

DESLOCAMENTO, RUPTURA E DISSENSO: O PERCURSO DA IMAGEM NOS REGIMES DE IDENTIFICAÇÃO DAS ARTES DE JACQUES RANCIÈRE

Francielle Czarneski

Resumo: O artigo analisa o caráter político das imagens visuais a partir dos regimes de identificação das artes formulados por Jacques Rancière: ético, representativo e estético. Com base em cinco imagens, investiga-se como diferentes modos de visibilidade produzem dissensos e reconfiguram a partilha do sensível no campo da arte.

Palavras-chave: Imagem. Política. Estética. Jacques Rancière. Regimes da Arte.

DISPLACEMENT, RUPTURE, AND DISSENT: THE TRAJECTORY OF THE IMAGE IN JACQUES RANCIÈRE'S REGIMES OF IDENTIFICATION OF THE ARTS

Abstract: This paper analyzes the political character of visual images based on the regimes of identification of the arts formulated by Jacques Rancière: the ethical, the representative, and the aesthetic. Drawing on five images, the study investigates how different modes of visibility produce dissensus and reconfigure the distribution of the sensible within the field of art.

Keywords: Image. Politics. Aesthetics. Jacques Rancière. Art regimes.

INTRODUÇÃO

A arte é inseparável das formas como o sensível se organiza. Toda imagem carrega consigo uma política: define o que pode ser visto, o que permanece invisível, quem pode aparecer e quem é relegado às margens. Segundo Jacques Rancière (2005), a arte opera dentro de regimes de identificação que articulam modos de fazer, dizer e sentir — regimes que não se limitam a estilos ou épocas, mas às condições de visibilidade e inteligibilidade que tornam algo reconhecível como arte. Em *A partilha do sensível*, o autor argumenta que a política da arte consiste precisamente na redistribuição do sensível: ela reconfigura o campo comum da experiência.

Nos desdobramentos mais recentes de sua obra, Rancière aprofunda a compreensão dos regimes ao expandir o vínculo entre estética e política. Em *O espectador emancipado* (2014), toda experiência estética é emancipação: o olhar, longe de passivo, participa da produção de sentido. Em *O método da cena* (2021), a imagem é operação de montagem — *máquina teórica* que encena relações entre palavras, corpos e afetos, instaurando dissenso no visível. Já em *Aisthesis* (2011), realiza uma arqueologia das formas de experiência sensível que tornaram possível o que hoje se reconhece como arte. Nessa perspectiva, o regime estético não constitui uma era, mas uma constelação de experiências e percepções que reconfiguram continuamente o comum.

Assim, os regimes de identificação não determinam o que a arte é, mas como opera sensivelmente. Cada regime é um modo de leitura do visível que convive e tensiona outros, redefinindo relações entre arte, política e experiência. Este artigo analisa essas operações — éticas, representativas e estéticas — por meio de cinco imagens que instauram deslocamentos no campo do sensível.

No regime ético, toma-se como ponto de partida a pintura *A Última ceia*, de Leonardo da Vinci, cuja cena organiza-se em torno de um gesto moral e comunitário: o encontro entre o divino e o humano na partilha do pão. Séculos depois, a performance apresentada na abertura das Olimpíadas de Paris 2024 despertou associações imediatas com essa imagem, embora não a reproduzisse. A semelhança estrutural entre ambas — o corpo central e a disposição dos gestos laterais — manifesta o que Aby

Warburg (2015) denominou *Pathosformel*: a sobrevivência de um gesto afetivo que atravessa épocas e reaparece sob novas configurações. Nesse sentido, o episódio não cita Leonardo, mas mobiliza a mesma energia formal do pathos coletivo, reinscrevendo-a em um contexto dionisíaco e midiático. Esse deslocamento visual evidencia como as fórmulas do sensível podem migrar de um regime a outro, convertendo a solenidade ética da comunhão em uma operação estética de dissenso.

No regime representativo, duas pinturas de Jean-Baptiste Debret revelam como a lógica colonial inscreve a violência como paisagem — naturalizando o sofrimento escravocrata sob o verniz da documentação. Por fim, no regime estético, analisa-se um mural do artista Kawu, realizado em espaço público na cidade de Poznań, na Polônia. A obra funde o rosto do presidente Vladimir Putin à figura de Voldemort, vilão da série *Harry Potter*, compondo uma alegoria crítica da violência autoritária contemporânea. O recurso à ficção fantástica não suaviza, mas intensifica a denúncia, traduzindo o horror político em linguagem simbólica que extrapola fronteiras culturais. A pintura mural opera como gesto estético de resistência: recusa a neutralidade da paisagem urbana ao inscrever, sobre ela, uma crítica visual direta às forças que ameaçam as liberdades civis.

As imagens reunidas não seguem um eixo temático fixo, mas aproximam-se pelo potencial de instaurar ruídos — o que escapa à ordenação dos sentidos, interrompe o fluxo da percepção e convoca a escuta do dissenso. Ao desestabilizarem o visível, essas obras não refletem o mundo: friccionam-no. São gestos estéticos que intervêm no sensível, desorganizando hierarquias e provocando deslocamentos na partilha do sensível. Na montagem proposta, os regimes da arte operam como dispositivos críticos que revelam como certas imagens agenciam resistências — deslocando posições de enunciação, embaralhando hierarquias e abrindo brechas simbólicas no presente.

1. O CARÁTER POLÍTICO DAS IMAGENS

No campo da política e da arte, Rancière (2005; 2018) mostra como as imagens interagem com as dinâmicas sociais e culturais, recusando a ideia de neutralidade. Para ele, as imagens participam ativamente da

construção do discurso político, ao contrário da tradição platônica, que as tratava como distrações perigosas para a vida comum.

Além disso, Rancière (2005) questiona a noção de que o caráter político de uma imagem esteja restrito ao seu conteúdo explícito — como uma fotografia de um protesto ou uma obra declaradamente engajada. A dimensão política das imagens, para o autor, não depende do tema que abordam, mas da maneira como organizam o visível e o dizível: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (Rancière, 2005, p.17). A compreensão da política das imagens, segundo a teoria dos regimes de identificação das artes, baseia-se em um conjunto de regras e convenções que determinam o que pode ser visto, como é visto e o que permanece oculto. Esses regimes, contudo, não são categorias fixas nem períodos históricos, mas modos de leitura e de organização sensível que coexistem e se reconfiguram conforme novas cenas de visibilidade se instauram. Assim, a relação entre arte e política não se define por um conteúdo, mas por operações sensíveis que delimitam os modos de aparecer, os gestos e as vozes que participam da experiência comum.

Dentro dessa estrutura, Rancière (2005) identifica três regimes fundamentais: o regime ético, que julga as imagens com base em sua origem e nos efeitos morais que produzem; o regime representativo, que segue códigos e hierarquias formais que determinam o que é digno de ser representado; e o regime estético, que rompe com essas hierarquias ao tratar as imagens como formas autônomas de pensamento sensível. Essa tripartição, contudo, não deve ser entendida como uma sucessão cronológica, mas como uma coexistência de lógicas que se tensionam mutuamente, revelando as múltiplas maneiras pelas quais o visível é partilhado e disputado.

Nos desdobramentos posteriores de sua obra, Rancière amplia essa formulação ao tratar as imagens como operações de montagem. Em *O espectador emancipado* (2014), ele propõe que o olhar participa ativamente da construção do sentido, recusando a oposição entre ver e agir. Em *O método da cena* (2021), descreve as imagens como montagens que encenam tensões entre tempos e regimes distintos,

instaurando dissensos na partilha do sensível. Já em *Aisthesis* (2011), realiza uma arqueologia das experiências que tornaram possível a arte como campo autônomo do sensível, evidenciando que cada cena estética é uma constelação histórica onde o pensamento se manifesta por meio de formas e afetos.

Essas obras recentes reforçam que os regimes não definem o que a arte é, mas como atua: cada um organiza o sensível e modela modos de ver e fazer ver. A imagem não se limita a representar; inter-vém no mundo, reconfigura o perceptivo e produz deslocamentos que alteram o modo de pensar o real.

A partir dessa perspectiva, a noção de *partilha do sensível* (Rancière, 2005) ganha centralidade ao evidenciar como o visível e o dizível se distribuem, definindo modos de participação no comum e orientando o que pode ser percebido e dito em cada contexto histórico.

As imagens, ao interferirem nessa partilha expressam conteúdos e produzem reorganizações no sensível: instauram novas formas de presença e escuta, tensionam fronteiras simbólicas e expõem zonas de conflito que atravessam a experiência coletiva. A teoria dos *regimes de identificação da arte*, assim compreendida, oferece uma ferramenta analítica para perceber como determinadas obras ativam sensibilidades políticas e criam agenciamentos críticos.

Nos tópicos seguintes, examinam-se os regimes ético, representativo e estético como operadores conceituais capazes de revelar as estratégias pelas quais a arte altera modos de ver, sentir e imaginar o real. Mais do que classificações, esses regimes funcionam como dispositivos críticos, permitindo compreender como as imagens reconfiguram a partilha do sensível e instauram cenas de dissenso — operações nas quais ética, representação e estética se entrelaçam.

1.2 REGIME ÉTICO: IMAGEM, CONSAGRAÇÃO E SILENCIAMENTO

No regime ético, a imagem é atravessada por juízos que a vinculam à origem, função e efeitos na coletividade. Não se trata de reconhecer a arte como campo autônomo, mas de interrogar seus vínculos com a verdade, a norma e os usos sociais que dela derivam. Para Rancière

(2005), as imagens são avaliadas por sua legitimidade moral e capacidade de orientar condutas — sujeitas a censura, consagração ou recusa conforme as sensibilidades em jogo.

Dentro desse contexto, o regime ético ultrapassa a superfície da representação e envolve as condições de possibilidade do visível. As imagens além de mostrar algo, determinam o que pode ou não ser visto dentro de uma determinada ordem social. Operam como dispositivos de regulação simbólica: fixam fronteiras entre o aceitável e o indecoroso, entre o que pode ser exposto e o que deve permanecer velado. Assim, o ético não designa apenas um conteúdo moral, mas uma forma de relação entre imagem e verdade — um campo de disputa no qual se decide quem tem direito à visibilidade.

Como observa Rancière, é nesse regime que a arte ainda não se distingue enquanto campo autônomo, mas se encontra subsumida à questão das imagens e de seus efeitos:

Neste regime, "a arte" não é identificada enquanto tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens. Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem. Pertence a esse regime a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são produzidas. Como a ele pertence também toda a polêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena" (Rancière, 2005, p. 28).

A pintura *A Última ceia* (Figura 1), de Leonardo da Vinci, exemplifica essa lógica. A cena não representa um episódio religioso e condensa uma moral da visibilidade. O gesto de Cristo no centro da composição — o instante em que anuncia a traição — dramatiza o conflito entre revelação e segredo, entre fé e desvio. A pintura funciona como uma pedagogia visual: ensina, por meio da disposição dos corpos e dos olhares, uma ética da presença e da obediência. A organização *perspectívica* reforça o lugar da verdade — um ponto de vista único e hierárquico, no qual o espectador é convidado a testemunhar o drama moral da humanidade.

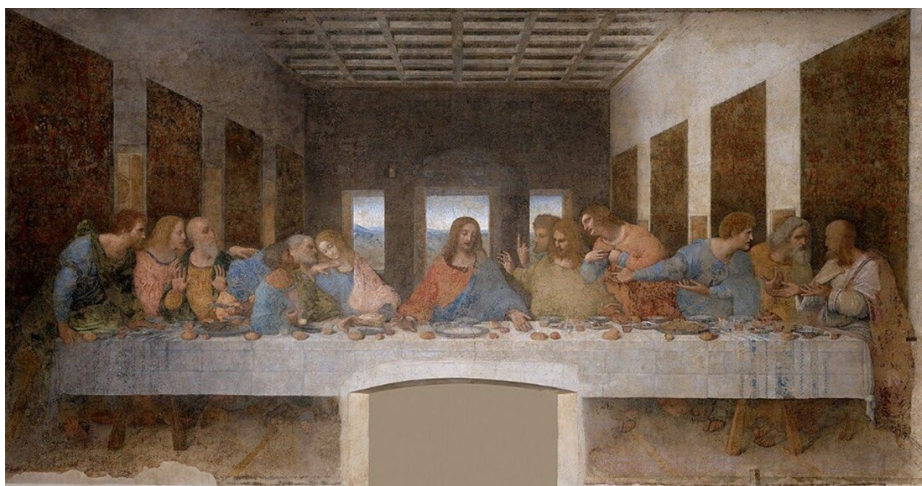


Figura 1. Leonardo da Vinci. *A Última ceia*, 1495-1498. Mural composto de têmpera e óleo sobre preparação de gesso, 460 x 880 cm. Refeitório de Santa Maria delle Grazie, Milão, Itália. Fonte: Wikipedia, 2025.

Séculos depois, uma imagem distante dessa tradição despertou uma controvérsia semelhante. Na cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Paris 2024 (Figura 2), um segmento dedicado à moda francesa apresentou um banquete performático com *drag queens* e corpos exuberantes, celebrado como cena dionisiaca de inclusão e diversidade. Parte do público, contudo, viu ali uma paródia blasfema à *Última ceia*, o que gerou protestos de grupos religiosos e críticas da Conferência dos Bispos da França. O diretor artístico, Thomas Jolly, esclareceu que a referência não era cristã, mas pagã: o deus Dionísio, patrono do teatro e do excesso, presidia a festa.

O episódio torna visível o modo como os gestos e as formas do sensível circulam entre regimes distintos. Ainda que a performance não se refira diretamente à pintura, a memória visual cristã foi imediatamente reativada — como se uma *fórmula de pathos*, no sentido proposto por Aby Warburg (2015), houvesse ressurgido sob nova forma. O banquete dionisiaco, que pretendia celebrar a multiplicidade, foi lido por muitos como uma profanação. A mesma configuração formal — corpos em torno de uma mesa, um centro de atenção, um gesto coletivo — acendeu afetos arcaicos de devoção e escândalo.



Figura 2. Thomas Jolly (direção artística). Cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Paris de 2024. Performance cênica ao vivo, suporte audiovisual, dimensões indeterminadas. Fonte: G1, 2024.

O caso mostra como o regime ético ainda opera, impondo às imagens um julgamento moral que ultrapassa o visível. Seu poder não está só no que mostra, mas no que convoca — nas reações e crenças que mobiliza. Entre o quadro renascentista e a performance contemporânea, a questão persiste: quem pode ocupar o lugar da cena sagrada? Ao expor as fraturas entre fé e espetáculo, a imagem dionisiaca reatualiza o conflito entre o ético e o estético, mostrando que o juízo moral ainda pulsa no sensível.

1.3 REGIME REPRESENTATIVO: NORMAS DE VEROSSIMILHANÇA E A ESTÉTICA DA ORDEM

Diferentemente do regime ético, que se organiza em torno da origem e dos efeitos morais da imagem, o regime representativo estrutura-se segundo regras formais de composição, decoro e verossimilhança. Trata-se de um modo de organização do visível que, ao longo da tradição ocidental clássica, consolidou padrões de representação baseados na hierarquia dos temas, na clareza narrativa e na correspondência entre

forma e conteúdo. Nesse regime, a arte é delimitada por convenções que atribuem valor à organização racional do espaço, à harmonia entre as partes e ao controle do *pathos*¹.

Conforme Rancière (2005), o regime representativo define a função das artes e regula seus modos legítimos de fazer e perceber. Ele se articula ao princípio da *mimesis*, entendido não como simples cópia, mas como operação que distingue, entre as práticas humanas, formas de produção dedicadas à imitação. Como afirma o autor:

O princípio mimético, no fundo, não é um princípio normativo que diz que a arte deve fazer cópias parecidas com seus modelos. É, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações (Rancière, 2005, p. 30).

A *mimesis*, portanto, é um dispositivo de ordenação do sensível: define o que é representável, quem pode ser representado e de que maneira. Ao organizar a visibilidade segundo critérios de decoro e hierarquia, o regime representativo institui uma política da percepção — uma estética da ordem que torna certas realidades inteligíveis e silencia outras.

É nesse contexto que a obra de Jean-Baptiste Debret pode ser lida. Membro da Missão Artística Francesa que chegou ao Brasil em 1816, Debret permaneceu no país por quinze anos, registrando o cotidiano e as tensões sociais do Primeiro Império. Suas imagens, publicadas mais tarde na coleção *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839), oferecem um vasto inventário visual do período, mas operam também como documentos estéticos de um regime de visibilidade colonial, conforme veremos a partir de *Um jantar brasileiro*, (1827) na figura 3:

¹ O termo *pathos*, vindo da *Poética* de Aristóteles, designa a disposição afetiva que move a ação trágica e integra a lógica da *mimesis* e da verossimilhança. Aby Warburg retoma o conceito ao formular a *Pathosformel*, forma simbólica que conserva e reinscreve intensidades afetivas nas imagens. Rancière articula esse duplo legado ao compreender o *pathos* como dimensão sensível regulada no regime representativo e liberada como potência no regime estético.



Figura 3. Jean-Baptiste Debret. *Um jantar brasileiro* [*Le dîner*], 1827. Aquarela sobre papel, 16 x 22cm.
Fonte: BBC, 2024.

Na pintura, o espaço central pertence à elite branca, representada em torno da mesa em gestos comidos e roupas refinadas, enquanto os corpos negros aparecem relegados à função de serviço ou de adorno visual. A técnica mimética confere verossimilhança à cena, mas o efeito é político: a desigualdade torna-se paisagem naturalizada, inscrita no próprio equilíbrio formal da pintura. A harmonia pictórica produz a ilusão de estabilidade social.

Essa construção visual é inseparável do contexto histórico da Missão Artística Francesa, cujo objetivo era legitimar o poder da monarquia e organizar simbolicamente a sociedade colonial. Debret e seus colegas foram encarregados de criar uma iconografia capaz de sustentar a imagem de uma corte refinada, moderna e civilizada — uma operação estética que também era política. A disposição dos personagens, suas posturas e interações refletem essa ordem social hierárquica: a família branca e rica ocupa

o centro da composição, enquanto os escravizados aparecem como parte do mobiliário humano que garante a cena de conforto e abundância.

Debret aplica as técnicas aprendidas na tradição acadêmica europeia, em que a mimese e o decoro são centrais. No contexto do regime representativo, sua obra não é apenas uma *reprodução da realidade*, mas uma expressão das normas e hierarquias sociais vigentes. O olhar colonial é o olhar da ordem — e o equilíbrio formal do quadro é também um equilíbrio político.

Apesar do interesse europeu pelo exotismo do Novo Mundo, a coleção de Jean-Baptiste Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839), não alcançou o mesmo sucesso de público. Segundo Jacques Leenhardt (2013), essa falta de popularidade pode ser atribuída à escolha de Debret em retratar cenas cruas e violentas da vida brasileira, em detrimento de uma representação mais exótica e palatável aos olhos do leitor europeu.

Em vez de apresentar indígenas com adornos chamativos, como era esperado, Debret optou por obras como *Selvagens civilizados: soldados índios de Curitiba conduzindo prisioneiros* (Figura 4), que mostra a captura de mulheres e crianças indígenas destinadas à escravidão nas cidades, após o massacre de seus maridos nas aldeias (Leenhardt, 2013). Essa escolha temática, embora contrária ao gosto europeu, é reveladora da lógica do regime representativo, no qual o visível é construído segundo convenções morais e estéticas que definem o que pode ser mostrado sem romper a ordem sensível.



Figura 4. Jean-Baptiste Debret. *Selvagens civilizados: soldados índios de Curitiba conduzindo prisioneiros* [*Savages civilisés: soldats indiens de la province de la Coritiba, ramenant des sauvages prisonnières*], 1834. Aquarela sobre papel, 24,6 x 33,8 cm. Fonte: BBC, 2024.

A obra de Debret também provocou incômodo no Brasil. Em 1840, a Comissão do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) vetou o tema da coleção sobre escravidão, justificando que apresentava corpos esqueléticos e torturadores sádicos. Apesar da rejeição inicial, o conjunto é reconhecido hoje como uma das principais fontes visuais sobre o Primeiro Império. Suas imagens expõem as contradições de um olhar que, ao mesmo tempo, documenta e ordena a violência: um olhar que torna visível a desigualdade sem desestabilizar a ordem que a sustenta.

Essa tensão entre o que é representado e o que permanece oculto dialoga diretamente com o regime representativo descrito por Rancière (2005). Nesse modo de leitura, há sempre um corte entre o que é digno de aparecer e o que deve permanecer invisível. Nas obras de Debret, a elite é representada como medida de humanidade e civilização, enquanto os corpos escravizados e indígenas são enquadrados dentro de funções subalternas. A pintura legitima o mundo que descreve, transformando hierarquia em harmonia visual.

Ao mesmo tempo, a precisão técnica e o *realismo* de Debret não são indícios de neutralidade, mas de pertencimento ao regime representativo. A mimesis, aqui, não reflete o real, mas o organiza, estruturando o campo do visível segundo as convenções do decoro e do verossímil. A arte serve, assim, como instrumento de partilha do sensível — define quem pode ser visto, sob que forma e em qual posição.

Em Debret, esse princípio atua como dispositivo de visibilidade colonial: a mimesis estrutura o olhar, hierarquiza os corpos e naturaliza o poder. Sua pintura revela e, simultaneamente, reforça as estruturas sociais de seu tempo. O gesto mimético, longe de ser neutro, produz sentido político, pois define a forma do que é perceptível.

O regime representativo, portanto, não é um estilo de época, mas um modo de funcionamento do sensível que regula as formas de ver e de pensar o mundo. Mesmo ao impor normas de verossimilhança e conveniência, ele abriga tensões internas — formas de dissenso contido, em que o conflito entre aparência e ordem é domesticado pelo decoro. Ao organizar a experiência sob o signo da harmonia, esse regime expõe, nas fissuras de sua própria composição, os limites do perceptível. É a partir dessas brechas que se delineia outra lógica de visibilidade — o

regime estético —, em que tais hierarquias são deslocadas e o dissenso emerge como potência sensível plenamente assumida.

1.4 REGIME ESTÉTICO: IMAGENS EM DISSENSO E INSURGÊNCIA SENSÍVEL

A passagem do regime representativo ao regime estético não marca uma ruptura histórica, mas sim uma transformação nas formas de pensar a arte. Se, no representativo, a mimesis regulava a visibilidade por meio do decoro e da hierarquia, no estético a arte emancipa-se dessas funções e passa a operar como experiência sensível autônoma, capaz de reconfigurar as relações entre ver, dizer e sentir.

No regime estético, a imagem deixa de ser subordinada à narrativa, à moral ou à imitação. Ela age como montagem do sensível — isto é, do campo em que o pensamento se faz visível e se comunica por formas, intensidades e afetos. Rancière (2005, p. 32) define esse campo como “a potência de um pensamento que se tornou estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, logos idêntico a um pathos”.²

Em *Aisthesis* (2011), Rancière mostra que a autonomia estética não implica isolamento da arte, mas a criação de um espaço em que as formas sensíveis pensam. A estética é, assim, a condição de possibilidade de um pensamento encarnado — um saber que se manifesta visivelmente. Essa articulação entre forma e pensamento ganha uma dimensão política em *O espectador emancipado* (2014), onde o autor recusa a passividade do olhar e propõe o espectador como tradutor: ver é um modo de pensar e, portanto, de redistribuir o sensível. Essa concepção se amplia em *O método da cena* (2021), que entende as imagens como encenações do pensamento — palcos onde tempos e regimes distintos coexistem, e onde o visível se pensa a si mesmo no conflito entre suas formas.

² Em Rancière, logos designa a dimensão discursiva e racional do pensamento — o domínio do sentido articulado pela linguagem. No regime estético, essa racionalidade se mistura ao sensível [pathos], produzindo um pensamento que já não se separa de sua forma. O logos idêntico a um pathos indica, assim, a dissolução da fronteira entre razão e sensação: pensar torna-se uma experiência estética.

É nesse território de fricções que se inscreve a pintura mural de Kawu, realizada em 2022 na cidade de Poznań, Polônia, que representa Vladimir Putin como Lord Voldemort, vilão da série *Harry Potter* (Figura 5).



Figura 5. Kawu. *Voldemort Putin*, 2022. Mural urbano em Poznań, Polônia. Fonte: Street Art Utopia, 2022.

Ao fundir o rosto de um líder político real a um personagem de ficção, o artista produz uma montagem simbólica que desestabiliza a percepção ordinária do poder. A figura monstruosa de Voldemort, símbolo de tirania e destruição, desloca a imagem de Putin do campo da autoridade racional para o da pulsão destrutiva. O resultado é uma alegoria crítica que, mais do que representar, opera uma redistribuição do sensível: o riso, o medo e a repulsa se tornam instrumentos de resistência.

O grafite surge no contexto da guerra na Ucrânia, mas não se reduz à denúncia política. Ele propõe uma nova gramática da visibilidade: traduz a violência em um código popular, transnacional e afetivo. O uso da cultura pop — um mito contemporâneo compartilhado — rompe barreiras linguísticas e culturais, tornando o dissenso perceptível mesmo a quem desconhece os discursos oficiais.

Essa é a operação própria do regime estético: transformar a experiência sensível em política, sem recorrer à ilustração ou propaganda. O dissenso, para Rancière, não é oposição de ideias, mas conflito entre modos de sentir. No caso do mural de Kawu, o espaço público torna-se cena de uma redistribuição perceptiva: o rosto do governante é refeito por um gesto de subversão imagética que reabre o comum.

A arte, assim, não *fala sobre* a política — ela faz política ao redefinir o campo do perceptível. Suas imagens não representam o mundo: elas o reorganizam, produzindo novos modos de ver, sentir e imaginar. O grafite de Kawu, ao fazer colidir realidade e ficção, mostra como o regime estético articula pensamento e sensibilidade em um mesmo gesto, abrindo brechas de liberdade na superfície do visível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso desenvolvido neste artigo mostrou que, em Jacques Rancière, compreender as imagens implica reconhecer a lógica sensível que sustenta sua existência — aquela que orienta como são produzidas, circulam e são apropriadas socialmente. Essa lógica não se desenrola de modo linear, mas se organiza em constelações, onde tempos, memórias e afetos se sobrepõem e se cruzam.

No regime ético, a releitura da *Última ceia* e a performance de abertura dos Jogos Olímpicos de Paris evidenciaram como as imagens são tensionadas por códigos morais e crenças coletivas, tornando-se campo de dissenso filtrado pelo juízo. No regime representativo, as pinturas de Debret mostraram que as convenções formais e hierarquias moldam a percepção histórica e social, instaurando conflitos entre aparência e ordem. Já no regime estético, o grafite de Kawu revelou como a montagem simbólica pode reconfigurar o sensível, justapondo universos visuais distintos e produzindo dissenso como experiência compartilhada.

As obras mais recentes de Rancière — *Aisthesis* (2011), *O espectador emancipado* (2014) e *O método da cena* (2021) — atualizam e aprofundam essa perspectiva, mostrando que a política das imagens, longe de se esgotar na representação, manifesta-se nas formas como elas reconfiguram o visível e instauram novas possibilidades de parti-

lha. Pensar as imagens nesses termos é reconhecê-las como agentes de transformação sensível, capazes de atravessar regimes, sobrepor temporalidades e articular sentidos que não se reduzem a mensagens. Nesse espaço de fricção e abertura, a arte revela sua potência política ao criar modos de ver e sentir que deslocam, expandem e reinventam o campo do possível.

REFERÊNCIAS

A ÚLTIMA CEIA (Leonardo da Vinci). In: **Wikipédia**: a enciclopédia livre. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_\(Leonardo_da_Vinci\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_(Leonardo_da_Vinci)) Acesso em 21 nov. 2025.

DEBRET E OS HÁBITOS ALIMENTARES NA CORTE BRASILEIRA. In: **Ensinar História**. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/debret-e-os-habitos-alimentares-na-corte-brasileira/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

LEENHARDT, Jacques. Jean-Baptiste Debret: um olhar francês sobre os primórdios do Império brasileiro. **Sociologia & Antropologia**, v. 3, n. 6, p. 509-523, 2013.

O que Debret viu: as pinturas brutais sobre escravidão que 'não agradaram' no Brasil Imperial. In: **BBC Brasil**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c4nyjggvgy4o>. Acesso em: 21 nov. 2025.

Putin as Lord Voldemort by Kawu in Wilda, Poznań, Poland. In: **Street Art Utopia**. Disponível em: <https://streetartutopia.com/2022/03/09/putin-as-lord-voldemort-by-kawu-in-wilda-poznan-poland/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

RANCIÈRE Jacques. **Aisthesis**. Scènes du régime esthétique de l'art, Paris: Galilée, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. Tradução: Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O método da cena**. Tradução: Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote+DO, 2021.

SANTA CEIA? O que realmente inspirou performance na abertura da

Olimpíada. In: **G1**. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/olimpiadas/paris-2024/noticia/2024/07/29/santa-ceia-o-que-realmente-inspirou-performance-na-abertura-da-olimpiada.ghtml>. Acesso em: 21 nov. 2025.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Organização: Leopoldo Waizbort. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Francielle Czarneski é mestra em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (2025), com pesquisa sobre iconoclastia contemporânea e disputas simbólicas em torno das imagens de Marielle Franco. Graduada em História (2021) e Artes Visuais (2014), desenvolve estudos em história da arte e estética, com foco nas relações entre arte e sobrevivência cultural.

Email: fran.czarneski@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5188-5282>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0277276092496544>

Artigo recebido em 10.08.2025. Aceito em 02.11.2024