herança ocidental, nesse ponto, parece estar mais ligada aos regimes de iconologia grega e da *imago* romana, nos quais a visibilidade é parte integrante da experiência do poder governamental e religioso, do que ao modelo prescrito em sua outra fonte, a cultura judaica, interditando a representação.

A História da Arte, bem como a história das práticas religiosas, oferece registros de imagens associadas ao Cristianismo desde o século II, e a visibilidade será sempre uma de suas principais características — nas pinturas de paredes das igrejas, nos vitrais e murais, mas também no formato das edificações, em sua disposição arquitetônica e simbólica, que encontram seus descendentes longínquos, mas não menos icônicos, nos grandes edifícios comerciais de uma grande metrópole em uma economia globalizada (OYARZUN, 2015).

Isso parece levar ao coração da ideia de “imagem” enquanto produto de um regime de visibilidade: historicamente, a imagem nunca parece ter sido feita para ser vista por si, mas para tornar visível um determinado poder — político, na soberania de Estado, mas também econômico, no mecenato, na encomenda ou em qualquer outra modalidade de pensar em termos da captura do poder na representação e em sua exposição pública (GIUNTA, 2018; 2020).

Em sua origem, segundo Peters (1983) e Gobry (2010), esse tipo de poder tende a ser observado em termos de uma distinção entre as noções

de “ícone” e “ídolo”, palavras que, na atualidade, podem remeter a um significado comum, mas tratavam, originalmente, de aspectos distintos de uma mesma relação com a representação.

O ícone, pensado como *eikon* em sua origem grega, é uma representação capaz de remeter imediatamente ao objeto representado: espera-se, ao ver o ícone, uma semelhança mais do que passageira com a realidade à qual ele se refere. Note-se que não se trata de uma imitação, para a qual os gregos teriam a palavra “mimesis”, mas de uma construção denotativa da semelhança entre realidade e representação.

Por seu turno, o ídolo, do grego antigo *eidolon*, refere-se à imagem formada na mente, relacionada a um determinado objeto — não enquanto devaneio, para o qual havia a palavra *phantasma*, origem, evidentemente, de “fantasma”, mas também de “fantasia”, enquanto a formação descontrolada — e às vezes involuntária — dessas imagens. O ídolo não era necessariamente o elemento que remetia ao conteúdo formado na mente, mas estava ligado à própria ideia — a proximidade com a palavra *eidos*, de onde vem “ideia”, sugere essa perspectiva. Daí, também, a demanda por um controle ainda mais rígido: o ícone poderia inspirar, mas o ídolo é o que estaria, de fato, incorporado à mente.

Dessa maneira, a captura do real enquanto materialidade se dava sobretudo no regime dos ícones, ao passo que sua transformação em um elemento simbólico se apresentava com mais força na esfera do ídolo enquanto algo próximo de uma “ideia”.

Não por coincidência, regimes políticos dos mais variados matizes tendem a se esforçar no sentido de desenvolver toda uma iconografia do poder, representada nas formas de vestir, na estética das pinturas, fotos e filmes ou, atualmente, nas postagens em redes sociais: o vilipêndio da imagem do adversário precisa ocorrer no mesmo terreno, mas com sentido oposto, a partir da proibição da produção de suas próprias formas de visibilidade — daí o sentido ortodoxo do ícone, mas herético do ídolo, associado à falsidade e ao desvirtuamento do que seria a divindade legítima em cada caso.

Assim, a fabulação da imagem estava presente na forma do revestimento do ícone de um sentido de correção e representação, ao passo que ao ídolo estava relegado um lugar de desprezo, a partir do qual seria possível também narrar, mas de maneira negativa — e a distinção entre esses dois elementos se desenrolou, de várias maneiras, ao longo da história.

Vale observar que a presença desses regimes de visibilidade enquanto formas de poder não parece estar restrita a um elemento histórico, como talvez uma perspectiva genealógica possa sugerir: ao contrário, como sugerem diversos estudos, o estabelecimento das formas de representação da realidade, seja em termos do desenvolvimento de técnicas, seja a partir da formação de novas mentalidades, maneiras de ver e olhar a imagem, segue como problema ligado ao presente: trata-se, no entanto, de pensar em um regime de imagens diante da multiplicação quase infinita de fontes de produção, objetivadas nos *smartphones*.

Se, por um lado, existe uma forma de visualidade que se apega a *selfies*, fotos, vídeos produzidos para registrar eventos e momentos para afirmar que é essa visualidade a fonte de formas de vida “aceitáveis” e legítimas, existe, junto a ela, em tensão constante, um trabalho de fabulação que emperra a confiscação do trabalho imageante, ampliando a rememoração, a produção de comunidades sensíveis e a partilha de narrativas experimentais e dissidentes (RANCIÈRE, 2019).

Pensando no questionamento feito por Derrida (2004), o que o acúmulo de tantos arquivos está, de fato, tentando preservar? Trata-se de capturar, na superfície das imagens, uma situação para fazer sua duração ultrapassar o efêmero do instante? Mas, nesse caso, por que apenas raramente se acessa novamente o acontecimento? Ao que parece, em certa medida, a produção do arquivo ultrapassa a importância do elemento arquivado; fotografa-se, filma-se, registra-se não necessariamente por conta da preservação, em arquivo, de um momento, mas pela produção de visibilidade enquanto registro de uma presença — o arquivo não prova que o objeto existiu, mas a existência de quem registrou o objeto.

O regime de produção de visibilidades se caracteriza pelo destaque dado à produção: os atos de tirar a foto, fazer o vídeo, registrar o momento,

compartilhar, armazenar e curtir ganham um valor específico por si só, eventualmente mais alto do que poderia ser considerado em sua relação com a situação em foco. Registra-se o momento não pela importância de um evento, mas pela importância do registro, pois o arquivo é a garantia de fundo a partir da qual é tecido o registro da fabulação do grupo, a ideia de “ter estado lá” (HAND, 2013, p. 25).

O valor de exposição, assinalado por Benjamin (2006) em seu ensaio, aplica-se na contemporaneidade não apenas à obra, mas, talvez com mais ênfase, a quem produz a visibilidade, sobretudo por incorporar, nesse momento, as expectativas narrativas de elaboração de fabulações ligadas a um grupo no qual se está inserido — a prova de que se “esteve lá”, as fotos e os vídeos de grupo, o eco de uma perspectiva de verdade e autenticidade da imagem se assemelham a uma exposição não mais exclusiva da obra ou do momento, mas de quem a registra. Como recorda Diana Aisenberg (2017, p. 139), “*se desvanece la identidad del objeto visto, tanto como la del sujeto que lo observa*”.

As mudanças na potência de fabulação da imagem

Neste ponto, é possível retomar uma distinção proposta por Lucrécia Ferrara (2002) em relação às diferenças entre o visual e o visível, palavras próximas, mas não exatamente sinônimas, e que parecem guardar um efeito de distinção importante para se compreender o regime estético de produção de imagens contemporâneas. Em uma aproximação inicial, seria possível dizer que a visibilidade convoca o olhar, ao passo que a visualidade é interpelada pela intencionalidade de quem olha. Vale retomar o trecho em que essa distinção aparece:

Propõe-se uma distinção do visual criando-lhe duas categorias: visualidade e visibilidade. A visualidade corresponde à constatação visual de uma referência e, mais passiva, limita-se ao registro decorrente de estímulos sensíveis. A visibilidade, ao contrário, é propriamente semiótica, pois é compatível com a congnição perceptiva como alteridade que caracteriza e desafia a densidade signica (FERRARA, 2002, p. 101).

O que pode ser visto e olhado carrega em si a possibilidade de se tornar visível; tudo aquilo que pode atingir o sentido da visão se coloca como um elemento visual. Enquanto visualidade, não é projetado especificamente para ser visto e provoca um efeito na visão apenas se houver um olhar capaz de mirá-lo: trata-se de um elemento aberto, que pode ser ou não visível a partir de uma lógica de observação, e sua captura não se dá por suas próprias condições, mas pela existência de um olhar que perscruta, interessado em ver.

Nesse sentido, a visualidade se apresentaria como a característica própria de tudo aquilo que pode ser visto, independentemente de haver um olhar provido da intencionalidade para apreendê-lo. Se a visualidade é a característica daquilo que pode ser visto, a visibilidade está ligada à imagem feita para ser vista, dotada, ela mesma, de uma intencionalidade que tenta transmitir, comunicar — ou impor — ao olho que a mira, buscando produzir um determinado efeito, transformá-lo, de modo deliberado, no início de uma relação de caráter estético — no sentido de gerar a produção de algo no sujeito.

A imagem dotada desse aspecto de visibilidade se apresenta como um ato interessado, fruto da vontade de um artista para provocar um determinado efeito dentro de uma perspectiva estética. A paisagem artificial, o jardim planejado, o parque construído, podem efetivamente conter elementos da “natureza”, em seu sentido estrito, mas sua configuração é voltada para uma intencionalidade da captura do olhar de quem se posiciona diante dele (WARNKE, 2004; CAUQUELIN, 2019).

O regime estético da visibilidade se impõe enquanto uma lógica, mais ou menos agitada, de produção: trata-se de uma imagem feita para ser vista e fruída ou, em termos contemporâneos, consumida. Não se trata, desta vez, da imagem como resultado de uma fabulação diante do visual, mas da produção do próprio visível que se objetiva enquanto elemento de mercadoria estética.

Essa distinção parece se tornar particularmente mais aguda a partir do desenvolvimento das tecnologias de produção da imagem a partir do século XIX, prolongando-se pelos duzentos anos seguintes até o regime

estético contemporâneo, no qual a visibilidade, pelo excesso, apaga e torna invisível a visualidade. Se, cerca de um século atrás, Benjamin (2006) identificava as mudanças no estatuto da imagem a partir de sua reprodutibilidade técnica, é possível observar, nos desdobramentos desse processo, uma alteração também nas condições de produção da imagem — a produção da imagem, disponível para qualquer pessoa proprietária de um *smartphone*, apresenta-se como a possibilidade de elaboração virtualmente infinita de novas visibilidades.

Está em jogo, nesse sentido, não apenas as condições de reprodução de algo a partir da técnica, como lembra Benjamin (2006), mas a produção infinita e ininterrupta de visibilidades, desde as imagens elaboradas em complexos sistemas empresariais e técnicos, como as plataformas de conteúdo, a publicidade ou a indústria do entretenimento, até, como analisa Torezani (2022), a autocentrada produção da *selfie* registrada pelo *smartphone* individual, publicada na expectativa de gerar curtidas advindas de uma comunidade com a qual se compartilha a mesma fabulação a respeito dos significados a serem gerados. O momento estético da reprodutibilidade técnica da imagem, típico, parece ser complementado, em algum grau de transformação, pelo regime estético da produção infinita de visibilidades (GIUNTA, 2020).

Produzir o visível significa pensar em imagens feitas não para serem vistas, finalidade evidente de qualquer uma delas, mas para ser consumidas no menor tempo possível em sua substituição ininterrupta pela próxima. Uma vez consumida, pode e deve ser descartada, se não fisicamente de um *smartphone* ou de um cartão de memória, da realidade imediata da pessoa ou do grupo que a produziu. A fabulação coletiva do regime de visibilidade imediato reduz o espaço da memória ao mínimo possível, uma vez que a produção da imagem deve ser ininterrupta e, portanto, sem um maior espaço para a duração, no sentido atribuído por Bergson (2012). A visibilidade não tem duração, sobretudo na medida em que sua importância não está em ser vista, mas em ser produzida e consumida quase imediatamente, recompensada pelo compartilhamento ou pela curtida — transformadas, a partir de certa

escala, na “monetização”, medida da visibilidade contemporânea em sua taxa de conversão em capital.

Contra o empobrecimento da fabulação das imagens pela confiscação realizada no regime capitalista, mencionamos um ponto de interseção importante entre os pensamentos de Rancière (2016; 2019) e Benjamin (2006). Na abordagem de Rancière (2017; 2019; 2021) encontramos a aposta de que a coexistência de temporalidades, permitida pela reorganização da experiência a partir da fabulação, resulta da quebra e da fratura do “tempo dos vencedores”, que passa a ser mesclado com outras temporalidades, perdendo seu poder organizador de controle. A forma de identificar, articular e montar os acontecimentos e as temporalidades permite a abertura de um intervalo (*écart*), uma borda sobre a qual os sujeitos oscilam entre o nada e o tudo. Essa borda é onde Rancière (2017; 2018b) encontra Benjamin (2006): ambos buscando não os avanços do tempo, mas suas paradas, suas suspensões e desvios; ambos valorizando o momento decisivo que antecede o salto para a “criação do espaço desfamiliarizado, desdomesticado” (RANCIÈRE, 2017, p. 182). A fabulação emancipatória desfaz, segundo Rancière, o dilema de termos que optar pelo “tempo dos vencedores” ou pelo “tempo dos oprimidos”. O tempo dos “não vencidos” confere destaque à capacidade de agência e à dignidade dos oprimidos, uma vez que se trata de um tempo da coexistência precária de temporalidades, da articulação de um comum que apresenta e aproxima fatos, coisas, sujeitos, palavras, situações e acontecimentos de modo a alterar a percepção e a inteligibilidade do mundo, considerando o tempo em “suas paradas, superposições, voltas, rodeios e explosões” (RANCIÈRE, 2019, p. 85).

Sob esse aspecto, a fabulação não é apenas o momento de espiar por “uma janela entreaberta para um mundo de vidas e de emoções ignoradas”, mas ela carrega “a potência de estilhaçamento, de multiplicação que explode o tempo dominante — o tempo dos vencedores — no ponto de sua suposta vitória: na beira do nada a que ele relega os que estão fora da palavra e fora do tempo” (RANCIÈRE, 2017, p. 172). Uma vez explodido esse tempo, deve-se abrir espaço para o jogo que é importante na renovação

das formas de vida. Nele, a alteridade tem que escapar à nossa tentativa incessante de tudo categorizar, avaliar, julgar e submeter ao já familiar: ele deve permanecer estranho, infamiliar e, por isso mesmo, inquietante.

Considerações finais

A potência de fabulação das imagens produzidas coletivamente pode se apresentar como ponto de desafio e resistência diante de um regime de visualidade no qual a proliferação descontrolada de estímulos visuais se posiciona à beira do limite da visibilidade. Vimos que o imaginário instaurado pela fabulação, seja ela expressa pela arte, pelo cinema, pelo texto literário, evidencia um intervalo no seio de “um *continuum* temporal supostamente homogêneo” (RANCIÈRE, 2018b, p. 35), permitindo que momentos quaisquer emergjam a partir de limiares que desafiam o olhar e promovem a oscilação entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo.

Benjamin (2006) fala do espaço de jogo (*Spielraum*) como um espaço de vida, lugar de resistência, de política inventiva e transformadora. Seria possível dizer que a fabulação configura um espaço de jogo como um “espaço vazio”, uma abertura para o redesenho e a redistribuição dos elementos e ocupações do cotidiano, que trazem movimento, promovem o intervalo que sacode a vida, porque jogar é experimentar, transformar. Rancière comenta que a fabulação que orienta o trabalho das imagens rasura “o dispositivo consensual a partir de um dispositivo experimental que mostra a possibilidade do impossível” (RANCIÈRE, 2024, p. 103) e aproxima uma multiplicidade “de narrativas sérias ou fantasiosas, de documentos históricos, de coleções de objetos testemunhas ou mitos perdidos na noite dos tempos” (RANCIÈRE, 2017, p. 132).

Assim, a fabulação que transforma as coordenadas da experiência instaura um espaço liminar, um espaço de jogo que possui intervalos e vazios nos quais se pode respirar e redefinir o rumo das coisas. Ainda é possível *experimentar*, porque ainda existe um espaço não preenchido, um espaço para jogar, imaginar, criar juntos, fraturando por dentro a lógica do espetáculo.

Conflito de interesses: nada a declarar.

Fonte de financiamento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais.

Contribuições dos autores: Marques, A. C. S.: conceituação, metodologia, análise formal, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição, obtenção de financiamento. Martino, L. M. S.: conceituação, metodologia, análise formal, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição, obtenção de financiamento.

Disponibilidade dos dados da pesquisa: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo está disponível mediante solicitação ao autor correspondente.

Referências

- AISENBERG, D. *Apuntes para um aprendizaje del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 2006. v. 1. p. 34-71.
- BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- CARTLIDGE, D.; ELLIOT, K. *Art and the Christian Apocrypha*. Londres: Routledge, 2001.
- CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- CÉSAR, M. A ambivalência da imagem. *Poiesis*, v. 1, n. 13, p. 31-44, 2009. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1013.11-26>
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 2018.
- FERRARA, L. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.
- GIUNTA, A. *Escribir las imágenes*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2018.
- GIUNTA, A. *Contra el canon*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2020.
- GLANTZ, M. E. *por tudo olhar, nada via*. Rio de Janeiro: Relicário, 2021.
- GOBRY, I. *Le vocabulaire Grec de la Philosophie*. Paris: Elipses, 2010.
- HAND, M. *Ubiquitous photography*. Londres: Polity, 2013.
- HAROCHE, C. Manières de regarder dans les sociétés démocratiques contemporaines. *Communications*, v. 75, p. 147-169, 2004.
- MARIN, L. *Les pouvoirs de l'image*. Paris: Seuil, 1998.
- MARQUES, A.; MARTINO, L. M. S. Entre o digno e o precário: enquadramento biopolítico de mulheres em fotografias jornalísticas sobre o Programa Bolsa-Família. *Bakhtiniana*, v. 15, n. 1, p. 33-60, 2020a. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/39739>. Acesso em: 5 ago. 2024.

- MARQUES, A.; MARTINO, L. M. S. Fotografias do limiar. *Interin*, v. 25, n. 2, p. 83-110, 2020b. <https://doi.org/10.35168/1980-5276.UTP.interin.2020.Vol25.N2.pp83-110>
- MARQUES, A.; MARTINO, L. M. S. O momento qualquer e a coexistência de temporalidades liminares em Jacques Rancière. *Logos*, v. 28, n. 3, p. 36-52, 2021. <https://doi.org/10.12957/logos.2021.62617>
- MARTINO, L. M. S.; MARQUES, A. A imagem na parede: presenças da fotografia como afirmação e insurgência por famílias empobrecidas na depressão norte-americana dos anos 1930. *Iluminuras*, v. 23, n. 62, p. 236-247, 2022. <https://doi.org/10.22456/1984-1191.116095>
- MILLMANN, I. F.; SANTOS, A.; ROSA, A. P. “Cuidado ao acessar. Imagens fortes”: a circulação do discurso sobre violência urbana a partir de lógicas jornalísticas e policiais. *Parágrafo*, v. 6, n. 2, p. 77-89, 2018.
- OYARZUN, P. *Arte, visualidad y historia*. Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2015.
- PETERS, F. R. *Léxico filosófico grego*. Lisboa: 70, 1983.
- PRASS, M. A.; ROSA, A. P. Ressignificação imagética. *Conexão*, v. 17, n. 33, p. 223-238, 2018.
- RANCIÈRE, J. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique Éditions, 2000.
- RANCIÈRE, J. *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris: Amsterdam, 2009a.
- RANCIÈRE, J. Les territoires de la “pensée partagée”. Entretien a Jacques Lévy, Juliette Rennes et David Zerbib. In: RANCIÈRE, J. *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris: Amsterdam, 2009b. p. 572-586.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, J. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2013.
- RANCIÈRE, J. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- RANCIÈRE, J. *Les bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2017.
- RANCIÈRE, J. *La Méthode de la scène*. Paris: Éditions Lignes, 2018a.
- RANCIÈRE, J. *Les temps modernes*. Paris : La Fabrique, 2018b.
- RANCIÈRE, J. O desmedido momento. *Serrote*, n. 28, p. 77-97, 2018c.
- RANCIÈRE, J. *Le travail des images*. Conversations avec Andrea Soto Calderón. Dijon: Les Presses du Réel, 2019.
- RANCIÈRE, J. *Pequena máquina anti-hierárquica: entrevista sobre o método da cena*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2021.
- RANCIÈRE, J. *As palavras e os danos*. São Paulo: 34, 2024.
- ROSA, A. P. Visibilidade em fluxo: os níveis de circulação e apropriação midiática da imagem. *Interin*, v. 21. n. 2, p. 60-81, 2016.
- TOREZANI, J. *As selfies do Instagram*. Santa Cruz: Editus, 2022.
- WARNKE, M. *Political landscape*. Chicago: Editora da Universidade de Chicago, 2004.
- WILLIAMSON, B. *Christian Art*. Oxford: OUP, 2004.
- ZÁTONI, M. *Arte y creación*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

Sobre os autores

Ângela Cristina Salgueiro Marques: professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Comunicação pela UFMG. Pós-Doutora pela Universidade de Grenoble, França. E-mail: angelasalgueiro@gmail.com.

Luis Mauro Sá Martino: doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, professor da Faculdade Cásper Líbero e professor visitante do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: lmsamartino@gmail.com.

Recebido: 12/08/2024

Aceito: 18/02/2025