

BALANÇOS SEM FIM: PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO ESTÉTICO-POLÍTICOS NOS FOTOJORNALISMOS¹

Endless balances: aesthetic-political processes of subjectivation in photojournalisms

Balanceos sin fin: procesos estético-políticos de subjetivación en elos fotoperiodismos

Rafael Giovani Venuto²
Flávia Garcia Guidotti³

Resumo

No artigo ensaiamos reflexões sobre possíveis relações entre imagens jornalísticas e o surgimento de diferentes subjetivações estético-políticas. Ao sugerirmos a existência de vetores/dispositivos supostamente capazes de inspirar [re]configurações do/no sensível, rompendo com a lógica consensual e “policial” que demarca possíveis e impossíveis, destacamos os movimentos e tremores que podem, dialeticamente, perturbar e renovar nosso próprio olhar.

Palavras-chave: Fotojornalismos. Subjetivação estético-política. Imagem crítica. Imagem dialética. Crise do olhar.

Abstract

In the article we essay reflections on possible relations between journalistic images and the emergence of different aesthetic-political subjectivations. By suggesting the existence of vectors/devices supposedly able to inspire [re]configurations of/in the sensitive, breaking with the consensual and "police" logic that demarcates possible and impossible, we highlight the movements and tremors that can, dialectically, disturb and renew our own gaze.

Keywords: Photojournalisms; Aesthetic-political subjectivation; Critical image; Dialectical image; Crisis of gaze.

Resumen

En el artículo se ensayan reflexiones sobre las posibles relaciones entre las imágenes periodísticas y el surgimiento de diferentes procesos estético-políticos de subjetivación. Al apuntar la existencia de vectores/dispositivos supuestamente capaces de inspirar [re]configuraciones de/en lo sensible, rompiendo con la lógica consensual y “policial” que demarca lo posible y lo imposible, señalamos los movimientos y temblores que pueden, dialécticamente, perturbar y renovar nuestra propia mirada.

Palabras-clave: Fotoperiodismos. Subjetivación estético-política. Imagen crítica. Imagen dialéctica. Crisis de la mirada

¹ O presente estudo compreende desdobramentos de discussões ocorridas durante apresentação de artigo no IV Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais, realizado entre novembro de 2020 e janeiro de 2021.

² Doutorando junto ao Programa de Pós-graduação em Jornalismo (PPGJOR) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), SC, Brasil. Bolsista Programa UNIEDU/FUMDES Pós-Graduação. E-mail: rafael.vnt@gmail.com – Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-5801-5075>.

³ Doutora; Professora da Graduação e da Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), SC, Brasil. E-mail: flaviagguidotti@gmail.com – Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-8974-1256>.

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 pelos *fotojornalismos*⁴ atuariam (se é que atuam) em nossa percepção dos diversos possíveis da vida comum partilhada?

Apesar de inicialmente provocados⁵ por tais perguntas e inquietações, que abordaremos mais adiante, convém situarmos de antemão o que entendemos por *processos de subjetivação*. Na perspectiva aqui abordada, que tomamos de empréstimo de Jacques Rancière (2018, p. 49), tais processos concernem à “[...] produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação, portanto, vai de par com a reconfiguração do campo da experiência [...]”. Eles dizem respeito, portanto, aos movimentos e atos (éticos, estéticos e poéticos) que desequilibram a *ordem policial* do sensível (RANCIÈRE, 2009), a qual não se refere ao aparato de força armada e militarizada responsável pelo controle e punição de indivíduos em sociedade, mas ao engendramento reiterado de lógicas e distribuições espaço-temporais que se pretendem unívocas e inalteráveis em contextos variados.

Ao cristalizar horizontes e possibilidades, tal distribuição acaba por embotar alterações nos modos pelos quais experimentamos a vida em comunidade. Nela, cada qual deve permanecer como e onde se encontra, exato, sem quaisquer tipos de excessos ou transgressões que ofereçam risco à estabilidade do já dado.

⁴ Utilizamos o plural de fotojornalismo por entendermos que ele, como atividade, é múltiplo, mas também porque os possíveis significados derivados de quaisquer imagens andam a par com a recepção dos sujeitos que as observam e complementam, o que remete à própria ideia de pluralidade e movimento que permeia o aporte teórico ora acionado.

⁵ Os autores optaram por escrever o texto em um único tópico por entenderem que subdivisões e demarcações trariam quebras que comprometeriam a fluidez do raciocínio.

Partindo do princípio da igualdade, Rancière sugere que a subjetivação ocorre quando as vozes que ouvimos apenas enquanto ruído, de certo modo, encenam sua própria inaudibilidade (o dano de não serem contados enquanto falantes capazes e autorizados a ter ouvintes), isto a fim de que se verifique (ou não) aquela suposta igualdade.

Mas “o ‘tomar a palavra’ não é consciência e expressão de um eu que afirma o que lhe é próprio [...]” (RANCIÈRE, 2018, p. 50) – antes é o próprio desidentificar-se de posições e tempos previamente atribuídos a cada um e assumidos como *meus, seus, nossos*. A “brincadeira”, aqui, diz respeito ao jogo discursivo e dramático, criativo e polêmico, em que papéis, tempos e espaços são de tal forma subvertidos, estremecidos, que a discrepância de possíveis entre sujeitos quaisquer se torna tão evidente a ponto de não mais se sustentar⁶. Decorre disso que a subjetivação estético-política nos termos aqui compreendidos “[...] torna a recortar o campo da experiência que conferia a cada um sua identidade com sua parte. Ela desfaz e recompõe as relações entre os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os modos do *dizer* que definem a organização sensível da comunidade [...]” (*Idem*, p. 54 – grifos do autor). Trata-se, portanto, de rearranjos incomensuráveis, excessivos, polêmicos, que têm no dissenso não meras oposições de pontos de vista, mas o próprio ato que incendeia os ordenamentos que autorizam aquelas discrepâncias como algo consensual e perene. Trata-se de criar oposições e posições outras, de bagunçar o tabuleiro em que o jogo supostamente se dá. “A subjetivação política produz um múltiplo que não era dado na constituição policial da comunidade, um múltiplo cuja contagem se põe como contraditória com a lógica policial” (*Idem*, p. 49).

⁶ Neste sentido, e até para de certo modo exemplificar como tais processos se dão, Rancière retoma um diálogo entre o teórico e revolucionário Auguste Blanqui, que fora processado em 1832, e o juiz que avaliaria o tal processo. Questionado pelo presidente do tribunal sobre sua profissão, Blanqui responde que é “proletário”. “Isso não é profissão!”, responde o magistrado, ao que o rapaz retruca que “‘proletário’ é a profissão de trinta milhões de franceses que vivem de seu trabalho e que são privados de seus direitos políticos”. Diante de tal exposição, o juiz acaba por autorizar o escrivão a registrar Blanqui segundo aquela nova “profissão”. Para Rancière (2018, pp. 51-52), tal evento (não o da inclusão da “nova profissão” em atas de julgamento, mas o gesto embaralhador proposto por Blanqui) sinaliza para a possibilidade de inscrições de “[...] um nome de sujeito como diferente de toda parte identificada da comunidade”, o que constituiria os próprios processos de subjetivação.

Depreende-se daí que Rancière, a exemplo de Foucault, entende a política como que relacionada a gestos e atos que rompem com ordenamentos. Ambos veem em tal movimento a possível emergência de novas e incessantes [re]configurações do sensível partilhado. Para o primeiro (2009), ao contrário da polícia, que pretende a estabilidade, com posições, nomenclaturas, 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:

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.

Conquanto por caminhos distintos, ambos filósofos sinalizam para o fato de que o sensível partilhado em comunidade é revolvido toda vez que uma subjetivação política vem a sugerir rupturas e resistências que desafiam os limites da experiência, o que acaba por tocar a estética implicada em tais movimentos.

De nossa parte, e ao entendermos que os processos de subjetivação podem encontrar potenciais aliadas nas imagens jornalísticas, especialmente quando não fomentam a lógica policial nos termos que acabamos de expor com Rancière, interessa-nos não apenas refletir sobre tais dinâmicas, mas fazer um movimento que compreenda nuances implicadas no que ora propomos chamar de *vetores/dispositivos de subjetivação estético-políticos*.

Operando "sobre o fio" (DIDI-HUBERMAN, 2019), no suspense de ascensões e quedas sempre prementes – sem plateias, chãos ou percepções previamente dados – tais *vetores/dispositivos* seriam o próprio bambear de relações visuais, o indecível e a errância

que “caracterizam” a dialética do próprio olhar, o balanço do que é visto e que se confunde na efemeridade igualmente trêmula daquele que vê⁷.

Apesar de reconhecermos a eventual utilidade de se tomar as imagens, em especial as fotográficas, como “coisas” em cuja superfície encontraríamos determinadas “respostas” (sua “alma”, por assim dizer), preferimos, especialmente neste estudo, as borboletas errantes. E “é mesmo possível que, em toda a tentativa de descrever uma imagem, qualquer coisa como um batimento de asas de borboleta venha dar um sentido a esse esforço, tanto quanto um limite” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 10). Dito de outro modo, ao procurarmos compreender *como e se* as imagens jornalísticas atuariam no sentido de inspirar diferentes subjetivações estético-políticas no sensível partilhado, não queremos com isso encerrá-las em quaisquer redes. O contrário disso seria amalgamar a profusão de sentidos que porventura venham a ter junto àqueles que as observam, afinal “[...] o próprio sujeito que vê é um lugar na visibilidade, uma função derivada da visibilidade [...]” (DELEUZE, 2013, p. 66).

A exemplo das borboletas, que “não se contentam com o metamorfosear-se a si próprias”, já que “[...] suas aparições transformam também o nosso próprio tempo psíquico, conduzindo-nos a obscuras metamorfoses” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 24), também a imagem muda e nos muda constantemente, o que não significa que ela seja “[...] imprecisa, improvável ou inconstante, mas que todo o conhecimento das imagens em geral deve construir-se como um conhecimento dos movimentos exploratórios – das migrações, dizia Aby Warburg – de cada imagem em particular” (*Idem*, pp. 15-16). Borboleteando aqui e ali, fugidias, errantes, também as imagens jornalísticas aparecem e desaparecem, surgem e somem na correnteza dos acontecimentos fotografados, ora encantando, ora assustando, mas sempre como aparições, “[...] uma dança ou como uma música, como um ritmo em todo o caso, um ritmo que vive de se agitar, de bater, de palpitar, e que morre, mais ou menos, pela mesma razão” (*Idem*, p. 9).

⁷ Resulta disso nossa opção por não tomarmos um *corpus* empírico específico. Quer dizer, ao elaborarmos este artigo de modo um tanto ensaístico, sem prescrição ou exemplaridade no que tange os *fotojornalismos*, pretendemos não aprisionar as imagens como colecionadores de borboletas, portanto o mais longe possível das folhas de isopor onde se examinariam traços presentes em suas asas, antenas e patas.

Independentemente disso, que concerne a um tipo de entendimento que não aprisiona as imagens para delas extrair seu sentido último (como se houvesse mesmo um “sentido último”), pensar as relações entre as imagens (quaisquer imagens) e os processos de subjetivação como algo sempre incerto, em perpétuo fluxo e só podendo ser entendidas a partir de incertezas e fluxos quase oníricos, nos coloca diante de uma série de outras possibilidades e questões.

Didi-Huberman, por exemplo, ao comparar o “papel” das imagens da arte com a visão de uma criança fascinada pelo movimento de um ioiô, no seu vai e vem sem fim, em uma espécie de *ser-não-ser/aparecer/desaparecer* constantes, deduz que nosso ver é colocado em suspensão quando nos sentimos “despojados” ante *o que vemos e o que nos olha*. 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 o que é visto. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível. [...] 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” [...] (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 95 – grifo do autor)

Antes de prosseguirmos, todavia, convém lembrarmos que tal dialética não depende de um tipo de conteúdo imagético específico, a exemplo de fotografias que se pretendem impactantes apenas porque visibilizam abismos que alheiam e segregam. De acordo com Rancière (2012), as denúncias através de “imagens intoleráveis”, que chocam e visam 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. Em outras palavras, ao infantilizar o espectador, como se sua emancipação dependesse da visualização de conteúdos “terríveis”, tais imagens reiterariam a separação que permite e autoriza aquelas mesmas injustiças. Para ele, como vimos, é preciso que se rompa não apenas os cânones, mas a própria lógica que viabiliza sua instituição e permanência. Deduz-se daí que as imagens jornalísticas, enquanto partícipes errantes de nossas experiências no sensível, podem se apresentar de modo a não perpetuar aqueles mesmos cânones e seus mecanismos, o que não quer dizer que devam se estandardizar. As experiências fotografadas não são um dado

apriorístico, assim como os sujeitos só “existem” na medida de suas relações em comunidade – e “quanto mais relações de movimento e repouso pelas quais entra em relação meu corpo com outros corpos, mais coisas percebe” (DELEUZE, 2008, p. 153 – tradução nossa)⁸.

Neste ponto, e até para contextualizarmos o que Rancière comenta sobre a ineficácia das chamadas “imagens intoleráveis”, talvez seja interessante discorrermos brevemente sobre os três regimes de identificação e/ou visibilidade da arte na tradição ocidental, quais sejam: *ético*, *representativo/poético/mimético* e *estético*. De acordo com o autor (2009; 2011), no primeiro regime⁹ as imagens da arte se definiam quanto à sua origem (seu teor de verdade) e seu destino (seus usos e os efeitos que produziriam em uma determinada coletividade). Grosso modo, haveria nelas uma espécie de tentativa de pedagogização dos sujeitos. O segundo, por sua vez, estipulava hierarquizações de temas e formatos que estabeleciam os próprios limites da arte, seus públicos, objetivos e a autorização (ou não) à sua fruição, de modo que um conjunto de normas encerrava as obras em um espectro em que a “grandeza” dos temas e seus modos de representação ditavam o que seria “arte nobre” e “arte vulgar”. Finalmente, o último regime identificado pelo autor, e que nos interessa especialmente relacionar no âmbito da presente reflexão, surge de modo a implodir

[...] 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. (RANCIÈRE, 2009, pp. 33-34)

⁸ “Cuanto más tiene mi cuerpo relaciones de movimiento y reposo por cuales entra en relación con los cuerpos exteriores, más cosas percibe”.

⁹ 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.

No referido regime, uma espécie de “jogo livre” definiria “[...] um *sensorium* específico. E é pelo pertencimento a este *sensorium* que os objetos de arte são definidos como tais no regime estético da arte [...]” (RANCIÈRE, 2011, p. 170 – grifos do autor), razão pela qual retomamos a experiência da criança diante de um ioiô em movimento. O que ela vê, afirma Didi-Huberman (2019, p. 96),

[...] 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 [...]

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 inquietações do próprio ver. Deste modo, “[...] 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”. Para o autor (*Idem*, p. 77), não se trata de escolhermos entre o que vemos e o que nos olha. O que importa, em última instância, é o *entre*. É ele que nos inquieta. Dialectizar, neste sentido, teria a ver com os movimentos e oscilações que caracterizam os batimentos cardíacos ou mesmo o balanço das ondas no mar. O *entre* seria, assim, como um fundamento movediço, deslizante, a inquietude do

momento em que sentido e sem sentido coexistem como uma espécie de revoada. Resumidamente, “é o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos”.

Muito embora seja impossível prever de que modo cada espectador vai experimentar o *entre*, parece-nos que as imagens jornalísticas menos prescritivas e tautológicas podem vir a colaborar de modo mais acentuado com a dialetização do próprio olhar, com o borboletar e com o suspense dos desequilíbrios *sobre o fio*, para falarmos novamente com Didi-Huberman (2019). 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 aos *fotojornalistas*, não pressupõe ou garante a exatidão dos fatos como se apresentaram diante das lentes do fotógrafo: "o testemunho é apenas o que resta" (AGAMBEN, 2008; DIDI-HUBERMAN, 2012a).

Neste sentido, poder-se-ia dizer que o que há no “entre” onde se dá a interação com 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 em carta ao amigo Max Brod¹⁰:

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. (KAFKA, 1924, pp. 1087-1088)

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

¹⁰ Embora Kafka se refira especificamente ao ato de escrever, nunca é demais lembrarmos que a palavra fotografia remonta ao ato de “escrever com a luz”.

– 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.

Se por um lado as imagens jornalísticas 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 consideramos que ainda há muitas brechas a se explorar. Quer dizer, se os *fotójornalismos* podem se dedicar ao “real” de diferentes formas, seja reiterando lugares, tempos e posições no sensível partilhado, seja rompendo com as repetições que fixam horizontes e possíveis, então talvez seja o caso de tomarmos a ruptura com a repetição (Guattari, 1981) como “aquilo” que pode colaborar para o surgimento de diferentes subjetivações estético-políticas.

Ademais, apesar de Rancière (2012) identificar a arte no regime estético como que desobrigada de uma intencionalidade infantilizante, o que parece ir de encontro aos ditames que regem a atividade fotojornalística que se presta tão somente à objetividade, não nos parece impossível vislumbrar insubordinações mesmo em contextos editoriais mais rígidos do universo jornalístico.

De modo análogo ao que Benjamin (1994) escreve sobre os historiadores, como aqueles que oferecem ao leitor parte da inquietação experimentada no contato vibrátil com os sujeitos da história, talvez o fotojornalista também pudesse oferecer ao espectador a própria inquietação do ato de fotografar, ato este que se daria no limite mesmo entre o livre jogo de seu olhar e a conjunção de elementos heterogêneos que atravessariam sua própria experiência em comunidade.

Não queremos dizer com isso, no entanto, que existe um modo correto 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. Não há um *continuum* óbvio entre a intenção do artista e o sentido que o espectador experimentará diante de suas obras. O sentido não é uma construção extensiva do artista ao espectador através da obra, mas tão somente da relação entre espectador e obra (RANCIÈRE, 2010), ao que convém lembrarmos que o ato de ver

[...] 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. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquietada, agitada, aberta. 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). (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77)

A *imagem dialética*, ao operar de certo modo prescindindo da tautologia e da crença, promove uma espécie de curto-circuito que desestabiliza o próprio olhar, justamente por ser “[...] uma imagem em crise, 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” (*Idem*, pp. 171-172). Ela reivindica a escrita de nosso próprio olhar, não como transcrição do que é visto, mas como sua constituição na impermanência errante.

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. (DIDI-HUBERMAN, 2012b, pp. 215-216)

Tal experiência¹¹ fotográfica parece estar associada ao que o próprio Didi-Huberman (*Idem*, p. 214) sugere ser uma das grandes forças da imagem (inclusive das imagens jornalísticas, ao nosso ver), que é justamente a de “[...] criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)”. Rancière (2005, p. 40), por seu turno, sinaliza para o indiscernível “[...]”

¹¹ 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.

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), livre para a criação de mundos dissociados de clichês que se retroalimentariam.

Estas perspectivas, ao nosso ver, podem ser entendidas como “convites” sempre renovados ao surgimento de subjetivações estético-políticas 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).

Mas voltando aos *fotojornalismos* e sua hipotética relação com o surgimento de diferentes subjetivações estético-políticas, 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, entendemos que os limites do representável e do irrepresentável ainda carecem de maiores esgarçamentos.

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 exemplos de que é possível fotografar acontecimentos e pessoas de modo diverso daquele comumente aceito e praticado, não menos evidentes são as brechas e fissuras ainda por explorar no sentido da criação de novos arranjos das relações entre o visível e o invisível, o dito e o não dito.

Neste sentido, consideramos que 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 “feitas”. Em movimentos jamais

acabados, dados, certos, 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 – como borboletas cravejadas de alfinetes e percevejos em pranchas de isopor.

Os *vetores/dispositivos* estético-políticos aqui aludidos seriam, portanto, 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, como se houvesse uma moral e um ordenamento por trás, ao lado, por cima e no meio de seu fazer.

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 veem nele próprio, afinal a subjetividade nunca se pronuncia por si mesma nas “coisas” que vemos. Ela depende de uma relação que não encontra medida em outro lugar senão no próprio jogo engendrado pela dialética que se dá no ato de ver, um ato, paradoxalmente, sem medidas ele mesmo. Um ato em voo, no suspense entre quedas e ascensões.

Ou melhor (e aqui retomamos nossas inquietações iniciais), ao invés de nos perguntarmos sobre “quais seriam as imagens capazes de mudar nosso modo de se posicionar (e de posicionar as demais disposições) no mundo”, talvez fosse o caso de assumirmos a própria impermanência de posições, o torvelinho inquietante do olhar que dilui a ordem que pressupõe este ou aquele poder a tais e

tais imagens. As borboletas vagueiam – e nós com elas. Do mesmo modo, ao invés de questionarmos o que diferenciaria a imagem A da imagem B, quem sabe fosse interessante não estabelecermos tais fronteiras aprioristicamente. As borboletas não respeitam cercadinhos e grades (físicos ou metafísicos) – e o funambulista tremula sobre os abismos de nosso próprio ver. E finalmente, ao invés de pensarmos em termos de “atuação” de imagens jornalísticas, talvez fosse o caso de percebermos seu voo até o espectador como transição, como metamorfose em ato verso e reverso ao mesmo tempo, como o balanço que precede a livre e vertiginosa queda de um equilibrista sem asas, sem fim. Em uma palavra – como o *entre* que submerge a tautologia e a crença no éter em que ambas o “eternizariam”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. (2008). *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial.

BARTHES, R. (2015). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70.

BENJAMIN, W. (1994). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense. pp. 165-196.

BENJAMIN, W. (1994). Sobre o conceito de história. In: Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense. pp. 222-232.

DELEUZE, G. (2008). *En medio de Spinoza* (2a ed.). Buenos Aires: Cactus.

DELEUZE, G. (2013). *Foucault*. Trad. Claudia Sant’Ana. São Paulo: Brasiliense.

DIDI-HUBERMAN, G. (2012a). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.

DIDI-HUBERMAN, G. (2015). *Falenas: ensaios sobre a aparição*, Lisboa: KKYM.

- DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2012b). Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, pp. 206-219.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2019). *Sobre o fio*. São Paulo: Cultura e Barbárie.
- FOUCAULT, M. (2008). *Ditos e Escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- FOUCAULT, M. (1995). “O Sujeito e o poder”. In: Dreyfus, H. & Rabinow, P. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- KAFKA, F. (1924). Lettre à Max Brod. Juin 1921. In: *Œuvres complètes*, v. 3, pp. 1087-1088.
- GUATTARI, F. (1981). *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense.
- RANCIÈRE, J. (2011). A comunidade estética. *Revista Poiesis*, v. 12, n. 17, pp. 169-187.
- RANCIÈRE, J. (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. 14a ed. São Paulo: EXO experimental org.
- RANCIÈRE, J. (2010). *Dissensus: on politics and aesthetics*. Londres: Continuum.
- RANCIÈRE, J. (2018). *O Desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34.
- RANCIÈRE, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- RANCIÈRE, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.