



---

**Como balanços sem fim: processos de subjetivação estético-políticos nos *fotójornalismos*<sup>1</sup>**

**Like endless swings: aesthetic-political subjectivation processes in *photojournalisms***

Rafael Giovani Venuto<sup>2</sup>

Aglair Bernardo<sup>3</sup>

**Resumo:** No presente artigo refletimos sobre a hipotética capacidade das imagens fotójornalísticas colaborarem para o surgimento de diferentes subjetivações estético-políticas. Em diálogo com as noções de imagem dialética e imagem crítica em Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, respectivamente, além da própria ideia de subjetivação em Jacques Rancière, ponderamos sobre os indecíveis que perpassam nossas relações, sempre em cordas bambas, com as imagens. Ao “bagunçarem” a lógica policial que pretende a rigidez dos corpos e seus possíveis, sugerimos que certos “produtos” dos fotójornalismos comportam vetores/dispositivos supostamente capazes de inspirar [re]configurações do/no sensível partilhado, confundindo-se eles mesmos com a efemeridade de que são partícipes, em movimentos quase oníricos, de tremor, que perturbam e renovam nosso próprio olhar.

**Palavras-chave:** Fotójornalismo; Subjetivação estético-política; Imagem crítica.

**Abstract:** In this paper, we reflect on the hypothetical capacity of photojournalistic images to collaborate to the emergence of different aesthetic-political subjectivations. In

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao IV Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais. PPGCC-Unisinos. São Leopoldo, RS.

<sup>2</sup> Mestre e doutorando em jornalismo junto ao Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGJOR-UFSC), [rafael.vnt@gmail.com](mailto:rafael.vnt@gmail.com)

<sup>3</sup> Professora Associada IV do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em Literatura e Mestre em Antropologia Social pela mesma instituição, [aglair.ufsc@gmail.com](mailto:aglair.ufsc@gmail.com)



# Anais de Artigos

## IV Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

ISSN 2675-4290

Vol. 1, N. 4 (2020)

---

dialogue with the notions of dialectical image and critical image in Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman, respectively, besides the very idea of subjectivation in Jacques Rancière, we ponder on the undecidable that permeate our relations, always on a tightrope, with images. By "messing up" the police logic that intends the rigidity of the bodies and their possible, we suggest that certain "products" of photojournalism hold vectors/devices supposedly capable of inspiring [re]configurations of/in the shared sensible, confounding themselves with the ephemerality of which they are participants, in almost oneiric movements, of trembling, that disturb and renew our own look.

**Keywords:** Photojournalism; Aesthetic-political subjectivation; Critical image.

### 1. Introdução

Quais seriam as imagens capazes de mudar nosso modo de se posicionar (e de posicionar as demais disposições) no mundo? Caso existam, o que as diferenciam de outras imagens? Aliás, há diferenças entre imagens, pressupondo a indecidibilidade intrínseca ao próprio processo de recepção das mesmas, sua transitoriedade e efemeridade? Como as imagens reproduzidas pelas mídias jornalísticas atuam (se é que atuam) em nossa percepção dos diversos possíveis da vida comum partilhada?

Antes de tentar responder às questões acima levantadas, porém, pensamos ser interessante refletir sobre o que se dá no próprio processo (sempre sob cordas bambas) de *subjetivação*, esta entendida desde já como experiência não ensimesmada, como movimento em ato, "ausente" nos objetos que aparecem iluminados nas imagens que vemos e que também nos olham, mas que se apresentam como possibilidades de ativação de outras [re]configurações de afetos e de um *fazer diferente* (Rancière, 2011) que desequilibra, por assim dizer, a ordem policial do sensível (Rancière, 2005), ao mesmo passo em que desequilibra a si mesmo. Tem-se aí uma reciprocidade instável, deslizante, marcada por estremeamentos sempre prementes.

Na perspectiva pós-estruturalista aqui adotada, a suposta essência das identidades, como algo dado, permanente e imutável, vai encontrar sua crítica no próprio conceito de subjetividade desenvolvido a partir daquela perspectiva (Bernardes;



## Anais de Artigos

# IV Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

ISSN 2675-4290

Vol. 1, N. 4 (2020)

---

Hoenisch, 2003). Ao descentralizar o sujeito, considerando-o como “algo” sempre por fazer, sempre em acabamento não acabado, diretamente afetado pelas práticas sociais, econômicas, culturais, políticas etc do tempo em que se encontra, tal virada de entendimento também teve reflexos no modo mesmo como nossa relação com as imagens passou a ser compreendida. Decorre disso que também a noção de estética vem sofrendo mudanças profundas, muito embora se reconheça que tal movimento teve seu início há muito mais tempo, especialmente, ao nosso ver, com Kant e Schiller.

Ao não tomarmos um *corpus* específico a partir do qual será constituído um roteiro, prescrição ou exemplaridade no que tange os *fotójornalismos*<sup>4</sup> que permeiam nosso imaginário, o que se pretende aqui é “reconhecer” a própria transitoriedade do que nos é dado (ou dito) como claramente “subjetivo” nas imagens que circulam em mídias (de notícia ou noticiosas). Trata-se também de fazer um movimento que abarque nuances implicadas no que ora propomos chamar de *vetores de subjetivação estético-políticos*, os quais “funcionariam” *sobre o fio* (Didi-Huberman, 2019), e que transitariam como movimentos, ascensões e quedas sempre prementes, presentes e emergentes de possibilidades – jamais como funambulistas rígidos em suas posições de balanço ante plateias e chãos previamente dados. Pelo contrário, entende-se que o próprio bambear de relações visuais (no caso aqui informativas) perfaz e [con]forma tais *dispositivos/vetores*, o próprio bambear do que é visto e de quem se vê confundido na efemeridade de que são partícipes.

Assim, pensar os movimentos de subjetivação como algo sempre incerto, em perpétuo fluxo e só podendo ser entendidos a partir de incertezas e fluxos quase oníricos, nos coloca diante de uma série de outras possibilidades e questões. Neste sentido, em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman fornece importantes pistas e sugere ainda mais questionamentos e menos “respostas”.

---

<sup>4</sup> Utilizamos o plural de fotójornalismo por entendermos que ele, como atividade, é múltiplo, mas também porque os significados derivados de quaisquer imagens andam a par com a recepção dos sujeitos que as observam, o que remete à própria ideia de pluralidade.



Figura 1: *Die*, 1962

Figure 1: *Die*, 1962



Fonte: Tony Smith

Source: Tony Smith

Ao comentar sobre a “inquietação” que pode se instaurar ao observarmos uma das obras de Tony Smith (Figura 1), por exemplo, o filósofo sugere que “a resposta talvez esteja, mais uma vez, na noção de jogo, quando o jogo supõe ou engendra um poder próprio do lugar” (Didi-Huberman, 2010, p. 95). Do mesmo modo, ao comparar o “papel”, por assim dizer, das imagens da arte com a visão de uma criança se deixando fascinar pelo movimento de um ioiô, no seu vai e vem “sem fim”, em uma espécie de ser-não-ser/aparecer/desaparecer constantes, Didi-Huberman (2010, p. 95 – grifos do autor) deduz que nosso ver é colocado em suspensão, o que nos deixaria “despojados” ante o que vemos e o que nos vê. Para ele,

[...] a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens. A mais simples imagem [...] não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria



# Anais de Artigos

## IV Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

ISSN 2675-4290

Vol. 1, N. 4 (2020)

o que é visto. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível. A imagem de Tony Smith, seja como for, escapa de saída, apesar de sua simplicidade, de sua “especificidade” formal, à expressão tautológica – segura de si mesma até o cinismo – do *O que vemos é o que vemos*. Por mais minimal que seja, é uma imagem dialética: portadora de uma latência e de uma energética. Sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente – de um pano –, nos olhar nela. Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos “agarra” [...]

Rancière (2012), por sua vez, apresenta outro ponto a partir do qual podemos pensar e estender o dialético das imagens que [con]formam nosso *estar aí*, que é justamente aquele que pressupõe a impotência da denúncia como instrumento para mudanças, novos posicionamentos e territorialidades na partilha do sensível. As denúncias, diz ele (2012), através de “imagens intoleráveis”, que chocam e pretendem desnudar as injustiças do mundo como conhecemos, teriam seu efeito encerrado no interior da mesma lógica de dominação contra a qual, em tese, pretendiam se deslocar, uma vez que seu caráter “pedagógico” acaba por infantilizar o próprio espectador. Por outro lado, o mesmo autor sustenta que um “fazer diferente” é necessário, um estar e se colocar no mundo de modo distinto (não necessariamente “melhor” ou “pior”, pois que tal distinção concerne a um tipo de entendimento e vivência que prevê dicotomias como condição da própria vida que, neste caso, se daria em movimentos fixos, rígidos, policiais e reiterantes). Para o filósofo, é preciso que se rompa os cânones, reordenando assim a cena em que o vivido se dá, muito embora o mesmo autor reconheça que nossas experiências no sensível não conformam um dado apriorístico, uma vez que elas se encontram atreladas aos atravessamentos da cultura, da economia e demais poderes.

Ainda considerando Rancière (2011, p. 170 – grifos do autor), em especial quando se refere às *Cartas sobre a educação estética do homem*, de Schiller, publicadas originalmente em 1795, a presente reflexão também visa articular as imagens fotojornalísticas à ideia de “jogo livre” que caracteriza o *regime estético* das artes:

O jogo ao qual Schiller se refere tem menos a ver com ação e mais a ver com interrupção. Não é o domínio de uma prática, mas a própria quebra do domínio. Seu modelo conceitual é o “jogo livre” das faculdades analisadas por Kant, o acordo sem conceito entre um entendimento que



# Anais de Artigos

## IV Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

ISSN 2675-4290

Vol. 1, N. 4 (2020)

não impõe nenhuma forma nem determina nenhum objeto a conhecer e uma sensibilidade que não está sujeita a nenhum constrangimento nem impõe em troca nenhum objeto de desejo. Este abandono do poder de entendimento ativo sobre a sensibilidade passiva define um *sensorium* específico. E é pelo pertencimento a este *sensorium* que os objetos de arte são definidos como tais no regime estético da arte – diferentemente dos critérios poéticos, dos critérios de fabricação adequada que definiam as imitações da arte no regime representativo.

Com relação ao *regime estético* em si (Rancière, 2011), cabe ressaltar que ele surge como que suplantando as lógicas dos outros dois que o precederam, a saber: o *regime ético*, que, grosso modo, tinha nas imagens da arte uma espécie de serviçal à pedagogia dos sujeitos, e o *regime representativo* ou *poético*, em cujo interior as hierarquizações de temas e formatos definiam os próprios limites da arte, seus públicos, objetivos e a autorização (ou não) à fruição daquela<sup>5</sup>. O regime estético, ao contrário,

[...] 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. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. 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. O estado estético schilleriano, que é o primeiro - e, em certo sentido, inultrapassável - manifesto desse regime, marca bem essa identidade fundamental dos contrários. O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica (Rancière, 2009, p. 33-34)

Tudo isso parece se relacionar com o que pondera Didi-Huberman (2019, p. 96) quando procura “ilustrar” o que seria uma imagem dialética, ou melhor, como se dá o relacionamento dialético entre as imagens e seus observadores. Segundo o autor, referindo-se metaforicamente ao vai e vem de um ioiô,

o que a criança vê, um jogo do próximo e do distante, uma aura de objeto visível, não cessa aqui de oscilar, e constantemente inquieta a estabilidade de sua própria existência: o objeto se arrisca constantemente a se perder, e também o sujeito que dele ri. A dialética visual do jogo – a dialética do jogo visual [...]

Decorre de tais tensões, aproximações e distanciamentos que o presente trabalho também tangencia de modo muito íntimo as próprias noções de estética, política (a partir

---

<sup>5</sup> Tais regimes, embora possam ser mais ou menos localizados temporalmente, não se encontram presos a determinados períodos históricos e convivem de modo mais ou menos evidente em todas as épocas.



---

principalmente de Rancière, que as vê como sinônimos) e, claro, os processos de subjetivação umbilicalmente ligados a elas. Alguns “produtos” dos *fotojornalismos* se apresentariam, assim, como potenciais dispositivos/vetores estético-políticos sempre carentes de um subjetivar jamais dado, certo, previsível e mensurável, pois que o próprio subjetivar se configura como uma espécie de levante cujos resultados se mostram imprevisíveis na medida mesmo em que rompem com a lógica policial que rege, ou procura reger, as tessituras do sensível. Assim, começamos dando especial enfoque às possíveis relações dos *fotojornalismos* (e das imagens de modo geral) com o jogo do sentir dialético que ocorre no próprio ato de ver e ser visto por aquilo (ou aquele) que vemos, e que por isso mesmo desestabiliza nosso olhar.

## **2. Imagem dialética, imagem crítica, dissensos e processos de subjetivação estético políticos**

As discussões em torno dos processos de recepção na contemporaneidade aludem ao próprio imponderável intrínseco a eles mesmos. Quer dizer, o que optamos por chamar de *indecidibilidade* no início da presente reflexão conforma aquele imponderável na medida em que não é possível precisar seus desdobramentos quando observamos, completamos e interpretamos as imagens que chegam até nós. Neste sentido, poder-se-ia dizer que o que há neste “entre” onde se dá a recepção de quaisquer imagens tem mais a ver com um campo de tensões dialéticas que com uma suposta estabilidade do olhar e das relações que ali se dão. Ela ocorre sempre *sobre o fio*, como bem sugeriu alegoricamente Franz Kafka (1924, p. 1087-1088), em carta ao amigo Max Brod:

A escrita não passa de um provisório, como para alguém que escreve seu testamento logo antes de ir se enforcar, um provisório que pode muito bem durar uma vida toda, [e é] portanto uma literatura impossível por todos os lados, uma literatura de ciganos, [...] porque é preciso que alguém dance sobre a corda.

Didi-Huberman (2010, p. 77 – grifo do autor), por seu turno, afirma que “não há que escolher entre o que vemos [...] e o que nos olha [...]. Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole [...]” desde seu fundamento movediço, por



---

assim dizer, como o balanço das ondas no mar, que afinal é “[...] seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio”. Tal *entre*, continua o autor, “é o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõem o excesso de sentido [...] nem a ausência cínica de sentido [...]”. Resumidamente, “é o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos”.

Se em Benjamin a dialética da imagem remete ao duplo jogo entre proximidade e distância, sendo esta distância justamente propiciada pela aura aqui entendida como “[...] figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1994, p. 170), em Didi-Huberman (2010) identificamos uma especial ênfase ao encontro nem sempre harmônico experimentado no ato de ver, sinalizando para a relação que se dá entre quem olha e aquilo (ou aquele) que é olhado. Ao reintroduzir e desdobrar a noção benjaminiana de imagem dialética, portanto, Didi-Huberman recorre ao caráter processual daquele conceito. Ele reconhece no jogo entre proximidade e distância benjaminiano a própria dialética do ver, ou seja, a relação do que é visto com aquele que vê, uma relação assaz instável, dinâmica, marcada por uma inquietação do próprio ver. Assim, “[...] quando Benjamin evoca a imagem aurática dizendo que, ao nos olhar, ‘é ela que se torna dona de nós’, ele nos fala ainda do poder da distância como tal, e não de um poder vagamente divino, ainda que oculto, ainda que ele mesmo distante” (Didi-Huberman, 2010, p. 159), portanto de um poder desvinculado de qualquer crença que sugira tautologicamente que *o que vemos é o que vemos*. Ao contrário de Barthes (2015, p. 13), para quem “a Fotografia [...] tem qualquer coisa de tautológico: nela, um cachimbo é sempre um cachimbo, infalivelmente”, Didi-Huberman (2010, p. 76) sustenta que

[...] a tautologia constitui de fato, sobre a questão do visual, o fechamento e a vacuidade por excelência: a fórmula mágica por excelência, forma ela própria invertida – equivalente, como uma luva virada ao avesso ou uma imagem no espelho – da atitude da crença. Pois a tautologia, como a crença, fixa termos ao produzir um engodo de satisfação: ela fixa o objeto do ver, fixa o ato – o tempo – e o sujeito do ver.





## Anais de Artigos

# IV Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

ISSN 2675-4290

Vol. 1, N. 4 (2020)

---

Aqui é importante que se abra um parêntese para falar das especificidades das imagens jornalísticas. Se por um lado elas parecem se alimentar da crença tautológica supracitada, uma vez que geralmente vinculadas à representatividade dos fatos *tal como aconteceram*, supostamente servindo inclusive à comprovação da veracidade dos próprios acontecimentos, como testemunhos *daquilo que foi*, por outro ainda há muito que se possa questionar e criticar a este respeito.

Primeiro, desde que compreendamos a manipulação das imagens se dando desde o clique do fotógrafo, isto é, ocorrendo através de suas próprias escolhas em termos de enquadramento e composição, por exemplo, não fica difícil imaginar a que tipos de consensos homogeneizantes tais imagens podem vir a servir. A estereotipização parece ter aí sua origem, quer dizer, nos modos que reiteram lugares e posições no sensível partilhado, colaborando assim para a obliteração do surgimento de diferentes subjetivações estético-políticas, muito embora reconheçamos que há casos em que tais repetições são interrompidas e outros horizontes se apresentam como possíveis. Em relação a tais repetições, Guattari (1981) vê em seu rompimento a possibilidade do surgimento de fissuras mais ou menos capazes de colaborar para a desestabilização de estruturas consensuais, o que parece ir ao encontro da própria ideia de subjetivação aqui trazida, ou seja, como ato e aparição dissensuais, movimentos que têm nas imagens, inclusive jornalísticas, potenciais e poderosas aliadas.

Segundo, em que pese seu caráter informativo, parece-nos temeroso afirmar que sua missão seja de fato consumada no simples tornar visível tal ou qual perspectiva do mundo sensível em diálogo com a já tão caduca ideia de isenção jornalística, a qual não passa de uma piada de mau gosto que serve unicamente à crença igualmente decrépita da objetividade jornalística. A imagem, seja ela qual for, tem em sua relação com o observador uma dinâmica que escapa às teleologias forjadas nos planos de leitura (intencionais ou não) de qualquer fotojornalista, não havendo portanto uma continuidade óbvia entre a mensagem que se quis passar, a fotografia em si e os modos de apreensão da mesma. Além disso, a própria ideia de testemunho, geralmente tributada ao jornalismo, não pressupõe ou garante a “verdade verdadeira” dos fatos, uma vez que *o testemunho é*



## Anais de Artigos

# IV Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

ISSN 2675-4290

Vol. 1, N. 4 (2020)

---

*apenas o que resta* (Agamben, 2008), (Didi-Huberman, 2012). Em que pese isso, como aludido anteriormente, um fazer diferente é necessário.

Por fim, mas não menos importante, muito embora Rancière (2012) identifique a arte no regime estético como que desobrigada de uma intencionalidade que infantilize o espectador, o que parece ir de encontro aos ditames que regem a atividade fotojornalística, não nos parece impossível vislumbrar insubordinações imagéticas mesmo em contextos editoriais mais rígidos do universo jornalístico. Não fosse assim, como explicar que mesmo veículos considerados tradicionais e hegemônicos surpreendam seus leitores aqui e ali com a divulgação de imagens que possibilitam um *pensar para além* de reducionismos consensuais, “retirando” índios, negros, mulheres, imigrantes, ocupantes de ocupações urbanas e rurais etc dos lugares muitas vezes desprezíveis a que são relegados via lógica policial? A resposta a isso talvez não esteja nas imagens em si, mas no modo mesmo como o fotojornalista se presta ao reconhecimento das agitações e transformações de tais grupos e de seu próprio tempo, o que só é possível quando ele abdica do ponto de vista dos autodenominados vitoriosos, para falar novamente com Benjamin (1994) quando comenta sobre o papel do historiador, oferecendo ao espectador a própria inquietação experimentada no ato de fotografar, ato este que se daria no limite mesmo entre o livre jogo de seu olhar e a conjunção de contrários e heterogeneidades que permeiam a própria vida.

Não queremos dizer com isso, no entanto, que existe um modo efetivamente certo de se fotografar jornalística e dissensualmente, um modo que fundaria, de uma só vez, consciências e sujeitos capazes de, a partir do contato com imagens politicamente críticas, refundar as bases em que a experiência sensível se dá. Neste sentido, mostramos com Rancière (2010) que não há um *continuum* óbvio entre a intenção do artista e o sentido que o espectador experimentará diante de suas obras, isto porque o sentido não é uma construção extensiva do artista ao espectador *através* da obra, mas tão somente da *relação* entre espectador e obra.

Tal proposição, por sua vez, parece ir ao encontro daquilo que caracteriza a *imagem dialética*, a qual, como vimos, promove uma espécie de curto-circuito que



## Anais de Artigos

# IV Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

ISSN 2675-4290

Vol. 1, N. 4 (2020)

---

desestabiliza o próprio olhar, justamente por ser “[...] uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto, de um efeito, de uma eficácia teóricos – e, por isso, uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo” (Didi-Huberman, 1998, p. 171-172).

Além disso, convém ainda assinalar com Deleuze e Guattari (2014, p. 94) que pensar “[...] não depende de uma bela interioridade a reunir o visível e o enunciável, mas se dá sob a intrusão de um lado de fora que aprofunda o intervalo, e força, desmembra o interior. Quando o lado de fora escava e atrai a interioridade [...]”. Tal intrusão, segundo nossa perspectiva, também é determinante para a existência sempre renovada dos próprios processos de subjetivação estético-políticos, os quais andam a par com os vetores/dispositivos das imagens que nos cercam.

Mas o que seria este *fora* a que Deleuze se refere? Não é, certamente, um *além-mundo*, algo que transcenderia a experiência sensível, que como vimos não é um dado apriorístico, mas tão somente um lugar que é, ao mesmo tempo, um não-lugar. Quer dizer, o *fora* como espaço não-espaço em que forças se relacionam sem outro motivo senão a própria relação, que também é uma não-relação, paradoxo este que se explica na medida em que se compreende que as forças não são fixas, premeditáveis, estanques, mas, ao contrário, se encontram em um desencontro que prescinde de começos, meios e fins, ou melhor, que desconhece mesmo o que seja começo, meio e fim, uma vez que o que há é tão somente movimento impensado e espontâneo, diante do que podemos afirmar que as subjetivações estético-políticas se dão em *territórios não-territórios*, ou melhor, em espaços que não eram reconhecidos como espaços até um determinado momento, e que por isso mesmo implodem as barreiras do próprio pensar. E o mesmo acontece em relação às identidades, pois a subjetivação política “[...] nunca é a mera afirmação de uma identidade”, mas sempre e ao mesmo tempo uma ruptura com a lógica policial que pretende identidades fixas, certas, dadas. “Com efeito, a polícia quer nomes ‘exatos’, que assinalam a remissão das pessoas para o seu próprio lugar e para o seu trabalho. Já a



# Anais de Artigos

## IV Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

ISSN 2675-4290

Vol. 1, N. 4 (2020)

---

política tem que ver com nomes impróprios [...] que articulam uma fala e manifestam um dano” (Rancière, 2014, p. 73).

Dito isso, e voltando às barreiras tautológicas e de crença apontadas por Didi-Huberman, o que elas implicam para a fruição do visível? Quer dizer, como elas atuam despotencializando o próprio *ato de ver*? Para o autor (2010, p. 77), este

[...] não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. [...] Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. Essa cisão, a crença quer ignorá-la, ela que se inventa o mito de um olho perfeito (perfeito na transcendência e no “retardamento” teleológico); a tautologia a ignora também, ela que se inventa um mito equivalente de perfeição (uma perfeição inversa, imanente e imediata em seu fechamento).

Em outras palavras, apenas com a inquietação da proximidade distante, quer dizer, com o choque entre temporalidades que se sobrepõem anacronicamente, através da memória (que por sua vez transpassa o próprio ver e o constitui) é possível ver verdadeiramente, ou seja, ver para além dos clichês que reificam e amalgamam a existência e seus possíveis, como um empilhar de visões que meramente se sucedem. Desse modo, segundo Didi-Huberman (2012, p. 215-216), referindo-se a Benjamin (1996, p. 320) quando comenta sobre o que denomina “analfabetismo da imagem”,

se o que se está olhando só o faz pensar em clichês linguísticos, então, se está diante de um clichê visual, e não diante de uma experiência fotográfica. Se, ao contrário, se está ante uma experiência deste tipo, a legibilidade das imagens não está dada de antemão, posto que privada de seus clichês, de seus costumes: primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento.



## Anais de Artigos

# IV Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

ISSN 2675-4290

Vol. 1, N. 4 (2020)

---

Tal experiência<sup>6</sup> fotográfica parece estar associada ao que o próprio Didi-Huberman (2012, p. 214) sugere ser uma das grandes forças da imagem (inclusive jornalísticas, ao nosso ver), que é justamente a de “[...] criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)”. Do mesmo modo, Rancière (2005, p. 40) sinaliza para o indiscernível “[...] entre a força de legibilidade do sentido e a força de singularidade do sem sentido”, o qual instaria o espectador a interagir dialeticamente com o visível, porém de modo livre e descolado da obrigatoriedade de qualquer tipo de orientação determinada (emancipado, portanto), criando assim mundos dissociados de clichês que retroalimentariam ações, sentimentos e pensamentos. Tal perspectiva pode ser entendida como convites sempre renovados ao surgimento de subjetivações estético-políticas hipoteticamente capazes de colocar em cena modos diversos de entendimento e experiência do/no chamado “real”, o qual “[...] é sempre objeto de uma ficção [...]”, mas “é a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias” (Rancière, 2012, p.74).

Diante do exposto, e ao concordarmos com Didi-Huberman (2010, p. 77) quando afirma que “ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta”, bem como com Deleuze (2013, p. 66) quando sugere que “[...] o próprio sujeito que vê é um lugar na visibilidade, uma função derivada da visibilidade [...]”, faz-se necessário discorrermos com mais clareza sobre o que entendemos por subjetivação estético-política, ao que recorreremos novamente às contribuições de Jacques Rancière, para quem

a política é assunto de sujeitos, ou melhor, modos de subjetivação. Por subjetivação vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram

---

<sup>6</sup> A palavra experiência, vale lembrar, deriva da expressão latina “experientia”, a qual é formada pelas partículas “ex” (fora), “peri” (perímetro, limite) e “entia” (ação de conhecer, aprender ou conhecer), o que pode ser entendido como um arriscar-se conhecer para além de seus limites ordinários e consensuais, portanto colocando-se em perigo.



## Anais de Artigos

# IV Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

ISSN 2675-4290

Vol. 1, N. 4 (2020)

---

identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência (...). Toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela (Rancière, 1996, p. 47, 48).

Tudo isso significa que o sensível partilhado é revolvido, por assim dizer, toda vez que uma subjetivação política vem a sugerir rupturas e resistências que desafiam as próprias fronteiras em que a experiência se dá, o que toca diretamente a estética implicada em tal movimento, ao que compreender o papel do fotojornalismo (e das imagens de modo geral) em tal processo é de suma importância. Contudo, como vimos anteriormente, embora se reconheça o caráter potencial da atividade jornalística na construção de sentidos outros, não menos importante é o papel do sujeito envolvido na fruição do conteúdo apresentado através de imagens, sujeito este que não é, ele mesmo, algo que se possa definir de modo peremptório, pelo contrário.

Desse modo, cremos ser importante reafirmar que o filósofo franco-argelino, a exemplo de Foucault, entende a política como relacionada a gestos e atos que rompem com os ordenamentos. Tanto um quanto outro pensador vê em tal movimento o possível nascedouro, por assim dizer, de novas e incessantes configurações do sensível partilhado. Para o primeiro (2005), ao contrário da polícia, que pretende a estabilidade, com posições, identidades e atribuições dadas como certas e inalteráveis, conformando máquinas de repetição e reprodução, a política viria para arar a terra já pobre de nutrientes, reconfigurando assim outros universos de possíveis. Foucault (1995), por sua vez, sustenta que a questão política, ética, social e filosófica de nosso tempo não passa unicamente pela tentativa de libertação do indivíduo em relação ao Estado, mas sim pela libertação da própria individualidade conforme estruturada pelo Estado ao longo de sucessivos séculos.

É preciso considerar a ontologia crítica de nós mesmos não certamente como uma teoria, uma doutrina, nem mesmo como um corpo permanente de saber que se acumula: é preciso concebê-la como uma atitude, um *êthos*, uma via filosófica em que a crítica do que somos é



---

simultaneamente análise histórica dos limites que nos são colocados e prova de sua ultrapassagem possível. (Foucault, 2008, p. 351)

Enquanto Rancière aponta as cenas de *dissenso* como elementos capazes de promover o surgimento de outras subjetivações estético-políticas, Foucault percebe na *atitude crítica* o dispositivo a partir do qual podemos ultrapassar o já dado, seja como regime de verdade, seja como relações de poder, ao que terminamos ensaiando algumas considerações.

### **3. Como balanços sem fim: algumas considerações**

Muito embora compreendamos que a distância entre a intenção do artista (no caso, aqui, o fotojornalista) e o modo de recepção de suas obras (no caso, aqui, as imagens fotojornalísticas) seja incalculável, justamente por conta do indecível envolvido nos processos de apreensão e fruição dos temas e sujeitos retratados nos mais distintos suportes jornalísticos, entendemos que os limites do representável e do irrepresentável ainda carecem de maiores esgarçamentos. Ou melhor, talvez antes de pensarmos em espectadores emancipados, o que sem dúvida se apresenta como condição para o surgimento de sempre renovadas subjetivações estético-políticas, talvez seja o caso de nos perguntarmos sobre a importância da emancipação dos próprios fotojornalistas, afinal os mesmos não vivem alheios e apartados do sensível partilhado.

Em que pese os cânones que regem a prática dos fotojornalistas, entre os quais poderíamos destacar a busca pela fidedignidade ao suposto “real” que se apresenta diante de suas lentes, o seu auto-questionamento poderia ser mesmo um impulso a mais para a implosão das máquinas de repetição e reprodução de identidades, lugares e possíveis. Igualmente, apesar de reconhecermos a existência de forças organizadas (editoriais, tecno econômicas, ideológicas etc) que concorrem para a inércia e para a mesmice em termos de inventividade e criatividade imagéticas, sufocando ímpetos dissensuais por parte de inúmeros fotojornalistas, não há motivos para desânimo. Se são notórios os esforços e os exemplos de que é possível fotografar acontecimentos e pessoas de modo diverso daquele



---

comumentemente aceito e praticado, não menos evidentes são as brechas e fissuras ainda por explorar.

Neste sentido, e considerando o arcabouço teórico ora trazido, as imagens derivadas dos diversos fotojornalismos abrigam a hipotética capacidade de promover a potencialização de justaposições e tremores através dos próprios vetores-dispositivos de que são compostas. Em um movimento jamais acabado, dado, certo, justamente porque dinâmicos, instáveis e inquietos em sua comunhão temerária com o próprio olhar do espectador – ele mesmo dinâmico, instável e inquieto –, procuramos demonstrar que tais vetores-dispositivos não possuem uma característica específica. O contrário disso seria pensá-los como entidades reificadas, como elementos articuláveis que poderíamos manejar e dosar a nosso bel prazer, ou então o contrário disso: suprimi-los até ao ponto em que as próprias imagens se fariam impossíveis, uma vez que tautologizadas até seu completo apagamento enquanto potência.

Os vetores estético-políticos aqui aludidos são o próprio movimento infindo e dialético do ato de ver sempre em cordas bambas; ver este que pode, em sua relação com sujeitos igualmente sempre por fazer, sugerir choques de frequências distintas capazes de proporcionar diferentes subjetivações estético políticas.

É necessário que fique claro, no entanto, que quando falamos do papel ativo desempenhado pelos fotojornalistas e da necessidade de sua emancipação, não quisemos com isso sugerir que sua atividade “dita” o que das imagens podemos apreender. Em que pese sua participação, que afinal entendemos como indispensável para que possamos tentar compreender a pluridiversidade que constitui o mundo sensível, ela é sempre condicionada ao olhar de um outro (ou outros). E este outro, enquanto ser *entre* um ponto e outro do fio, desestabilizado por seu próprio olhar, é ele que se desarticula e reinventa ao ver o que as imagens vêm nele próprio. Daí que nos parece equivocado afirmar que tal ou qual imagem é “subjetiva”, uma vez que a subjetividade nunca se pronuncia por si mesma nas “coisas” que vemos, mas depende de uma relação que não encontra medida em outro lugar senão no próprio jogo engendrado pela dialética que se dá no próprio ato de ver, um ato, paradoxalmente, sem medidas ele mesmo.





---

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2015.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- BENJAMIN, Walter. **Petite histoire de la photographie**. Études photographiques, n. 1, 1996.
- BERNARDES, Anita Guazzelli; HOENISCH, Júlio César Diniz. "Subjetividade e identidades: possibilidades de interlocução da Psicologia Social com os Estudos Culturais", p. 95-126, In: Guareschi, N. M. F. e Bruschi, M. (orgs.). **Psicologia social nos estudos culturais: perspectivas e desafios para uma nova psicologia social**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. Luiz B. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 206-219, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobre o fio**. São Paulo: Cultura e Barbárie, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.



**Anais de Artigos**  
**IV Seminário Internacional de Pesquisas**  
**em Midiatização e Processos Sociais**

ISSN 2675-4290

Vol. 1, N. 4 (2020)

---

FOUCAULT, Michel. “O Sujeito e o poder”. In: DREYFUS, Hubert & RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KAFKA, Franz. Lettre à Max Brod. Juin 1921. In: **Œuvres complètes**, v. 3, p. 1087-1088, 1924.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

RANCIÈRE, Jacques. “O dissenso”. In: **A crise da razão**. Aduato Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus: on politics and aesthetics**. Londres: Continuum, 2010.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

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

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

RANCIÈRE, Jacques. A comunidade estética. **Revista Poiésis**, v. 12, n. 17, p. 169-187, 2011.