

Artigo recebido em:  
17.07.2019

Aprovado em:  
07.05.2020

Rafael Giovanni Venuto

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina.

E-mail: rafael.vnt@gmail.com

Flávia Garcia Guidotti

Jornalista, Mestre em Ciências da Comunicação, Doutora em Educação, professora e pesquisadora da Graduação e Pós-graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina.

E-mail: flaviagguidotti@gmail.com

# O banal e o prosaico no fotojornalismo contra-hegemônico<sup>1</sup>

Rafael Giovanni Venuto  
Flávia Garcia Guidotti

## Resumo

O presente trabalho analisa duas imagens produzidas pelos coletivos *Maruim* e *C.H.O.C Documental* a partir do regime estético das artes identificado por Jacques Rancière. Seu objetivo é refletir sobre modos possíveis e potenciais de retratação do “real” no âmbito do fotojornalismo que atua de modo contra-hegemônico. A análise se desdobra em três eixos: no primeiro, são apresentados os três principais regimes da arte na tradição ocidental (ético, poético-representativo e estético), bem como a partilha do sensível; no segundo, discute-se as noções em torno do que o filósofo denomina eficácia estética e sua aplicabilidade; finalmente, no terceiro, são retomadas as imagens que compõem o *corpus* deste trabalho, as quais se relacionam com a potência do prosaico e do banal na construção de subjetividades estético-políticas outras.

**Palavras-chave:** Fotojornalismo. Estética. Subjetivação.

## The banal and the prosaic in counter-hegemonic photojournalism

### Abstract

This work analyzes two images produced by the collectives *Maruim* and *C.H.O.C Documental* based on the aesthetic regime of the arts identified by Jacques Rancière. Its objective is to reflect on possible and potential ways of portraying the “real” in the scope of photojournalism that acts in a counter-hegemonic way. The analysis unfolds in three axes: in the first, the three main regimes of art in the Western tradition (ethical, poetic-representative and aesthetic) are presented, as well as the sharing of the sensitive; in the second, it discusses the notions around what the philosopher calls aesthetic effectiveness and its applicability; finally, in the third, the images that make up the *corpus* of this work are resumed, which are related to the prosaic and banal power in the construction of other aesthetic-political subjectivities.

**Key words:** Photojournalism. Aesthetics. Subjectivation.

Ao não dissociar as noções de estética e política, as quais estariam umbilicalmente imbricadas, o professor e filósofo Jacques Rancière coloca em questão diversos aspectos de nossa existência, entre eles a necessidade de se reconhecer o dissenso como elemento seminal da própria política, a qual também “[...] é estética [...] na medida em que é um modo de determinação do sensível, uma divisão dos espaços [...] destinados a essa ou àquela ocupação, uma forma de visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum” (RANCIÈRE, 1995, p. 8). Em outras palavras, a política acontece quando um mundo comum é contrastado com outros mundos comuns, quando consensos homogeneizantes são colocados em xeque, quando se questiona o já dado, [re]configurando assim a “ordem” de um sensível partilhado.

Ao propor uma aproximação entre seu pensamento em torno do *regime estético* das artes, que é aquele em que “[...] a identificação da arte [...] não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 32), e o fotojornalismo contra-hegemônico, portanto, buscamos estabelecer outras conexões entre a prática fotojornalística e sua [co]participação na [re]criação de outras subjetivações estético-políticas no interior das coletividades. Vale ressaltar, por isso mesmo, que partimos do pressuposto segundo o qual, muito embora o fotojornalismo tenha suas especificidades enquanto construído de uma área que histórica e essencialmente se presta à informação, as pretensas fronteiras entre o que costumamos chamar de arte e fotojornalismo caíram por terra há muito tempo. É o que nos aponta Madalena Oliveira (2001, p. 281) quando pondera que “[...] com preocupações de ordem estética, o fotojornalista aventura-se nos domínios da arte, abandonando a intransigência de valores caros à prestação jornalística. Ele busca o sentimento dos factos que escreve em imagens”. Também a escritora e crítica de arte Susan Sontag (2004, p. 84), mas pensando a fotografia de modo mais amplo e genérico, considera que as fotos “[...] tiram partido simultaneamente do prestígio da arte e da magia do real. São nuvens de fantasia e pílulas de informação”.

Não se trata, aqui, de afirmar que apenas o fotojornalismo produzido fora do cenário *mainstream* pode abrir margem a outros tipos de subjetivação estético-política, senão que vislumbramos em veículos declaradamente contra-hegemônicos condições mais propícias para a experimentação de outras formas de retratar o social, isso por conta de suas idiossincrasias. Ao buscar outros tipos de financiamento, independente de patrocínios que possam vir a limitar abordagens e a dimensão social das pautas, sua atuação pode vir a colaborar para a [re]criação de outros modos de visibilidade e dizibilidade nos cenários dissensuais da democracia, o que vai ao encontro do que sugere Santos (2008, p. 26) quando afirma que os usos e projetos contra-hegemônicos podem vir a revelar “[...] evidências da efetividade de contra-racionalidades e de racionalidades paralelas, que se levantam como realidades ante a racionalidade hegemônica, e apontam caminhos novos e insuspeitados ao pensamento e à ação”.

Assim, a fim de refletir sobre possibilidades e potencialidades do fotojornalismo contra-hegemônico na [re]criação de outras subjetivações estético-políticas, tomamos como exemplo duas fotografias produzidas pelos coletivos *Maruim*<sup>2</sup> e *C.H.O.C Documental*<sup>3</sup>. A escolha de tais imagens se deu porque as mesmas abrigam algumas similitudes e características que demonstram seu pertencimento ao *regime estético*, bem como porque sinalizam para o potencial que se encontra no banal, no prosaico, no “insignificante”, entendidos aqui como restos e rastros que podem contar muito sobre a história de um povo, de uma época ou mesmo de um *fait divers* qualquer. Nosso *corpus*, portanto, foi delimitado a partir do entendimento acerca do conceito de *eficácia estética* em Rancière (2012b), a qual pressupõe certa *distância* e *neutralização*. Tal ponto será melhor esclarecido mais adiante, em campo específico.

Antes, porém, convém que se explique a partir de qual ponto de vista a própria análise se dá. Para tanto, começamos por situar brevemente os três principais regimes da arte na tradição ocidental (ético, poético/representativo e, claro, o estético) e

<sup>1</sup>Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no GP Fotografia, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup>Coletivo formado por estudantes, ex-estudantes de jornalismo e demais colaboradores que atua principalmente na região da grande Florianópolis. Seu objetivo é oferecer alternativas às narrativas da mídia empresarial que predomina no estado de Santa Catarina. <https://www.facebook.com/midiamaruim/>

<sup>3</sup>Grupo que conta com a participação de colaboradores espalhados pelo país e que privilegia a cobertura de temas ligados às causas sociais, como direito à moradia, preservação de terras indígenas, reforma agrária etc, além de imagens isoladas capturadas em ruas, parques e outros locais públicos. <https://www.facebook.com/C.H.O.C Documentaldocumental/>

a *partilha do sensível*, a qual pode ser compreendida inicialmente como “[...] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Por fim, retomamos as duas fotografias a fim de refletir sobre possíveis e potenciais formas de retratação do “real” e sua implícita capacidade para a criação de outras subjetivações estético-políticas no interior das coletividades.

### **Regimes da arte e a *partilha do sensível***

O primeiro deles, o qual Rancière denomina *ético*, engloba obras que teriam uma especificidade quanto à sua origem (seu teor de verdade) e seu destino (seus usos e os efeitos que produziriam em uma determinada coletividade). Nele, a arte também não seria considerada enquanto arte, mas estaria diretamente subsumida àqueles fatores (RANCIÈRE, 2009). Fariam parte de seu espectro as imagens sacras, de divindades, bem como o direito ou proibição de produzi-las e veiculá-las (RANCIÈRE, 2009).

Nesse regime, a imagem estaria a serviço da comunidade ou, mais precisamente, à manutenção do *ethos* desta comunidade, uma comunidade que deveria ser “perfeita”, quase apolínea.

O próximo regime identificado por Rancière (*representativo/poético*) está intrinsecamente ligado à “visão hierárquica global das ocupações políticas e sociais” (RANCIÈRE, 2009, p. 32) de cada parte dentro de um comum compartilhado, ou seja:

*[...] o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade de seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade. (RANCIÈRE, 2009, p. 32).*

A ideia a que tal regime remete é a de que a ocupação social de cada indivíduo o autorizaria ou não a usufruir determinados tipos de arte. Em outras palavras, as classes populares teriam acesso à comédia, por exemplo, enquanto aos “nobres” ficaria reservada a tragédia, o que denota uma visão e divisão hierárquicas de mundo, de competências e incompetências, de possíveis e impossíveis.

Por fim, o regime a partir do qual este estudo reflete sobre a potência do prosaico e do banal na construção de subjetividades estético-políticas outras no interior das coletividades rompe com as fronteiras apresentadas anteriormente.

*O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. [...] Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. (RANCIÈRE, 2009, p. 33-34)*

Em outras palavras, ao contrário do que acontecia nos dois regimes anteriores, onde de um lado se tinha a arte necessariamente atrelada a um “teor de verdade” que deveria fomentar o *ethos* das coletividades (*regime ético*), como uma espécie de pedagogia para o “Bem” da polis, e de outro a permissão ou não de gozar de determinados tipos de artes de acordo com a ocupação e posição social de cada um (*regime poético/representativo*), no *estético* “[...] a identificação da arte [...] não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

Nele, não há um tema específico merecedor de mais respeito e dedicação que outros, nem um gênero, escola ou estilo, o que implica que arte e vida se amalgamam de modo indissociável. Os detalhes, mesmo os mais ínfimos, servem como indícios da história e do futuro de um indivíduo ou de uma coletividade. Desse modo,

[...] uma estátua mutilada pode se tornar uma obra perfeita, uma imagem de crianças miseráveis na representação de um ideal, uma cambalhota de palhaços no voo no céu poético, um móvel num templo, uma escada num personagem, um guarda-pó remendado na vestimenta de um príncipe, as circunvoluções de um voo em uma cosmogonia e uma montagem acelerada de gestos na realidade sensível do comunismo (RANCIÈRE, 2011b, p. 12)

Isso tudo também acaba por revogar um tipo de humanidade “[...] estruturada pela distinção entre homens de sentidos grosseiros e os homens de sentidos refinados, os homens da inteligência ativa e os homens da sensibilidade passiva” (RANCIÈRE, 2007, p. 7), criando assim uma ruptura no interior do modelo consensual que gostaria de manter as hierarquias que estabelecem possíveis e impossíveis, capacidades e incapacidades, visibilidades e invisibilidades, atividades e passividades.

Tudo isso está ligado à ideia de *partilha do sensível*, a qual

[...] faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE, 2009, p. 16)

Tal comum, por sua vez, está ou deveria estar em perpétuo movimento de reconfiguração, o qual se dá a partir da provocação de rupturas na distribuição de lugares e identidades, revolvendo e rearranjando, por assim dizer, a “ordem” do sensível, o que acaba por reafirmar a visão do autor em torno do imbricamento entre estética e política, pois “não mundo há real que seja o exterior da arte. Há pregas e dobras do tecido sensível comum nas quais se jungem e desjungem a política da estética e a estética da política” (RANCIÈRE, 2012a, p. 74).

Trata-se de um modo peculiar de se pensar a política e o estar dentro da política, que também é estética, onde os corpos já não se encontram encerrados em lugares demarcados em função de suas ocupações e funcionalidades, presos a um regime que Rancière denomina *policial*, regime este que “deseja nomes exatos, que marquem para as pessoas o lugar que ocupam e o trabalho que devem desempenhar” (MARQUES, 2013, p. 119). Vale ressaltar, no entanto, que “[...] a Polícia não designa a parte do aparelho estatal dedicada à repressão, mas sim esta ordenação da comunidade em que cada parte é compelida a manter-se fiel ao seu lugar, à sua função e à sua identidade” (RANCIÈRE, 2011a, p. 7)

Não se trata, todavia, de acabar com a polícia, criando uma espécie de dicotomia “bom e mau” que estreita e emburrece, uma vez que “não há lugar fora da polícia, mas há modos conflitantes de fazer coisas com os lugares que esses modos alocam: reordenando-os, reformando-os ou desdobrando-os” (RANCIÈRE, 2011a, p. 6). Trata-se, sim, de entender que há pelo menos duas grandes formas de *partilha do sensível* que se relacionam entre si: uma que reconfigura o estar no mundo através da “[...] constante criação de uma cena dissensual de configuração do ‘comum’” (MARQUES, 2013, p. 119), a qual seria *política*, e outra partilha, notadamente *policial*, que “[...] caracteriza um mundo no qual as imagens, mediadas pelo contexto comunicacional, buscam um horizonte totalizante, um consenso que dilui a força criativa e a resistência do imaginário” (MARQUES, 2013, p. 114).

Tempo, espaço, tipos de atividade e atuação estariam, portanto, em jogo no meio deste complexo sistema de relações e poder, onde se configura o que se vê, o que se pode dizer sobre o que é visto e quem supostamente tem competência para ver e dizer.

## Relações entre o conceito de *eficácia estética* em Rancière e o fotojornalismo contra-hegemônico

Em que medida as imagens, principalmente as fotojornalísticas, se prestam à [re]criação de novos sentidos comunitários e subjetivações estético-políticas? Ou melhor: elas influenciam de algum modo? Se sim, que eficácia estaria envolvida neste

processo? De acordo com o autor, a simples denúncia de uma injustiça, violação ou crueldade através de imagens sempre é refém de uma indecidibilidade.

*Cinema, fotografia, vídeo, instalações e todas as formas de performance do corpo, da voz e dos sons contribuem para reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos. Com isso, abrem passagens possíveis para novas formas de subjetivação política. Mas nenhum deles pode evitar a ruptura estética que separa os efeitos das intenções e veda qualquer via larga para uma realidade que estaria do outro lado das palavras e das imagens. Não há outro lado. Arte crítica é uma arte que sabe que seu efeito político passa pela distância estética. Sabe que esse efeito não pode ser garantido, que ele sempre comporta uma parcela de indecidível. (RANCIÈRE, 2012a, p. 81).*

Junto com Rancière, e trasladando as considerações acima para o fotojornalismo, cremos ser possível lidar com os fatos diante da câmera de modos distintos. Ao invés de evidenciar imagens terríveis e intoleráveis, com o objetivo explícito de chocar e promover, a partir desse choque, um impulso para a mudança no público receptor, ou ainda oferecer o icônico de cada acontecimento, se exploraria as tensões dos fatos sem, no entanto, recair naquela polaridade que mantém a ordem hierárquica e a estagnação das capacidades, das visibilidades e invisibilidades.

*Não se passa da visão de um espetáculo à compreensão do mundo e da compreensão intelectual a uma decisão de ação. Passa-se de um mundo sensível a outro mundo sensível que define outras tolerâncias e intolerâncias, outras capacidades e incapacidades. O que está em funcionamento são dissociações: ruptura de uma relação entre sentido e sentido, entre um mundo visível, um modo de afeição, um regime de interpretação e um espaço de possibilidades; ruptura dos referenciais sensíveis que possibilitavam a cada um o seu lugar numa ordem das coisas. (RANCIÈRE, 2012a, p. 66, grifo nosso).*

Apesar disso, conforme aludido anteriormente, Rancière sugere outro tipo de eficácia – a estética –, a qual é a “[...] eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta.” (RANCIÈRE, 2012b, p. 56). Como pressuposto de sua existência, estaria uma certa *distância e neutralização*, sendo necessário esclarecer que tal “distância” não se refere “[...] à contemplação extática da beleza” (RANCIÈRE, 2012b, p. 56), mas à “[...] suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade” (RANCIÈRE, 2012b, p. 56).

Nesse sentido, e a fim de tornar mais claro o conceito de *eficácia estética* aqui apresentado, é interessante lembrarmos com Rancière (2012b) uma fotografia (Figura 1) da artista francesa Sophie Ristelhueber, pertencente à série WB (West Bank). Nela, há um pequeno amontoado de pedras em um campo aberto.

Figura 1 – WB #3, 2005



Foto: Sophie Ristelhueber

<sup>4</sup>Versão alternativa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Zo8PHSsTZM> Acesso em 19 abr. 2020.

A princípio, por si só, a imagem não passa nenhuma mensagem objetiva em torno de algum acontecimento específico. Seu entendimento, por assim dizer, surge apenas quando se verifica seu pertencimento a um conjunto de outras imagens que compõem a série, a qual apresenta barreiras israelenses em estradas palestinas.

Ao invés de direcionar suas lentes para o grande Muro da Cisjordânia, símbolo e ícone midiático do “problema do Oriente Médio” (RANCIÈRE, 2012b), a fotógrafa preferiu dar destaque aos pequenos amontoados de pedras dispostos pelas autoridades israelenses ao longo das vias.

*Não fotografou o emblema da guerra, mas as feridas e as cicatrizes que ela deixa no território. Desse modo, talvez produza um deslocamento do desgastado afeto da indignação para um afeto mais discreto, um afeto de efeito indeterminado, a curiosidade, o desejo de ver mais de perto. (RANCIÈRE, 2012b, p. 101)*

Outro exemplo não limitante e normativo do que pode ser entendido como eficácia estética em Rancière é o que apresentamos a seguir. De autoria do artista albanês Anri Sala, segundo Rancière (2012b, p. 76), *Dammi i Colori*<sup>4</sup> coloca em cena “[...] a reflexão sobre a arte como construção de formas sensíveis da vida coletiva”. Na ocasião em que o vídeo foi produzido, o prefeito da cidade albanesa Tirana, capital da Albânia, havia promovido uma espécie de revitalização do espaço urbano da cidade, pintando as fachadas dos prédios com cores vivas. Além de transformar o ambiente, o prefeito, que também era pintor, visava provocar “[...] um senso estético de apropriação coletiva do espaço [...]” (RANCIÈRE, 2012b, p. 76) nos moldes das Arts and Crafts, do Werkbund ou do Bauhaus, isso com o intuito da “[...] criação de uma maneira apropriada de habitar em conjunto o mundo sensível, por meio do sentido da linha, do volume, da cor ou do ornamento.” (RANCIÈRE, 2012b, p. 76). O que o governante e talvez nem Sala poderiam prever, no entanto, é que o vídeo acabaria por colocar em cena “outras cidades”, isso porque

[...] os longos *travellings* e os *closes* estilhaçam a exemplaridade dessa cidade estética, põem à mostra outras superfícies coloridas [...]. A câmera, fazendo desfilar fachadas azuis, verdes, vermelhas, amarelas ou alaranjadas, parece levar-nos a visitar um projeto urbanístico em implantação. Outras vezes, ela põe uma multidão indiferente a atravessar aquela cidade-modelo, ou então se abaixa para confrontar a policromia feérica das paredes à lama das calçadas esburacadas e cobertas de detritos. Algumas vezes também aproxima-se e transforma os quadrados coloridos em áreas abstratas, indiferentes a qualquer projeto de transformação da vida. A superfície da obra organiza assim a tensão entre a cor projetada pela vontade estética nas fachadas e a cor restituída pelas fachadas. Os recursos de uma arte da distância servem para expor e problematizar a política que quer fundir arte e vida num único processo de criação de formas (RANCIÈRE, 2012b, p. 77).

A distância aludida por Rancière se refere à distância do próprio artista através não só do uso de recursos de filmagem, como *travellings* e *closes*, que mostram “outras cidades”, mas também e principalmente ao seu não engajamento ao discurso do prefeito, o qual acreditava e esperava por uma certa eficácia social, por assim dizer, a partir da pintura das fachadas. A neutralidade, por sua vez, estaria também no modo mesmo da polifonia apresentada (os buracos nas vias, as pessoas indiferentes, os planos que criam determinadas abstrações etc.).

*Mas esses reagenciamentos promovidos pela arte estética e pelas imagens se tornam possíveis a partir do momento que indagamos as imagens menos a partir de uma pretensa “mensagem política” a ser decifrada, e mais a partir dos dispositivos de visibilidade que definem e impõem constrangimentos e cerceamentos aos modos como se constroem, na imagem, possibilidades de apresentação e de aparência dos indivíduos determinadas por uma certa partilha consensual e policial do sensível.* (MARQUES, 2014, p. 71)

Ao contrário da lógica ética ou representativa, que pressupunha um imbricamento direto entre a intenção dos artistas, os produtos da arte e um determinado efeito no público, nas audiências, no regime estético tal conexão não faz o menor sentido (RANCIÈRE, 2011a). Decorre disso que o fotojornalista não precisa necessariamente saber de antemão o que vem a ser *eficácia estética* nos termos propostos pelo filósofo que inspira a presente reflexão, uma vez que sua atuação empírica pode eventual e não intencionalmente deslizar para a produção de um tipo de imagem que não encerra o sensível dentro de cadeias de inteligibilidade mais óbvias e consensuais, atuando assim na [co]formação de outras subjetivações estético-políticas. Do mesmo modo, tampouco o leitor carece de uma educação prévia para fruir esteticamente o que lhe é apresentado através de imagens. No caminho entre quem fotografa, o resultado de tal ato e a recepção de quem observa há um abismo de possibilidades, de indecíveis.

Muito embora seja praticamente impossível determinar, no fotojornalismo, o que vem a ser intenção consciente e o que seria acaso no processo de captação de imagens por parte do fotógrafo, algumas imagens parecem sugerir um maior distanciamento e neutralização no sentido da *eficácia estética* pensada por Rancière. No entanto, definir se os fotojornalistas sabem de antemão o efeito que uma imagem causará é algo no mínimo arriscado, porque, independentemente disso, a imagem sempre perfaz um caminho circular de significação, o que configura seu próprio caráter de indecível.

### **Detalhes que falam muito**

No primeiro final de semana de 2015, a Comuna Amarildo de Souza comemorava um ano de assentamento em terra cedida pelo Instituto de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), no município de Águas Mornas, a 36km de Florianópolis. Resultado da ocupação urbana mais marcante da história recente da capital do Estado de Santa Catarina, que teve início às margens da SC-401 em 16 de dezembro de 2013, a comemoração, que durou dois dias, teve música, teatro, trilha ecológica e almoços (sábado e domingo).

A Figura 2 foi captada no primeiro dia. Ela mostra uma peneira pendurada em uma parede de madeira. Sua representatividade figurativa não vai muito além de si mesma, ficando em segundo plano questões mais óbvias, como a festa e os demais acontecimentos que se sucediam naquele momento.

**Figura 2 – Um ano de assentamento Comuna Amarildo de Souza**



Foto: Coletivo Maruim

A peneira, em seu silêncio morto junto à parede, no entanto, diz muito sobre a vida no assentamento. Em seu silencioso “estar ali”, o objeto peneira conta muito mais sobre a história das pessoas que as utilizam do que sobre sua funcionalidade, a qual está ligada à atividade de separar uma parte maior, mais grossa, de uma menor, mais fina. Trata-se de uma imagem prosaica.

Prosaica também é a Figura 3.

**Figura 3 – “A chuva que limpa a escada suada do trabalhador que sangra deixa teu rastro colorido na selva de pedra”**

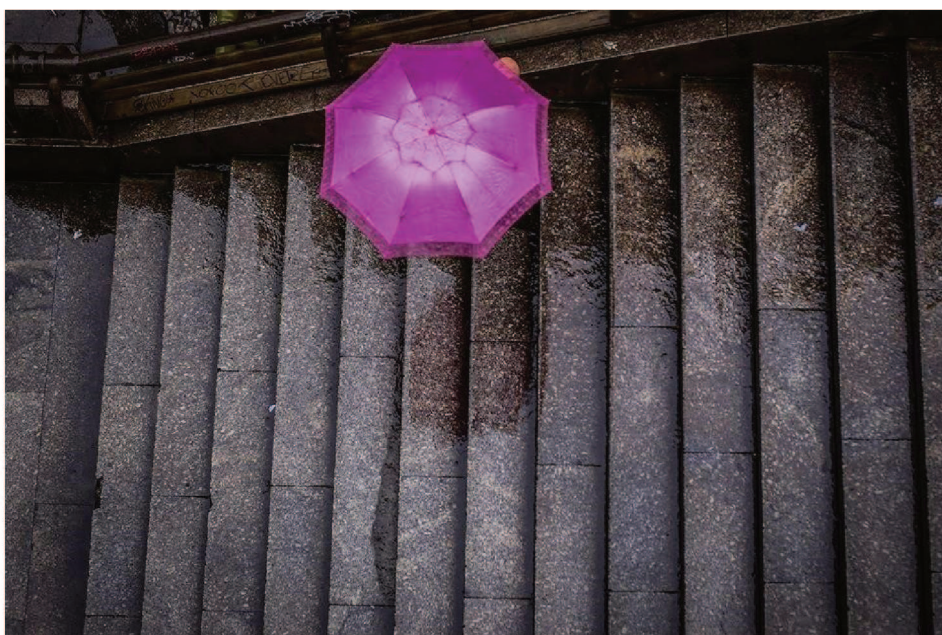


Foto: C.H.O.C Documental



Uma sombrinha rosa desce degraus cinzentos e molhados. “Mas sombrinhas não descem degraus”, dirá alguém. Em que pese o fato de não ser comum sombrinhas andarem sozinhas por aí, exceto quando o vento assim o deseja, no *regime estético* pensado por Rancière – que não pode ser confundido com a ideia de modernidade, uma vez que esta “[...] é uma noção equívoca que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes [...]” (RANCIÈRE, 2005, p. 37) –, mesmo coisas inanimadas podem adquirir uma vida e uma autonomia que autorizam e estabelecem outras formas de subjetivação.

No caso da imagem em questão, muito embora a legenda utilizada pelo coletivo sugira poeticamente que se trata de um trabalhador que sangra em uma escada suada da selva de pedra em que se encontra, a qual a chuva limpa, a personagem principal da fotografia continua sendo a sombrinha, uma sombrinha extremamente colorida que passa como todas as outras sombrinhas por cima de um cinza sem fim, despercebida, anônima, uma sombrinha qualquer.

No *regime estético* não há um limite para a imaginação. As regras da representatividade “lógica” podem ser suspensas e novos mundos podem ser criados. O olhar do fotógrafo pode oferecer, assim, sentidos para além da visão que impõe limites entre o que pode ser dito, visto e pensado. Naturalmente, esse efeito depende de um olhar externo que a veja como tal.

Desse modo, o fotojornalismo pode abdicar eventualmente de um modo de representatividade que “conta tudo”. Pensando especialmente no fotodocumentarismo ou mesmo em fotografias isoladas, acreditamos ser possível exercer um tipo de fotojornalismo que disponibiliza espaços de suspensão, que não antecipa seus efeitos e que abre margem à interpretações variadas, a curiosidades as mais diversas.

Neste ponto é interessante observar que o *regime estético* das artes não surge a partir do fim da figuração e da similitude, com a predominância do abstracionismo, por exemplo, mas sim quando os temas de gênero e mesmo o romance realista, com sua profusão de detalhes e descrições do banal, acabam por ser incorporados à arte (RANCIÈRE, 2011a). Do mesmo modo, se antes havia uma hierarquia quanto aos temas da arte, no regime estético o anônimo, o “qualquer um”, pode se tornar objeto de interesse artístico. Não apenas reis e rainhas, divindades e objetos sacros, mas “pessoas comuns” passam a fazer parte e compor o imaginário artístico dos artistas.

Tal equívoco de interpretação, que entende a representação como análoga à produção figurativa do “real”, se deve a uma confusão no interior do “modernismo tardio” (RANCIÈRE, 2011a, p. 15). O regime representativo, como visto anteriormente, “[...] não se definia pela mera produção de similitude [...]”, mas “[...] por uma estrutura que submetia essa produção a todo um conjunto de regras que estipulavam o que podia ser representado e as formas de representação mais adequadas a cada tema.” (RANCIÈRE, 2011a, p. 15).

Entende-se disso, portanto, que a atividade artística-fotojornalística nos termos colocados acima não pressupõe necessariamente uma fuga à representação dos fatos tais como se apresentam, mas a modos distintos de lidar com tais fatos, à busca por outros enquadramentos, outras linguagens e outras formas de retratar os acontecimentos, abrindo assim a porta para possíveis novas subjetivações e configurações do sensível no interior das coletividades. Não se trata, assim, de se abdicar da figuração dos temas pautados, mas de um modo distinto de fazê-lo, um modo sensível que se encontra desobrigado de uma função específica e que abriga a distância e a neutralidade referenciadas anteriormente.

Se, durante muito tempo, a vida banal não era percebida como um lugar estratégico e fundamental da vida social, no regime estético ela tem se colocado como o lugar-tempo por onde se tecem e se cruzam os fios de tramas maiores e por onde se constitui e se articula a vida social e a produção de sentidos. Quando nos referimos à produção de sentidos, estamos sinalizando, de maneira genérica, à produção de um conjunto de experiências que dizem respeito às formas de entendimento, de significação e de estetização da realidade, ou seja, gostos, ideias, vontades, valores e práticas sociais.

Nada, então, é indigno de ser retratado. Há, em todos os detalhes, mesmo nos mais insignificantes, uma história não contada, não ficcionalizada, não mitologizada, o que implica que se entenda que a oposição que corriqueiramente é instituída entre realidade e ficção é uma falácia que se relaciona diretamente com a fé em torno de uma suposta Verdade. Para Nietzsche (2009, p. 535), esta não passa de

*Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efigie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas.*

É de se supor, portanto, a partir de tal perspectiva, que as moedas do *regime policial* querem se fazer passar como sendo as únicas capazes de ainda agregar em si algum tipo de valor, visando com isso a manutenção das hierarquias, a rigidez das posições e das capacidades e incapacidades na *partilha (política) do sensível*.

Dito de outro modo, o fotojornalista pode escapar aos clichês e às normatividades técnicas e editoriais para se aventurar nos domínios da ficção, a qual não é o contrário da realidade, senão sua transfiguração pelo espírito artístico que põe em evidência mundos até então inexistentes porque não reconhecidos enquanto mundos. Nesse sentido,

*Não é verdade que o mundo moderno seja o universo da racionalidade cinzenta dos sábios, dos administradores e dos mercadores. Ele é o mundo onde tudo se mistura, onde a decoração da mercadoria se iguala a uma gruta fantástica, onde toda marca se torna um poema e o símbolo de um mundo vivido, onde todo prospecto se torna uma vegetação desconhecida, todo dejetivo se torna o fóssil de um momento da civilização, e toda ruína se torna o monumento de uma sociedade. O mundo moderno é um gigantesco monturo (amoncellement) de ruínas e de populações fósseis incessantemente renovadas, um vasto tecido de hieróglifos a serem lidos sobre os muros. (RANCIÈRE, 2016, p. 13 - grifo do autor)*

Assim, consideramos que a busca por um tipo de fotojornalismo que escava as coisas “insignificantes” e ignoradas pode não apenas vir a ser uma alternativa às narrativas consensuais, senão que sua aplicabilidade pode colaborar para a reconfiguração da *partilha (política) do sensível*, colocando assim em questão o modo mesmo como nossos afetos são experimentados.

## Considerações finais

Imerso em um movimento de reconfiguração permanente, seja por conta das inovações tecnológicas que se sucedem sem fim, seja em função das novas demandas temáticas, o fotojornalismo, assim como a vida, segue se reinventando. Independentemente da mídia utilizada para a captação, o meio de divulgação etc., fato é que a atividade fotojornalística se vê cada vez mais diante de novos paradigmas. Retratar acontecimentos através de imagens deixou de fazer parte da realidade de poucas pessoas para estar ao alcance de qualquer um com um celular que fotografa e filma. Se antes era necessária uma estrutura industrial para fazer circular tais conteúdos, hoje basta um sinal público de *wi-fi* ou outro tipo de tecnologia de transmissão de dados.

Também o crescente enxugamento das redações fez com que diversos repórteres fotográficos fossem afastados de suas funções. Em seu lugar, repórteres de praticamente todas as editorias foram incumbidos da tarefa de, além de notícias ou reportagens, levarem para as redações registros imagéticos dos acontecimentos pautados. Munidos de celulares, assim como boa parte da população, acidentes, manifestações, shows, *facts divers* em geral – quase nada escapa ao olhar cada vez mais vigilante da vida em rede. Essa mudança no modo de produzir e veicular conteúdos jornalísticos também fez proliferar mídias alternativas, independentes, contra-hegemônicas etc., algumas das quais fazem parte da análise que se deu no presente artigo.

Não obstante tais aspectos, ainda há algo por trás, na frente e no meio das imagens produzidas nos mais recentes contextos, e este algo se relaciona diretamente com questões de ordem estético-políticas.

Como visto anteriormente, não há motivos para se temer um tipo de abordagem menos figurativa, por assim dizer. A eficácia deste tipo de fotojornalismo não está necessariamente no conteúdo que a imagem apresenta, mas nos modos de pensatividade ativados a partir de sua visualização. Prever tais pensatividades é algo relativamente impossível, porque o público, igualmente, é sempre plural e pode depreender uma infinidade de coisas a partir do que é visto. Tal indecibilidade, que poderia sugerir um certo niilismo por parte do fotógrafo, é a potência mesma da atividade fotojornalística. Dito de outro modo, este “não saber aonde vai se chegar” com a divulgação de uma imagem capturada alhures, seja ela qual for, pode ser entendido como o momento decisivo em si, este momento que coloca em cheque tanto a intenção do fotógrafo quanto a subjetividade do público que toma contato com a imagem.

A história comum, a vida fugaz, os desatinos de uma borboleta que voa sob detritos de uma casa destruída pelas máquinas do Estado, a sombra de um palhaço que chora, o riso poético de um assassino confesso, a poeira no calçado de um príncipe vaidoso, a rachadura que se abre nas paredes de seu palácio, enfim... Tudo isso pode se tornar a insígnia de um tempo, de uma sociedade, de um grupo, e mesmo de um acontecimento qualquer.

Obviamente não sugerimos com isso que os valores-notícia devam ser abandonados. Não se trata da supressão do fotojornalismo dito clássico, mas de uma soma possível ao que já vem sendo feito. Antigamente, até por conta dos dispositivos analógicos utilizados e dos custos envolvidos, era compreensível que o fotógrafo voltasse à redação com as imagens mais icônicas e representativas de um acontecimento. Hoje, ao contrário, com as facilidades proporcionadas pelos dispositivos digitais, é possível que se experimente outras formas de narrativa dos fatos. As imagens utilizadas neste artigo são exemplos disso. Ocorre que, até onde podemos perceber, são raros os momentos em que os fotógrafos se dão essa liberdade de criação imagética, que foge aos paradigmas da atividade fotojornalística e se aproxima das artes no regime estético. Ou, quando o fazem, muitas vezes tais imagens são preteridas pelos editores em favor daquelas que “melhor representam” o acontecimento. Justamente por isso optamos por trabalhar com mídias contra-hegemônicas, as quais, como frisado logo de início, abrigam uma maior liberdade editorial e geralmente se estruturam de modo horizontalizado, onde as decisões são tomadas coletivamente. Assim, não se trata de abdicar das imagens ditas informativas no sentido objetivo da palavra, mas de agregar outras imagens que podem vir a colaborar para a [re]criação de outras subjetividades, de outros possíveis. Diante das possibilidades e facilidades aludidas há pouco, não há motivos para que o fotógrafo se limite esteticamente e politicamente falando. Como atividade imprescindível à sociedade, convém que o fotojornalismo se reinvente de modo a não limitar-se e a não limitar leituras e significações na *partilha (política) do sensível*.

---

## Referências

MARQUES, Â. C. S. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. **Discursos Fotográficos**, v. 10, n. 17, p. 61-86, 2014.

NIETZSCHE, F. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. Trad. Rubens Torres Filho. In: MARÇAL, Jairo (org.). **Antologia de Textos Filosóficos**. SEED: Curitiba-PR, 2009, p. 530-541.

OLIVEIRA, M. Da fotografia de imprensa à fotografia de arte: quando a actualidade se presta ao olhar artístico. **CECSPublicações/eBooks**, p. 277-287, 2018.

RANCIÈRE, J. “Política da literatura”. **A!**, tradução Renato Pardal Capistrano, Rio de Janeiro, v.05, n.05, p.110-31, jan./julho. 2016.

RANCIÈRE, J. **Aisthesis**. Scènes du régime esthétique de l’art. Paris: Galilée, 2011b.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. 14a ed. São Paulo: EXO experimental org., 2005.

RANCIÈRE, J. Será que a arte resiste a alguma coisa. **Nietzsche Deleuze**: arte e resistência. Rio de Janeiro/Fortaleza: Forense Universitária, p. 126-140, 2007.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2012b

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. **Políticas da escrita**. Ed. 34, 1995.

RANCIÈRE, J. O que significa estética. **Ymago project**. 2011a. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Tutti>. Acesso em: 15 mar. 2020.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. Edusp, 2008.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Editora Companhia das Letras, 2004.

,