

Fracassografias: processos de subjetivação, estética e comunicação¹

Samilo Takara²

Universidade Federal de Rondônia - UNIR

RESUMO

O contemporâneo é mobilizado por imagens de sucesso nas redes sociais. Comovido pela arte queer do fracasso de Jack Halberstam (2020), proponho um ensaio sobre uma fracassografia para pensarmos os efeitos pedagógicos das mídias.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação; Educação; Fotografia; Subjetividade; Fracasso.

INSTANTE E TRAJETO: O FRACASSO

Há respostas e perguntas que chegam para nós a partir de uma lógica que talvez não seja tão expressa como o sucesso de uma mensagem que totalmente nos ofereça respostas aceitáveis acerca dos problemas que encontramos. Enquanto há uma pulverização de discursos motivadores, perfis de coachs que ensinam como vencer na vida, temos uma outra lógica possível para que possamos fazer também outras trilhas. Halberstam (2020) propõe uma arte queer do fracasso.

O autor defende que a lógica do sucesso é relacionada a “maturidade reprodutiva combinada com acúmulo de riqueza”, considerando que vivemos em uma sociedade heteronormativa e capitalista. Essa discussão oportuniza a crítica e abre espaço para compreendermos que “o fracasso permite-nos escapar às normas punitivas que disciplinam o comportamento e administram o desenvolvimento humano com o objetivo de nos resgatar de uma infância indisciplinada, conduzindo-nos a uma fase adulta controlada e previsível” (Halberstam, 2020, p. 20-21).

Diante dessa proposição, gostaria de trazer duas vontades teóricas que oportunizam pensar um campo da comunicação e da arte que nos permitiria gerar diálogos que entendo relevantes para pensarmos as subjetividades contemporâneas: a fotografia e a imagem a partir das discussões de Vilém Flusser (1998) e Roland Barthes (2015).

Se no ensaio acerca da dimensão da fotografia, o filósofo tcheco nos provoca a pensarmos sobre os processos de codificação que a imaginação oportuniza para que as

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Entre Arte, Educação e Comunicação: subjetividades, evento integrante da programação do 22º Congresso de Ciências da Comunicação da Região Norte, realizado de 28 a 30 de maio de 2025.

² Professor dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Educação e Educação Escolar, da Especialização em Gênero e Diversidade na Escola e do Departamento Acadêmico de Comunicação na Universidade Federal de Rondônia, email: samilo@unir.br.

imagens representem algo, o pensador francês nos fala do seu desejo “ontológico” acerca do que a fotografia seria “em si”: “[u]m desejo como esse queria dizer que, no fundo, fora das evidências provenientes da técnica e do uso e a despeito de sua formidável expansão contemporânea, eu não estava certo de que a Fotografia existisse, de que ela dispusesse de um ‘gênio’ próprio” (Barthes, 2015, p. 13).

Flusser (1998, p. 28) complexifica nossa relação com as imagens ao explicar que estas não são “[...] conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são ‘denotativas’. As imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: são símbolos ‘conotativos’”. Entre a interpretação convocada pelo pensador e o desejo de Barthes (2015), convocamos o fracasso pensado por Halberstam (2020, p. 21), considerando que o fracasso “proporciona a oportunidade de usar essas emoções negativas [decepção, desilusão e desespero] para espetar e fazer furos na positividade tóxica da vida contemporânea”.

Esta proposição do encontro entre as discussões teóricas acerca do fracasso e as dimensões da reflexão da prática, da técnica e do pensamento fotográfico comovem essa escrita para pensar em fracassografias. A ideia nesta discussão é problematizar a partir dos fenômenos contemporâneos que jogam com as imagens em redes sociais como o Instagram e outras/os usos das imagens fotográficas contemporâneas para lidar com as confusões e os tropeços como encontros com outras formas de pensar as produções subjetivas na contemporaneidade.

Para elucidar esta discussão, é relevante trazer a interpretação realizada por Flusser em sua analítica da produção de imagens técnicas. Esse movimento operado pelo filósofo permite compreendermos em sua proposição que o pensamento acerca da filosofia da técnica e dos usos dos aparelhos, tal como o autor denomina, está vinculado ao um modo de uso de câmeras fotográficas que conduzem as pessoas que fotografam e diferencia o jogo com o instrumento para pensarmos os usos das técnicas.

As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho. A cada fotografia realizada, diminui o número de potencialidades, aumentando o número de realizações: o programa vai-se realizando. O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico. Já que o programa é muito “rico”, o fotógrafo esforça-se por descobrir potencialidades ignoradas. O fotógrafo

manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. O seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele. A sua atividade evoca a do xadrezista: este também procura um lance “novo”, a fim de realizar uma das virtualidades ocultas no programa do jogo (FLUSSER, 1998, p. 43).

O que nos comove na analítica flusseriana é como o aparelho por ter sua programação mobiliza a pessoa que o opera para que se faça o que está de acordo com seu funcionamento. Em algum momento, a lógica de que o fotógrafo não trabalha, mas brinca com o aparelho parece nos dizer de outro lugar que o exercício é diferente para aquela/e que se ocupa com a fotografia como uma expressão que não esteja somente direcionada a fazer a câmera funcionar.

Barthes (2015, p. 14) também nos conduz para uma perspectiva de brincadeira ao retomar que a fotografia “se encontra no extremo desse gesto [o da criancinha que designa alguma coisa com o dedo]”, ou seja, “uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente, ela está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve”. Parece-nos, assim, que a fotografia está também em um jogo de sucesso e fracasso. E, desse modo, pensar em dinâmicas de uma fracassografia talvez ofereça uma outra oportunidade.

Em tempos de urgências, é tentador abordar os problemas como quem procura assegurar um futuro imaginado, impedindo que algo que paira no futuro aconteça, colocando o presente e o passado em rodem, a fim de criar futuros para as próximas gerações. Ficar com o problema não requer esse tipo de relação com esses tempos que chamam de futuro. Na realidade, ficar com o problema requer aprender a estar verdadeiramente presente; não como um eixo que se desvanece entre passados terríveis ou edênicos e entre futuros apocalípticos ou salvadores – mas como bichos mortais entrelaçados em uma miríade de configurações inacabadas de lugares, tempos, matérias e significados (Haraway, 2023, p. 13).

A pensadora nos comove no lugar de ficar com o problema. Talvez, a atitude que opera de forma nítida o encontro com o fracasso, já que o sucesso parece ser aquilo que resolve todos os problemas. Este é um ponto relevante para nossa discussão, tendo em vista como a fotografia já esteve ao lado da prova, da verdade e da realidade, tal como o Jornalismo já há utilizou (e ainda utiliza). Chamarelli Filho (2004, p. 59) explica que a

fotografia “[...] é um método, com o qual se observa a realidade. Instrumento crucial do fotojornalismo em seus primórdios, nos trouxe o mundo, a presença de um ausente”.

E, desse modo, a fotografia também tem um efeito diferente na produção das subjetividades, em diferentes tempos e espaços. Sontag (2004, p. 13) explica que “ser educado por fotos não é o mesmo que ser educado por imagens mais antigas, mais artesanais”. A autora ainda os traz como as imagens constituíram um código visual e constituem “uma ética do ver”.

Para olhar por estas dinâmicas, podemos acompanhar a análise realizada por Barthes (2015, p. 17) acerca dos saberes fotográficos: “fazer, suportar, olhar”. O pensador ainda explica as posições de Operator, Spectator e Spectrum. O primeiro seria o fotógrafo, o segundo seríamos as pessoas que veem, coletam e se relacionam com as imagens, e, o terceiro, que é o fotografado.

Nessa dimensão entre os gestos de fazer, suportar e olhar e as potencialidades da ética do ver que nos ensina a fotografia, tal como explica Sontag (2004), nos convidamos para olhar o que Halberstam (2020, p. 25) diz ser a oportunidade de gerar outros caminhos. Ao invés de um olhar para a seriedade da fotografia, a frivolidade, a promiscuidade e a irreverência como chaves que tentam sair de um lugar do sério para tentarmos outras coisas.

Retomando a brincadeira de apontar indicada por Barthes (2015) e o aprendizado que nos ensina a fotografia, tal como diz Sontag (2004), consideramos relevante o que Halberstam (2020) chama a partir das pedagogias de oposição e em sua provocação embasada na compreensão de Sedgwick (1991 *apud* Halberstam, 2020, p. 35) de que “o aprendizado frequentemente acontece com total independência em relação ao ensino”. Assim, o autor retoma sua trajetória para tratar das dificuldades de se aprender e os desafios de se ensinar e que pouco o comoveu na formação escolar.

Assim, ele trata da perspectiva de “[...] privilegiar o ingênuo ou absurdo”. Seria talvez essa a dimensão do apontar o dedo? Um jogo menos de domínio e mais de demonstração, talvez de brincadeira com a experiência da fotografia? O que queremos ao fotografar nestes tempos em que a imagem é feita para contar para seguidoras/es onde estamos, o que fazemos, o que comemos, com quem nos relacionamos ou, ainda, para gerar um engajamento em algum ponto que nós consideramos relevante.

Barthes (2015, p. 18) trata de sua experiência quando se sente “olhado pela objetiva”. Ele narra: “[...] ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”. Há algo de brincadeira e de aprendizado na relação com a fotografia. Ter a experiência de Spectrum, de Spectator ou de Operator mobiliza os corpos e as subjetividades na experiência fotográfica. Não seria aqui que a frivolidade deveria começar? Vamos tentar.

Retomamos uma das análises de Soulages (2010, p. 14) para explicitar que a fotografia “é essa imagem rebelde ou ofuscante que permite interrogar ao mesmo tempo o alhures e o aqui, o passado e o presente, o ser e o devir, o imobilismo e o fluxo, o contínuo e o descontínuo, o objeto e o sujeito, a forma e o material, o signo e... a imagem”. Assim, brincar com a lógica do fracasso de Halberstam (2020, p. 21) “permite-nos escapar às normas punitivas que disciplinam o comportamento e administram o desenvolvimento humano com o objetivo de nos resgatar de uma infância indisciplinada, conduzindo-nos a uma fase adulta controlada e previsível”.

Em uma direção diferente, o fracasso “perturba os limites” e também possibilita “usar essas emoções negativas [decepção, desilusão e desespero] para espetar e fazer furos na positividade tóxica da vida contemporânea” (Halberstam, 2020, p. 21). Em tempos de Instagram e da positividade das produções de conteúdo que se estabelecem a partir do compartilhamento de fotos e vídeos de felicidade, rotina de eventos alegres, férias intermináveis, pratos e comidas chiques, o incômodo do fracasso pode permitir outras estéticas.

Considerando as contribuições de Valverde (2010, 2017), compreendemos a estética como um fenômeno que atravessa condições complexas, mas que participa da problematização a experiência, o corpo e o gosto, tal como explica o autor. Assim, “a comunicação é uma experiência sensível, pela qual compartilhamos formas, sentidos e valores que nos antecedem e nos constituem” (Valverde, 2010, p. 64).

Há uma necessidade de se problematizar os efeitos que constituem as dimensões de estética que geram sentidos e oferecem experiências. No contexto da experiência fotográfica contemporânea, há uma forma de “comunhão sensível” (Valverde, 2017, p. 173) que constituem olhares para a experiência de existir neste tempo. É também efeito desse tempo a complexidade do jogo da imagem com a produção de verdade e de subjetividades.

Fontcuberta (2010, p. 13) faz a referência ao “beijo de Judas”, como “um gesto hipócrita e desleal que esconde uma terrível traição: a denúncia justamente diz personificar a Verdade e a Vida”. Neste jogo, a autoria explica que “[t]oda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira”. Uma potência no contexto de uma proposta fracassográfica seria reconhecer como ficcional toda a fotografia ou, ainda, que qualquer captura é sempre um desejo de fixar aquilo que sempre escapa.

É nesse jogo com o fracasso que dialogamos com Dubois (1993), Machado (1984) e Fontcuberta (2012) para reconhecermos que a fotografia existe no jogo entre o registro e a ausência. Dubois (1993, p. 179, grifos do autor) diz que “o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela”, ou seja, “algo que não está ali, sob nossos olhos, que foi afastado, mas que se assinala ali **como excluído**”. Machado (1984, p. 76, grifos do autor) trata do “**retângulo que recorta o visível**” como uma explicitação da fotografia como a ação de “selecionar e destacar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro”.

Nesta problemática, a pergunta pelo exótico e pelo obsceno são pistas para uma fracassografia, tendo em vista que as duas palavras que indicamos tratam daquilo que está fora de vista, fora da cena e que, de certo modo, fracassaram em serem registradas. Assim, se “o fotógrafo é um personagem que pensa, sente, se emociona, interpreta e toma partido”, tal como explica Fontcuberta (2012, p. 188), uma questão que se põe é o que falta, o que escapa e o que fica para além da moldura das páginas e redes sociais.

Entre os quadrados e retângulos presents no jogo das redes digitais que compartilham fotografias, a pergunta é como trabalhamos o trajeto daquilo que fracassa. Ao mesmo tempo, que aquela/e que fotografa em alguma medida, exótico e obsceno, produz uma imagem de sua perspectiva. A subjetividade produzida neste contexto nos dá pistas do jogo com o fracasso na contemporaneidade? É uma das pistas que entendemos que pode nos auxiliar a pensar nos efeitos contemporâneos da fotografia, das redes sociais e da nossa necessidade em reinventar modos de ver(-se).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CHAMARELLI FILHO, Milton. Fotografia, Percepção e Subjetividade. **Studium**. N. 16, 2004. (55-65). DOI: <https://doi.org/10.20396/studium.v0i16.11777> .

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas/SP: Papirus, 1993.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a Fotografia** – Para uma filosofia da técnica. Relógio D'Água: Lisboa/PT, 1998.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. Barcelona/ES: Gustavo Gili, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**: a fotografi@ depois da fotografia. São Paulo: G.Gilli, 2012.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Trad. Bhuvi Libanio. Recife: CEPE, 2020.

HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthuluceno. São Paulo: n-1, 2023.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular** – introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: SENAC, 2010.

VALVERDE, Monclar. Comunicação e experiência estética. In: LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos; GUIMARÃES, César (Orgs.). **Entre o sensível e o comunicável**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (57-71).

VALVERDE, Monclar. **Pequena estética da comunicação**. Salvador/BA: Arcádia, 2017. Disponível em: https://issuu.com/carlosvilmar/docs/miolo_com_capa_livro_pequena_esteti. Acesso em: 09 nov. 2019.