

**Práticas contemporâneas no fotojornalismo:
o jogo de interações**

*Contemporary practices in photojournalism:
the game of interactions*

Daniel MEIRINHO¹

Resumo

Este artigo examina as potencialidades da interação lúdica e experimentação no fotojornalismo contemporâneo engajado, a partir da compreensão do processo estético de produção de quatro fotojornalistas que atuam de forma independente nas coberturas fotográficas de rua na cidade de Natal, Rio Grande do Norte. O percurso metodológico passa pela relação entre a fotografia de interesse noticioso e público produzido por estes jovens fotógrafos, em suas redes sociais, e o conceito de jogo enquanto estratégia visual discutida por Flusser (1985), Benjamin (2000) e Ruillé (2009), em seus argumentos em torno da produção de imaginação. O trabalho se propõe a apresentar uma discussão em torno das produções destes fotógrafos a partir da liberdade de possibilidades de narrar visualmente novos arranjos estéticos e conduzir interações e aproximações fotográficas fundamentadas em uma postura na arte contemporânea.

Palavras-chaves: Fotojornalismo contemporâneo. Jogo. Ludicidade. Rio Grande do Norte.

Abstract

This article examines the potential of ludic interaction and experimentation in contemporary photojournalism engaged from the understanding of the aesthetic process of production of four photojournalists who act independently in street coverage photographic in the city of Natal, Rio Grande do Norte. The methodological path goes through the relations between the photography of news interest and public produced by these young photographers, in their social networks, and the concept of game as a visual strategy discussed by Flusser (1985), Benjamin (2000) and Ruillé (2009), in their arguments around the production of imagination. The work proposes to present a discussion around the productions of these photographers from the freedom of possibilities to visually narrate new aesthetic arrangements and conduct interactions and photographic approaches based on a posture in contemporary art.

Keywords: Contemporary photojournalism. Game. Playfulness, Rio Grande do Norte.

¹Doutor em Comunicação e Ciências Sociais pela Universidade Nova de Lisboa (FCSH/UNL). Professor do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (PPGEM/UFRN).
E-mail: danielmeirinho@hotmail.com

Introdução

Os diversos estudos que tentam definir o exercício e atividade do fotojornalismo (BAEZA, 2007; SOUSA, 1998), fazem uma associação do fotógrafo ao seu compromisso social e engajado com o acontecimento. Percebemos nestes trabalhos a tentativa de criação de duas percepções referenciais que guiam um conceito sobre a função social do fotojornalista como uma “testemunha ocular da história”, mas também a possibilidade de novas práticas estéticas e de circulação da imagem fotográfica sobre um fato de interesse noticioso que extrapola o apego ao índice e a aderência à realidade “a partir da exploração das potencialidades virtuais” (RAMOS e MAROCCO, 2017, p. 155). Estas novas percepções que ultrapassam a definição de um adereço visual ao conteúdo jornalístico podem ser compreendidas a partir dos novos atravessamentos de linguagens discursivas entre o fotojornalismo e a arte contemporânea (RITCHIN, 2009). Um pluralismo passa nos dias atuais a prosperar e coabitar com uma gama de estilos e estratégias de produção visual em experiências na qual o crítico Ronaldo Entler (2009) já nos convidaria a abandonar uma tradição de documentação fotográfica que classifica essa produção, para a fotografia contemporânea enquanto uma postura, “mais do que um procedimento, uma técnica ou uma tendência estilística” (2009, p.1). O autor nos aponta condicionantes para que a imagem contemporânea nos conduza a vivências que demarcam uma posição do fotógrafo perante o mundo e suas questões ideológicas, sociais, políticas, culturais e econômicas.

Seja como a partir de um exercício de registro, ligado às concepções de imprensa jornalística (SOUSA, 1998; BAEZA, 2007), ou de uma função “que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (opinar visualmente) através da fotografia de acontecimentos” (SOUSA, 1998, p. 12), o fotojornalismo tem em sua tradição assumir um compromisso com a realidade. Flusser (1985) fala do esforço por um discurso de verdade e associa o fotógrafo a um “caçador em busca da sua presa: o instante” (FLUSSER, 1985, p. 17). Mas de que verdade estamos à espera deste gênero de fotografia? O mesmo gesto que por vezes aprisiona a prática fotográfica é estabelecido através do tripé da verdade, objetividade e credibilidade (FONTECUBERTA, 1997). O trabalho de documentação fotográfica contemporâneo pode não se limitar apenas ao testemunho de representar

num quadro o todo que se vê. A forma de pensar fotografia como uma estrutura racional que presta contas do mundo com fidelidade é uma atribuição de uma consciência do “processo mecânico de produção da imagem fotográfica” (DUBOIS, 1993, p. 25). A imagem na contemporaneidade é híbrida e circula a partir de diversos meios físicos e virtuais, em que um novo regime de verdade passa a ser reconfigurado em um processo de superação de período em que a produção imagética era meramente um automatismo mecânico e químico.

Este artigo pretende compreender as novas práticas contemporâneas do fotojornalismo produzido não pelo olhar de fotógrafos vinculados a veículos de imprensa tradicionais, mas a uma produção independente, engajada a partir das interações lúdicas visuais da produção visual de quatro jovens fotógrafos do estado do Rio Grande do Norte, Luísa Medeiros, João Oliveira, Pedro Feitoza e Vanusa Maria. Todos atuam ativamente nas coberturas fotográficas e na formação de uma opinião alternativa dos acontecimentos e toma em suas imagens o espectador como alguém capaz de construir a sua própria narrativa do fato num ato de continuidade autoral da narrativa discursiva sobre o acontecimento. O percurso metodológico passa pela relação entre o fotojornalismo produzido por estes jovens fotógrafos, em suas redes sociais e o jogo lúdico de Flusser (1985) Walter Benjamin (2000) e André Ruillé (2009). Sem grandes ambições de análise das obras e das produções fotográficas, este trabalho passa por tecer uma discussão de que existem novos arranjos estéticos e demarcadores que entrelaçam a linguagem da documentação fotojornalística com as posturas e aproximações da arte contemporânea, propostas por Entler (2009).

Expansões e potencialidades lúdicas no fotojornalismo contemporâneo

A pesquisadora espanhola Margarita Ledo (1998) nos alerta que “a foto será sinônimo de imagem transparente, sem armadilha nem mentira, de imagem informativa, sobre fatos reconhecíveis, legíveis e entendíveis” (1998, p.81). Mas até quando vamos pensar neste poder da imagem frente a uma suposta ingenuidade do observador de continuar a construir a narrativa, a partir de um processo de coautoria da imagem? Se faz necessário pensar o fotógrafo mais além do operador do aparelho técnico que opera narrativas e sistemas articulados de experiências, mas como um articulador de um jogo

lúdico, de bricolagem e de experimentação livre com o processo de produção da imagem.

Descomprometido às vezes como este caráter revolucionário, as novas experiências estéticas fundamentam um até então desconhecido lugar do fotojornalista nesta cultura contemporânea, no que toca o seu engajamento com o que está na frente da sua câmera e com a verdade. Indagamos quem poderia ser denominado de fotojornalista e quais seriam as práticas que o definem. O curador e pesquisador Fred Ritchin (2009), em seu texto *After photography* já nos mostra que a expressão “testemunha ocular” já não dá mais conta deste contexto contemporâneo de produção fotográfica. Um acontecimento não existe apenas na celebração do registro visual do fato como um evento, uma manifestação, uma greve, a posse de um político, mas sim nas narrativas imagéticas das histórias cotidianas, como protagonistas das telas de projeções do que a sociedade se tornou e de referências não pontuais ou restritas do “outro”.

O filósofo tcheco-paulistano Vilém Flusser (1985) já nos alertava que o aparelho fotográfico nos limitaria sobre superfícies simbólicas previamente programadas em torno das potencialidades inscritas pelo dispositivo. Para Flusser, o “fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico” (1985, p.15). Mesmo com a riqueza de potencialidades deste aparelho, o seu operador passaria a se esforçar para subverter a ordem e ignorar suas limitações que o tornam um “funcionário” por vezes submisso à máquina. Anos se passaram desde essa afirmação e hoje compreendemos melhor o desafio lançado pelo autor no sentido de nos libertarmos ao compreender quais “as potencialidades contidas no programa devem exceder à capacidade do funcionário para esgotá-las” (FLUSSER, 1985, p.17).

Poderíamos pensar o novo fotojornalismo, proposto por Ritchin (2009), a partir da ideia de jogar contra ou com o aparelho, estabelecendo a importância do fotógrafo não apenas na representação de um acontecimento que ele apreende pela câmera, mas muito sobre a sua interação com o aparelho e o observado. Flusser enfatiza não ser apenas o dispositivo fotográfico tal dispositivo, mas os aparelhos de estado, de poder e de visibilidade dos contextos, causas, acontecimentos e personagens. A relação contemporânea do fotógrafo com a máquina foge deste aparelhamento automatizado e fala muito mais sobre sua postura ideológica de mundo que se estende na relação como a câmera, sendo este um instrumento que “desprogramatiza” tudo que foi normatizado

tecnicamente, construído esteticamente, cristalizado a partir de representações ideológicas repletas de estereótipos que ativam memórias e relações de poder entre “observador e observado” (TAYLOR, 1994, p.36).

O fotojornalismo tradicional é vinculado aos veículos de comunicação, além da estrutura institucional do meio, representa muitas vezes o aparelhado, que repete cotidianamente as suas funções sem perceber o porquê da reprodução. Esta linguagem fotográfica aprendeu, ao longo de sua história, a responder a uma necessidade capital de credibilidade de uma imprensa que atua diretamente no estabelecimento e manutenção de sua cadeia de valores e como subsidiária da proeminência verbal de narrar acontecimentos.

Reinsserir a liberdade neste processo, através do jogo de interação desta tríade entre fotógrafo-acontecimento-espectador, é fundamental para o estabelecimento de um de imaginação e dispersão criativa de imagens mentais a construções de narrativas produzidas e conhecidas, fora do pragmatismo visual. A contemporaneidade nos faz virar as imagens ao avesso, quando possibilita fotógrafos retratarem acontecimentos com a liberdade do uso de linguagens, que ampliam as percepções e criações de um novo momento. Os fotojornalistas de rua independentes transgridem o dispositivo que Flusser se refere, criando interações lúdicas e de jogos, a partir de rituais mágicos da experiência cotidiana de produzir imaginação a partir de novas perspectivas e estratégias visuais. Imagens no plural, como códigos abertos, que e possibilitam significados variados a partir de novas conexões (CATALÀ, 2005). Neste caso o observador é tratado como coautor da obra que interage livremente com as formas visíveis da imagem física e seus conteúdos discursivos. Um jogo estético e narrativo que se relaciona com a liberdade desejada do ser humano de se expressar e interagir. Como certificava Flusser (2012), “o nosso desafio não é uma sociedade de deuses ou de artistas inspirados, mas sim de uma sociedade de jogadores” (2012, p. 123).

Compreendemos o fotojornalismo contemporâneo independente como uma atividade lúdica exercida de forma livre. Um ritual “mágico” e um exercício incontrolável conduzido pelo prazer desprendido de interagir com as formas, acontecimentos, pessoas, movimento e com o mundo. Para fotógrafos potiguares Luísa Medeiros, João Oliveira, Pedro Feitoza e Vanusa Maria a prática fotográfica aparece muito mais como um deleite do brincar que Flusser (1985) mencionava, mas como um

processo de experimentação lúdica em que a câmera se configura mais como dispositivo de interação com pessoas e paisagens.

Tanto Flusser, quanto Walter Benjamin (2000) e André Ruillé (2009) apresentam o jogo através de pistas sobre como o documento e o registro fotográfico se ligam à arte contemporânea e até de como a imagem técnica pode ser considerada de importância periférica. Ela (a fotografia) faz parte da obra, mas o encontro que se produz entre o acontecimento, o/a fotógrafo/a e o/a espectador/a é mais essencial enquanto experiência de visualidade e jogo de fabulação.

Gonçalves (2013) relata que “Benjamin via na experiência do jogo, na vivência do lúdico, da brincadeira, a segunda metade da arte” (2013, p. 10). Duas forças tencionam dialeticamente; uma busca pela forma, a conquista da bela aparência, em contraponto à outra, que impulsiona o jogo da experimentação livre. André Rouillé (2009) relata o valor da imagem-obra que se coloca menos no registro das coisas e mais na documentação dos seus contextos. É a fotografia que extrapola a ideia de captação da realidade. O dispositivo fotográfico necessita menos ser compreendido como uma “máquina de visão” para ser concebido como meio que vai estender os nossos sentidos. É o aparelho afetivo e relacional do fotógrafo com o seu contexto, que permite uma aproximação menos mecânica do outro. O foco pode ser compreendido não apenas no que é visto no quadro, mas todas as trocas e experiências sociais geradas a partir dela. O termo da historiadora Ana Mauad, “fotografia 360°” que vem a contemplar o extraquadro.

O papel do artista consiste, daí em diante, em propor um dispositivo, em oferecer oportunidades das quais o público possa se apossar para que algo aconteça, não exatamente uma coisa, mas uma relação em constante devir: um estar-lá conjunto, que aja sobre os comportamentos. Entramos, aqui, em uma nova era onde a obra é periférica, em que ela não é mais o centro, mas somente a expressão de conexões (ROUILLÉ, 2009, p. 351).

Ao pensarmos no fotojornalismo em seu sentido lato, a experimentação sempre foi vista como uma possibilidade de criar realidades, como uma função pública daquele que testemunha com dedicação e justiça a verdade, a partir de uma fotografia (KRACAUER, 1980; MAUAD, 2015). Em Ritchin (2009) vemos a discussão em torno da manipulação da fotografia se ampliar e e questionar questiona o poder de apresentar

um acontecimento como automaticamente fidedigno. Afinal, conhecemos a fome pelas lentes de Don McCullin, a guerra pelo olhar de James Nachtwey e a ditadura militar brasileira pelas imagens célebres de Evandro Teixeira.

Na contramão, a ideia de resistência tem se convertido em movimento de expressão poética visual que afronta e representa à situação política atual do país. No momento de retrocesso em que grupos minoritários se sentem ameaçados com a perda de direitos uma postura contemporânea fotográfica comprometida com o acontecimento nos apresenta novas imagens livres da normatividade. A fotografia como ação de resistência tem sido vista desde 2013 e passam a se transformar em referências de um olhar ativista e engajado daqueles que lutam pelos direitos das minorias e utilizam estratégias alternativas para o debate das questões sociais em meio às ameaças da intolerância. Esses fotógrafos acabam por ser o contraponto entre a prática tradicional de imprensa do fotojornalismo, com suas amarras ideológicas para uma interatividade lúdica de desprogramação dos aparelhos. O radicalismo positivo de resistência criativa vem “da margem para o centro”, como fala bell hooks (2019), ao transformar espaço de repressão em local de resistência profundamente produtivo, ousado e acessível.

O novo fotojornalismo e as galerias virtuais: a produção visual de quatro fotógrafos do Rio Grande do Norte

No contexto da produção fotográfica ativista e da interação lúdica de Flusser (1985), Walter Benjamin (2000) e André Ruillé (2009), este trabalho se propõe a apresentar como de quatro fotojornalistas independentes no Rio Grande do Norte utilizam de forma lúdica o jogo de possibilidades discursivas visuais criadas a partir de novos arranjos estéticos nos quais Entler (2009) chama enquanto experiência fundamental para a firmação desta postura contemporânea. Luísa Medeiros, João Oliveira, Pedro Feitosa e Vanusa Maria utilizam ativamente suas redes digitais, como galerias abertas e como um veículo de circulação acessível e participativo de suas experiências e jogos de representação e registro dos acontecimentos noticiosos locais, movimentos sociais, contextos, pessoas e grupos minoritários. Chamamos esse fotojornalismo de contemporâneo, pois pode nos dar pistas dos rearranjos e novas configurações estéticas, estilísticas e sociais do fotojornalista em seu exercício relacional de construção artística, associada a uma produção visual informativa dos

acontecimentos, não apresentados pelos veículos tradicionais de imprensa. Concordamos com Michel Poivert (2015) quando afirma que “a pluralidade da fotografia contemporânea faz dela um fenômeno, não uma corrente ou um movimento” (2015, p. 141).

Assim como a arte sempre foi e por vias independentes continua sendo um campo de contestação política, a imprensa cada dia mais se configura como um poder que regulamenta as sociedades democráticas, mas com uma forte influência do modelo capital liberal, para a manutenção de sua cadeia de valor (COSTA, 2014). Como diz o autor, “no ambiente digital, o jogo muda” (2014, p. 03). As redes sociais dos fotógrafos passam a ser configurar como galerias individuais para esses narradores visuais que utilizam essas plataformas para mobilizar audiências e sedimentar novos regimes livres de visibilidade. Assim como define Charlotte Cotton (2013) em sua definição de “antirreportagem”, as imagens são compartilhadas e ganham um valor informativo aberto que “desaceleram a tomada de imagens, permanecem fora do núcleo da ação e chegam depois do momento decisivo” (2013, p.167), sem perdas do valor noticioso do acontecimento.

A fotógrafa Luisa Medeiros começou a experienciar a fotografia em 2010 ao colaborar para coletivo midiático alternativo Mídia Ninja RN e o jornal Brasil de Fato potiguar. Teve seu primeiro projeto desenvolvido para o Mídia Ninja com narrativas visuais sobre mulheres e homens em torno do machismo e LGBTfobia, que resultou no ensaio #MinhaHistória, em 2016. O olhar poético e politizado de Luisa permite a criação de um projeto intitulado “O Belo Disforme”, no qual retrata a beleza existente em todos os corpos com o objetivo de questionar os padrões de beleza moldados por uma série de preconceitos e discriminações contra as mulheres. Este projeto foi premiado com o 3º lugar no Festival Internacional de Fotografia Paraty em Foco, de 2018. “Enquanto eles vendem as formas que nos enquadram, enquanto eles capitalizam o padrão... eu socializo a beleza” (LUIZA, 2019).

Seu trabalho está intimamente ligado à sua atuação política e suas imagens traduzem a intimidade a partir do retrato fotográfico repleto de histórias pessoais. Assim como Cotton (2013) menciona, esta estratégia redireciona a linguagem da fotografia doméstica e dos instantes íntimos “para uma exposição pública” (2013, p. 137). Mas é na fotografia de rua que se estabelece enquanto artista visual contemporânea que assinala o seu relacionamento íntimo com os temas. Retrata semelhanças e diferenças

entre atitudes e locais que esses corpos habitam, em um raciocínio subjetivo daquilo que une e distingue cada pessoa da outra. Suas imagens são tocantes observações efêmeras que transitam entre o instantâneo e a performance em que seus modelos que apresentam diante sua câmera. A partir de sua atuação política, seu olhar investiga momentos e narrativas pessoais de momentos que apresentam seus círculos militância que passam a provocar e dialogar com os seus observadores. O ritmo informal que impõe na sua produção possibilita uma reflexão em torno das juventudes contemporâneas. Entre seus retratos espontâneos, intercalados com fotografias posadas de pessoas que partilha uma vida íntima, suas imagens apresentam uma outra perspectiva sobre os fatos e acontecimentos que fotografa.

Seu olhar de feminista e negra impacta o cenário masculino referencial da branquitude na fotografia documental e no fotojornalismo, especialmente no nordeste brasileiro. Assumir este lugar pode ser percebido como uma atitude de resistência e movimento que se movimenta da margem ao centro e que desloca o preconceito e o racismo cotidianos (HOOKS, 2019). Ao ocupar esse lugar de sujeito crítico do padrão da branquitude, suas imagens desafiam, descontrolam e criam novos discursos decoloniais subalternos autorizados enquanto lugar de fala (SEALY, 2019).



1. **Figura 1:** Imagem da série *Trabalhador Sem-Terra* realizada desde 2015 com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra – MST, no Rio Grande do Norte. Fonte: @_luisamfotografia

Figura 2: Setembro em Luta: sobre as manifestações de rua de 7 de setembro de 2019 contra o desmonte da educação, perda de garantia de direitos propostas pelas reformas do governo e os incêndios na Amazônia. Fonte: @_luisamfotografia



Figura 3: O Belo Disforme: vencedora da Categoria Foto Única da convocatória do Festival Internacional de Fotografia – Paraty em Foco 2018. Fonte: @_luisamfotografia

Pedro Feitoza iniciou sua relação com a fotografia em 2008. Diz ter encontrado nas imagens fotográficas um caminho para desenvolver a curiosidade pela multiplicidade da vida e dos seus atores. Os primeiros registros se dão como fotógrafo de uma vereadora, em Natal, e em contato com diversos movimentos sociais. Atualmente tem transitado entre a produção documental contemporânea de rua e os processos formativos em linguagens fotográficas. É coautor da exposição “Filhas e Filhos da Margem” (2018) e autor das exposições “Fardos e Tradições” (2019), “Retrato Esperança” (2019) e “Da corte ao canto do sertão” (2019). Atualmente desenvolve os projetos “Nação Zambêracatu” e “Cores de Almodóvar”. É integrante do time de artistas da galeria Inove e professor na escola de fotografia Foto Z.

Seus retratos identificam uma estética que ultrapassa o hiperbólico, o sentimental e o subjetivo. A ênfase no modo como retrata as pessoas nas ruas refletem um estilo despersonalizado de um retratista clássico que joga com as performances autorais de cada indivíduo, ao passo que aguça uma curiosidade no observador em aprofundar o caráter e as características das pessoas pela aparência, na mesma corrente de retratistas contemporâneos como Thomas Ruff em seu estilo inexpressivo e despersonalizado. Suas imagens apresentam um território de disputas que evidencia e identifica os movimentos populares e seus representantes em suas lutas. Exibem informações cruciais de rostos que se manifestam indignados, em meio a tempos turbulentos que sobrevivem além do acontecimento, do tempo e do autor em uma experimentação de bricolagem exercendo seu potencial de jogador, que Flusser se referia (2012).



Figura 4: Povo em Luta: feita em fevereiro de 2018, nos protestos contra a reforma da Previdência que aconteceu na Avenida Rio Branco, centro da cidade do Natal. Fonte: @pedroftza



Figura 5: Cobertura da paralisação nacional de 13 de agosto de 2019, contra os desmontes da educação pública e em defesa do direito direitos sociais e LGBTQIA+. Fonte: @pedroftza



Figura 5: Representantes da cultura popular do Boi Bumbá no Rio Grande do Norte nas ruas, durante manifestação em defesa da educação pública. Fonte: @pedroftza

A fotografia entrou na vida de João Oliveira aos 15 anos, quando ganhou sua primeira câmera. Ávido por referências da fotografia documental para a sua prática e estética fotográfica, esta corrente o incita a se posicionar como um contador de histórias visuais. Seus projetos longos constroem abordagens documentais como o projeto “Macau: Sal e Mangue” (2015) sobre as comunidades piscatórias da cidade de Macau, no litoral do Rio Grande do Norte, o projeto “Sem Chão” (2015), e que retrata as primeiras ocupações urbanas realizadas pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, no estado. Entre suas séries estão, ainda, “A Comuna” (2017) “Cuba Revelada” (2018) e a “Cidade Ribeira” (2018).

Em 2018 funda o espaço Margem Hub Fotografia, que congrega ações formativas, galeria de arte e espaço cultural, na cidade de em Natal. Hoje, faz circular seus trabalhos em eventos como o Festival Paraty em Foco e o Fórum Latino-Americano de Fotografia.

João vê no seu trabalho uma disputa de interpretação da realidade, procurando construir uma leitura profunda de temas sociais a partir do modo como afetam a memória coletiva. Suas imagens ultrapassam a linguagem tradicional do fotojornalismo, tanto pela abordagem dos temas que sugerem uma poderosa ferramenta política e social, quanto pela estética imposta em um retorno da autoria e uma nova consciência documental no fotojornalismo contemporâneo, que entrelaçam histórias. O exercício lúdico e relacional o posiciona enquanto sujeito referente do olhar fotográfico, a partir de uma experimentação poética que estimula os observadores em termos emocionais e metafóricos a novas temáticas da “fotografia-expressão”, em contraposição à “fotografia-documento”, no que toca o argumento de Rouillé (2009) sobre o valor do registro da imagem-obra e um maior enfoque na documentação dos contextos.

Integra à imagem do acontecimento um princípio de autonomia, subjetividade e alteridade, bem como uma poética visual contemporânea - o que Michel Poivert (2015) vai definir como a vontade de romper com as práticas normativas consolidadas e instituir um jogo com o visível como propulsor da criatividade, em seus registros por hora lúdicos, ou que flerta com o realismo direto, tão cultuado na fotografia. Seu trabalho pode ser considerado a partir do que Fontcuberta (1997) chama de “nova consciência documental” na fotografia. Que não abandona a matriz documental, mas se mostra capaz, não obstante, de liberar-se da normatividade do clichê e do realismo que objetifica sujeitos e contextos.



Figura 7: “Bloco das Kengas” no carnaval de 2018: a presença de mulheres transexuais e travestis como processo de posicionamento identitário que rompe a invisibilidade, em um espaço de resistência. Fonte: @joaooliveira



Figura 8: Imagem do bloco de carnaval “Os Cão”, que tem como tradição a criação de fantasias de lama: quebra da hierarquia na festa popular, à qual todos passam a ter acesso com corpos políticos. Fonte: @joaooliveira



Figura 9: Vendedor ambulante no carnaval de Olinda, Pernambuco, e a discussão sobre a precarização do trabalho e a festa enquanto possibilidade de resistência. Fonte: @joaoeoliveira

Por fim, Vanusa Maria tem na sua fotografia a marca visual de um posicionamento político e ativista feminista. Fotografou pela primeira vez uma manifestação popular nos protestos de 15 de maio de 2013, coincidentemente, aquela que se tornaria a primeira das chamadas *Jornadas de Junho*. Desde então, seu olhar se volta para essa movimentação que passa a ocupar as ruas como espaços de resistência que envolvem o estado de direito e igualdade de gêneros, em suas diversas perdas atuais. Sua câmera passeia pelos detalhes das expressões, dos sentimentos transmitidos e das emoções das pessoas retratadas, sobretudo das mulheres que fotografa.

Suas imagens ilustram a potência feminina na produção deste fotojornalismo independente no âmbito da representatividade da mulher na fotografia potiguar e brasileira. Como muitas outras fotojornalistas, com trabalhos extremamente relevantes como Cláudia Andujar, Mônica Maia, Ana Carolina Fernandes, Nair Benedicto, Vanusa se une em sua produção autoral para romper com as barreiras da invisibilidade em que os corpos femininos passam a serem retratados como “corpos sujeitos” (BUTLER, 2015), visibilizados “nas produções fotográficas feministas por desestabilizá-las e deslocá-las do eixo heteronormativo de feminilidade, ampliando as visões de diversidades do que seria ‘essa mulher’ ” (DE FIGUEIREDO SOARES, FEITOSA e FERREIRA, 2018, p. 8).



Figura 10: Imagem de 9 de agosto de 2018, em Buenos Aires, dia da votação, no Senado argentino, do projeto em favor da legalização do aborto. Mulheres de todo o país estavam em frente ao Congresso, aguardando a decisão.
Fonte: @vanusamariafotogr

Figura 11: Parada LGBT em Natal/RN, 2019.
Fonte: @vanusamariafotogr



Figura 12: Atores da Peça “Transforme-se”, que retrata o universo das Travestis nas ruas de Natal, junho de 2016. Fonte: @vanusamariafotogr

Conclusões

Libertos dos espaços tradicionais midiáticos, estes fotojornalistas representam uma movimentação não apenas no Nordeste, mas em todo o Brasil que trabalham em torno das temáticas e abordagens como estratégias de visibilidade, num gesto de negação reducionista da objetividade dos fatos. Esse pode ser um caminho que permitem que os leve a se relacionar com a suposta “crise da representação” atual.

Concordamos com Flusser (2007), ao nos alertar que a principal contribuição do gesto de abstração é servir de modelo para ações futuras não como fatos, mas como fenômenos, não apenas como acontecimentos, mas como catarses poéticas, o que fará com que não esbarremos mais na percepção de uma árvore após a outra, mas sim no

entendimento da floresta (FLUSSER, 2007), tanto no campo da produção fotojornalística, quanto na circulação e autoria contemporânea com suas práticas de interação lúdica

Depois de tantos anos de aprisionamento de conceito de quem atua no fotojornalismo e estão inseridos na grande mídia, podemos compreender o trabalho independente desses fotógrafos como grandes referências visuais, ao ponto que suas produções transcendem conceitos como registro e/ou documento.

A fusão entre o jornalismo e as artes visuais nunca deixaram de existir e assumir uma postura de liberdade e liquidez contemporânea em indivíduos úteis (RITCHIN, 2009). São cronistas visuais que arremessa suas fotografias como um “coquetel molotov” para o mundo e que demonstra não ser mais necessário um veículo de comunicação para expor seus trabalhos autorais. São mais vistos, curtidos, compartilhados e com maior impacto visual, livre. Atingem uma maior audiência e ganham vida própria e autonomia. Nunca precisamos tanto de narrativas autênticas para o devir deste fluxo informacional e visual no qual vivemos e que nos liberta da restrição noticiosa e limitada dos veículos de comunicação.

Referências

- BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. 3. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas Vol. II. Rua de Mão Única**. Trad. Rubens R. T. Filho e José Carlos Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- CATALÀ, Josep M. **La image compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual**. Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions. Belaterra, 2005.
- COSTA, Caio Túlio. **Um modelo de negócio para o jornalismo digital**. Observatório da Imprensa, publicado em 22/04/2014 na edição nº 795, acessado em 10 de fevereiro de 2020, disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/imprimir/59695>
- DE FIGUEIREDO SOARES, Maria Thereza Gomes; FEITOSA, Márcia Manir Miguel; FERREIRA, José. Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea. In: **Estudos Feministas**, v. 26, n. 3, p. 1-20, 2018.
- DINIZ, Analise Cunha. **Memória e narrativa na arte-fotografia: uma análise do ensaio “Bloco de Notas”, de Breno Rotatori**. Intercom, 2011.

- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. **São Paulo: Hucitec**, 1985.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2012.
- FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas: fotografía y verdad**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.
- FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas: fotografía y verdad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- GONÇALVES, Osmar. **Estética da fotografia**: um diálogo entre Benjamin e Flusser. **Flusser Studies**, n. 15, 2013.
- HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- KRACAUER, Siegfried, "Photography", In: TRACHE-TENBERG, Alan (ed.). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980, p. 245-268.
- LEDO, Margarita. **Documentalismo fotográfico: êxodos e identidade**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- MAUAD, Ana Maria. 01 Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica. In: **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 2, n. 2, 2015.
- POIVERT, Michel; EICHENBERGER, Andrea. A fotografia contemporânea tem uma história? In: **Palíndromo**, v. 7, n. 13, p. 134-142, 2015.
- RAMOS, Júlia; MAROCCO, Beatriz. Fotojornalismo: diversidade de conceitos, uniformidade das práticas. In: **Brazilian Journalism Research (Online)**, v. 13, p. 132, 2017.
- RITCHIN, Fred. **After Photography**, W. W. Norton & Company, New York, 2009.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2009.
- SEALY, Mark. **Decolonizing the camera: photography in racial time**. Londres: Lawrence e Wishart, 2019.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.
- TAYLOR, C. 'The politics of recognition', in C. Taylor, & A. Gutmann (eds), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 25–74, 1994.