

---

**O banal e o prosaico do *regime estético* das artes no fotojornalismo  
contra-hegemônico: análise de duas imagens do Coletivo Maruim e C.H.O.C  
Documental<sup>1</sup>**

Rafael Giovanni VENUTO<sup>2</sup>

Flávia Garcia GUIDOTTI<sup>3</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC

**RESUMO**

O presente trabalho analisa duas imagens produzidas pelos coletivos Maruim<sup>4</sup> e C.H.O.C Documental<sup>5</sup> a partir do *regime estético* das artes identificado por Jacques Rancière. Seu objetivo é refletir sobre modos possíveis e potenciais de retratação do “real” no âmbito do fotojornalismo que atua de modo contra-hegemônico. A análise se desdobra em três eixos: no primeiro, são apresentados os três principais regimes da arte na tradição ocidental (ético, poético-representativo e estético), bem como a *partilha do sensível*; no segundo, discute-se as noções em torno do que o filósofo denomina *eficácia estética* e sua aplicabilidade; finalmente, no terceiro, são retomadas as imagens que compõem o *corpus* deste trabalho, as quais se relacionam com a potência do prosaico e do banal na construção de subjetividades estético-políticas outras.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotojornalismo contra-hegemônico; estética; política; subjetivação; Jacques Rancière.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-graduação em Jornalismo da UFSC. E-mail: [rafael.vnt@gmail.com](mailto:rafael.vnt@gmail.com)

<sup>3</sup> 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](mailto:flaviagguidotti@gmail.com)

<sup>4</sup> Coletivo formado por estudantes, ex-estudantes de jornalismo e demais colaboradores que atua principalmente na região da grande Florianópolis. Seu objetivo é oferecer alternativas às narrativas da grande mídia conservadora que predomina no estado de SC. <https://www.facebook.com/midiamaruim/>

<sup>5</sup> Grupo que conta com a participação de colaboradores espalhados pelo país e que privilegia a cobertura de temas ligados à causas sociais, como direito à moradia, preservação de terras indígenas, reforma agrária etc, além de imagens isoladas capturadas em ruas, parques e outros locais públicos. <https://www.facebook.com/C.H.O.C.Documental/documental/>

---

## APRESENTAÇÃO

Jacques Rancière<sup>6</sup> 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.

Ao se propor uma aproximação entre seu pensamento em torno do *regime estético* das artes e o fotojornalismo contra-hegemônico, portanto, o presente trabalho entra em uma seara que se mostra bastante fértil para o estabelecimento de outras conexões entre a prática fotojornalística e sua [co]participação na [re]criação de outras subjetivações no interior das coletividades. Vale ressaltar, por isso mesmo, que parto do pressuposto segundo o qual, muito embora o fotojornalismo tenha suas especificidades enquanto construto de uma área que histórica e essencialmente se presta à informação, é notório que as pretensas fronteiras entre o que costumamos chamar de arte e fotojornalismo caíram por terra há muito tempo. Do mesmo modo, não se trata, aqui, de afirmar que apenas o fotojornalismo produzido fora do cenário *mainstream* pode abrir margem a outros tipos de subjetivação, senão que vislumbro em veículos declaradamente contra-hegemônicos condições mais propícias para a experimentação de outras formas de retratar o social, isso por conta de suas idiossincrasias.

Como parte integrante de minha dissertação de mestrado junto ao Programa de Pós-graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGJOR-UFSC), defendida em junho de 2019, as imagens selecionadas para o presente trabalho (*Figuras 1 e 2*) abrigam algumas similitudes e características que demonstram seu pertencimento ao *regime estético*, as quais serão apresentadas a seguir, bem como sinalizam para o potencial que se encontra no banal, no prosaico, no “insignificante”, entendidos aqui como restos e rastros que contam muito sobre a história de um povo, de uma época ou mesmo de um *fait diver* qualquer.

---

<sup>6</sup> Nascido na Argélia, em 1940, é professor da European Graduate School de Saas-Fee e professor emérito da Universidade Paris VIII (Vincennes-Saint-Denis).

Figura 1 – Um ano de assentamento Comuna Amarildo de Souza



Foto: Coletivo Maruim

Figura 2 – “A chuva que limpa a escada suada do trabalhador que sangra  
deixa teu rastro colorido na selva de pedra”

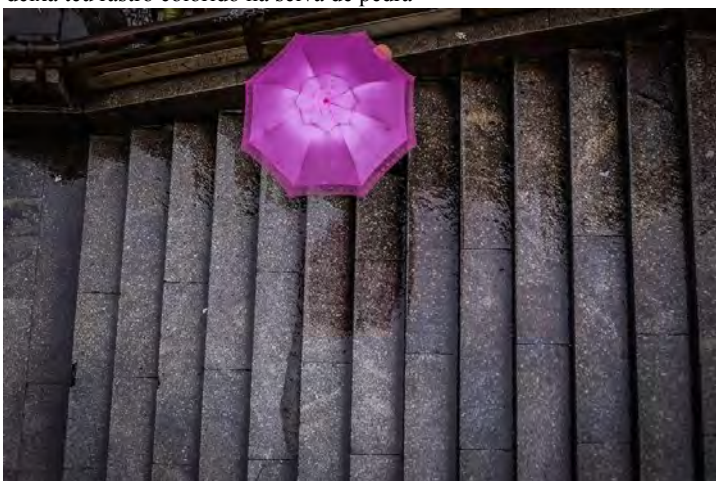


Foto: C.H.O.C Documental

Antes, porém, convém que se explique a partir de qual ponto de vista a própria análise se dá. Para tanto, começo por situar brevemente os três principais regimes da arte na tradição ocidental (ético, poético/representativo e, claro, o estético) e a *partilha do sensível*, a qual pode ser compreendida inicialmente como “[...] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.” (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Em seguida, apresento o que o autor convencionou denominar *eficácia estética* e a problemática que envolve sua aplicabilidade. Por fim, retomo as duas fotografias acima a fim de refletir sobre possíveis e potenciais formas de retratação do “real” e sua implícita capacidade para a criação de outras subjetivações no interior das coletividades.

---

## REGIMES DA ARTE EM RANCIÈRE E A *PARTILHA DO SENSÍVEL*

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

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

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

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

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

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

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. [...] Funda, a uma só vez,

---

a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. (RANCIÈRE, 2009, p. 33-34)

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

Nele, não há um tema específico merecedor de mais respeito e dedicação que outros, nem um gênero, escola ou estilo, o que implica que arte e vida se amalgamam de modo indissociável. Desse modo,

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

Os detalhes, mesmo os mais ínfimos, servem como indícios da história e do futuro de um indivíduo ou de uma coletividade.

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

Tudo isso está ligado com a ideia da *partilha do sensível*, a qual

[...] faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela

---

‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE, 2009, p. 16)

Tal comum, por sua vez, está ou deveria estar em perpétuo movimento de reconfiguração, o qual se dá a partir da ação política de sujeitos políticos, provocando rupturas na distribuição de lugares e identidades.

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

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

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

---

## EFICÁCIA ESTÉTICA EM RANCIÈRE

Muitos fotojornalistas se perguntam sobre como agir de modo a diminuir as injustiças e distâncias que se apresentam na sociedade, que não são poucas, entre os quais me incluo. Assim, em que medida as imagens, principalmente as fotojornalísticas, se prestam a criar um novo senso comunitário? Como elas influenciam na [re]criação de outras subjetividades? Ou melhor: elas influenciam de algum modo? Se sim, que eficácia estaria envolvida neste processo?

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

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

Junto com Rancière, e trasladando as considerações acima para o fotojornalismo, creio ser possível lidar com os fatos diante da câmera de dois modos distintos. Ambos procurariam evidenciar as heterogeneidades da sociedade, mas enquanto o primeiro se aterá à captação de imagens terríveis e intoleráveis, com o objetivo explícito de chocar e promover, a partir desse choque, um impulso para a mudança no público receptor, o segundo exploraria as tensões dos fatos sem no entanto recair naquela polaridade que mantém a ordem hierárquica e a estagnação das capacidades.

Essa contradição que habita o dispositivo da obra crítica [...] não a torna sem efeito. *Pode contribuir para transformar o mapa do perceptível e do pensável, para criar novas formas de experiência do sensível, novas distâncias em relação às configurações existentes do que é dado.* Mas esse efeito não pode ser uma transmissão calculável entre choque artístico sensível, tomada de consciência intelectual e mobilização política. Não se passa da visão de um espetáculo à compreensão do mundo e da compreensão intelectual a uma

---

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

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

Como demonstrado anteriormente, ao contrário da lógica ética ou representativa, que pressupunha um imbricamento direto entre a intenção dos artistas, os produtos da arte e um determinado efeito no público, nas audiências, no regime estético tal conexão não faz o menor sentido (RANCIÈRE, 2011a).

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

Decorre do exposto que o fotojornalista pode experimentar a criação de novos espaços de subjetivação política através das imagens que produz, o que se relaciona com a referida eficácia.



---

## DETALHES QUE FALAM MUITO

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

Como fotógrafo convidado a participar do evento, principalmente por conta de meu envolvimento em outros momentos marcantes dos Amarildos<sup>7</sup>, tive a oportunidade de presenciar uma série de encontros maravilhosos, sendo que o que mais me marcou nisso tudo foi o modo como se articulou, ali, a evidência de uma resistência que não se dava apenas no âmbito mais abstrato da palavra.

A *Figura 1* foi captada naquele dia. Ela mostra uma peneira pendurada em uma parede de madeira. Sua representatividade figurativa não vai muito além de si mesma, ficando em segundo plano questões mais óbvias, como a festa e os demais acontecimentos que se sucediam naquele momento.

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

Prosaica também é a *Figura 2*.

Uma sombrinha rosa desce degraus cinzentos e molhados. “Mas sombrinhas não descem degraus”, dirá alguém

---

<sup>7</sup> Amarildos é o modo como se autodenominam os integrantes da Comuna, em referência ao ajudante de pedreiro Amarildo Dias de Souza, que “desapareceu” após ter sido detido por policiais militares em frente a sua casa na Comunidade da Rocinha, Rio de Janeiro, em 14 de julho de 2013. Seis anos após seu desaparecimento e com oito militares condenados pela 8ª Câmara Criminal da Justiça do Rio de Janeiro, o caso se tornou um símbolo de ocorrências de abuso de autoridade e violência policial.

---

Sombrinhas são levadas, abertas e fechadas. Sombrinhas são esquecidas aqui e ali, estendidas ou não. Sombrinhas não são, não agem, não conjugam verbos. Sombrinhas não sentem. Sombrinhas são compartilhadas em caronas com um fim, até um ponto de ônibus, até uma marquise, até um táxi, até uma outra pessoa, mas sempre com um fim. Sombrinhas não são, não existem por si mesmas. Sombrinhas não são assim. (RELATO DO AUTOR)

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

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

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

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

Assim, é importante que se entenda a aproximação existente entre o fotojornalista e o escritor-poeta-geógrafo em Rancière, o qual

[...] é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele 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*, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. (RANCIÈRE, 2009, p. 36)

Neste ponto é interessante observar que o *regime estético* das artes não surge a partir do fim da figuração e da similitude, com a predominância do abstracionismo, por exemplo, mas sim quando os temas de gênero e mesmo o romance realista, com sua profusão de detalhes e descrições do banal, acabam por ser incorporados à arte (RANCIÈRE, 2011a).

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

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

Se, durante muito tempo, a vida banal não era percebida como um lugar estratégico e fundamental da vida social, no regime estético ela tem se colocado como o

---

lugar-tempo por onde se tecem e se cruzam os fios de tramas maiores e por onde se constitui e se articula a obra social e a produção de sentidos. Quando me refiro à produção de sentidos, estou me referindo, de uma forma genérica, à produção de um conjunto de experiências que dizem respeito às formas de entendimento, de significação e de estetização da realidade, ou seja, gostos, idéias, vontades, valores e práticas sociais.

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

Para Nietzsche (2009, p. 535), esta não passa de

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

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

A exemplo do escritor-poeta-geógrafo identificado por Rancière no *regime estético*, o fotojornalista pode escapar aos clichês e às normatividades técnicas e editoriais para se aventurar nos domínios da ficção, a qual não é o contrário da realidade, senão sua transfiguração pelo espírito artístico que põe em evidência mundos até então inexistentes porque não reconhecidos enquanto mundos. Nesse sentido, é importante lembrar que

Não é verdade que o mundo moderno seja o universo da racionalidade cinzenta dos sábios, dos administradores e dos mercadores. Ele é o mundo onde tudo se mistura, onde a decoração da mercadoria se iguala a uma gruta fantástica, onde toda marca se torna um poema e o símbolo de um mundo vivido, onde todo

---

prospecto se torna uma vegetação desconhecida, todo dejetos se torna o fóssil de um momento da civilização, e toda ruína se torna o monumento de uma sociedade. O mundo moderno é um gigantesco monturo (*amoncellement*) de ruínas e de populações fósseis incessantemente renovadas, um vasto tecido de hieróglifos a serem lidos sobre os muros. (RANCIÈRE, 2016, p. 13 - grifo do autor)

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

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imerso em um movimento de reconfiguração permanente, seja por conta das inovações tecnológicas que se sucedem sem fim, seja em função das novas demandas temáticas, o fotojornalismo, assim como a vida, segue se reinventando. Independentemente da mídia utilizada para a captação, o meio de divulgação etc, fato é que a atividade fotojornalística se vê cada vez mais diante de novos paradigmas. Retratar acontecimentos através de imagens deixou de fazer parte da realidade de poucas pessoas para estar ao alcance de qualquer um com um celular que fotografa e filma. Se antes era necessária uma estrutura industrial para fazer circular tais conteúdos, hoje basta um sinal público de *wifi* ou outro tipo de tecnologia de transmissão de dados. Também o crescente enxugamento das redações fez com que diversos repórteres fotográficos fossem afastados de suas funções. Em seu lugar, repórteres de praticamente todas as editorias foram incumbidos da tarefa de, além de notícias ou reportagens, levarem para as redações registros imagéticos dos acontecimentos pautados. Munidos de celulares, assim como boa parte da população, acidentes, manifestações, shows, *faits divers* em geral – quase nada escapa ao olhar cada vez mais vigilante da vida em rede. Essa mudança no modo de produzir e veicular conteúdos jornalísticos também fez

---

proliferar mídias alternativas, independentes, contra-hegemônicas etc, algumas das quais fazem parte da análise que se deu no presente artigo.

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

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

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

## REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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