

POTENCIALIDADES E POSSIBILIDADES ESTÉTICO-POLÍTICAS DO FOTOJORNALISMO CONTRA-HEGEMÔNICO NOS PROCESSOS DEMOCRÁTICOS: análise de uma fotografia do R.U.A Foto Coletivo¹

POTENTIALITIES AND AESTHETIC-POLITICAL POSSIBILITIES OF COUNTER-HEGEMONIC PHOTOJOURNALISM IN DEMOCRATIC PROCESSES: analysis of a photo of the R.U.A Foto Coletivo

Rafael Giovanni Venuto² e Flávia Garcia Guidotti³

Resumo: O artigo analisa cartograficamente uma fotografia produzida pelo R.U.A Foto Coletivo, mídia independente formada por fotojornalistas que atuam de modo contra-hegemônico. Na imagem, dois homens se beijam ante o olhar atento de rapazes que vestem camisetas de Jair Bolsonaro. O registro, feito a exatos 28 dias do segundo turno das eleições presidenciais de 2018, foi publicado na página do coletivo no Facebook e replicado por páginas e sites como Jornalistas Livres e Vice Brasil. Toma-se como parâmetro de análise o regime estético das artes identificado por Jacques Rancière (2005), para quem estética e política são conceitos e práticas que coexistem de modo imbricado. A partir da análise de nosso corpus, discute-se potencialidades e possibilidades estético-políticas do fotojornalismo contra-hegemônico, isso com o intuito de melhor compreender os caminhos e descaminhos na [re]configuração de outras formas de subjetividades, pensatividades e dizibilidades nos cenários dissensuais da democracia.

Palavras-Chave: Fotojornalismo. Estética. Política.

Abstract: The article analyzes cartographically a photograph made by the R.U.A Collective Photo, independent media formed by photojournalists who act in a counter-hegemonic way. In the picture, two men kiss before the eyes of boys wearing Jair Bolsonaro t-shirts. The record, made 28 days before the second round of the 2018 presidential elections, was published on the Facebook page and replicated by pages and sites such as Jornalistas Livres and Vice Brasil. It is taken as a parameter of analysis of the aesthetic regime of the arts identified by Jacques Rancière (2005), for whom aesthetics and

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Sociedade Civil do VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política (VIII COMPOLÍTICA), realizado na Universidade de Brasília (UnB), de 15 a 17 de maio de 2019.

² Mestrando em Jornalismo junto ao Programa de Pós-graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGJOR-UFSC). Graduado em jornalismo pela mesma instituição. E-mail: rafael.vnt@gmail.com

³ Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas. Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos e graduada em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela Universidade Católica de Pelotas. E-mail: flaviagguidotti@gmail.com

politics are concepts and practices that coexist in an imbricated way. From the analysis of our corpus, we discuss the potentialities and political aesthetics of counter-hegemonic photojournalism, which makes the intention to be better than the ways and descriptions in the definition of the forms of subjectivities, pensivities and dictivities in the dissensual scenarios of democracy .

Keywords: Photojournalism. Aesthetics. Politics.

1. Introdução

No dia 14 de novembro de 2013, o jornal francês *Liberation* é publicado sem fotografias (FIG. 1). No lugar destinado a elas, há uma série de quadros vazios que criam um espaço de silêncio. A provocação, precedida pelo breve ensaio *Mots en solo*, de Brigitte Ollier, procura questionar o papel da fotografia (e do fotojornalista) no jornalismo atual. Complexa proposição, uma vez que pensar o fotojornalismo contemporâneo significa abrir-se a um jogo de possibilidades que traz à tona a necessidade de investigar o lugar ocupado pela imagem fotográfica na imensa trama das dinâmicas políticas e estéticas que permeiam as sociedades.



FIGURA 1 – Jornal *Liberation* é publicado sem fotografias
FONTE – Jornal *Liberation*⁴

⁴ Disponível em: <https://www.liberation.fr/liseuse/publication/14-11-2013/2/> Acesso em: 10/01/2019

Retoma-se tal aspecto com o intuito de melhor situar o principal objetivo deste artigo. Se, conforme afirma Maffesoli (1995, p. 137), “não há nenhum aspecto da vida social que não esteja contaminado pela imagem”, e se partirmos do pressuposto de que o fotojornalismo é partícipe na [re]construção de ideários e imaginários, percebe-se a necessidade de um investimento mais específico – tanto teórico, como também empírico – na sua problematização enquanto potencial vetor de outras formas de subjetividades, visibilidades e dizibilidades. Desse modo, este artigo intenciona refletir potencialidades e possibilidades estético-políticas do fotojornalismo produzido contra-hegemonicamente, tomando-se como parâmetro de análise o *regime estético* das artes identificado por Jacques Rancière.

Por se tratar de um estudo inspirado metodologicamente na cartografia, ressalta-se desde já que não temos por pretensão chegar a resultados definitivos, uma vez que “é essa a potência que o cartógrafo quer alcançar, de sentir-se estrangeiro dentro da própria morada, ele que de porto em porto se vê em um tempo outro, que empurra, traveste, ora rasga e ora costura o mesmo e o faz diferir” (REGIS; FONSECA, 2012, p. 273). Ao buscar identificar potencialidades e possibilidades, portanto, a ideia não é oferecer um itinerário irrevogável, mas sim refletir sobre modos possíveis de ver e dizer durante a caminhada fotojornalística.

Na imagem selecionada (FIG. 2), dois homens se beijam ante o olhar atento de apoiadores do então candidato Jair Bolsonaro. O registro, feito a exatos 28 dias do segundo turno das eleições presidenciais de 2018, foi publicado na página do coletivo⁵ no Facebook e replicado por páginas e sites como Jornalistas Livres⁶ e Vice Brasil⁷. O contexto envolvendo o momento em que a imagem foi produzida, os fatores externos a ela e como ela se articula com o *regime estético* das artes serão apresentados na quarta seção deste artigo, o qual precede a parte em que também colocamos em diálogo aspectos atinentes ao poder, vigilância e imagem.

⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/ruafotocoletivorua/> Acesso em: 10/01/2019.

⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/jornalistaslivres/photos/pb.292074710916413.-2207520000.1542302862./956825487774662/?type=3&theater> Acesso em 15/01/2019.

⁷ Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/qvqbqq/o-grande-beijo-de-2018 Acesso em: 15/01/2019.



FIGURA 1 – Ele Não X Ele Sim

FONTE – ZAIM, Rodrigo. Página do R.U.A Foto Coletivo no Facebook⁸

Antes disso, porém, é importante que se compreenda desde já quais são as características e especificidades dos regimes de visibilidade da arte identificados por Rancière, os quais serão apresentados a seguir, bem como a concepção em torno da *partilha do sensível*. Do mesmo modo, cabe observar de antemão que, muito embora as análises do filósofo não se voltem para a discussão em torno do fotojornalismo em si, abarcando principalmente o universo da arte, da história e da estética, que também é política, algumas associações podem ser feitas em vista da complexificação do debate. Orientados por este olhar, observamos com Oliveira (2018, p. 281) que o fotojornalista busca “[...] se não a esteticização absoluta do real, pelo menos a sua transfiguração pelo espírito artístico que parece habitar em todo o fotojornalista.” Também Sontag (2004, p. 84), mas pensando a fotografia de modo mais genérico,

⁸Disponível em:

<https://www.facebook.com/ruafotocoletivorua/photos/a.529413290493998/1626721720763144/?type=3&theater>

Acesso em: 10/01/2019.

considera que as fotos “[...] tiram partido simultaneamente do prestígio da arte e da magia do real. São nuvens de fantasia e pílulas de informação.” Assim, longe de ser apenas um mero registro imagético dos fatos, a fotografia jornalística, ao lado do cinema, da pintura, das performances e outras manifestações artísticas e culturais, se mostra um agente importantíssimo na perpétua [re]configuração do social, na [re]construção de subjetividades, dizibilidades e pensatividades outras, movimento este que sempre é relacional.

2. Regimes de visibilidade da arte

Jacques Rancière é considerado um dos pensadores mais profícuos da atualidade. Tal reconhecimento se deve ao fato de que ele revolve, por assim dizer, diversos elementos em torno das noções de estética e política em nossa sociedade, mas também porque suas reflexões reconhecem e reafirmam o caráter dissensual de uma existência que é estética e política a um só tempo. Nascido na Argélia, em 1940, é professor da European Graduate School de Saas-Fee e professor emérito da Universidade Paris VIII (Vincennes-Saint-Denis).

Em um de seus principais livros, *A partilha do sensível* (2005), o autor discorre, entre outras coisas, sobre os três regimes de visibilidade da arte na tradição ocidental.

2.1 Regime Ético

No primeiro deles, o qual Rancière denomina ético, as obras de arte teriam uma especificidade quanto à sua origem (seu teor de verdade) e seu destino (seus usos e os efeitos que produzem). Nele, a arte não seria considerada enquanto arte autônoma, mas estaria diretamente subsumida àqueles fatores (RANCIÈRE, 2009). Assim, fariam parte de seu espectro as imagens sacras, de divindades, bem como o direito ou proibição de produzi-las e veiculá-las (id, 2009). Depreende-se do exposto que, nesse regime, a imagem estaria a serviço da coletividade ou, mais precisamente, à manutenção do *ethos* de uma determinada coletividade.

É neste sentido que falo do regime ético das imagens. Trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao ethos, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a arte de se individualizar enquanto tal. (id, 2009, p. 29)

Tal apontamento ajuda a compreender, em alguma medida, o desconforto do autor em relação à ética como instrumento da fomentação de consensos homogeneizantes, principalmente quando reflete acerca das características, potencialidades e fragilidades da democracia (2014). Marques (2013, p. 113), ao analisar aspectos éticos, poéticos e comunicacionais do pensamento político do filósofo, ressalta que “se, por um lado, não há sujeito (nem comunidade) sem normas, de outro, reduzi-lo e reduzir suas experiências ao âmbito da normatividade significaria uma adequação perfeita à regulação institucional e estatal”, daí a necessidade de se pensar de que modo e em que medida as imagens jornalísticas produzidas pelas mídias contra-hegemônicas atuam na (re)configuração do sensível em sociedades antes de mais nada heterogêneas e dissensuais.

2.2 Regime representativo/poético

O próximo regime identificado por Rancière está intrinsecamente ligado à “visão hierárquica global das ocupações políticas e sociais” (RANCIÈRE, 2009, p. 32) de cada parte dentro de um comum compartilhado. Em outras palavras: se antes, no regime ético há pouco abordado, se tinha uma arte/imagem que não era considerada autônoma, mas que visava uma espécie de objetivo (teor de verdade) desde sua gênese até seus usos e os efeitos que produziria em uma determinada coletividade – suposta e erroneamente composta por indivíduos não autônomos, dependentes de apontamentos “superiores” para pensar, sentir e agir – no regime poético ou representativo a análise se dá de outras formas, muito embora sigam dialogando de algum modo, conforme explica o pensador:

Denomino esse regime poético no sentido em que identifica as artes - que a idade clássica chamará de "belas-artes" - no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e conseqüentemente define maneiras de fazer e de

apreciar imitações benfeitas. Chamo-o representativo, porquanto é a noção de representação ou de mimesis que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. Mas, repito, a mimesis não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. (RANCIÈRE, 2005, p. 31)

A ideia a que tal regime remete é a de que a ocupação social de cada indivíduo o autoriza ou não a usufruir determinados tipos de arte. Assim, as classes “subalternas” teriam acesso à comédia, por exemplo, enquanto aos “nobres” ficaria reservada a tragédia. Além disso, nesse regime considera-se determinadas formas de normatividade, as quais circunscrevem as imitações dentro de um determinado espectro onde as obras são ou não são consideradas boas, adequadas ou inadequadas (RANCIÈRE, 2009).

Caso se queira transpor tal entendimento para o universo da fotografia, pode-se pensar em uma gama de gêneros (fotografia científica, jornalística, publicitária, comercial etc) onde no interior de cada um se encontra determinadas especificidades quanto aos modos de fazer e sua representação. Tais especificidades fariam, dentro de cada um deles, as imagens produzidas serem consideradas boas ou não, adequadas ou não conforme o gênero a que pertencem. Por exemplo, uma imagem publicitária extremamente produzida, com uso de iluminação especial, pós-produção avançada etc, não teria condições de ser considerada jornalística ou científica, uma vez que seu modo de produção e representação vai de encontro ao que comumente se espera do fotojornalismo e da ciência de modo geral, ou seja, a fidedignidade ao real. Assim, esta imagem publicitária, por mais bela que fosse esteticamente falando, seria considerada inadequada e ruim para as finalidades de uma redação ou laboratório. Ressalta-se, porém, que há casos em que as fronteiras entre tais gêneros são rompidas, mas apenas em momentos muito raros e específicos.

2.3 Regime estético

Ao contrário do que acontecia nos dois regimes anteriores, onde de um lado se tinha a arte necessariamente atrelada à sua enunciação moral e ética, com um “teor

de verdade” que deveria fomentar o *ethos* das coletividades (*regime ético*), 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). Tem-se, então, uma arte desvinculada de toda e qualquer regra ou hierarquia. Nele,

[...] 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 [...] (RANCIÈRE, 2011a, p. 12)

A partir de tal perspectiva, não há um tema específico merecedor de mais respeito e dedicação que outros. Os detalhes, mesmo os mais ínfimos, servem como indícios da história e do futuro de um indivíduo ou de uma coletividade. Ao analisar o “inconsciente estético”, momento em que o autor também demonstra como Sigmund Freud se apropriou de obras artísticas para cristalizar suas próprias teorias, Rancière (2009, p. 36) comenta que “o grande poeta dos novos tempos não é [...] o repórter da desordem da alma [...]”, mas aquele que “[...] viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social”. Do mesmo modo, este poeta

[...] recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa. Na topografia de um lugar ou na fisionomia de uma fachada, na forma ou no desgaste de uma vestimenta, no caos de uma exposição de mercadorias ou de detritos, ele reconhece os elementos de uma mitologia. E, nas figuras dessa mitologia, ele dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade; faz pressentir o destino de um indivíduo ou de um povo. *Tudo fala* [...] (RANCIÈRE., 2009, p. 36, grifo do autor)

Ao propor uma aproximação entre esse poeta do regime estético e o fotojornalista, portanto, o presente artigo discute cartograficamente aspectos estético-políticos do fotojornalismo, em especial aquele produzido contra-hegemonicamente, isso em vista de refletir sobre potencialidades e possibilidades imbricadas em seu fazer.

Para o filósofo, política e estética são termos e práticas indissociáveis, isso porque “[...] a política é estética [...] na medida em que é um modo de determinação do sensível, uma divisão dos espaços [...], uma forma de visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum” (RANCIÈRE, 1995, p. 8), o que implica que se entenda o que o autor concebe como *partilha do sensível*.

3. A partilha do sensível

A *partilha do sensível* sugere um comum compartilhado entre diferentes, mas onde a função social de cada indivíduo se vê positivamente diluída em uma cena de sucessivos dissensos no tempo e no espaço. Tal comum, por sua vez, está ou deveria estar em perpétuo movimento de [re]configuração. Trata-se de um modo específico de pensar a política e o estar dentro da política, que também é estética, onde os corpos já não se encontram encerrados em lugares demarcados por conta de suas ocupações e funcionalidades, presos a um regime *policial*, regime este que, segundo Marques (2013, p. 119) “[...] deseja nomes exatos, que marquem para as pessoas o lugar que ocupam e o trabalho que devem desempenhar”. Não se trata, todavia, de criar uma espécie de dicotomia “bom e mau”, 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 – 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, buscariam um horizonte totalizante, um consenso que dilui a força criativa e a resistência do imaginário” (id, 2013, p. 114).

Dito isso, onde estaria a função política da arte? Segundo Rancière (2005), ela está no formato que expressa alusivamente os lugares determinados para a ocupação de cada um. Isto é, há aquele que tem a palavra e aquele que deve ouvir o primeiro, muito embora o autor questione a pertinência de tal fronteira. Para ele, o

desentendimento é fundamental, ou seja, os dissensos não só fazem parte do político como são sua essência primeva. Através da consolidação de discursos homogeneizantes, no entanto, cria-se uma espécie de letargia extremamente perniciosa à vida, uma vez que

O consenso estabelece [...] um enquadramento conceitual e imagético para qualquer interação e discussão, cujas contradições passam despercebidas por coincidirem com interesses hegemônicos ou por refletirem situações existentes e vistas como inalteráveis (MARQUES, 2013, p. 113)

Nesse sentido, o papel da polícia, em contrapartida à ordem política, não estaria condicionado unicamente à sua função estatal de repressão, mas aos modos como se articulam na sociedade dinâmicas e redes onde “[...] cada parte é compelida a manter-se fiel ao seu lugar, à sua função e à sua identidade” (RANCIÈRE, 2011b, p. 7), o que resulta em modos específicos de subjetivação, visibilidade e pensatividade. Para o filósofo (2012), o real não existe por si só, senão que é construído a partir de ficções que se querem fazer passar por realidades imutáveis e inquestionáveis, o que resulta na manutenção de domínios específicos de poder, os quais obliteram outras formas de representações, aparências, opiniões e utopias.

Deduz-se do exposto, caso também se queira considerar com Mafessoli (1996, p. 162) que “[...] a figura, a forma, a imagem, coisas reputadas estáticas, não deixam de estar em ação no crescimento societal”, que o fotojornalismo é partícipe desse crescimento e que atua de modo a consolidar, neutralizar ou desmistificar aquelas realidades ficcionadas e aquelas mitologias. Assim, se “as fotos foram arroladas a serviço de importantes instituições de controle [...], como objetos simbólicos e como fontes de informação” (SONTAG, 2004, p. 32), faz-se necessário compreender em que medida o fotojornalismo contra-hegemônico pode atuar no sentido de propor outras ficções, outras subjetividades, dizibilidades e visibilidades, daí também a necessidade de se pensar como os corpos são colocados em cena e o que deles é relegado à escuridão e ao aprisionamento estético, que também é político, na *partilha do sensível*, o que nada mais é que modos de ver, sentir e produzir (RANCIÈRE, 2009) e, acrescentamos, significar.

4. Ele Não X Ele Sim

Após essa breve explanação introdutória acerca dos regimes de visibilidade da arte identificados por Rancière, além da *partilha do sensível*, partimos para a análise da imagem que compõe nosso *corpus*. Antes, porém, cabe explicar o motivo da nomenclatura da presente seção (Ele Não X Ele sim), referência que também serviu como legenda para a imagem postada pelo Coletivo em sua página no Facebook.

De acordo com reportagem da Vice Brasil⁹, intitulada “O grande beijo de 2018” e escrita pela jornalista Débora Lopes, o registro do fotógrafo Rodrigo Zaim se deu em meio a uma manifestação pró-Bolsonaro, organizada como forma de revide a outra manifestação, esta muito maior, que acontecera um dia antes (sábado, dia 29 de setembro de 2018) e que tinha como mote o imperativo “Ele não”. Na ocasião, mulheres lideraram a ocupação de centenas de ruas no Brasil e em outros países para protestar contra o então candidato Jair Bolsonaro, notoriamente conhecido por suas posturas e declarações homofóbicas, racistas, xenófobas, misóginas etc. Ocorre que, ainda de acordo com a reportagem, por ocasião da forte chuva que começou a cair naquele domingo, o pequeno mas barulhento grupo defensor de Bolsonaro e seu vice, o general Hamilton Mourão, procurou abrigo no vão do Museu de Arte de São Paulo (Masp), mesmo local onde acontecia um “rolezinho”, ato coletivo geralmente organizado pela internet e que consiste, de acordo com Viana (2014, p. 6), na “[...] ocupação de um espaço por parte de jovens das classes desprivilegiadas de espaços que são das classes privilegiadas.” Em que pese tal aspecto, que mereceria uma análise a parte, talvez até em diálogo com a ideia rancieriana da *partilha do sensível*, fato é que os ânimos se exasperaram de tal modo que, em determinado momento, cercados por dezenas de mãos que simulavam armas e hostilizados à exaustão, os participantes do dito “rolezinho” resolveram promover um “beijaço”, “[...] forma de protesto pacífica, criativa, em que pares de indivíduos do mesmo sexo beijam-se em locais públicos para garantirem ou assegurarem direitos próprios a essa coletividade.” (REIS; MAIA, 2006, p. 55). Muito embora não apenas indivíduos do mesmo sexo

⁹ Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/qvqbgq/o-grande-beijo-de-2018 Acesso em: 12/02/2019.

tenham participado do ato, o casal que aparece na imagem ante o olhar no mínimo “atento” de apoiadores de Bolsonaro, acabou por refletir de modo muito concreto a fissão política e ideológica que ainda hoje divide os brasileiros, daí a pertinência da alusão ao “Ele Não X Ele Sim”.

Mas, para além dos fatos relatados e os que sucederam o momento retratado (a polícia reprimiu de forma violenta e arbitrária os jovens que se beijavam, claramente tomando partido na confusão), qual é o legado simbólico da fotografia ora analisada? Como ela se articula com o regime estético das artes preconizado por Rancière? E, finalmente, em que ela colabora para se pensar potencialidades e possibilidades estético-políticas do fotojornalismo contra-hegemônico nos processos democráticos? Para responder a tais questões, precisamos retomar alguns pontos discutidos anteriormente, bem como refletir a respeito das macro e micro redes de poder que permeiam as sociedades, ao que recorreremos especialmente às contribuições de Michel Foucault e Susan Sontag, as quais ajudam a elucidar alguns aspectos pertinentes à investigação.

5. Corpo, vigilância e imagem

Para Foucault (1987), poder significa basicamente dominação. Assim, tal poder é exercido de várias formas, permeando a vida cotidiana de todo indivíduo. Tarefas simples, como escovar os dentes, fazer a barba e limpar os calçados no tapete antes de adentrar a casa, nada mais são do que repetições incorporadas e naturalizadas no decorrer de longos processos de adestramento e racionalização. Participam desses processos todo um conjunto de mecanismos nem sempre visíveis. Assim, o poder não seria somente algo que “vem de fora”, do mais alto para o mais baixo, do Estado para a sociedade, mas sim de práticas ordinárias repetidas à exaustão e consideradas “boas”, “saudáveis”, “desejáveis” etc durante um certo período de tempo. Não se trata, todavia, de entender o poder apenas como algo negativo e proibitivo, uma vez que seu exercício também implica em determinações para a ação. Analogamente, pode-se pensar no exemplo do tutor de um cão que vive em apartamento, por exemplo, e que o “presenteia” com bolinhas e uma série de outros “brinquedos”. Sua intenção

não necessariamente é divertir o animal, mas fazer com que descarregue sua energia neles, nos brinquedos, ao invés de em seus sapatos e móveis. Com os humanos se dá o mesmo. O controle e o adestramento não se faz necessariamente prendendo-o a uma corrente de valores e regras, mas também através de incentivos e “brinquedos” respaldados pelo discurso médico ou jurídico, por exemplo, o que acaba por torná-lo previsível e dócil (FOUCAULT, 1987).

A vigilância, por sua vez, surge como um modelo mais sofisticado de controle. Ao invés da punição física, tem-se a onipresença de um olhar que tudo vê sem ser visto. Foucault percebe no sistema carcerário o modelo mais evidente e concreto desse dispositivo de disciplinamento. Tal percepção tem sua origem no Panoptikon de Bentham (2000), o qual seria um edifício prisional em formato de círculo onde cada preso ocuparia uma cela e em cujo centro haveria uma torre a partir de onde os vigilantes veriam tudo sem que pudessem ser vistos. Assim, mesmo que a torre estivesse vazia, os prisioneiros agiriam e se comportariam como se, de fato, estivessem sendo vigiados o tempo todo. O mesmo princípio rege as câmeras de segurança que pululam em espaços públicos e privados, bem como mais recentemente a profusão de smartphones. Tudo é visto.

A imagem que compõe nosso corpus, por exemplo, denota pelo menos duas formas de vigilância: a do fotógrafo em relação à cena fotografada e a dos bolsonaristas em relação ao beijo do casal. Tais vigilâncias, por sua vez, poderiam estar elas mesmas subsumidas a outras tantas vigilâncias. Talvez a polícia estivesse monitorando tudo em tempo real (fotógrafo, beijaço, rolezinho, imprensa, apoiadores e não apoiadores de Bolsonaro etc) a partir de um ponto estratégico, como o terraço de um prédio vizinho, uma câmera oculta instalada em um poste ou mesmo através de um agente à paisana. Por sua vez, quem sabe um drone estivesse fazendo o mesmo em maior escala, que por seu turno estaria sendo rastreado por um satélite e assim por diante.

A exemplo do prisioneiro do panóptico, imerso em um campo político – que também é estético –, o corpo se vê então em permanente vigilância, em permanente processo de adestramento das emoções, dos saberes e dos modos de ver, dizer e estar no mundo. Parentes, colegas de trabalho, amantes, professores, médicos,

terapeutas, a mídia, os artistas, amigos, objetos etc – todos são vigilantes/vigiados e garantidores de uma determinada ordem que encontra respaldo no discurso científico, mas não só nele. Tal poder disciplinar, como já apontado, visa docilizar os corpos, tanto individuais como sociais, daí a pertinência de se entender como o fotojornalismo, em especial o contra-hegemônico, atua na [re]configuração do sensível e na [re]alocação dos corpos, o que também invoca a necessidade de uma transdisciplinaridade que dê conta dos diversos aspectos envolvidos nesse processo.

Foucault considera o corpo como “[...] uma interpretação dependente de um certo ‘olhar’ [...]” que terá “[...] diferentes valores, dependendo de quem o olha e do lugar de onde ele é olhado. O corpo não tem um valor em si mesmo, mas um valor dependente do lugar que ele ocupa” (RODRIGUES, 2003, p. 111-112), o que de certo modo dialoga com o pensamento de Rancière (2005) em torno da *partilha do sensível* e também com o de Sontag (2004, p. 194) quando afirma que “os padrões de ordem muito mais repressivos [...] requerem não só monitoramento do comportamento mas também modificação dos corações [...]”.

Por “modificação dos corações”, para fins desse artigo, entendemos a modificação de imaginários e consensos, os quais se articulam diretamente com questões de ordem estético-políticas e dinamização de afetos, uma vez que a eficácia da arte “[...] consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser [...]” (RANCIÈRE, 2012, p. 55), afirmação esta que enseja um estudo mais detido em torno do papel do fotojornalismo em tais processos.

6. Ele Sim?

Não é novidade que a história recente do Brasil tem apresentado momentos de muita tensão. Em que pese diversas iniciativas independentes ou vinculadas a grandes órgãos de imprensa e mesmo de redes sociais como Facebook e WhatsApp, fato é que a propagação de notícias falsas tem crescido de modo vertiginoso. “Kit Gay”, “mamadeira de piroca” e “URSAL” são apenas alguns exemplos do que circula

de modo indiscriminado em grupos e páginas diariamente¹⁰. Tal difusão de informações falsas ou enviesadas ocorre, inclusive, a partir dos mais restritos recintos do Poder Executivo brasileiro. De acordo com recente levantamento feito pela equipe de Aos Fatos¹¹, nas dez primeiras semanas de governo, Bolsonaro fez 149 declarações passíveis de checagem, sendo que 82 delas eram integralmente falsas ou apresentavam algum grau de erro. Isso significa que a cada 10 declarações do presidente no período analisado, quase 6 eram totalmente falsas ou distorcidas, o que quer dizer que sua média diária de declarações deturpadas chega a pelo menos uma, número que se mostra preocupante porque seus efeitos colaboram para a criação de um “ecossistema de desinformação” (WARDLE, 2017) extremamente pernicioso à ordem democrática.

Muito embora tais aspectos não sejam objeto de nosso estudo, sem dúvida sua existência colabora para a intensificação daquelas tensões. O ódio às minorias, preconceitos de todas as ordens, a intransigência em relação às diferenças, a vontade de extirpar da sociedade todo aquele que pensa de modo diverso, a tentativa de fraudar a história em torno de acontecimentos infames como o Golpe Militar de 64 e o nazismo¹² – tudo isso inviabiliza ou no mínimo dificulta seriamente o processo democrático, isso quando não causa mortes e tragédias de maior vulto. A imagem

¹⁰ O chamado “kit gay” nunca existiu, senão que se refere a uma cartilha elaborada por profissionais de educação, gestores e representantes da sociedade civil em vista de um projeto chamado Escola sem Homofobia, o qual estava inserido dentro do programa Brasil sem Homofobia, elaborado em 2004 pelo governo federal. Seu público alvo era educadores e o material sequer chegou a ser distribuído, pois o programa não saiu do papel. Os boatos, no entanto, sugerem que crianças de seis anos tiveram acesso ao conteúdo e que o “pai” de tal iniciativa é o petista Fernando Haddad, arquirrival de Bolsonaro no pleito de 2018. Do mesmo modo, a “mamadeira de piroca” foi mais uma invenção que tinha como objetivo atingir a candidatura de Haddad. Segundo o texto que circulou massivamente na rede, uma mamadeira com bico de pênis estaria sendo distribuída pelo Partido dos Trabalhadores em creches e serviria para alimentar crianças de cinco a seis anos. A mesma faria parte do já referido “kit gay”. A União das Repúblicas Socialistas da América Latina (URSAL), por sua vez, tem como origem uma ironia contida em um artigo de 2001, escrito pela socióloga Maria Lucia Victor Barbosa, ironia esta que não foi compreendida por muitas pessoas, tendo sido inclusive replicada como verdade por figuras como o autodenominado “filósofo” Olavo de Carvalho, considerado o “guru” do atual governo Jair Bolsonaro. Seu objetivo seria transformar a América Latina em um só país.

¹¹ Disponível em: <https://aosfatos.org/noticias/em-dez-semanas-como-presidente-bolsonaro-deu-uma-afirmação-errada-por-dia/> Acesso em: 23/03/2019.

¹² Recentemente, a Presidência da República orientou que o Exército fizesse as “devidas comemorações” relativas ao 31 de março, dia em que teve início o período de 21 anos da sangrenta ditadura militar brasileira. Além disso, em 2 de abril de 2019, repetindo as palavras de seu Ministro de Relações Exteriores, Ernesto Araújo, Jair Bolsonaro afirmou que o nazismo foi um movimento ligado à esquerda da época.

selecionada para este artigo diz muito sobre isso. Mas, para além de sua representatividade mais óbvia, que sugere uma cena de dissenso, como ela se articula com o regime estético das artes?

Para Rancière (2009), reduzir a imagem à sua visualidade é um erro, pois nela também operam o não-visível, o dizível e o indizível. No regime estético, a imagem não se encontra mais subordinada ao texto, à narrativa (ou à voz), como acontecia no regime representativo. Ela é autônoma, rompe hierarquias, e, por isso, deve ser compreendida em sua *alteridade*, ou seja, no modo como ela se coloca como um terceiro entre aquele que produziu a imagem e quem a vê, em um perpétuo fluxo circular de significações. Deduz-se do exposto que, não fosse o conhecimento prévio do atual cenário político brasileiro e das informações textuais, no sentido mais estrito da palavra, que acompanham a fotografia em análise, diversos outros sentidos poderiam ser atribuídos a ela. Talvez alguém que desconhecesse o contexto em que a cena foi capturada pudesse imaginar que os dois rapazes que olham de modo mais detido o beijo protagonizado pelo casal fossem seus respectivos ex-namorados, daí suas expressões de contrariedade diante da cena. Também talvez, mas muito certamente, alguém que não admite relações entre pessoas do mesmo sexo poderia pensar: “Que absurdo dois garotos serem obrigados a ver tamanha pouca vergonha em plena via pública”. De certo modo, as contribuições de Hall (2000), Escosteguy & Jacks (2005), Martín-Barbero (1995), Souza (1995) e Eagleton (1994) vão ao encontro de tais apontamentos, uma vez que chamam a atenção para o papel ativo do receptor na construção de sentidos. No *regime estético*, projetos de leitura pretendidos pelo autor/fotógrafo não só podem como frequentemente costumam fracassar, isso porque “[...] a pensatividade da imagem não está no conteúdo que ela apresenta, mas no fato de que sua autonomia coloca em jogo vários modos de representação.” (VAN VELTHEN RAMOS, 2012, p. 106). Ou seja, há uma indeterminação que torna tal imagem “pensativa”, sendo esta “[...] uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível a intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este ligue a um objeto determinado” (RANCIÈRE, 2012, p.103).

Todavia, ainda que se reconheça a existência de tal imponderável no caminho que perfaz a imagem, sem dúvida ela atua nas relações e no modo como o social é vivenciado. Rancière, ao sinalizar para o fato de que o regime policial deseja nomes exatos, lugares demarcados de acordo com a posição social de cada um, também fornece pistas para se pensar o fotojornalismo como lugar de tensão e jogos de poder. É o que também sugere Van Velthen Ramos (2012, p. 98) quando afirma que

Tomar a imagem pelo que ela possui meramente de visual significa desconsiderar o complexo jogo de relações que define o seu sentido e sua especificidade na esfera social. A percepção de que hoje há uma saturação de imagens é falsa, pois o que se vê é uma pobreza de imagens. Se as imagens midiáticas produzem um domínio ideológico, criando uma ilusão de consenso, a tarefa política atual seria trabalhar a imagem a fim de criar outras possibilidades que sejam capazes de produzir um dissenso com relação aos holofotes das imagens espetaculares.

Assim, talvez se a fotografia de Zaim trouxesse um ato de agressão contra o casal que se beija, sua politicidade/esteticidade se perderia em meio a uma série de outras imagens violentas divulgadas diariamente por grandes veículos de comunicação, as quais apenas chocam por alguns instantes, mas pouco se prestam a provocar outras formas de pensatividades, dizibilidades e visibilidades. Para Barthes, “a fotografia é subversiva não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*” (BARTHES, 1984, p. 62 – grifo do autor). Portanto, o efeito político, que também é estético, da imagem fotojornalística, não está necessariamente atrelada a seu conteúdo, o qual, como vimos, é passível de infinitas interpretações, mas sim no modo como ela se articula relacional e dialeticamente com outros modos de ver, dizer e pensar, ou seja – na sua *alteridade*. Muitas vezes um gesto, um olhar, um sorriso ou um encontro inusitado registrados em imagem devolvem à existência de uma vida, multifacetada em sua essência, a singularidade que lhe cabe para além de sua condição momentânea e particular.

Para Rancière (2012, p. 92),

A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não dito. Não é a simples reprodução do que surgiu na frente do fotógrafo ou do cineasta. É sempre uma alteração que ocorre numa cadeia de imagens que por seu turno a altera também. E a voz não é a manifestação do invisível, por oposição à forma visível da imagem. Ela própria é captada no decurso do

processo de construção da imagem. É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível num outro, esforçando-se por nos fazer 'ver' o que esse corpo viu, por nos fazer ver o que ele nos diz.

No *regime estético*, como também vimos, não há um tema ou situação merecedor de mais ou menos atenção, não há uma hierarquia a ser seguida, tanto que mesmo o prosaico, o que não tem importância aprioristicamente, acaba por se tornar algo que se presta à fruição estética/política e ao conhecimento de uma determinada época. O anônimo, aquele que suposta e erroneamente não é e não tem voz, adquire uma preponderância que desvela os contornos de uma sociedade e de um tempo, o que abre possibilidades para inúmeras outras subjetivações, vivências e interpretações do social.

Desse modo, sim, apesar de terem como principal objetivo retratar a realidade com a maior fidedignidade possível, sendo inclusive dispostas ao lado de textos e legendas, as imagens fotojornalísticas comportam possibilidades e potencialidades que não se esgotam e não se restringem à sua função primeva. Nelas, também atuam fatores de indecidibilidade.

7. Considerações finais

Como dito logo no início deste trabalho, obviamente não apenas o fotojornalismo produzido por mídias contra-hegemônicas abriga as condições necessárias para burlar, por assim dizer, as narrativas que pretendem preservar o *status quo*. São vários os exemplos de casos onde, mesmo em grandes redações, outras lógicas são apresentadas através de imagens, muitas vezes contrastando drasticamente com o texto que as acompanha. De todo modo, consideramos com Santos (2008, p. 26) que as mídias contra-hegemônicas têm maiores condições de fornecer outras “[...] 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” (SANTOS, 2008, p. 26), evidências essas que sem dúvida refletem no modo como o social é experimentado, uma vez que “o problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja,

outros dispositivos espaçotemporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados” (RANCIÈRE, 2012, p. 99).

. Entendemos, assim, que todo olhar é infinito na medida em que infinitos itinerários não pré-fixados ainda são possíveis. Não se trata, aqui, todavia, de propor fórmulas ou de oferecer conselhos a quem quer que seja, uma vez que como possibilidades e potencialidades estético-políticas do fotojornalismo contra-hegemônico entendemos formas sempre [re]formuladas de [re]alocação dos macro e micro corpos sociais. Vestígios, pistas, bordas, pequenos e grandes encontros retratados, assumem, nesse sentido, preponderante papel na [re]configuração da *partilha do sensível*. Nossa caminhada até aqui aponta, portanto, para a possibilidade de uma imagem fotojornalística capaz de [re]criar outras formas de subjetivação, visibilidade e dizibilidade, estimulando o pensamento e a ação.

Referências

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENTHAM, Jeremy. O panóptico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins fontes, 1994.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina; JACKS, Nilda. **Comunicação e recepção**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4 a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- LOPES, Débora. O grande beijo de 2018. **Vice**, 2019. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/qvqbqq/o-grande-beijo-de-2018. Acesso em: 10 Janeiro 2019.
- MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MARQUES, Angela Cristina Salgueiro. Aspectos éticos, poéticos e comunicacionais do pensamento político de Jacques Rancière. **Logos**, v. 20, n. 2, 2013.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUZA, Mauro W. de. (Org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- OLIVEIRA, Madalena. Da fotografia de imprensa à fotografia de arte: quando a actualidade se presta ao olhar artístico. **CECS-Publicações/eBooks**, p. 277-287, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art. Paris: Galilée, 2011a.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. 14a ed. São Paulo: EXO experimental org., 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. O que significa estética. **Ymago project**. 2011b. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Tutti> Acesso em: 13 mar 2019.
- REGIS, Vitor Martins; FONSECA, Tania Mara Galli. Cartografia: estratégias de produção do conhecimento. Fractal: **Revista de Psicologia**, v. 24, n. 2, p. 271-286, 2012.
- REIS, Roberto Alves; MAIA, Rousiley. Do pessoal ao político-legal: estratégias do jornalismo para enquadrar os movimentos gays. **Revista Famecos**, v. 13, n. 30, p. 46-61, 2006.
- RODRIGUES, Sérgio Murilo. A relação entre o corpo e o poder em Michel Foucault. **Psicologia em Revista**, v. 9, n. 13, p. 109-124, 2003.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2008.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUZA, Mauro W. de. (Org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- VAN VELTHEN RAMOS, Pedro Hussak. Rancière: a política das imagens. **Princípios: Revista de Filosofia**, v. 19, n. 32, p. 20, 2012.
- VIANA, Nildo. O significado dos rolezinhos. **Revista Posição**, v. 1, n. 1, p. 4-8, 2014.

15 a 17 de maio, 2019



ZAIM, Rodrigo. Ele Não x Ele Sim. **R.U.A Foto Coletivo**. 15/11/2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/ruafotocoletivorua/photos/a.529413290493998/1626721720763144/?type=3&theater> Acesso em: 10 jan /2019.

WARDLE, Claire. Fake news. It's complicated. **First Draft News**, v. 16, 2017.