

**Entre exposição e desaparecimento: por uma ética das imagens do rosto.**

Between exposure and disappearance: towards an ethics of images of the face.

Artigo inédito

**palavras-chave:**  
imagem; política; artes

Poderia a exposição ostensiva de certos indivíduos e povos converter-se em desaparecimento? O artigo problematiza os trabalhos artísticos dos paraenses Éder Oliveira e Wagner Almeida à luz de abordagens estéticas e políticas preocupadas com a regulação das disposições afetivas e da comção (Butler), a significância ética do rosto como interpelação à responsabilidade para com o outro (Lévinas), a dimensão potencialmente política desses gestos artísticos e imagéticos em seu trabalho de identificação e desidentificação de sujeitos (Rancière) e os discursos que envolvem a estética documental na arte (Sekula). Busca-se compreender como tais imagens enquadram diferentes sujeitos e modos de vida, segundo gestos artísticos de regulação dos afetos, do visível e do “audível”.

**keywords:**  
image; politics; arts

Could the ostensible exposure of certain individuals and people become a disappearance? The article analyzes the artistic works of Éder Oliveira and Wagner Almeida, both from Pará, in the light of aesthetic and political approaches concerned with the regulation of affect (Butler), the ethical significance of the face as an interpellation to the responsibility towards the another (Lévinas), the potentially political dimension of these artistic and imaging gestures in his work of identification and disidentification of subjects (Rancière) and speeches that embrace the documentary aesthetic in art (Sekula). It seeks to understand how these images frame different subjects and ways of life, according to artistic gestures of regulation of affect, the visible and the “audible.”

\* Universidade da Amazônia  
(Unama), PA, Brasil.

## Introdução

Em um momento de aparente celebração da entrada de certos sujeitos e demandas políticas nas esferas mais amplas de visibilidade, Didi-Huberman suscita um conjunto de questões incômodas: poderia a exposição ostensiva de certos indivíduos e povos converter-se em desaparecimento? Sob quais condições podemos falar de um aparecer político das pessoas? Exposição e desaparecimento, visibilidade e obscurecimento, representação e oclusão... Dilemas contemporâneos cujo pano de fundo é, sobretudo, estético e político. São conflitos travados nos mais diversos processos de sociabilidade, a partir de diferentes práticas: comunicacionais, midiáticas, artísticas...

A agitação em torno das possibilidades de inscrição de si nas arenas de visibilidade tem como contraface a evolução dos mecanismos de regulação do visível e do dizível. Como diria Butler<sup>1</sup>, tais representações e seus modos de organização se transformaram em campos de atuação militar, na luta constante pelo controle das disposições afetivas, da comoção, do que somos instados a pensar e a sentir diante dos enquadramentos que circunscrevem diferentes modos e condições de vida. Referimo-nos às molduras, ao que elas incorporam, fixam; mas também ao que deixam escapar, ao que expurgam do visível, deliberadamente ou não. Aludimos, acima de tudo, às maneiras distintas pelas quais somos interpelados por certas imagens.

“A exposição é o lugar da política”<sup>2</sup>, diz-nos Agamben, para quem a aparição e o rosto – ou melhor, a própria exposição do rosto – se tornaram os trunfos das disputas políticas. “Políticos, mediocratas e publicitários compreenderam o caráter insubstancial do rosto e da comunidade que ele abre e transformam-no em um segredo miserável cujo controle se trata de assegurar a todo custo”<sup>3</sup>. O rosto humano, último refúgio da aura benjaminiana, parece ter se tornado objeto por excelência das estratégias retóricas, dos apelos compassivos, mas, também e contraditoriamente, das formas de resistência, dos modos de subjetivação.

Evocamos, aqui, dois exemplos destas contradições: do campo das artes, a pintura de Éder Oliveira, que transpõe em grandes murais a figuração midiática dos semblantes de “acusados”, “pre-

1. BUTLER, Judith. Op. cit., p. 61-73.

2. AGAMBEN, G. The Face. In: \_\_\_\_\_. **Means without end:** notes on politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 93. No original: Exposition is the location of politics.

3. Ibidem, p. 95. No original: “Politicians, the media establishment, and the advertising industry have understood the insubstantial character of the face and of the community it opens up, and thus they transform it into a miserable secret that they must make snre to control at all costs”.

sos”, “detidos”, “bandidos”, enfim, daqueles indivíduos vulneráveis à ação do Estado policial, da mídia opressiva, do olhar que julga, do pânico moral; e a fotografia de Wagner Almeida, abrangendo igualmente o vasto campo midiático em sua série *Livrai-nos de todo o mal*, que recorta imagens de corpos sem vida, vítimas da violência urbana que alimenta rotineiramente os noticiários com imagens obscenas, instaurando um outro modo de ver e de mostrar.

A análise das poéticas de Éder Oliveira e Wagner Almeida se baseia em conjuntos de trabalhos apresentados publicamente no circuito da produção recente brasileira. A série *Livrai-nos de todo o mal*, constituída inicialmente por oito imagens, foi premiada e exibida pela primeira vez na “Mostra IV Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia”, em 2013, no Museu de Arte Casa das Onze Janelas, em Belém, e publicada no catálogo do projeto<sup>4</sup>. Em seguida, parte do conjunto foi apresentado na mostra “A Arte da lembrança – A saudade na fotografia brasileira”, no Instituto Itaú Cultural São Paulo. O artista, premiado pela Fundação Conrado Wessel em 2017, também realizou no mesmo ano a individual “Luz Vermelha” na Galeria Utópica, em São Paulo, mostra na qual reuniu trabalhos sobre a mesma temática da série analisada neste estudo.

A leitura proposta sobre o trabalho de Éder Oliveira tomou como base o seu portfólio publicado na Revista *Arteriais*<sup>5</sup>, composto por uma amostragem representativa dos registros das obras em seus variados modos de exibição, espaços expositivos e lugares onde ocorreram suas apresentações, por exemplo a “31ª Bienal de Artes de São Paulo”, as exposições “Malerei - oder die Fotografie als Gewaltakt” – Kunsthalle Lingen, na Alemanha, mostra no Palácio das Artes em Belo Horizonte, entre outras exibições, assim como diversas intervenções urbanas na cidade de Belém.

Dois gestos artísticos, dois enquadramentos, duas estratégias visuais de apreensão do rosto que, como veremos, não é o semblante, mas o inapreensível de toda alteridade. A proposta do trabalho é compreender estas figurações imagéticas à luz de abordagens estéticas e políticas preocupadas com a regulação das disposições afetivas, na esteira da filosofia de J. Butler, a significância ética do rosto como interpelação a partir de E. Lévinas<sup>6</sup> e a dimensão potencialmente política de imagens em seu trabalho de identificação e desidentificação segundo a perspectiva de J. Rancière<sup>7</sup>.

4. KLAUTAU FILHO, Mariano; BERNARDES, Maria Helena; FEIJÓ, Andréa; SAMPAIO, Val. **IV Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia**: Cultura Natureza. Belém: Diário do Pará, 2013.

5. OLIVEIRA, Éder. Op cit.

6. LÉVINAS, Emmanuel. Ethics and Spirit. In: \_\_\_\_\_. **Difficult Freedom**: essays on Judaism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 3-10.

7. RANCIÈRE, Jacques. **Nas margens do político**. Lisboa: KKYM, 2014.

O argumento é conduzido pelo seguinte conjunto de questões: o que impõem as molduras, eticamente? O que escapa aos enquadramentos, esteticamente? Pode o rosto restituir a humanidade, politicamente?

### **O que as molduras impõem?**

Uma investigação sobre as estratégias de regulação do afeto através dos enquadramentos e modos de representação requer, antes, que respondamos à questão sobre como atuam tais mecanismos. Em um exemplo bastante simples e relacionado aos trabalhos artísticos sobre os quais falaremos mais adiante, podemos imaginar o ponto de partida dos gestos criativos e críticos tanto de Éder Oliveira, quanto de Wagner Almeida: as imagens midiáticas da violência urbana, representadas por ao menos dois lugares-comuns, o retrato dos “delinquentes” capturados e o flagrante dos corpos sem vida estirados nas ruas dos subúrbios. Poderíamos, à primeira vista, reiterar os argumentos de que tais imagens servem a um propósito sensacionalista, prestando-se a explorar a vulnerabilidade alheia em troca do apelo visual, do choque e do grotesco. Entretanto, queremos propor outro percurso argumentativo.

De saída, é preciso pensar nessas imagens, tão comuns nos noticiários policiais, como instrumentos mobilizados na construção de modos de ver o outro. Podemos pensar, mesmo que intuitivamente, que as imagens midiáticas da violência urbana se propõem, a um só tempo, a denunciar, mas também a instaurar um modo de ver e perceber a insegurança no cotidiano das cidades sob um horizonte ético bastante peculiar.

Ao enquadrarem a violência, essas imagens também emolduram indivíduos, seus corpos e rostos. Apreendem esses sujeitos segundo certas normas definidoras do que é uma vida que importa ou que não importa, vida da qual dependo ou que representa uma ameaça a mim. Daí porque Butler faz alusão a uma distribuição diferencial da condição de ser passível de luto por parte desses enquadramentos de certas vidas – e de certas mortes. Ao investigar os mecanismos regulatórios que enquadram vidas cujas perdas devem ou não ser lamentadas, isto é, situadas no interior ou à margem das normas pelas quais são reconhecidas como vidas, a autora busca

entender a repercussão dessa regulação sobre por que e quando sentimos disposições afetivas politicamente significativas por outrem.

Em resumo, referimo-nos a vidas que contam ou não como vidas em grande parte por causa do modo como são enquadradas por determinadas imagens, mediadas por maneiras de disciplinar nossa comoção. Butler alude, sobretudo, à necessidade de observarmos o modo como algumas imagens revelam esquemas de inteligibilidade e compreensão segundo os quais certos sujeitos devem ser vistos como seres humanos, certas vidas como vivíveis e certas mortes como lamentáveis – e todo o avesso desta lógica tripla. “Que vidas são consideradas vidas que merecem ser salvas e defendidas, e que vidas não o são?”<sup>8</sup>, questiona Butler.

O potencial político ao qual nos referimos diante das imagens de Éder Oliveira e Wagner Almeida é o da responsabilidade. Se partirmos do pressuposto de que tais imagens e modos de enquadrar diferenciam, de um lado, as pessoas das quais minha vida depende e pelas quais eu lamentaria, e, de outro lado, aqueles sujeitos que representam uma ameaça direta à minha vida; então, o que está em jogo é, no limite, o estabelecimento de uma relação na qual eu não apenas lamento as condições precárias dos outros, como sinto-me responsável pela vulnerabilidade alheia:

Talvez essa responsabilidade só possa começar a ser internalizada por meio de uma reflexão crítica a respeito das normas excludentes de acordo com as quais são constituídos os campos da possibilidade do reconhecimento, campos que são implicitamente invocados quando, por um reflexo cultural, lamentamos a perda de determinadas vidas e reagimos com frieza diante da morte de outras.<sup>9</sup>

9. *Ibidem*, p. 61-62.

8. BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 64.

Basicamente, o que esta abordagem nos diz é que a comoção não é uma habilidade completamente inata e autônoma do espectador. Aprendemos, a partir dos enquadramentos, por quem devemos nos compadecer. Mais do que isso: aprendemos também a escolher por quem vale nossa indignação, nossa culpa e, principalmente, nossa responsabilidade.

Porém, só podemos pensar desta forma operando um enquadramento crítico dos enquadramentos – em uma espécie de

“analítica dos enquadramentos” –, porque algo escapa às molduras que nunca determinam e controlam nosso campo de visão, nossas possibilidades compreensivas, nossos gestos interpretativos. É precisamente aí que entram os rostos, em seu caráter inapreensível e em seu papel de interpelar o observador impondo-lhe demandas éticas, e a própria arte que, nas poéticas de Éder Oliveira e Wagner Almeida, parece ensaiar seu potencial político de operar processos de desidentificação.

### Rosto: a exigência ética

A noção de rosto, tal como abordada por Lévinas, mostrar-se-á apropriada para entendermos como o outro, em sua alteridade inalcançável, é capaz de nos interpelar moral e eticamente. Lévinas oferece essa noção como uma espécie de metáfora fenomenológica para uma experiência do Outro, que não é, de saída, tomado pela representação, pela compreensão, e que não tem sua existência totalmente condicionada à nossa própria. “O rosto, para Lévinas, constitui um limite e também um acesso deste outrem, portanto, é seu limiar”<sup>10</sup>. É neste sentido que o Outro é, antes de qualquer coisa, aquele que nos interpela, que nos invoca, e que, por isso, é-nos acessível:

O rosto está presente na sua recusa de ser conteúdo. Não pode ser compreendido nem englobado. O rosto do outro ser humano é a sua forma de apresenta-se, não de ser representado, diante do eu que o olha e o toca, mas sem objetivá-lo. O rosto na relação face-a-face supera a idéia que o eu tem do outro.<sup>11</sup>

Nesse sentido, o rosto é uma alteridade absoluta que se manifesta no encontro com o outro, é como uma epifania da alteridade, uma irrupção que rompe com o que sou. “É esta presença para mim de um ser idêntico a si, que eu chamo presença do rosto. O rosto é a própria identidade de um ser. Ele se manifesta aí a partir dele mesmo, sem conceito”<sup>12</sup>. Esse Outro instaurado pelo rosto, portanto, é o que é em sua nudez. Ele se recusa a ser apreendido por mim, por nomes, pelo pensamento, é o que me escapa. É preciso entender que essa construção da ideia de alteridade está

10. MARQUES, Angela Cristina Salgueiro; BIONDI, Angie. Omayra: reflexões sobre o rosto, uma fotografia e suas políticas. *Galáxia*, n. 33, 2016, p. 154.

11. NODARI, Paulo César. O rosto como apelo à responsabilidade e à justiça em Levinas. *Síntese: Revista de Filosofia*, v. 29, n. 94, 2002, p. 201.

12. LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 55-56.

assentada no surgimento de uma exigência ética que o Outro me faz. Ou seja, o rosto do Outro não demarca apenas a existência de um ser-aí, mas de um indivíduo que nos convoca, que nos interpela moral e eticamente.

A noção levinasiana de rosto gerou certa controvérsia exatamente por se erigir sobre essa exigência ética, estranhamente condicionada a uma espécie de “tentação de matar” o Outro, simultaneamente confrontada com o imperativo de não matar. A morte surge, assim, como metáfora da negação do Outro, de uma recusa, negligência e/ou indiferença: “Outrem é o único ente cuja negação não pode anunciar-se senão como total: um homicídio”<sup>13</sup>. O rosto, portanto, instaura uma interdição contra o homicídio, contra a negação do Outro. Só conseguimos ignorar essa proibição de matar, de aniquilar e agir com indiferença em relação ao outro se já não estivermos mais vendo o rosto:

---

13. *Ibidem*, p. 30.

Eu posso querer. E, no entanto, este poder é totalmente o contrário do poder. O triunfo deste poder é sua derrota como poder. No preciso momento em que meu poder de matar se realiza, o outro se me escapou. Posso, é claro, ao matar, atingir um objetivo, posso matar, como faço uma caçada ou como derrubo árvores ou abato animais, mas, neste caso, apreendi o outro na abertura do ser em geral, como elemento do mundo em que me encontro, vislumbrei-o no horizonte. Não o olhei no rosto, não encontrei seu rosto. A tentação da negação total, medindo o infinito desta tentativa e sua impossibilidade, é a presença do rosto. Estar em relação com outrem face a face é não poder matar.<sup>14</sup>

14. *Ibidem*, p. 30-31.

É conhecida a fórmula de Lévinas segundo a qual o rosto “é o que não se pode matar”. Dupla negação, na verdade: o rosto não se deixa apreender pelo pensamento, pela linguagem ou pela imagem, nem tampouco matar, ignorar ou recusar. Por isso, “há sempre no Rosto de Outrem a morte e, assim, de certa maneira, incitação ao assassinato, tentação de ir até o fim, de negligenciar completamente a outrem – e, ao mesmo tempo, esta é a coisa paradoxal, o Rosto é também o ‘Tu não matarás’.”<sup>15</sup> Ou seja, o Rosto é o Outro que me interpela de maneira muitas vezes incômoda e me impõe, de modo veemente, a exigência ética de não matar, cujo corolário significa assumir a responsabilidade por outrem.

15. *Ibidem*, p. 131.

Para Lévinas, a relação do eu com o outro não é regulada pelo poder, mas, sim, pela emergência da responsabilidade para com o outro. Por um lado, o outro me interpõe sua própria vulnerabilidade, sua própria mortalidade, sujeita à minha capacidade de resistir à tentação de matar e controlar minha própria violência ou indiferença. Por outro lado, a exigência ética de não matar nem recusar o outro me é imposta de uma maneira violenta, revelando, assim, minha própria vulnerabilidade ao outro, à interpelação e à convocação ética que o Outro me faz. Na prática, somos todos expostos, com frequência e “à queima-roupa”, à aparição exigente do outro, diante da qual podemos ceder à tentação de recusá-lo ou assumir a responsabilidade de proteger a vida alheia.

Neste sentido, é preciso entender uma ideia de rosto como este encontro ético com o outro, marcado pelo desvelamento de uma vulnerabilidade comum e pela configuração de uma consciência moral sobre a precariedade da vida, da nossa e do outro. “A morte do outro homem me põe em xeque e me questiona, como se dessa morte o eu se tornasse, por sua indiferença, o cúmplice, e tivesse que responder por essa morte do outro e não o deixar morrer só”<sup>16</sup>. Assim, o autor nos conclama a partilhar uma cultura ética da proximidade, da não violência.

Ainda nos resta, entretanto, conferir ao rosto um valor operatório para uma reflexão sobre as condições de aparição do rosto, isto é, da emergência impositiva da exigência ética para com o outro. Ou, para sermos mais precisos, é necessário, antes de passarmos às produções artísticas, questionarmos sob quais formas, matizes e molduras o rosto pode ser circunscrito e se tais enquadramentos preservam e/ou potencializam as condições nas quais posso ver, ouvir, sentir e, no limite, responder eticamente às interpelações que o outro me faz. Sob quais condições de representabilidade ainda é possível sermos chamados à responsabilidade pelo rosto?

### **O rosto não é a face**

Na perspectiva de Lévinas, caberia à arte conferir rosto, apropriar-se do inapropriável, apreender sua incomensurabilidade. O rosto, neste sentido, não coincide com a face. A forma plásti-

16. *Ibidem*, p. 212-213.

ca do retrato, o mero semblante, isto é, a disposição organizada de olhos, nariz, testa, não constituem a significância do rosto, no sentido levinasiano, que vê nesta epifania a dimensão que se abre na percepção de um ser, de um outro. É, precisamente, desta imaterialidade da noção de rosto que Butler retira um valor heurístico para refletir sobre certos enquadramentos contemporâneos e a violência que opera na moldura daquilo que é mostrado como outro.

Ora, se nem o rosto é plenamente representável, nem o humano é representado pelo rosto, de que vale o rosto para pensarmos a representabilidade? “Estritamente falando, portanto, o rosto não representa nada, no sentido de que falha na captura e entrega daquilo a que ele se refere.”<sup>17</sup> Por isso mesmo, o rosto pode ser um som, uma voz, um grito, um corpo, uma expressão humana qualquer. Seu valor é o da falha, das fissuras nos mecanismos e estratégias representacionais:

Para Lévinas, portanto, o humano não é representado pelo rosto. Pelo contrário, o humano é indiretamente afirmado exatamente nessa disjunção que torna a representação impossível, e essa disjunção é exprimida na representação impossível. Para a representação exprimir o humano, portanto, ela deve não apenas falhar, mas deve mostrar sua falha. Há algo de irrepresentável que nós, não obstante, perseguimos representar e esse paradoxo deve ser absorvido nas representações que realizamos.<sup>18</sup>

18. *Ibidem*, p. 27.

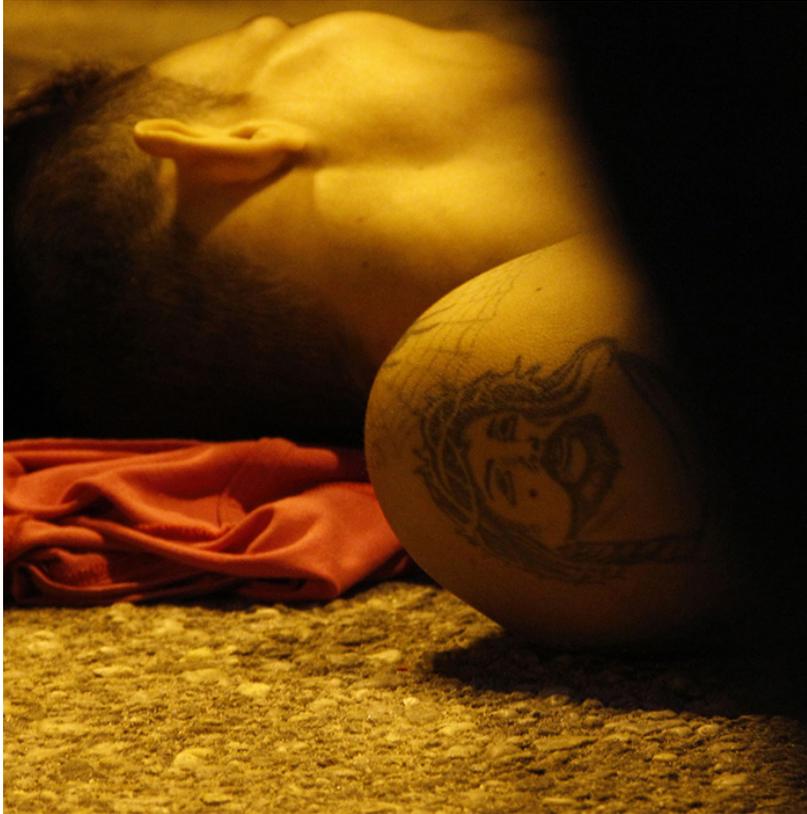
O rosto, portanto, emerge na falha representacional, na expressão desta incapacidade de ser plenamente capturado pela imagem. O contrário disso, isto é, a tentativa de apreensão total do humano em sua humanidade pela imagem, significa o próprio ocaso do humano, seu apagamento.

É precisamente nesta inflexão entre o humano e o inumano, entre o rosto e a face, que as fotografias de Wagner Almeida operam, deslocando uma lógica midiática que faz coincidir a representação da violência com a violência da representação. Nas imagens da série *Livrai-nos de todo o mal*, o artista reúne fotografias produzidas no próprio expediente como repórter fotográfico, cujo objeto são corpos sem vida, estirados nas ruas da Região Metropolitana de Belém. Entretanto, o que importa ao fotógrafo já não é a ferida mortal, a face da vítima ou a própria totalização da cena do crime.

---

17. BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea: Revista de Sociologia da UFSCAR*, v. 1, n. 1. 2011, p. 27.

Wagner Almeida reenquadra o olhar, bagunça a horizontalidade do ângulo, despreza a ameaça da ausência de luz, imprimindo sua própria forma de apreensão do outro (Fig. 1).



**Fig. 1.**

Wagner Almeida, Sem título,  
*Livrai-nos de todo mal*, 2012.  
Fotografia, 47 x 47 cm, coleção  
Diário Contemporâneo de  
Fotografia, Museu de Arte  
Contemporânea Casa das Onze  
Janelas, Belém.

Nas fotografias de Wagner Almeida, os semblantes são como que ignorados em favor de um outro elemento identificador: as tatuagens na pele desnuda e manchada pelo sangue das próprias vítimas. São imagens que encontram uma forma peculiar de aproximação, que instauram um mecanismo particular de captura do outro: pelo detalhe, não pelo todo; pela minúcia, não pela evidência. O nome da série chama atenção para uma das ambiguidades subjacentes àquelas imagens, a saber, a recorrência das figuras cristãs de Jesus e Virgem Maria, além das frases bíblicas, tatuadas naqueles corpos (Fig. 2). O título *Livrai-nos de todo o mal* inscreve no trabalho do artista uma ironia incômoda, entregue à indecidibilidade do efeito daquele modo de enquadrar.



**Fig. 2.**  
Wagner Almeida, Sem título,  
da série *Livrai-nos de todo mal*,  
2012. Fotografia, 47 x 47 cm,  
coleção Diário Contemporâneo  
de Fotografia, Museu de Arte  
Contemporânea Casa das Onze  
Janelas, Belém

A captura do outro é, também, uma captura do olhar, um modo específico de interpelar o observador, de convocá-lo a ser espectador daquelas imagens. O que está em questão, em nossa abordagem daquele conjunto de imagens, é o perigo constante do apagamento do outro e, conseqüentemente, a (im)possibilidade de que tais imagens apreendam um rosto, uma vida. Dois caminhos problemáticos: a renúncia à representação e a oclusão por meio da própria representação. Por isso importa questionarmos sobre qual esquema normativo regula aquele modo de enquadrar, sobre qual o nível de deslocamento operado em relação ao regime de visibilidade midiático. Segundo Butler,

muitas vezes esses esquemas normativos funcionam precisamente sem fornecer nenhuma imagem, nenhum nome, nenhuma narrativa, de forma que ali nunca houve morte tampouco houve vida. Estas são duas formas distintas de poder normativo: um opera produzindo uma identificação simbólica do rosto com o inumano, por meio da foreclusão

de nossa apreensão do humano na cena. A outra funciona por meio de um apagamento radical, como se nunca tivesse existido um humano, nunca houvesse existido uma vida ali, e, portanto, nunca tivesse acontecido nenhum homicídio.<sup>19</sup>

Em que medida tais imagens deslocam-se de um regime representacional e operam um gesto político de nos interpelar como se aquelas mortes nos dissessem respeito? De que maneira tais imagens enfrentam os riscos da desumanização? Aquelas fotografias consumam nosso desejo de matar, de recusar o outro, de tratá-lo como ameaça, ou suscitam, a partir de suas molduras, a contenção deste ímpeto homicida, a negação da negação? Este risco de esvaziamento da humanidade comum só pode ser entendido à luz dos processos de identificação e desidentificação, operados pelos enquadramentos e modos de ver oferecidos pelas imagens. É neste sentido que devemos enfrentar os pressupostos de uma política das imagens.

### Da ética do rosto à política das imagens

A arte de Éder Oliveira é destinada a uma espécie de restituição, de libertação. Ao deslocar as imagens de indivíduos publicadas nos cadernos policiais para as ruas de bairros periféricos e para dentro das galerias, o artista devolve os sujeitos à liberdade de outros enquadramentos que já não obedecem estritamente aos regimes midiáticos do ver:

Resgatados do aprisionador enquadramento policial e midiático, resingularizados – sobretudo pela peculiaridade extrema do olhar de cada jovem, único e irrepetível – os rostos reencontram o espaço de circulação das pessoas e a vida (em) comum, outra vez livres, libertos da fisionomia encarcerada nas páginas dos jornais.<sup>20</sup>

A pintura à óleo do artista paraense agiganta sujeitos apequenados pelo enquadramento midiático, desenquadra-os de um esquema interpretativo, mas não totalmente. Carrega os vestígios do recorte sensacional como forma de cisão, mostrando, precisamente, que novos recortes são possíveis, que uma nova identifica-

19. *Ibidem*, p. 29.

20. GUIMARÃES, César. Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira. *Revista ECO-Pós*, v. 20, n. 2, 2017. p. 23

ção é possível, ensaiando outro modo de interpelar. Daí porque as imagens forjadas por Éder Oliveira nos colocam diante dos paradoxos da arte-política, dos dilemas de uma dimensão política do fazer artístico, além, é claro, de recolocarem a questão do rosto sob a forma icônica do semblante.

---

Na perspectiva de Rancière, a relação entre arte e política transborda os limites retóricos daqueles gestos artísticos engajados em posicionar-se numa luta por meio de mensagens contundentes. Neste mesmo sentido, tal relação também situa-se além dos esforços representacionais voltados à retratação das estruturas e conflitos sociais sob um viés crítico – e pedagógico – autodeclarado. Para o filósofo, um dos princípios fundadores de uma efetividade estética e política da arte é, precisamente, a cessação de toda e qualquer relação sobredeterminada entre as intenções do artista, as formas sensíveis apresentadas como arte, o olhar do espectador e o próprio estado da comunidade.

O suposto conflito entre uma pureza da arte e sua “contaminação” pela política é, portanto, falso. O conflito situa-se, na verdade, na dimensão do próprio fazer artístico destinado a colocar, frente a frente, regimes distintos de sensorialidade:

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa.<sup>21</sup>

21. RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 63.

A arte política, portanto, é aquela que instaura dissensos, reconfigura modos de representação, inaugura novas formas enunciativas, desfaz e refaz molduras e recortes, construindo novas paisagens do visível, do dizível, do imaginável. Em suma, a arte polí-

tica oferece e se oferece a novas experiências estéticas, capazes de contribuir para “transformar o mapa do perceptível e do pensável, para criar novas formas de experiência do sensível, novas distâncias em relação às configurações existentes do que é dado.”<sup>22</sup> Este efeito, no entanto, não é instaurado pelas intenções artísticas, não é de todo calculável pelas pedagogias do pensamento, nem programável pelas retóricas políticas.

Talvez, à luz destas premissas, a dimensão política das pinturas de Éder Oliveira já não resida na evidência de seu manifesto contramidiático, mas sim na restituição desses semblantes à indecidibilidade do efeito, a novas distâncias e à resistência do visível em ser capturado em sua totalidade pela imagem. É neste sentido que podemos ver naqueles murais e naquelas intervenções urbanas modos de subjetivação capazes de gerar curto-circuito nos mecanismos identificadores subjacentes aos enquadramentos convencionais – midiáticos, estatais – da violência.

Modos de enquadrar o outro são, também, modos de nomeá-lo, de identificá-lo. Contudo, essas formas de apreender o outro podem, igualmente, operar na contramão destes gestos identificadores e, no fim das contas, reificantes. Esses seriam processos de subjetivação política que, segundo Rancière, são formas de desidentificação ou de desclassificação. O processo da construção da igualdade, segundo esta perspectiva, é aquele da demonstração da diferença. Entretanto, a diferença não deve ser compreendida como uma identidade diferente, isto é, não deve significar a afirmação de um próprio que é outro, e sim de uma “inapreensão”, de uma falha, de um “ser-entre”.

Para Butler, é a identificação que prenuncia a morte da identidade, isto é, são os enquadramentos que fixam, violentamente, sujeitos e identidades enquanto estratégias de regulação da visibilidade dos outros que acabam por anulá-los, reificá-los em nome da identidade. E em que sentido podemos tentar conciliar a ética levinasiana do rosto com uma política das imagens? Se, como afirma Lévinas, a arte pode conferir rosto a um indivíduo, é porque as imagens são capazes de apreender aspectos da outridade do outro, suficientes para que se estabeleça uma convocação a não o matar, uma interpelação a não recusá-lo, um chamamento à responsabilidade para com a vida e a morte do outro.

---

22. *Ibidem*, p. 66.

Essa inflexão estético-política da ética levinasiana nos conduz, ainda, a outro conjunto de indagações: quais desses trabalhos artísticos são capazes de nos situar nos limites da representação do outro? Quais são eficazes em nos fazer retornar ao humano ali onde não esperamos encontrá-lo? Quais conseguem nos interpelar, fazendo com que “escutemos” o rosto em seu apelo violento por não ser apagado?

### **Wagner Almeida e o nó entre indeterminações**

Buscar na arte uma espécie de último refúgio onde é possível retornar ao humano, à luz da constatação de Butler sobre a falha representacional, a incapacidade de o rosto ser capturado pela imagem, impõe-nos questões difíceis de superar. No campo da arte (se for possível falar somente nele), observa-se nos trabalhos de Éder Oliveira e Wagner Almeida o índice de, pelo menos, duas recusas importantes a serem pensadas na construção da representação do rosto, do corpo: as tradições pictóricas provenientes das Belas Artes, em Oliveira; e os protocolos do fotojornalismo diário, em Almeida. Os procedimentos que permitem Éder pintar imagens não “aprisionadas” em telas fixas são estratégias de um deslocamento adepto às rupturas com a ideia da obra única.

Na fotografia (e na intersecção entre mídia massiva e arte), a posição de Wagner está na recusa dos mecanismos de regulação da fotorreportagem que enquadra, constrange e predetermina a representação de quem é eliminado no cotidiano da violência urbana. Tal recusa se traduz, entre outros elementos, na opção pela lente normal (50mm) e pela aproximação do corpo e sua captura em detalhe. Trata-se da posição contrária ao efeito da grande angular, utilizada pela tradição da estética documental e das coberturas e ensaios jornalísticos. O recuo artificial em relação ao objeto e o que abrange uma quantidade maior de elementos em cena dá à grande angular o poder de “dramatizar” o drama, “artificializar” o artifício e “espetacularizar” o espetáculo na chave de um trabalho identificado como humanista.

Em direção contrária, Wagner não cede à naturalização do uso da grande angular como efeito representacional da to-

talidade da cena. Philippe Dubois tratou do assunto quando se referiu às construções ideológicas da fotografia de imprensa, em especial a de guerra, por meio da crítica de Alain Bergala:

Antes de mais nada, o espaço da representação fotográfica não deve deixar que dele se suspeite como espaço de enunciação. Constrói-se pela grande angular como um espaço envolvente o qual nos encontramos capturados brutalmente, mas sempre como por acaso, por acidente [...]. A grande angular trabalha maciçamente em benefício do humanismo choramingão; isola o personagem, a vítima, em sua solidão e sua dor...<sup>23</sup>

Tanto Éder, no campo pictórico, quanto Wagner, no fotográfico, irão buscar os objetos de suas questões no mesmo acervo da mídia jornalística, na mesma paisagem de rostos e corpos da delinquência construída por certo regime representacional. É neste poço sem fundo que os artistas irão extrair componentes de recusa, enredar-se nas lógicas de subjetivação, cair (ou envolver-se) em armadilhas, alternando possivelmente mergulhos profundos em que a constatação de uma saída não é evidente e súbitos movimentos em direção à superfície para respirar soluções provisórias. E, nesta gangorra, a experiência de fruição é particularmente emancipatória e coloca em risco (em jogo) os discursos: do artista, da obra, do crítico de arte, do comunicólogo, do filósofo, do regime da mídia, do poder da imagem. Ainda no campo artístico (e escapando dele), toma-se aqui a direção de Rancière sobre os estados de indeterminação que caracterizam o entendimento sobre a imagem pensativa, pois a fotografia seria para ele exemplar no exercício de reflexão sobre o limite entre arte e não arte, já que rompeu, na perspectiva benjaminiana, “[...] com o culto, religioso e artístico do único”<sup>24</sup> e se apresenta como uma rede de relações em que signos de toda ordem amplificam as singularidades indiciais:

A pensatividade da fotografia poderia então ser definida como esse nó entre várias indeterminações. Poderia ser caracterizada como efeito da circulação entre o motivo, o fotógrafo e nós, do intencional e do não intencional, do sabido e do não sabido, do expresso e do não expresso, do presente e do passado.<sup>25</sup>

23. DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 2001, p. 41.

24. RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 104.

25. *Ibidem*, p. 110.

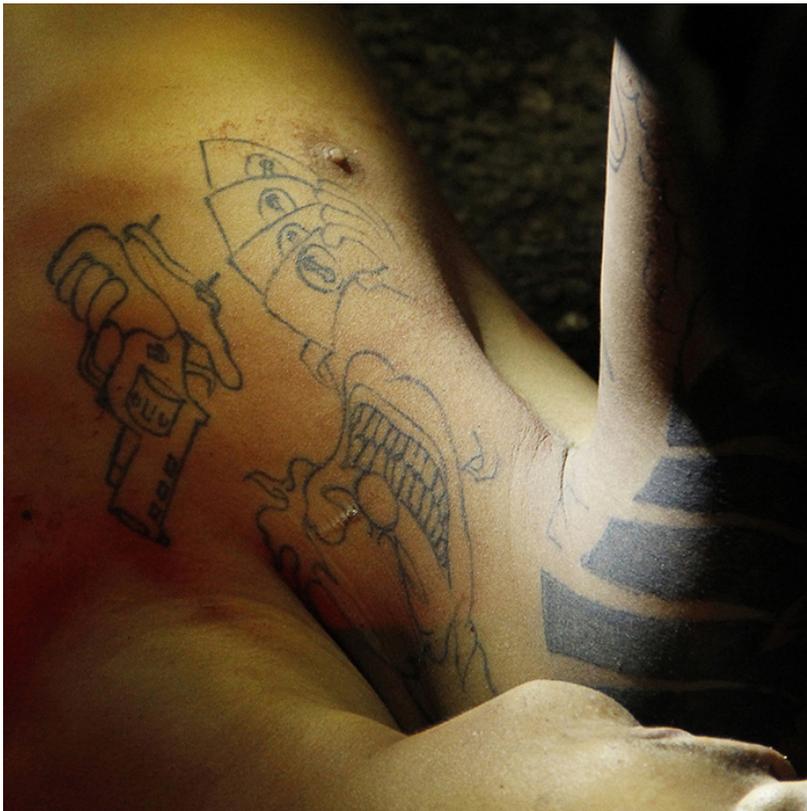
A série *Livrai-nos de todo o mal* constitui um campo minado tanto para o artista quanto para o espectador, em que o “nó entre várias indeterminações” se arma para o desafio dos discursos. Ao invés de escolher a exuberância noturna (o vermelho das sirenes policiais, o foco das lanternas do carros, as luzes amarelas dos barracos) dos planos abertos e a eloquência da grande angular, Almeida chega junto do corpo no chão e corta-lhe a cabeça, tira-lhe a fisionomia, preservando-o e não expondo o seu semblante – em favor do rosto do outro, talvez.

De certo modo, Wagner Almeida faz o mesmo que a mídia está acostumada a construir para os consumidores da imagem: cria uma galeria de gente sem rosto cuja identidade amorfa e homogênea se traduz no grande mal, no mundo do crime e da violência que estimula em nós o desejo de extirpar os males. No entanto, a contrapelo do gesto (o artista está lá – na pele do fotorrepórter – no centro da cena, no centro de um poder na cena, em território dominado por policiais e pela mídia), o fotógrafo desfere seu golpe de artista, tenta uma aproximação, chega muito perto do peito, dos ombros, do pescoço, de parte da face, quase que afaga o corpo quando o envolve com uma luz quente e suave.

É nesta perspectiva – a do gesto de aproximação representado por um enquadramento singular e a construção de uma luz não espetacular – que as imagens conseguem pôr o sentido da vida em discussão, especialmente quando se trata de corpos jovens cuja vida é interrompida brusca, fácil e continuamente. A escrita sobre a pele anuncia uma melancólica fragilidade do outro diante do caos social. Em especial, as tatuagens verbais indiciam o sentimento daqueles que, agarrados aos valores da religião, em desespero, acreditam no impossível. Wagner Almeida fotografa num gesto de acolhimento e proteção ao morto, em uma espécie de consolo à tentativa inútil do homem de segurar-se em algo insuficiente como garantia de vida. Seria este um momento possível de nos fazer retornar ao humano ali onde não esperamos encontrá-lo? É no gesto de aproximação, é na tentativa do gesto de aproximação, é na construção visual de uma atmosfera luminosa de intimidade que tende a nos mover para o acolhimento que é possível escutar o rosto que não está no

quadro, assim como a polifonia dos vários outros rostos dentro e fora do quadro recortado pelo artista.

A série de Wagner Almeida, apesar de sua coesão plástica um tanto contundente, apresenta nuances que a distanciam de um discurso homogêneo. Cada imagem possui particularidades que contribuem com os paradoxos entre artista e obra, entre obra e espectador. Os mesmos elementos que permitem sinalizar uma forte atitude espiritual – o título do trabalho, as tatuagens alusivas à religião e o nome da pessoa amada – tombam diante do fracasso humano. As imagens de cristos, nossas senhoras no peito e nos ombros e as fitas de proteção no pulso, iluminadas suavemente e vistas tão próximas, atestam solenemente a ausência destes amparos. Neste sentido, o gesto último do artista, ao reenquadrar o corpo morto, vulnerável e despido de qualquer sustentação divina, é tudo o que resta ao humano: o retornar ao humano, ao instinto de acolher, consolar, proteger, responsabilizar-se.



**Fig. 3.**

Wagner Almeida, Sem título, da série *Livrai-nos de todo mal*, 2012. Fotografia, 47 x 47 cm, coleção Diário Contemporâneo de Fotografia, Museu de Arte Contemporânea Casa das Onze, Belém

Como exemplo desta dissonância, temos a presença mais ostensiva – e cenográfica – do sangue ou tatuagens que desafiam igualmente os mecanismos de regulação do bem. A tatuagem tosca estampada no peito cuja figura exhibe um esgar cínico somado à representação de notas de dinheiro e um revólver não possui nenhuma sutileza (Fig. 3). Frustra veementemente a esperança de retornarmos ao humano, mas por outro lado, torna-se um signo poderoso de enfrentamento de qualquer poder. Diante deste impasse, retornemos ao que Butler afirma sobre a “falha representacional” do rosto, sobre algo impossível de ser representado, e consideremos em uma perspectiva semiótica a ideia de que o signo representa justamente porque falha, é incapaz de dar conta da totalidade de seu objeto. No caso da série de Almeida, o rosto, portanto, emerge na falha representacional, na expressão desta incapacidade de ser capturado pela imagem.

### **Éder Oliveira e a expansão pictórica do olhar**

No campo pictórico (e também midiático), consideremos a recusa de Éder Oliveira às Belas Artes e o discurso mais corrente que atribui dimensão política a seu trabalho como duas forças aliadas para um entendimento mais imediato de sua poética. As pinturas do artista têm sido embaladas sob a sedutora etiqueta “identidade do homem amazônico”, um discurso reforçado, aliás, pelo próprio artista. De fato, são homens pardos, negros e índios que habitam as periferias de Belém do Pará, subjugados ao enquadramento clínico e frontal das câmeras fotográfica e cinematográfica, forçados a mostrar o rosto para uma circulação massiva e a constituição de uma identidade homogênea da delinquência.

O gigantismo das imagens (a imponência dos rostos) nos coloca dentro de um espaço cuja dimensão social e política das representações é inescapável, incluindo aí a própria política de representação do artista. No entanto, os trabalhos de Éder Oliveira escapam do campo circunscrito da arte social em prol de uma identidade homogênea amazônica, ainda que o artista se valha deste enunciado.

**Fig. 4.**

Éder Oliveira, *Sem título*, 2014.  
Acrílico sobre parede, 25,00 x  
3,85, 31ª Bienal de São Paulo,  
São Paulo.<sup>26</sup>

Na mesma medida em que o artista agiganta sujeitos apenados pelo enquadramento midiático, ele os recria na forma de uma pintura espetacular, colorida para o deleite das superfícies do espaço público, muros e fachadas de prédios, ou grandes áreas nobres com pé direito alto dentro de galerias e museus de arte (Fig. 4), na apreensão ainda romântica do “imaginário amazônico”, isolado do mundo e único em sua exuberância.

Não estaríamos correndo o risco de romantizar e embelezar certos gestos fisionômicos tão visivelmente constrangidos diante da máquina fotográfica? Não estaríamos nos desviando do real problema da violência midiática (e fotográfica) sobre esses corpos e rostos quando se desloca da fotografia dura e insípida como documento do poder para um lugar onde o que sobra somente é a beleza estonteante e espetacular? Mas esse lugar, no qual a beleza sobra e domina, ao final, não seria, ao revés, a grande força do trabalho de Éder, sem as amarras dos discursos cristalizados sobre o seu caráter político? Não seria por meio da pintura que poderíamos prestar mais atenção na real problemática em que o trabalho se vê envolvido? A pintura espetacular nos convoca a ouvir aqueles rostos, desfere o golpe fatal de uma beleza que apaga pelo arrebatamento ou desloca em forte velocidade estética o objeto do seu problema de origem?

Allan Sekula, assim como Rancière, já apontava para as indeterminações da representação fotográfica quando dedicou

26. OLIVEIRA, Éder. Op. cit.

grande parte de sua carreira de artista e teórico às reflexões sobre a chamada fotografia documental. Sekula ressalta que, em uma sociedade industrial avançada, a grande maioria de mensagens direcionadas ao domínio público é produzida em nome de uma autoridade anônima capaz de excluir qualquer coisa, menos a afirmação. Ele entende este debate como algo que engaja a linguagem fotográfica em um campo discursivo onde ocorrem mensagens que tornam “[...] a fotografia como uma moeda de troca tanto no herético domínio da arte erudita quanto na imprensa popular”<sup>27</sup>. No mesmo campo das teorias fotográficas, o autor sistematizou uma crítica ao mundo das artes, em especial às obras que não superaram a tradição formalista moderna (ou que aderiram precocemente à nomenclatura pós-moderna) manifestando-se não mais além do que elas mesmas.

---

27. SEKULA, Allan. On the invention of photography meaning. In: GOLDBERG, Vicki. **Photography in print**: writings from 1816 to the present. Novo México: University of New Mexico Press, 1981. p. 453. No original: “[...] the photograph as a token of exchange both in the hermetic domain of high art and in the popular press.”

28. SEKULA, Allan. Desmantelar la modernidad, reventar el documental: notas sobre la política de la representación. In: RIBALTA, Jorge. **Efecto real**: debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004, p. 37-38. No original: “Las confusiones ideológicas del arte actual, etiquetadas eufemísticamente como ‘pluralismo saludable’ por los promotores del arte son fruto del desmoronamiento del autoridad que ejercía el paradigma moderno. La modernidad artística ‘pura’ fracasa porque es, en última instancia, un proyecto autoaniquilador que limita el campo de preocupaciones del arte con rigor cientificista y desemboca en un callejón sin salida con sus apelaciones al gusto, la ciencia y la metafísica.”

As confusões ideológicas da arte atual, etiquetadas eufemisticamente como “pluralismo saudável” pelos promotores da arte, são fruto do desmoronamento da autoridade que exercia o paradigma moderno. A modernidade artística “pura” fracassa porque é, em última instância, um projeto autoaniquilador que limita o campo de preocupação da arte com rigor cientificista e desemboca em um beco sem saída com suas apelações ao gosto, à ciência e à metafísica.<sup>28</sup>

Considerando a fotografia um meio poderoso e onipresente entre a informação e a arte, e tomando a ideia de Sekula sobre o “beco sem saída” como um problema desafiador no que concerne ao alcance das imagens de Éder Oliveira sobre a audiência, buscamos evitar os discursos precoces e classificatórios sobre a dimensão política (e amazônica) de suas pinturas sob o risco de esvaziar o que elas podem ter de mais político em sua constituição como trabalho de arte. Oliveira domina e exhibe no colorido arrebatador uma economia de elementos, uma síntese gráfica sofisticada da fisionomia humana, mas recusa o engessamento das imagens (e de seus retratados) em suportes fixos, tradicionais, em desacordo com a convenção da pintura de tradição, do culto ao objeto único (Fig. 5). Por outro lado, há no processo do artista (e em seu modo expositivo) pinturas sobre telas convencionais, em menor escala, assim como imagens encerradas em molduras de acrílico, lidando

Entre exposição e  
desaparecimento: por uma  
ética das imagens do rosto

---

assim com os protocolos materiais do objeto artístico apreciado no circuito dos museus.



**Fig. 5.**  
Éder Oliveira, *Sem título*, 2016.  
Acrílica sobre parede, 5 x 4 m,  
Sala Vermelha – Arte Pará,  
Museu Casa das Onze Janelas,  
Belém<sup>29</sup>

29. OLIVEIRA, Éder. Op. cit.

Em outros procedimentos, Éder Oliveira constrói sequências fotográficas que captam a vida provisória das pinturas nos muros das cidades. Tais sequências documentais emulam a precariedade da vida social de seus retratados e se transformam em uma espécie de atualização da intervenção do artista sobre a cidade, dotando o documento fotográfico de valor performático (Fig. 6).



30. Ibidem.

**Fig. 6.**  
Éder Oliveira, *Sem título*,  
2015. Pintura mural (acrílica  
sobre parede), dimensão  
indeterminada, Intervenção  
urbana, Belém<sup>30</sup>

Neste caso, a série de registros performa uma outra sinfonia de enunciados quando expõe desde a contundência do ato pictórico no espaço urbano, que agiganta o que está à margem (a polifonia de vozes de um rosto pode ser escutada contra o seu apagamento), quanto a vulnerabilidade disseminada de todos aqueles signos – a imagem, o personagem, o trabalho do artista – que sofrerão um novo apagamento pelo tempo e por diversas ações e interferências urbanas, como escritas, grafites e pichações. Neste sentido, os trabalhos de Éder Oliveira operam no limite entre uma pintura devotada à beleza e ao valor plástico e a possibilidade de dessacralizá-la sob um conjunto de procedimentos que a tornam precária. Seu trabalho segue além dos discursos generalistas de uma arte política no sentido estrito quando abre uma fenda a um só golpe em dois objetos aos quais ainda insistimos, por vezes, atribuir uma autonomia absoluta: a representação pictórica e a representação fotográfica. Sekula nos dá ferramentas para olhar a faceta documental que envolve a poética do artista:

Historicamente, a teoria do realismo fotográfico se vale do positivismo e, ao mesmo tempo, é fruto dele. A visão, que não está propriamente implicada no mundo que tem adiante, está submetida a uma idealização mecânica. Paradoxalmente, a câmera serve para naturalizar ideologicamente o olho do observador [...] As fotografias, que são sempre o fruto de encontros socialmente específicos entre humano e humano, ou humano e natureza, se convertem em depositárias de realidades mortas, de objetos reificados que foram arrancados de suas origens.<sup>31</sup>

31. *Ibidem*, p. 40. No original: "Históricamente la teoría del realismo fotográfico se vale del positivismo y, al mismo tiempo, es fruto de él. La visión que propiamente no está implicada en el mundo que tiene delante, está sometida a una idealización mecánica. Paradójicamente, la cámara sirve para naturalizar el ojo del observador. [...] Las fotografías, que son siempre el fruto de *encuentros* socialmente específicos entre humano y humano, o humano y naturaleza, se convierten en depositarias de realidades muertas, de objetos reificados que han sido arrancados de sus orígenes sociales".

Deste modo, poderíamos provocar a ideia de que a dimensão “política” da pintura de Éder está menos em sua ação pictórica e mais na crítica fotográfica, pois ataca a naturalização do meio na mídia, questiona formas de ver e de mostrar e, em corolário, maneiras de enquadrar certas vidas. A pintura expande por vezes aquele pequeno e fugaz traço de constrangimento e incômodo no franzir da testa ou no olhar arredio que é flagrado pela imposição da câmera fotográfica. Qual é a voz que se escuta desse rosto transformado na grande tela da galeria de arte? Em quais frequências esses rostos operam quando estão no muro de uma periferia ou na nobre fachada de um museu? No limite entre a pintura e a foto-

grafia, na recusa de ambas como territórios autônomos e ainda na total adesão de Éder Oliveira e Wagner Almeida à expressão artística, chegamos a um espaço de enunciação sem soluções definitivas em que a investigação sobre a política dos enquadramentos é uma possibilidade de reconhecer por meio das poéticas individuais o papel da arte na sociedade.

### Considerações finais

Ao final deste percurso, dedicado ao exame de dois gestos artísticos unidos sob o pretexto de que remetem às problemáticas ética e estética da representabilidade do rosto, os trabalhos fotográficos de Wagner Almeida e pictórico de Éder Oliveira evidenciam as contradições intrínsecas aos gestos artísticos de interposição e tensionamento de modos de ver. Wagner Almeida, ao recusar os semblantes, ensaia formas alternativas de apreensão do outro e da morte. Éder Oliveira, por sua vez, ao privilegiar a face, oferece as imagens a outras formas de convocar o olhar, de enquadrar, mostrar e, no limite, ouvir o outro.

Os “outros” do fotógrafo e do pintor por certo figuram sob novos enquadramentos, dentro de outros regimes do visível, mas seguem vulneráveis à construção de um apelo visual que não lhes restitui, necessariamente, um nome, uma narrativa; não lhes convoca, necessariamente, um olhar responsivo e zeloso. O rosto enquanto alteridade radical, como forma de interpelação e responsabilização pelo outro, insiste em escapar. Mas também sobrevive, de alguma maneira, pela exigência ética que o faz persistir na ausência presente e na presença ausente daqueles sujeitos.

Por outro lado, ao oferecer os indivíduos, seus corpos e semblantes a um novo “ponto de vista”, tais gestos levantam, cada um à sua maneira, um novo questionamento: há fórmulas ética ou esteticamente justas pré-estabelecidas capazes de fazer com que “escutemos” o rosto em seu apelo para não ser apagado? Esse é, a nosso ver, precisamente o risco duplo que a indecidibilidade do efeito nos coloca: o da exposição e do desaparecimento, o da escuta e o da surdez do rosto.

BUTLER, Judith. Responsabilidade. In: \_\_\_\_\_. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 109-171.

---

DIDI-HUBERMAN, Georges. Peuples exposés (à disparaître). **Chimères**, n. 1, p. 21-42, 2008.

LEVINAS, Emmanuel. Violence of the face. In: \_\_\_\_\_. **Alterity and Transcendence**. London: The Athlone Press, 1999, p. 169-182.

**Leandro Rodrigues Lage** é doutor em Comunicação e Sociabilidades Contemporâneas pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia. É mestre em Comunicação e especialista em Comunicação: Imagens e Culturas Midiáticas pela UFMG.

**Mariano Klautau Filho** é doutor em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2015). Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1999). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia.