

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

Cyro Augusto Gomes de Almeida

**Corpo, luz e experiência social no livro
Brasília Teimosa, de Bárbara Wagner**

Belo Horizonte

2018

Cyro Augusto Gomes de Almeida

**Corpo, luz e experiência social no livro
Brasília Teimosa, de Bárbara Wagner**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Linha de pesquisa: Pragmáticas da imagem

Orientador: André Brasil

Coorientadora: Anna Karina Bartolomeu

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) Código de Financiamento 001

Belo Horizonte

2018

301.16
A447c
2018

Almeida, Cyro Augusto Gomes de
Corpo, luz e experiência social no livro Brasília teimosa, de
Bárbara Wagner [manuscrito] / Cyro Augusto Gomes de
Almeida. - 2018.
179 f. : il.
Orientador: André Guimarães Brasil.
Coorientadora: Anna Karina Castanheira Bartolomeu.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1.Comunicação – Teses. 2.Fotografia.- Teses 3. Wagner,
Barbara, 1980-. Brasília teimosa. I.Brasil, André Guimarães.
II.Bartolomeu, Anna Karina Castanheira, 1968- III.Universidade
Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas. IV.Título.



**Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Comunicação Social**

Dissertação intitulada *Corpo, luz e experiência social no livro Brasília Teimosa, de Bárbara Wagner*, de autoria de Cyro Augusto Gomes de Almeida, submetida à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. André Guimarães Brasil (orientador) | UFMG

Profa. Dra. Anna Karina Castanheira Bartolomeu (coorientadora) | UFMG

Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus | UFMG

Profa. Dra. Renata Moreira Marquez | UFMG

Profa. Dra. Ângela Cristina Salgueiro Marques (suplente) | UFMG

Belo Horizonte, 22 de agosto de 2018

Agradecimentos

Aos que comigo dialogaram sobre essa pesquisa:

Ana Luiza Coimbra

André Brasil

Ângela Marques

Anna Karina Bartolomeu

Bárbara Wagner

Eder Chiodetto

Eduardo de Jesus

Gilvan Barreto

João Paulo Rabelo

Luciana Oliveira

Renata Marquez

Robson Cruz

Tiago Rodrigues

Aos que, juntamente com meus orientadores, me acolheram no grupo de pesquisa Poéticas da experiência:

César Guimarães

Cláudia Mesquita

Roberta Veiga

Resumo

Essa pesquisa investiga a figuração do corpo popular no livro fotográfico *Brasília Teimosa*, da artista Bárbara Wagner. A obra, lançada em 2007, destaca-se pela proposição de formas não hegemônicas na figuração do corpo popular pela fotografia, a partir do uso das cores, da luz artificial, da ancoragem em referências midiáticas das revistas de celebridades e por agregar a participação dos fotografados no processo criativo. Procurei discutir como as imagens de *Brasília Teimosa* ligam-se a outras, de outros tempos, outros autores e contextos, em uma genealogia das semelhanças e também quais foram os caminhos disruptivos que Bárbara Wagner tomou em relação a tradições ou mesmo tendências contemporâneas na fotografia documentária brasileira.

Palavras-chave: Fotografia; Brasília Teimosa; Bárbara Wagner; Documentário.

Abstract

This research investigates the figuration of the popular body in the photographic book *Brasília Teimosa*, by the artist Bárbara Wagner. The work, released in 2007, stands out by the proposition of non-hegemonic forms in the figuration of the popular body by photography, through the use of colors, artificial light, anchoring in celebrity magazines and for adding the participation of those who were photographed in the creative process. I aimed to discussing how *Brasília Teimosa's* images connect with others, from other times and other authors and contexts, in a genealogy of similarities and also which were the disruptive paths that Barbara Wagner followed in relation to traditions or even contemporary trends in Brazilian documentary photography.

Palavras-chave: Photography; Brasília Teimosa; Bárbara Wagner; Documentary.

Sumário

1. Apresentação e derivas metodológicas **9**
2. Quadros relacionais **26**
3. Legenda de origem ampliada **39**
4. Luz, poses e apropriações midiáticas **52**
5. Ancoragens e rupturas documentárias **88**
 - 5.1. O conflito social **89**
 - 5.2. Afirmação do artifício e da pose **104**
 - 5.3. Lazer e provocações **122**
 - 5.4. Corpos fragmentados **131**
 - 5.5. Marcas da experiência social **139**
 - 5.6. Objetos e ofícios **148**
 - 5.7. Corpos etéreos e vínculo ao referente **156**
6. Considerações finais **160**
7. Referências bibliográficas **170**
8. ANEXO: lista de figuras **177**

1

Apresentação e derivas metodológicas

Em 1994 – por ocasião da exposição *A Espessura da Luz: Fotografia Brasileira Contemporânea*, na 46ª Feira do Livro de Frankfurt – o curador Paulo Herkenhoff nos apresenta um texto que, apesar de situado numa conjuntura de realização, inserção e mercado bastante distinta dos dias atuais, ainda ecoa fortemente como diagnóstico da produção fotográfica brasileira. Antes de tudo, nos diz Herkenhoff: “Esses fotógrafos vivem a busca incessante da alteridade, da apreensão desse ser incomensurável, o Outro” (p. 44). O curador distingue esses autores frente a uma tradição fotográfica, que segundo ele, sofre dupla tentação: miserabilismo, apontado como expressão de uma má consciência pequeno burguesa, e o exotismo, fruto de projeções e fantasias europeias sobre um paraíso perdido na América do Sul. Marcou também uma tradição artística e fotográfica brasileira a busca pela identidade nacional em recusa a um passado colonial. A crítica de Herkenhoff dirige-se à tentativa de circunscrição daquilo que denominamos como o “brasileiro”, definição que ainda hoje é desejo latente no senso comum.

Contra tais posturas, o curador destaca a atuação de artistas-fotógrafos como Cláudia Andujar, Luiz Braga, Mario Cravo Neto, Rosângela Rennó, Paula Troppe e Miguel Rio Branco, que segundo ele edificam suas imagens com uma afetividade irreduzível, confrontam um olhar local hegemônico, atêm-se à emergência do sujeito, colocam em crise a normatividade, constituem um novo território pelo desejo dos fotografados, de modo que o real referente não encontre lugar fixo. Tanto no recorte apresentado por Paulo Herkenhoff da fotografia contemporânea brasileira no fim do século XX, quanto em algumas produções já em evidência na entrada do século XXI, as figurações dos corpos ganham novos contornos, admitindo-se certo esgotamento das tentativas totalizantes ou de manutenção de formas estabelecidas de representação, e recorrendo durante o processo criativo ao uso de dispositivos, encenações, apropriações midiáticas e literárias, e do compartilhamento com os fotografados dos procedimentos de execução das obras.

Reconhecendo e dialogando com tal diagnóstico, essa pesquisa investiga a figuração do corpo popular pela fotografia, dedicando-se ao trabalho da artista brasileira Bárbara Wagner. Brasileira radicada em Recife, Wagner, nascida em 1980, é formada em comunicação social pela Universidade Federal de Pernambuco e vem construindo destacada carreira como artista desde 2005. Tornou-se em 2009 a mais jovem fotógrafa a integrar a coleção Pirelli/MASP de fotografia, compôs o quadro de artistas selecionados para 32ª Bienal de São Paulo em 2016 e foi contemplada com o Prêmio PIPA em 2017.

A própria artista denomina o objeto de interesse e pesquisa em seu trabalho como o *corpo popular*, definido por ela a partir dos grupos sociais cuja visibilidade está submetida a representações estereotipadas – de um lado a marginalidade, o perigo, o ameaçador; de outro lado, o exótico (Wagner, 2015a). Suas imagens versam sobre as culturas populares (maracatu, frevo, brega, funk, carnaval, evangélicos, entre outros temas), conferindo a elas o sentido de constante reinvenção, em uma visada radicalmente diferente daquela de uma visualidade conservadora, que se dirige ao folclórico. Segundo Wagner, seus interesses estão voltados a pessoas ordinárias, comuns, que guardam relação com a cidade e vivenciam mudanças nas formas de experimentar os espaços (Wagner, 2015a).

O corpo popular no Brasil é tema que perpassa toda sua obra em doze anos de carreira, por meio de fotografias e filmes apresentados em exposições de arte, festivais, livros e instalações públicas. Entre os trabalhos que assumem esse viés:

- *À procura do 5º elemento*¹ (2017) vale-se de um concurso para seleção de MCs em São Paulo como oportunidade para retratar jovens que ostentam em sua aparência atributos de afirmação pessoal e identitária por meio da moda;
- *Terremoto santo*² (2017) aborda músicos de uma gravadora gospel no interior de Pernambuco performando aspectos sociais e estéticos da prática pentecostal;
- *Mestres de cerimônias*³ (2016) documenta os gestos e cenas que constroem a cultura dos MCs do Brega Funk em Recife e do Funk Ostentação em São Paulo;
- *Estás vendo coisas*⁴ (2016), rearranja, por meio da ficção, o espetáculo experimentado na produção de videocliques na cena musical do Brega em Recife;
- *Faz que vai*⁵ (2015) retrata bailarinos e bailarinas em seus modos de articular a tradição popular do frevo com questões sócio-econômicas e de gênero;
- *Como se fosse verdade*⁶ (2015) convida pessoas no terminal de ônibus Cidade Tiradentes, em São Paulo, para, além de posarem para o retrato em um mini estúdio montado no local, responderem a um questionário sobre suas preferências musicais e estéticas, ligadas ao desejo hipotético de serem representadas como artistas da música. O trabalho conta com a participação de

¹ Série de 52 fotografias / 62 x 50 cm.

² Filme / 2K, HD, cor, som 5.1 / cinemascopio, 19min. Coautoria com Benjamin de Burca.

³ Série de 20 fotografias / 80 x 120 cm.

⁴ Filme / 4K, HD, cor, som 5.1 / 16:9, 16min. Coautoria com Benjamin de Burca.

⁵ Vídeo instalação / 2K, cor, som / 16:9, 12min. Coautoria com Benjamin de Burca.

⁶ Instalação site-specific no terminal de ônibus de Cidade Tiradentes, São Paulo. Coautoria com Benjamin de Burca.

Bobby Djoy, designer ligado ao mercado musical na Bahia, que cria capas ficcionais de CD, que são posteriormente exibidas em lonas de grande formato no terminal de ônibus Cidade Tiradentes;

- *Crentes e pregadores*⁷ (2014) investiga a relação estreita do evangelismo com o que se convencionou chamar “nova classe média”. Bárbara Wagner retrata individualmente homens e mulheres em pequenas igrejas, ou a caminho delas, na periferia de Recife, nos interiores de Pernambuco e Alagoas, escapando do imaginário televisivo das multidões em êxtase nos grandes templos;
- *A corte*⁸ (2013) mostra integrantes do maracatu urbano que posam diante de sua câmera momentos antes do desfile oficial no Carnaval, trajando indumentárias de damas da corte, príncipes e embaixadores, entre outros papéis do enredo, expondo uma alegoria das relações de classe e raça;
- *Jogo de classe*⁹ (2013) ocupa-se do trânsito de gênero e de classes sociais em que sonho e realidade social coabitam. Com o uso do *flash*, as cenas são desenvolvidas junto com os personagens transgêneros nas ruas de Recife;
- *Estrela Brilhante*¹⁰ (2010), dedica-se aos ensaios do maracatu rural no interior de Pernambuco, quando os brincantes não usam a indumentária tradicional. O uso do *flash* nesse trabalho cria uma imagem austera, ao estilo amador, desglamourizando a imagem dos caboclos de lança fantasiados, frequentemente usada para venda de pacotes turísticos e propagandas institucionais de governos.

Dentro do amplo repertório de trabalho desenvolvido por Bárbara Wagner, minha investigação lançou-se à série *Brasília Teimosa*, realizada entre 2005 e 2006 e publicada como livro em 2007. Acredito que *Brasília Teimosa* é particularmente fértil para analisar as heranças e mutações presentes na figuração do corpo popular na obra de Wagner, que tangenciam diversas referências midiáticas, publicitárias e documentárias.

Brasília Teimosa é a mais antiga ocupação urbana de Recife e seu início data de 1947. Uma década depois já contava com um contingente de cerca de doze mil habitantes, sendo a maioria formada pescadores e suas famílias. Os moradores resistiram a diversas tentativas de desocupação do terreno de 64 hectares à beira mar, ao

⁷ Série de 16 fotografias / 80 x 120 cm e 40 x 60 cm.

⁸ Série de 12 retratos / 135 x 90 cm e 45 x 30 cm.

⁹ Série de 9 fotografias / 50 x 75 cm e 45 x 30cm.

¹⁰ Série de 22 fotografias / 50 x 75 cm, 90 x 135 cm, 110 x 165 cm

lado da praia de Boa Viagem, uma cobiçada localização em Recife. Ainda hoje a comunidade enfrenta os avanços da especulação imobiliária.

O nome “Brasília” surge como uma referência clara à capital federal, que foi construída entre 1956 e 1960, período ainda do início da ocupação e de forte litígio. Já o adjetivo “Teimosa” alude à resistência dos moradores em deixarem a terra ocupada, mesmo após violentos enfrentamentos.

Como é a sina de vários aglomerados urbanos, Brasília Teimosa cresceu de forma desordenada, pelas vias da necessidade, e uma parte significativa das famílias viviam em palafitas, um tipo de construção, na maioria das vezes precária, feitas com madeira e sustentadas por conjunto de estacas erguidas sobre pontos alagadiços. Ao longo da década de 1980, a prefeitura realizou seguidas transferências de moradores das palafitas para conjuntos habitacionais localizados na própria comunidade, porém, a falta de uma reestruturação urbana da beira mar fez com que novos grupos de ocupantes se instalassem precariamente no local.

Somente em 2004 um projeto de readequação profunda dessa área mais crítica de Brasília Teimosa é colocado em prática, pois após uma nova leva de transferência de moradores das palafitas para conjuntos habitacionais, segue-se à beira mar a construção de uma orla de 1,3 km de extensão, batizada como Avenida Brasília Formosa. A requalificação da beira mar, pela avenida, eliminou os danos materiais causados pelas enchentes, ampliou o comércio local, facilitou a mobilidade urbana dos moradores e, como um desdobramento adjunto dessa iniciativa, deu-lhes acesso a uma praia, tornando-se ponto de encontro e opção pública de lazer da comunidade.

Recusando o tom de denúncia, Barbara Wagner partiu, em sua série, da hipótese da construção de classe e status dos personagens por meio da pose. As fotos, feitas na praia com uso do *flash*, lançam mão de estratégias utilizadas em estúdios, trabalhos publicitários ou revistas de celebridade. Suas imagens tornam-se raras por abordarem, por meio de cores vibrantes, poses construídas e luz artificial, uma população tratada com escárnio, comiseração ou sensacionalismo nas páginas dos jornais. A série expõe a gênese de questões que a artista desenvolverá em trabalhos futuros e inicia a passagem, em sua trajetória profissional, do jornalismo ao circuito da arte.

Esta análise inicial me leva à questão central da pesquisa: Quais traços aparecem na figuração do corpo popular em *Brasília Teimosa* e de que modo eles se relacionam (incorporam, parodiam, invertem, confrontam ou dialogam) com fotografias de outros circuitos de produção e circulação?

Tomo como hipótese de trabalho a sugestão de que, para além da tradição brasileira na figuração do corpo popular, a série *Brasília Teimosa*, de Bárbara Wagner, enfrenta mais frontalmente os estereótipos construídos sobre os grupos retratados por meio de procedimentos que convocam outras estratégias midiáticas, como aquelas provenientes da fotografia editorial e publicitária. São fotografias que falam de imagens em um mundo hiper-espacularizado, nas quais o gesto artístico encontra-se justamente em propor dispositivos que provoquem o diálogo com outros circuitos da produção fotográfica.

Segundo Maurício Lissovsky (2011), os meios digitais e as tecnologias de informação permitiram não só a expansão dos recursos de manipulação de imagens, mas também elevaram exponencialmente sua distribuição, a ponto de sermos tomados pela estranha vertigem de que tudo que já tenha sido fotografado nos seja acessível. Referindo-se à anedota darwinista de que uma galinha é apenas o modo pelo qual um ovo produz outro ovo, o autor afirma que, na atual conjuntura, fotógrafos são um modo pelo qual uma fotografia produz outra fotografia. Essa instigante comparação se desdobraria em conclusões distintas. Uma delas – defendida pelo próprio autor – é a de que o fotógrafo contemporâneo é aquele que age como surfista que se mantém acima da tsumami de imagens produzidas no mundo ou como um esgrimista que busca esquivar-se do ataque atroz das imagens, evitando, em ambos os casos, tornar-se apenas um veículo de reprodução autômata.

Outro desdobramento possível, que advogo aqui e que dirige-se à minha hipótese de trabalho, é de que há atualmente, no campo das produções poéticas em fotografia, uma tendência de se criar imagens sobre imagens, um fazer em que a criação não esteja norteadada pelo ponto de vista inusitado, pela estilística artística, e menos ainda pela captura de algo jamais visto. Nessa poética o ato fotográfico opera pela referência a imagens que já existem, recombina códigos de compreensão das imagens já disponíveis no mundo, habitando-as para mais tarde subvertê-las¹¹. Evidentemente que Bárbara Wagner não é a única artista situada nessa teia de relações entre imagens já existentes e recombinações, porém sua estratégia de trabalho se mostra contundente com relação a isso.

Lissovsky (2011) sugere – e aqui me fio a ele – que cada fotografia é uma mistura entrelaçada de vários tempos: em sua indicialidade, a fotografia *foi*; em sua

¹¹ A expressão foi inicialmente usada por Paulo Carvalho (2015) sobre o trabalho de Bárbara Wagner: “Luz natural e luz de *flash* conduzem a uma estética que não nega sua origem nas páginas de jornais e revistas, mas parecem querer habitá-las para mais tarde subvertê-las. Questionar seus códigos, sem abandoná-los”.

iconicidade, a fotografia *fora*; em sua pragmática a fotografia *seria*, e no momento de sua recepção a fotografia *é*. A análise do *corpus* principal, a série *Brasília Teimosa*, parte desta formulação, atentando-me para uma detalhada descrição das fotografias em sua indicialidade; para o numeroso repertório de imagens e forças de figuração que elas carregam em sua iconicidade; para as condições (históricas, sociais, técnicas) que operam em ato na relação da fotógrafa com o referente, dimensionando sua pragmática; e para o modo como elas se apresentam diante do espectador ao se transformarem em produtos de circulação e recepção no meio artístico.

O primeiro desafio para o qual a pesquisa se lançou foi o de descrever minuciosamente cada uma das 32 fotografias que compõe *Brasília Teimosa*. Esse exercício permitiu-me uma convivência mais ampliada com as imagens, evidenciando-se que além dos aspectos mais aparentes da série, como o uso das cores saturadas e da luz artificial, outras características e repetições menos manifestas atravessam todo o livro como a presença de cicatrizes e tatuagens nos corpos, a interação com cigarros, e as atitudes de saudação e irreverência. Além disso, escrutinar as fotografias serviu para que, sabendo de antemão – seja por reconhecimento como espectador ou pelas declarações de Bárbara Wagner – que se trata no livro de um tipo de figuração dos corpos que performam a construção gestual das imagens de celebridades, eu pudesse ser capaz de identificar de maneira mais precisa quais desses atributos aparecem nas poses das personagens.

Segundo Bárbara Wagner (2015a), na praia de Brasília Teimosa, ela observava os banhistas em sua repetição de posturas que denotavam status de classe social elevada, e a partir disso convidava-os a reencenar os gestos, negociando seu próprio desejo como realizadora com aquele das pessoas fotografadas. A artista reconhece que as imagens finais de *Brasília Teimosa* guardam semelhanças com aquelas publicadas em revistas de celebridade, como a *Caras*, por exemplo (2015b). Nesse sentido, vislumbrei como um gesto comparativo fértil a aproximação entre as fotografias de *Brasília Teimosa* e os ensaios da revista. Não havendo à disposição em nenhuma biblioteca de Belo Horizonte, onde moro, o acervo físico da revista *Caras*, atentei-me por conveniência ao website da publicação (<http://caras.uol.com.br>).

Sucesso editorial desde que foi lançada no Brasil, em 1993, a revista *Caras*, originária na Argentina, expõe a vida de celebridades em diversas esferas da fama (atores e atrizes, modelos, esportistas, cantores e cantoras, empresários e empresárias). Aparecer na *Caras* – publicação em que jornalismo, entretenimento e a publicidade se fundem de maneira indistinta – pode ser, para alguns, o resultado da fama conquistada e para outros, o meio (Moraes e Rocha, 2011).

O website da publicação está dividido em 21 subcategorias em torno do noticiário da vida de celebridades, tais como: Festas; Fashion; Viagem; Bem estar; Beleza; Noivas; TV; etc. Dentro desse amplo conjunto de notícias, e consequentemente de fotografias, concentrei-me apenas em uma das subcategorias: a Ilha de Caras.

Espaço físico e simbólico que a revista reserva à celebridades convidadas, a Ilha de Caras nasceu da necessidade do semanário veicular de forma reunida diversas personalidades do universo da fama. Enquanto a *Caras* argentina podia encontrar facilmente seus famosos e famosas nas praias de Punta del Este, a extensão do litoral brasileiro dificultava essa tarefa, sendo preciso, por isso, alugar uma ilha de Angra dos Reis, litoral do estado do Rio de Janeiro, para se tornar o símbolo geográfico do glamour e do bem-viver. (Moraes e Rocha, 2011)

A escolha da Ilha de Caras como recorte da revista dentro dessa pesquisa mostrou-se estratégica por contemplar um microuniverso de personalidades escolhidas rigorosamente para se noticiar ou promover a fama, e além de tudo agregado a um ambiente praiano. Assim, o segundo passo metodológico foi o de olhar para o repertório de fotografias na Ilha de Caras, identificando fórmulas da figuração de celebridades nesse contexto e em que medida algumas dessas fórmulas aparecem na figuração de personagens em *Brasília Teimosa*. Para tanto, observei 811 fotografias publicadas no período de junho de 2015 a junho de 2017.

Posteriormente, parti para uma visada à iconografia do popular no Brasil realizada por fotógrafos documentaristas brasileiros ou estrangeiros que aqui atuaram, afim de formar, juntamente com as imagens de *Caras*, um *corpus* de apoio à pesquisa. Foram consultados livros de fotógrafos e fotógrafas, coletâneas contemplando a obra de vários autores, e séries fotográficas publicadas em páginas na *web*, num período que compreende meados do século XIX até a década de 2000. A busca pelas fotografia ocorreu entre os livros presentes em minha biblioteca pessoal e nas bibliotecas da Universidade Federal de Minas Gerais que se propusessem figurar as camadas populares no Brasil, em seu amplo gradiente de possibilidades. Já os *websites*

escolhidos se deram por um conhecimento prévio dos autores e suas obras. Após esse levantamento, dirigi minha atenção a um grupo de 23 fotógrafos e fotógrafas por encontrar, no conjunto de suas obras, ora um avizinhamento de semelhanças com as fotografias de *Brasília Teimosa*, ora afastamentos sistemáticos que são reveladores das opções éticas e estéticas da série. São eles: André Cypriano; Christiano Júnior; Elza Lima; Hirosuke Kitamura (Oske); Jean Manzon; João Roberto Ripper; João Wainer; José Medeiros; Júlio Bittencourt; Luiz Braga; Marc Ferrez; Marcel Gautherot; Maureen Bisilliat; Miguel Rio Branco; Nair Benedicto; Paula Sampaio; Pedro David; Rodrigo Albert; Rogério Reis; Sebastião Salgado; Tiago Santana; e Walter Firmo.

Aproveito aqui para esclarecer a escolha metodológica de lançar um olhar comparativo entre as fotografias feitas por Bárbara Wagner em Brasília Teimosa nos anos 2005 e 2006 e fotografias posteriores a esse período, sejam aquelas das celebridades na Ilha de Caras ou da iconografia do popular no Brasil. A pesquisa não tem por fim, pelo menos não primordialmente, uma investigação sobre influências imagéticas que informam a estilística de Bárbara Wagner, e muito menos sugerir que uma aproximação entre imagens semelhantes advenha de alguma influência intencionalmente reivindicada.

Longe disso, assumo na comparação de imagens produzidas em períodos distintos, o pressuposto de uma *vida das imagens* e de seu poder de evocação de memórias latentes, algo que constituiria, portanto, um *imaginário*. Interessa mais é saber como as fotografias de *Brasília Teimosa* me afetam hoje, na aproximação entre imagens – um processo maleável, contínuo e inexoravelmente inacabado, sujeito a toda ordem de mudanças após a conclusão desta pesquisa.

Tais posicionamentos advêm da influência que as ideias de Aby Warburg (1866-1929) tiveram sobre essa pesquisa, via estudos contemporâneos de Georges Didi-Huberman (2013). Warburg, pai de uma disciplina inominada à qual, pelas diferenças tomadas por seu discípulo Erwin Panofsky, evitarei chamá-la de iconologia, dizia empreender uma história da arte sem palavras ou uma história de fantasmas (ou fantasias, de acordo com o entendimento do tradutor) para pessoas adultas. Erudito, portador de um saber artístico, antropológico e histórico, procurou escrutinar como o renascimento europeu, sobretudo o florentino, dos séculos XV e XVI provinha de ressurgências sintomais de formas expressas na antiguidade pagã. (Samain, 2012a)

Warburg aspirava desenvolver uma história da arte não apenas descritiva, mas também antropológica e metapsicológica, forjando em tal empreitada dois conceitos

fundamentais, *fórmulas do pathos* e *sobrevivência*. Embora eu possua ambições bem mais modestas que as de Warburg, me aproprio, de modo circunscrito, dentro das necessidades da pesquisa, de seus conceitos-chaves, e principalmente, de seu modo operatório. A ideia de expressões gestuais sintomáticas – as *fórmulas do pathos* – que se repetem na construção imagética levou-me a uma visada mais apurada do *corpus* empírico principal (o livro *Brasília Teimosa*) e do *corpus* de apoio (as fotografias de celebridades no *website* da Revista *Caras* e a iconografia do popular no Brasil entre os fotógrafos documentaristas). Já a *sobrevivência*, na acepção warburguiana, permitiu-me comparar imagens que não estão necessariamente encadeadas num fio cronológico ou recortadas no interior de um período histórico.

Etienne Samain, convocando Bateson (1904-1980), argumenta que, como atitude conceitual e metodológica em seus estudos de antropologia visual, toma as imagens (todas as imagens), no âmbito de uma “caixa dos seres vivos”, na qual encontram-se caranguejos do mar, borboletas, orquídeas e seres humanos, em distinção metafórica à uma caixa dos objetos como tijolos, jarras e bolas de sinuca. (2012b)

Sendo viva, a imagem é uma forma que pensa, argumenta Samain a partir de Warburg. Assume que essa é uma proposição utópica, questionável, imaginária, sem chão, mas provavelmente a mais necessária ao estudo das imagens. Isso significa que independentemente de nós (autores e espectadores) as imagens seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam. A vida própria das imagens se manifesta ao se associarem a outras imagens, da maneira como fazem as palavras numa frase verbal ou as notas tonais numa frase musical, decorrendo daí um novo conjunto de dados sensoriais e sensíveis produzindo um conhecimento não só acerca das imagens, mas também *com* as imagens e sobretudo *por meio das* imagens.

O Atlas Mnemosyne¹² de Warburg, por exemplo, não é um resumo ilustrado de suas teorias sobre imagens, uma elucidação imagética de formulações intelectivas verbais precedentes, mas a estrutura visual de um pensamento por imagens. O autor selecionou e montou um conjunto de imagens, relacionando-as entre si, em

¹² Reproduções, por meio de fotografias, de obras artísticas (pinturas, esculturas, monumentos, edifícios, afrescos, gravuras) como também recortes de jornal, selos postais, efígies de moedas, organizadas sobre painéis de madeira (1,5 m x 2 m), recobertos de tecidos pretos, numa ordem não linear de leitura, mas de modo que cada imagem possa dialogar com as mais próximas ao redor e com todas em seu conjunto. O projeto foi precocemente interrompido pelo falecimento de Warburg em 1929, mas deixou como legado a elaboração de 66 pranchas contendo aproximadamente 900 imagens, numeradas por ele em determinada ordem.

agrupamentos que podiam ser formais (círculo, esfera); gestuais (lamentação); de diferenças de escala postas lado a lado; em inversões da orientação espacial (vista aérea ao lado de vista subterrânea); feita de anacronismos (medalha antiga ao lado de selo postal); sob níveis contraditórios de realidade (pintura antiga ao lado de fotografia de um vivo na contemporaneidade); ou fracionando uma mesma imagem em seus próprios detalhes. (Didi-Huberman, 2013)

Samain ainda exorta que é chegado o momento de reavaliar a epistemologia da comunicação instaurada como matriz indubitável de nossas faculdades de apreensão e inteligência: o verbal escrito. “Não é somente possível como necessário livrar-nos dessa epistemologia da comunicação, que ignora, enquadra e reduz a indizibilidade e a riqueza polissêmica do sensorial humano” (2012c, p. 17).

A premissa da imagem viva, que sem chegar a ser um sujeito, é muito mais que um objeto, leva-nos como pesquisadores a reformular certas perguntas. Ao invés de procurar saber para que as imagens são usadas ou por que existem, interessa investigar como elas existem, como vivem e como nos fazem viver. (Samain, 2012b)

Um desafio que se impõe ao trabalhar com a ideia de fórmulas é o de não reduzir a morfologia ao estabelecimento de tipologias estéreis ou significações simbólicas, ignorando a relação entre formas e forças.

Didi-Huberman, em sua dedicada exegese de Warburg, mostra que ele abandonou ainda na juventude a tarefa de uma tipologia dos gestos, dando lugar ao Atlas Mnemosyne, montagem não esquematizada, em constante atividade e jamais fixada em um resultado conclusivo. A iconologia, em geral, pode organizar-se em temas ou em tipos, mas as *fórmulas do pathos* definem um campo que Warburg tomava como psicodinâmico. “Não há morfologia, ou análise das formas, sem uma dinâmica, ou análise das forças.” (Didi-Huberman, 2013, p. 90).

Pathos, termo grego que desde a modernidade foi transformado num radical que, quando presente, designa quase sempre a ideia de doença, engloba na sua origem a concepção de disposição afetiva fundamental humana. Outra acepção que tem sido valorizada é a de paixão, mas ainda assim a ideia de crimes passionais exemplificam seu estado patológico. Ultrapassando essas reduções, a dimensão páthica, em sua etimologia e como tomada na literatura e na filosofia clássica, envolve uma disposição

geral organizadora e propulsora do destino humano, elemento motor das existências. (Martins, 1999). Difícil não lembrar, claro, da dimensão da vida psíquica designada por Freud com o termo *pulsão*.

Fórmulas do pathos e sobrevivência são conceitos entrelaçados. Podemos definir, grosso modo, as *fórmulas do pathos* como formas corporais encarnadas das *sobrevivências* do tempo, são “sintomas visíveis”, nos dizeres de Didi-Huberman, manifestados no corpo, nos gestos, apresentados e figurados nas obras de arte e na expressão humana da vida cotidiana em várias culturas. Didi-Huberman (2013) aponta que a compulsão à repetição freudiana está para o destino das pulsões assim como a *sobrevivência* warburguiana está para o destino das imagens. “Momentos-sintoma da imagem antropomórfica, as *fórmulas do pathos* foram realmente consideradas por Warburg pelo ponto de vista dialético do recalçamento (...) e do retorno do recalçado” (p. 255).

O processo da memória em Freud (1914) recebe novos contornos pela via do inconsciente e dos sintomas. A respeito de seus casos clínicos, mostrava como pacientes “recordavam” acontecimentos que, em tese, nunca poderiam ter sido “esquecidos”, pois não foram em ocasião alguma notados, nunca foram conscientes. Em contrapartida, a remissão dos sintomas se dava, em outros casos, por “recordarem” um evento que, do ponto de vista factual, estava disponível ao Eu consciente todos os dias, mas sem que houvesse nenhuma conexão com a manifestação do sintoma. A clínica psicanalítica, porém se faz em grande medida no intervalo que Freud chamou de *repetição*. O paciente não recorda, *stricto sensu*, do que recalçou, mas o reproduz em ação, repete-o inconscientemente em sua relação com o analista e evidentemente com os demais em sua vida cotidiana. Uma compulsão à repetição, sua maneira de recordar. Disso, podemos concluir, juntamente com Freud, que o manejo de um sintoma psíquico não se dá pela busca irrestrita do acontecimento passado, mas como força atual.

Tudo isso leva-me a outro esclarecimento quanto à pesquisa: escapar da questão das origens e concentrar-me nas *sobrevivências*. Didi-Huberman (2013) é enfático sobre o grave erro em considerar que na visada de Warburg à antiguidade estava embutida uma busca pelas origens, entendidas como fontes puras de seus destinos posteriores. O fenômeno das *sobrevivências* designa que “as imagens têm uma história e um tempo singulares, os quais não podem ser confundidos com o tempo de nossa história, enquanto sequências de acontecimentos” (Samain, 2012a, p. 58). Cada imagem se desloca por outros tempos que são próprios das imagens, o tempo das imagens é

contracronológico. A *sobrevivência* warburgiana não pode ser entendida numa linearidade histórica, pois, tomada como sintoma do tempo ela escapa das supostas evidências do *Zeitgeist* e das tentações de periodização (antiguidade, idade média, renascimento, modernidade, pós-modernidade) e definição de estilos artísticos, assumindo assim a impureza do tempo e de todas as obras. O conceito remete a aparições, desaparecimentos, retornos, evanescências e silêncios de uma forma para com ela mesma, e não de formas concorrentes que sobrevivem às custas da morte de outras.

A rememoração do sintoma enquanto repetição, e isso fica muito claro em Freud (1916-1917), não se dá de uma maneira pura, isenta de deslocamentos simbólicos. Da mesma maneira a *sobrevivência* das formas é uma metamorfose e não uma mimese. Não é sem relativo apagamento, transformações e reconfigurações que se dá o retorno do recalçado imagético, e sob esse aspecto deve se pautar qualquer busca pela genealogia das semelhanças na imagem.

Por fim, convém lembrar que, embora interessado na imagem de modo geral, é no contexto particular do renascimento florentino que os problemas de pesquisa de Warburg são formulados. Dessa maneira, tomo como objeto empírico principal da pesquisa o livro *Brasília Teimosa*, de Bárbara Wagner, mesmo que ao longo do caminho suas imagens tenham me aberto para outras, de diversos contextos e décadas. Fazer a pesquisa foi passear por essas imagens, frequentemente de maneira próxima ou as vezes (aparentemente) distantes de *Brasília Teimosa*, mas sempre ligado por um fio de interpretações que me conduz a ela, interessado de modo geral nas figurações do corpo popular no Brasil e particularmente nas *sobrevivências* e *metamorfoses* encontradas no livro de Bárbara Wagner frente às representações midiáticas, publicitárias, e das tradições na fotografia documentária no país.

Para avançar como pesquisador foi preciso reconhecer o equívoco que seria tentar, aqui, verificar ou confirmar de maneira estrita a hipótese de trabalho pela qual afirmo que dentro de uma tradição fotográfica que aborda o popular no Brasil, *Brasília Teimosa*, de Bárbara Wagner, enfrenta mais diretamente os estereótipos sobre os retratados, tangenciando, em seu modo de operação, outras referências midiáticas.

Essa hipótese é tomada aqui para fins heurísticos, como um ponto de partida, de modo que ao final dessa pesquisa ela se reapresente de forma mais complexa, abrangente, refinada ou melhor formulada (Braga, 2011).

O objetivo da pesquisa é investigar por meio da análise de *Brasília Teimosa*, qual a possibilidade da fotografia contribuir para processos de visibilidade do corpo popular que ultrapassem os regimes hegemônicos. Dessa forma, a serviço do objetivo, o problema de pesquisa é recolocado: Quais características aparecem na figuração do corpo popular na fotografia de Bárbara Wagner e de que modo elas evocam ou não outras tentativas fotográficas de abordar esses grupos?

A carreira profissional de Bárbara Wagner, ainda na esfera comercial, começa na agência Lumiar onde demandas editoriais levaram-na a fotografar empresários, executivos e outros homens de negócios, para publicações voltadas à cobertura do mundo econômico. Seguindo padrões estéticos das publicações, com o objetivo de conseguir imagens bem acabadas, a fotógrafa levava consigo um estúdio portátil que permitia a ela fazer retratos adequadamente iluminados. Segundo Eder Chiodetto (2010), esse padrão “adequado” para fotografar personagens que corporificam o poder e o capital despertou em Bárbara Wagner questionamentos que a mobilizaram para seu primeiro trabalho pessoal.

Assim, concomitantemente à atividade na agência, a fotógrafa visitou, sempre aos domingos, entre 2005 e 2006, a praia de Brasília Teimosa, segundo ela, frequentada por todas as periferias de Recife (Wagner, 2015a). Retomando o argumento de Chiodetto, o uso da “luz cosmética” na fotografia dos bem sucedidos, no universo do consumo e da riqueza, tornando-os atraentes e saudáveis, é parte de um forte jogo simbólico, aparentemente inofensivo, mas que mimetiza relações de desigualdade em uma sociedade marcadamente classista. Atenta a isso Bárbara Wagner inverte a lógica do processo, levando o *flash* externo para Brasília Teimosa, fotografando as pessoas na base da pirâmide social com a mesma fonte de luz usada para enobrecer as pessoas que estão na ponta dessa pirâmide. Como uma hacker, introduz uma informação “indevida” no processo simbólico de figuração de classes (Chiodetto, 2010). A construção da cena, tanto na preferência pela artificialidade das poses, quanto no uso da luz do *flash*, cria uma ruptura estética diante da tradição documentária na fotografia. O uso da plástica

dos editoriais, por sua vez, confronta o valor normalmente atribuído aos temas fotografados.

Até aqui apresentei a obra de Wagner da maneira como me foi colocada previamente à pesquisa, por meio dos comentários da própria artista em entrevistas e das interpretações feitas por jornalistas e curadores. Mas que novos sentidos essas imagens ganham no meu relacionamento com elas e quais desdobramentos são gerados no entrelaçamento entre essas imagens e outras, feitas por autores diversos, em contextos de produção e temporalidades distintas?

A propósito dessa dissertação, ainda em um viés metodológico, reconheço como importante referência o livro *O instante contínuo* (2008), de Geoff Dyer, menos por seu conteúdo manifesto e mais por sua forma de organização e articulação. O livro abre-se com uma epígrafe da historiadora Martha Sandweiss ao aventar que a capacidade da fotografia de evocar ao invés de contar, ou sugerir ao invés de explicar, torna-a um material rico para narrar novas histórias, que podem ou não ter relação com o contexto original da foto, com a intenção do artista ou com a maneira como foi usada inicialmente. As curadorias de exposições coletivas trabalham sob esse princípio, tal como a edição de livros fotográficos ou mesmo a apresentação de fotografias em revistas, nas quais nenhum espectador espera que elas estejam dispostas na ordem exata em que foram feitas. Como aponta Dyer, “a cronologia é regularmente subordinada às exigências estéticas ou narrativas da diagramação” (p. 112).

O livro de Dyer, como o próprio título sugere, é escrito num encadeamento de histórias que são narradas à medida que uma fotografia evoca outra, ou outras, atentando-se para as formas de conhecimento que possam ser extraídas ou extrapoladas das próprias fotografias, e não do que realmente (ou supostamente) aconteceu. Compara fotografias com cidades que, mesmo a milhares de quilômetros uma da outras, localizadas em países ou continentes distintos, são por vezes consideradas “irmãs”. Tal qual, argumenta Dyer, fotografias separadas por décadas de capturas, criadas por diferentes fotógrafos e com variadas intenções em mente, podem tornar-se intimamente associadas, num tempo contracronológico, e irrevogavelmente seus significados são alterados de maneira substancial.

Defende ainda, numa trilha próxima à waburguiana (a associação é de minha responsabilidade), que a fotografia é uma espécie de reencarnação. Pessoas são fotografadas, morrem e depois voltam fotografadas de novo, em décadas posteriores, por outra fotógrafa ou fotógrafo. Assim, parafraseando Dyer, um sujeito visto anos antes numa foto de Miguel Rio Branco ou de Nair Benedicto retorna novamente na Brasília Teimosa de Bárbara Wagner, em formas corporais do tempo sobrevivente.

Desta maneira, transitando numa teia de fotografias entrelaçadas e contracronológicas, se dará a escrita, sem perder de vista a investigação sobre o corpo popular e o interesse em refletir sobre as maneiras com as quais a fotografia possa contribuir na construção de visibilidades não hegemônicas desses corpos.

Assumindo o mesmo valor dedicado ao conteúdo textual dessa dissertação trarei ao leitor-espectador, no capítulo dois, um conjunto de *Quadros relacionais*. Para além de um repositório de figuras que ilustram o texto acadêmico, os quadros são, em si mesmo, parte dos resultados da pesquisa, sua *elaboração visual*. O encadeamento das fotografias, suas disposições nas páginas e eventuais repetições, compõe um conhecimento por imagens e um exercício de montagem, funcionando de forma paralela ao texto. Destaco inclusive que, como caminho metodológico, os quadros foram desenvolvidos antes mesmo das descrições e análises. Embora algumas imagens apresentadas nesse capítulo sejam convocadas ao longo do texto, coexistentes ao argumento, são admitidas autonomamente, como lugar de um pensamento pela montagem. Assim, o leitor-espectador poderá interpretar seus sentidos ou conferir novos antes de se debruçar sobre minhas próprias palavras a respeito delas.

Para Bárbara Wagner, ter se formado em jornalismo e atuado profissionalmente como fotojornalista foi uma experiência fundamental para que seu trabalho possa se caracterizar como artístico-documental hoje. Reconhecendo isso, me dedicarei no capítulo três a informações biográficas que apontam para como seu trabalho inicial, *Brasília Teimosa*, carrega elementos de sua história no jornalismo e já sinaliza um modo de operação que a ajudou a se firmar como artista ao longo da década de 2010.

No capítulo quatro aprofundarei sobre o uso da luz em *Brasília Teimosa*, retomando alguns aspectos biográficos particularmente relacionados a sua atuação na agência *Lumiar*. Soma-se a isso uma discussão de como a série está apoiada num outro

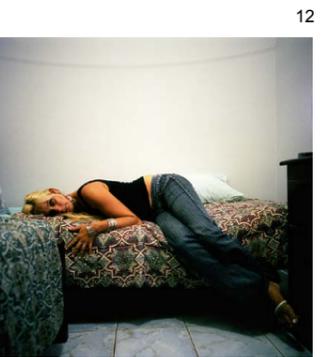
circuito de produção de imagens, as revistas de celebridades. Para tal, apresentarei um panorama das estratégias editoriais da revista *Caras*, mais particularmente em suas publicações sobre a Ilha de Caras, realizando também uma comparação entre as fórmulas de figuração de convidados e convidadas na Ilha e alguns gestos e poses encarnados nas fotografias de Bárbara Wagner.

Apesar dessa consideração a respeito da ancoragem de *Brasília Teimosa* em referências visuais da propaganda e em fórmulas corporais da revista *Caras*, é preciso reconhecer que a série está inserida – do ponto de vista de criação, circulação e recepção – em uma tradição que é a do documentário fotográfico. Portanto, julguei relevante analisar, no capítulo cinco, de que forma a série dialoga com esse legado, quais heranças absorveu, em que medida dele se distancia e como se relaciona com tendências contemporâneas na fotografia documentária brasileira.

Por fim, no capítulo seis, sintetizo as relações estabelecidas entre *Brasília Teimosa* e as fotografias de diversas temporalidades na esfera editorial e documentária. Destaco o afastamento que de antemão a série toma diante das tendências estabelecidas entre os *Concerned Photographers*; aponto como ela trabalha a construção de poses e volta-se para o lazer e a irreverência de modo pouco usual na fotografia documentária brasileira; analiso como a obra de Wagner relaciona-se a outras fotografias contemporâneas na década de 2000; reafirmo as apropriações e distanciamentos frente ao padrão de infoentretenimento em *Caras*; e concluo que contundência de *Brasília Teimosa* ao enfrentar os estereótipos de uma população subalternizada faz-se num entrelaçamento entre a plástica (o uso do flash e cores) e participação dos retratados no processo criativo.

2

Quadros relacionais



21



20



22



23



24



25



27



28



26



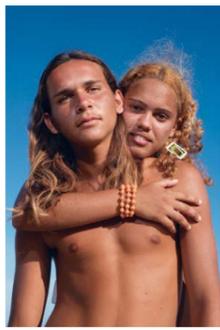
29



30



31

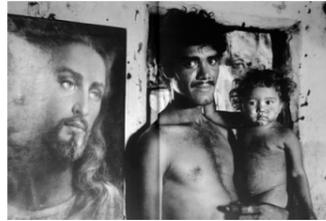




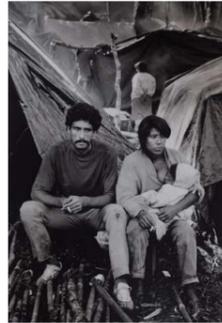
61



62



64



63

67



68



72



69

71



65

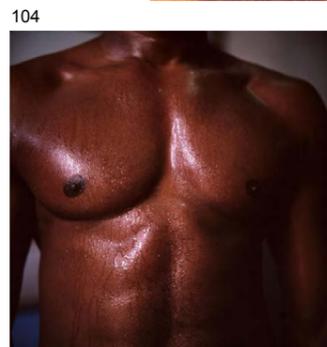


66



70





111



112



113



114



115



116



117



118



119



120



121

123



124



122



129



125



128



133



134



126



127

130



131



132



135



136



137



138



139



140



141

142



143



144



145



146



147



148



149



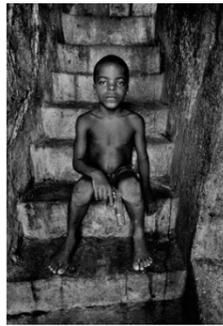
150



151



152



153



154



155



159



160



161

163



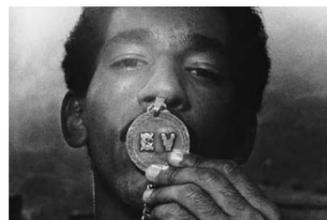
164



165



166



156



157



158



162



167



168



169



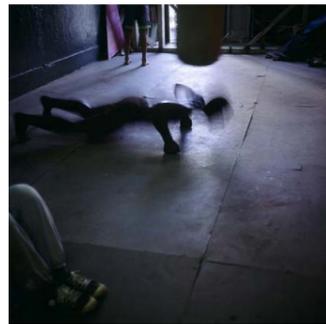
170



171



172



174



173



176



175



178



177



179



181



180



183



182



185



184



186

3

Legenda de origem ampliada

As legendas de origem ao lado dos nomes de artistas em exposições e catálogos são tão comuns quanto pouco eficazes para situarmos suas produções no espaço e no tempo. *Brasília, 1980* é um desses casos, bastante redutor para localizar raízes da obra da artista brasileira Bárbara Wagner, que aos 6 anos mudou-se para Maceió, cursou universidade em Recife – onde iniciou sua carreira artística – e desenvolveu trabalhos em vários países além do Brasil, como Holanda, Alemanha, China, Ilha da Reunião e Canadá.

“Eu tenho pouquíssima lembrança de Brasília”, me conta Bárbara Wagner (2017a), e que entre essas lembranças estão os deslocamentos pela cidade e os *playgrounds*. Sua mãe, originária de Alagoas e seu pai, do Espírito Santo, se conheceram coincidentemente em Brasília durante um congresso de universitários nos anos 1970. Namoraram por carta durante dois anos até se casarem em Alagoas. O casal vai morar em Brasília, cidade em que se conheceram, em função da aprovação de sua mãe, formada em direito, num concurso do Tribunal Superior Eleitoral (TSE).

Alguns anos após a ida para Brasília o casal se divorcia e Bárbara, juntamente com sua irmã, um ano mais nova, passa a viver apenas com a mãe, que conseguindo uma transferência para o TSE de Maceió, muda-se com as filhas para sua cidade de origem. Com a separação de seus pais, o avô materno de Bárbara opera um suporte material à sua família, como o pagamento de um colégio particular a ela e sua irmã, segundo Bárbara uma “escola católica super conservadora”.

Da segunda geração de pessoas com ensino superior em sua família, Bárbara muda-se em 1998, aos 17 anos, para Recife ao ser aprovada no exame vestibular para o curso de jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Ao indagá-la sobre os motivos que a levaram a Recife, havendo a possibilidade de estudar comunicação social na Universidade Federal de Alagoas (UFAL), em Maceió, onde já vivia, Bárbara atribui a decisão ao disco *Da lama ao caos*, de Chico Science e Nação Zumbi, lançado em 1994, que lhe causou enorme fascinação. “Não conhecia Recife, não tinha parentes lá, fui fazer o vestibular escondida, paguei minha inscrição e passei em segundo lugar”.

Paralelamente ao curso de jornalismo na UFPE, Bárbara fez formação livre em fotografia e exerceu atividades voluntárias na Galeria Observatório, um centro cultural fundado em Recife pelo francês Pierre Devin e sua esposa brasileira Gleide Selma. Foi na Observatório que Bárbara aprendeu, desde cedo, a trabalhar com a fotografia analógica, usar os filmes p&b, construir câmeras *pinhole*, fazer ampliações em

laboratório e montar exposições. Tudo isso permitiu a ela uma inserção num círculo de pessoas que não apenas praticavam a fotografia, mas também conversavam e refletiam sobre isso. Segundo Bárbara, a Observatório não era uma galeria comercial, voltada para o mercado de arte, mas um espaço de cultura e informação ligado à fotografia (Wagner, 2017a). Com preferência estética pelo formalismo francês, fotografias eram vendidas para sustentar os programas educativos da instituição. A galeria Observatório existiu de 1998 a 2003.

Em 2003 torna-se estagiária de redação no jornal *Folha de Pernambuco*, tido por Bárbara como um tabloide popular com apelo em notícias de violência e fofocas. O editor do caderno de cultura era um de seus professores na UFPE, Tiago Soares, que a convidou para o estágio nesse segmento. Bárbara me diz que um dos momentos marcantes para ela nesse período foi entrevistar Moacir dos Anjos, por ocasião da exposição *Ver de novo / Ver o novo*, curada por ele no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM). Feita a entrevista enfrentou o grande desafio de escrever um texto que fosse de fácil assimilação, desmontando o código da linguagem artística e curatorial, para poder falar de arte num jornal em que “ninguém lia sobre arte” (Wagner, 2017a). Alguns artistas participantes da mostra ligaram para redação do jornal no dia seguinte à matéria para elogiar o texto que, não sendo exatamente didático, tentava equilibrar informação com a possibilidade de acesso. Bárbara permaneceu no caderno de cultura por seis meses e ao final desse período migrou, ainda como estagiária, mas dessa vez de fotojornalismo, para o *Jornal do Commercio*.

O último ano de Bárbara na universidade, 2003, foi também o último ano em que os profissionais do *Jornal do Commercio* utilizaram a fotografia analógica para cobrir as pautas do periódico¹³. “Se eu não tivesse aprendido a fotografar na Observatório eu não teria condições de trabalhar no *Jornal do Commercio*”, relata (2017a). Não participou vigorosamente do fotojornalismo *hardnews*, pois os estagiários eram prudentemente enviados, segundo ela, para os cadernos mais “frios”, que eram os de comportamento e de economia. Ela me diz que foi a partir daí que começou a fazer as fotografias que moldaram sua trajetória no campo da arte, os retratos consentidos e arranjados.

Quando terminou a graduação não foi contratada pelo *Jornal do Commercio* como fotojornalista, então buscou uma oportunidade na agência Lumiar, pois queria

¹³ Embora tenha ingressado na UFPE em 1998, Bárbara Wagner concluiu o curso de jornalismo apenas em 2003 devido à existência de greves que paralizaram as atividades nesse período.

aprender a trabalhar em estúdio, experiência que ainda não possuía. A Lumiar foi fundada em 1995 e tinha como sócios em 2003: Chico Barros, Gilvan Barreto, Eduardo Queiroga e Geyson Magno. A agência encampava a proposta de atender demandas publicitárias do mercado local, formar banco de imagens e alimentar pautas editoriais de veículos do eixo Sul-Sudeste, que assim não precisavam mais enviar seus próprios fotógrafos para determinadas coberturas na região nordeste.

Além dos quatro sócios, Bárbara Wagner era a única contratada como fotógrafa. Ela não foi admitida na Lumiar imediatamente após procurar por uma vaga, então por iniciativa própria se ofereceu para trabalhar de graça. Firmou com os fotógrafos um acordo de três meses para tal experiência e após esse período foi contratada pela agência, onde permaneceu ao longo de 2004 e 2005.

No final do ano de 2004 foi aberto um edital para concessão de bolsas de criação no 46º Salão de Arte de Pernambuco¹⁴. Havia cinco categorias para inscrição: artes plásticas, fotografia, audiovisual, *webdesign* e pesquisa teórica em artes. Bárbara, que nunca havia se inscrito num edital de cultura e não possuía um portfólio ou trajetória como artista, viu na bolsa de criação do Salão uma oportunidade de desenvolver, dentro da categoria de fotografia, um trabalho pessoal de cunho documentário a respeito de um tema que já era amplamente abordado pela imprensa local sob a ótica da criminalidade e da desestruturação urbana, o bairro de Brasília Teimosa.

Como o Salão divulgou o resultado do edital em 2005, Bárbara Wagner, que foi contemplada com a bolsa de fotografia no valor de R\$ 15.000,00 (quinze mil Reais), desenvolveu seu projeto ao longo daquele ano e parte de 2006. Imbuída do desejo de expressar, de forma não hegemônica ou estereotipada, a população de Brasília Teimosa, Wagner investiu no uso da luz artificial, na performatividade dos personagens e na apropriação de fórmulas midiáticas das revistas de celebridade, sem negar seu assentamento no terreno da fotografia documentária. O resultado dessa empreitada foi apresentado em uma exposição na Torre Malakoff, espaço cultural localizado no Recife Antigo, voltado naquela época para promoção da música e da fotografia.

¹⁴ O Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, oferecido pelo Governo do Estado, possui uma história terrivelmente confusa de interrupções e mudanças de nome. Surgido em 1942 com a qualidade de Salão de Pinturas do Museu do Estado de Pernambuco, aceitava inicialmente, como pode-se perceber pelo nome, apenas pintura à óleo e com o passar dos anos ampliou seu escopo para esculturas, aquarelas, desenhos e gravuras. Cessado em 1970, retorna em 1975 como Salão Oficial de Arte, conservando esta denominação até 1979. De 1980 a 1986 recebeu o nome de Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. O evento muda de nome em 1987, recebendo o título de Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco, permanecendo com esta nomenclatura até 1992, quando é descontinuado. Regressa em 2002, sendo novamente chamado de Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, num ciclo de abertura de editais anuais que dura apenas até 2004, havendo outras duas ocorrências posteriores, em 2008 e 2012.

Ao atentar para *Brasília Teimosa* enquanto produção inaugural da obra de Bárbara Wagner, já financiada por edital de fomento, é preciso destacar o fato de ela não possuir currículo prévio no campo da arte, no momento em que pleiteou a bolsa de estímulo no 46º Salão, e tampouco enviou um portfólio para dar subsídio aos jurados. Wagner atribui seu êxito à boa capacidade de articular em palavras o que pretendia fazer, experiência aprendida na graduação em jornalismo e consolidada ao cursar o estágio como redatora do caderno de cultura da *Folha de Pernambuco*, para o qual necessitava fazer um texto sintético “que fosse forte como imagem para atrair os leitores de um tabloide popular” (Wagner, 2017a). É relevante considerar também a existência de uma categoria específica para produção de fotografias dentro de um Salão de Arte, o que provoca particularidades no processo de seleção.

Após a conclusão da bolsa, Bárbara Wagner trabalhou para a publicação da série como livro, tendo seu lançamento ocorrido em 2007 sob o título de *Brasília Teimosa: fotografias*. Esse produto gráfico foi desenvolvido como uma proposição da própria artista – uma edição de autora – sob aprovação do Sistema de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Recife e o financiamento, por meio de renúncia fiscal, da Clínica Santa Helena, do mesmo município. O projeto de publicação foi feito por um produtor executivo que naquele momento possuía expertise relacionada à captação de patrocínios com empresas privadas. Com o aporte de R\$ 25.000,00 (vinte e cinco mil Reais), o livro recebeu tiragem de mil exemplares¹⁵.



Figura 187. Bárbara Wagner.
Capa do livro *Brasília Teimosa*, 2007.



Figura 188. Bárbara Wagner.
Contracapa do livro *Brasília Teimosa*, 2007.

¹⁵ A publicação conta com oitenta páginas no tamanho 22,5 x 15,5 cm, feitas em papel *couché* fosco laminado, com gramatura de 150 g/m², capa dura em papelão ondulado com espessura de 3 mm e guarda colorida em papel cartão. A edição é contida numa luva de papelão ondulado com espessura de 1 mm, rígida, cuja abertura é lacrada por um adesivo plástico que exhibe o título da publicação, e que precisa ser rompido para dar acesso a ela. O conteúdo é composto por trinta e duas fotografias de Wagner e textos de apresentação redigidos por Helder Aragão (DJ Dolores) e Júlia Rebouças, edição bilingue em português e inglês. Entre as palavras-chave para catalogação constam: Fotografia; Brasília Teimosa – Recife, PE; Cultura urbana; e Periferia.

A escolha das imagens e seu ordenamento no livro ficaram a cargo de Wagner e do designer Alberto Lins, que concebeu o projeto gráfico. Os textos em português e inglês ocupam cinco páginas no início do livro, logo após a folha de rosto e os agradecimentos. Ambos os autores, Helder Aragão (Dj Dolores) e Júlia Rebouças, descrevem a comunidade de Brasília Teimosa de um modo complementar às fotos, trazendo informações que não estão exatamente contidas na série, mas que ajudam a ampliar, a partir de seus conhecimentos pessoais, a visada do espectador. Lançam também interpretações acerca das fotografias, da abordagem de Wagner, do comportamento nas periferias e da midiaticização.

Em nossa conversa e em entrevistas para imprensa, Bárbara Wagner demonstra o sentimento de incompreensão no que se refere à recepção de *Brasília Teimosa*, tanto em sua primeira exibição na Torre Malakoff, quanto nos anos seguintes. “Ninguém entendeu *Brasília Teimosa*, tanto é que eu não consegui o interesse de nenhuma galeria” (2017a). Ao mesmo tempo que eleva a preterição da série costuma valer-se dos modos de fruição do público para exaltar as qualidades do próprio trabalho, mesmo que pela via da incompreensão.

A artista contou à revista *Arte! Brasileiros* (2017b) sobre sua experiência com Charles Araújo, um frequentador da praia de Brasília Teimosa que tornou-se seu assistente, segurando o flash enquanto ela disparava, e também segurança, desaconselhando-a de fotografar certas pessoas ligadas ao crime. Quando as imagens foram exibidas na Torre Malakoff, Charles foi o primeiro a vê-las, e após andar por toda galeria e examinar atentamente as fotos, seu comentário foi o de que as molduras eram muito bonitas. “É engraçado. Para Charles, a moldura era a verdadeira manifestação de arte e não as fotos. Diálogos como esse são essenciais para o meu trabalho, é assim que vejo como tudo é relativo. Aquilo que muitas vezes consideramos excepcional, pode ser tomado como ordinário pelo outro” (2017b).

Noutra ocasião, em função de palestra proferida no VI Festival Internacional de Fotografia Paraty em Foco, em 2010, a artista relata que ao mostrar imagens de *Brasília Teimosa* a um diretor de instituição artística inglesa ele pensou que se tratavam de fotografias editoriais para mostrar aos estrangeiros como é a vida nas praias do Brasil. Com isso ela reflete sobre como há, para os espectadores brasileiros, um deslocamento perceptivo ao reconhecerem de que lugar social vêm os personagens, o que não pode ser esperado como um sentido universal da obra.

Já em 2015, em palestra concedida na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Bárbara narra que o site de informação e entretenimento *Catraca Livre* veiculou uma de suas fotos em Brasília Teimosa sem que ela fosse mencionada como fotógrafa e sem exibir qualquer legenda explicativa do contexto daquela imagem. A publicação gerou uma série de comentários no site que, segundo ela, nada tinham a ver com a fotografia – “se é arte, se é documento, se é colorida, se tem flash” – mas com o comportamento das pessoas, do tipo “Que nojo!”; “Que maloqueragem!”; “Que povo feio!” (2015b). Essa é a deixa para a artista lançar pertinentes provocações sobre julgamentos e preconceito.

Nos três casos, as rejeições ao valor artístico de seu trabalho tornaram-se, dentro de seu próprio discurso, um disparador para a autodefesa, mostrando que, na crítica, no menosprezo ou mesmo na má compreensão de *Brasília Teimosa*, subentende-se a capacidade da série em exprimir questões importantes e que estão no centro do debate na arte contemporânea como as convenções sobre o belo, a universalidade da obra e a relação com a alteridade.

Afora o exagero sobre a não aceitação de *Brasília Teimosa* no campo da arte, o certo é que o trabalho circulou já em 2007 como exposição individual em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília nas galerias da Caixa Cultural – um tipo de itinerância que se dá pela via de edital – e participou da mostra coletiva *Estéticas da periferia*, realizada no MAMAM, em Recife, sob curadoria de Gringo Cardia.

Ao ser indagada por mim sobre o papel da itinerância de *Brasília Teimosa* nas unidades da Caixa Cultural por três cidades do Brasil em 2007, Bárbara Wagner me responde que:

Ninguém viu essa exposição. Foi totalmente eu me inscrevendo, ganhando e fazendo a coisa acontecer. Não teve nenhuma pessoa comentando nada, nenhuma repercussão. O mundo da arte não viu essa exposição. Do mundo da arte ninguém foi, ninguém comentou. Foi totalmente *outsider*, não era mundo da arte, eu não era artista. (2017a)

A resposta, embora não precise ser assumida sem reserva, ajuda na compreensão da maneira como a própria artista entende-se em sua relação com o campo da arte. Os comentários apontam para pelo menos quatro aspectos: o modo de fazer arte no Brasil, em que os artistas – sobretudo os que não possuem representação em galerias

comerciais – são também produtores e agentes de si mesmos, o que não foi diferente com Bárbara Wagner; um certo desmerecimento da fotógrafa quanto ao próprio êxito ao ter sido contemplada pelo edital, o que não é tarefa fácil; uma dessemelhança sobre o real impacto de público da mostra, expressa nas ideias díspares de que “ninguém viu essa exposição” e “*do mundo da arte* ninguém foi” (grifo meu); e por fim a consideração de que naquele momento ela não era uma artista.

Essa relação sobre seu pertencimento ao campo foi constantemente tensionada ao longo de sua carreira, em diversas entrevistas, de modo direto e indireto. O recebimento de uma bolsa de estímulo pelo 46º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco e sua primeira exposição na Torre Malakoff não fizeram, evidentemente, com que ela se convertesse do dia para a noite – ou para ser mais literal, no intervalo de um ano – de uma fotojornalista para uma artista.

Em entrevista a Paulo Carvalho, Wagner conta que em 2007 ela continuava a trabalhar como fotógrafa comercial, “sem ideia de que poderia ser artista” (Wagner 2015d). Para ela a ideia de trabalho autoral era, naquele momento, uma possibilidade de aprofundar aquilo que já queria fotografar como jornalista, então realizava trabalhos como *freelancer* para revistas e jornais da região Sudeste – não estava mais ligada à agência Lumiar – enquanto experimentava como fotógrafa de forma independente. O *Jornal do Commercio* quis contratá-la nessa época, convite que não foi adiante por incompatibilidade de interesses. Bárbara sugeriu que ela trabalhasse na coluna social, e assim poderia fotografar a outra ponta socioeconômica, se comparada à Brasília Teimosa, pessoas endinheiradas de Recife, suas casas, como celebravam seus casamentos, o que faziam. O jornal não aceitou sua proposta de que atuasse exclusivamente com isso em troca de um salário menor, pois com isso criariam uma vaga difícil de preencher se ela resolvesse sair.

Se, por um lado, Bárbara Wagner afirma que se tornar artista não era uma preocupação, por outro percebe ações muito concretas que a conduziram para essa direção. Além da itinerância pelas unidades da Caixa Cultural em 2007, *Brasília Teimosa* foi mostrada em 2008 no *Institute of Contemporary Arts* (ICA), de Londres, por iniciativa da própria artista, mas que contou com acolhimento da instituição e financiamento do Governo de Pernambuco. O ICA é um espaço intermídia da arte, que congrega atividades ligadas ao cinema, artes visuais e música. Bárbara chegou até a instituição por meio de um amigo, DJ Cliff, que promovia uma festa brasileira ali há dez anos intitulada *Batmacumba*. Naquele momento as galerias estavam fechadas para

reforma, mas havia um corredor que levava à pista de dança, o qual, por sugestão do curador do ICA e agenciamento de DJ Cliff, foi usado para ocupação artística de Bárbara Wagner durante o mês da festa¹⁶.

Outros dois acontecimentos importantes em direção a sua profissionalização como artista foram, em 2008, sua participação numa residência artística provinda de uma parceria entre o MAMAM, em Recife, o *Museum Het Domein*, na Holanda, e o *Vitamin Creative Space*, na China, e a decisão de cursar um mestrado em artes no *Dutch Art Institute*, também na Holanda, sob a orientação da artista Wendelien van Oldenborgh.

No ano seguinte, 2009, já cursando o mestrado, Wagner participou com suas imagens de *Brasília Teimosa* da exposição coletiva *Brazilian Summer*, no *Museum Het Domein*, que adquiriu dez fotografias para seu acervo. Ainda em 2009, cinco imagens da série passaram a integrar a coleção Pirelli/MASP de fotografia em sua 17ª edição, o que figurou o nome de Bárbara Wagner como a mais jovem fotógrafa, então com 29 anos, a fazer parte desse conjunto. Uma das fotos da série é incorporada em 2010 à coleção do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, por meio de aquisição feita pelo clube de colecionadores de fotografia. Nesse mesmo ano, é indicada pela primeira vez ao Prêmio PIPA, que visa “consagrar artistas já conhecidos no mercado de arte brasileiro que vêm se destacando por seus trabalhos”, segundo descrição da própria instituição mantenedora, o Instituto PIPA. Em 2011 fotos de *Brasília Teimosa* também fizeram parte da exposição panorâmica *Geração 00: a nova fotografia brasileira*, uma coletiva curada por Eder Chiodetto no Sesc Belenzinho, em São Paulo, com o intuito de mapear as linhas de força que marcaram a produção fotográfica brasileira no início do século XXI.

Por tudo o que foi exposto, considero que num período de cinco anos, entre 2007 e 2011, após *Brasília Teimosa* ser finalizada, a série encontrou significativa entrada em meio às instituições artísticas e centros culturais, mas pondero dois aspectos dessa inserção. O primeiro é que a acolhida de *Brasília Teimosa* ainda estava sob o rótulo de “fotografia” ou de “fotografia autoral” e não necessariamente de “arte” (exceção talvez se faça para indicação ao Prêmio PIPA). Em segundo lugar, a boa aceitação nesse

¹⁶ O curador deu-lhe uma carta convite com a qual a artista procurou a Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco em busca de algum suporte. Disseram-lhe que o órgão possuía a prerrogativa da concessão de até R\$ 8.000,00 (oito mil Reais) para projetos fora dos editais dada a comprovação de sua importância, e pela via do convencimento e da articulação política Bárbara conseguiu o recurso, o que a permitiu custear as passagens aéreas, impressões e molduras, seus gastos de manutenção e a escrita de um texto de apresentação pela curadora Kiki Mazzucchelli.

período não se comutou, necessariamente, na profissionalização de Wagner na arte, enquanto atividade exclusiva e/ou geradora de renda.

Com relação ao primeiro aspecto, a partir de sua modernidade, a fotografia deixou de se pautar exclusivamente por preocupações de ordem descritiva, voltadas para o arquivo ou destinada a fins científicos, sendo difundida e celebrada a prerrogativa por parte daqueles que a executam de possuírem um estilo ou marca pessoal. Após essa virada tornou-se constante a apreciação de que a fotografia situa-se num limiar entre o documento e a arte, por vezes chamado de “fotografia autoral”, termo também usado para definir produções fotográficas que não encontram lugar originário ou de circulação no mercado comercial utilitário, mas nem por isso são denominadas como arte, por se inscreverem fora de um circuito de legitimação nesse campo. Esse conjunto de valores e o reconhecimento de um território demarcado da fotografia autoral frente à arte é o que permite, por exemplo, a existência de uma categoria específica de fotografia dentro das bolsas de estímulo oferecidas pelo 46º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, com a qual Wagner foi agraciada.

A década de 1990 parece ser, no Brasil, um período de transição em que a fotografia documentária passa a ser menos associada à uma ideia de fotojornalismo até chegar, no século XXI, a uma incorporação no mercado da arte. O surgimento de bolsas para desenvolvimento de projetos fotográficos começa a despontar nesse período, destinadas por instituições privadas e públicas, como o foi o caso da Bolsa Vitae de Fotografia, que existiu de 1987 a 2004, e do Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, que apesar de um histórico confuso¹⁷ funcionou regularmente de 1991 a 1997. O campo institucional da arte, paralelo ao mercado, passa a acolher mais fortemente as fotografias por meio de exposições em galerias públicas e centros culturais. Essa passagem desempenhada pela fotografia documentária do fotojornalismo à arte está fortemente calcada na ideia de produção autoral. Apesar disso, Bárbara Wagner investiu densamente em sua inserção no meio propriamente artístico, embora esse caminho não tenha sido isento de percalços.

Entre 2009 e 2012, período que morou na Holanda e na Alemanha, ela foi assistente das artistas Wendelien van Oldenborgh, sua orientadora de mestrado, e de Susanne Kriemann, e também trabalhou em um bar. Bárbara desenvolveu outras séries até 2010 – *Moradores de trailer parks* e *Casamento do século*, por ocasião de sua

¹⁷ Criado em 1984, funcionou com distribuição bianual até 1988. A edição de 1990 não acontece, mas é retomada em 1991 com periodicidade anual até 1997. Volta apenas em 2011, abrindo editais a cada ano até 2015, quando é novamente interrompido.

residência artística na Holanda e China, respectivamente, e *Estrela brilhante*, por financiamento do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), apresentada em duas exposições (uma individual no Instituto Cultural Banco Real, em Recife, e na coletiva *Trilhas do desejo*, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, pelo programa Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural), além de publicar dois livros, *Ensaio*, resultado de seu projeto pelo Funcultura, e *O que é bonito é pra se ver*, editado pelo *Museum Het Domein* – mas no período de 2011 e 2012 não constam produções em seu portfólio. Ela declara sobre essa época:

Eu estava com a auto estima muito baixa, achava que não devia voltar a fotografar, achava que eu tinha dado errado como artista, como fotógrafa, jornalista, que tudo que eu havia tentado tinha dado errado. Eu não era jornalista, nem fotógrafa e nem artista. (2017a)

A virada acontece em 2013, quando Wagner é contemplada pelo XII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, oferecido pela Fundação Nacional de Arte (Funarte). Apesar da nomeação como “prêmio” não se trata exatamente da consagração a algo que foi desenvolvido e estabelecido, mas de um edital para desenvolvimento de novos projetos que utilizam a fotografia como linguagem. Tendo em vista o financiamento da Funarte, Bárbara retorna ao Brasil por alguns meses no ano de 2013 e realiza as séries *Jogo de Classe* e *A Corte*.

Outro acontecimento importante durante sua moradia na Europa foi ter conhecido Benjamin de Burca, artista alemão que tornou-se seu marido e fundamental parceiro de trabalho a partir daí. Em 2013 realizam juntos as obras *Cinema Cassino*, primeira experiência audiovisual de Bárbara Wagner, e *Edifício Recife*, que integrou no mesmo ano a mostra 33º Panorama de Arte Brasileira, no MAM de São Paulo. A parceria dos dois revelou-se extremamente profícua ao longo dos anos e impactou na investida de Wagner como realizadora cinematográfica. Sobre essa parceria declara: “Depois do mestrado, então, eu retorno com meu desejo de fotografar, sim, mas também acompanhando o Benjamin que me coloca além do registro fotográfico, com possibilidade de usar imagem e texto, além de imagem em movimento” (2015d). Construíram em coautoria, desde 2014, os filmes *Desenho Canteiro*, *Faz que vai*, *Estás vendo coisas*, *Bye Bye Deutschland* e *Terremoto Santo*, além da série de retratos *Como se fosse verdade*.

Paralelamente à parceria com Benjamin de Burca, Bárbara Wagner, continuou desenvolvendo trabalhos solo em fotografia. Em 2014 incorporou-se à equipe do projeto *Offside Brazil*, iniciativa da agência *Magnum* em parceria com o Instituto Moreira Salles, a fundação *Save the Dream* e a ESPN, em que um corpo de fotógrafos, entre membros da *Magnum* e emergentes autores brasileiros, foram enviados durante a Copa do Mundo para as cidades-sede do campeonato no Brasil, afim de realizar uma documentação alternativa à cobertura dos jogos. Dentro dessa oportunidade Wagner deu origem à série *Crentes e pregadores*, sobre a população evangélica em Recife, no interior de Pernambuco e na região metropolitana de Maceió.

No ano de 2015, após a realização de *Crentes e pregadores*, Bárbara é contemplada com a Bolsa de fotografia ZUM, oferecida por edital pelo Instituto Moreira Salles. Por meio desse financiamento, a artista desenvolveu a série *Mestres de Cerimônias*. Nesse trabalho são retratados MCs dos universos do Brega Funk em Recife e do Funk Ostentação em São Paulo, nas quais esses personagens aparecem em casarões, piscinas, academias de ginástica e boates. Valendo-se do extraquadro no momento da gravação de videocliques, elementos alheios à performance dos músicos e das dançarinas aparecem nas fotografias: um assistente segurando caixa de som ou rebatedor improvisado, fios de equipamentos eletrônicos, caixas d'água, crianças com uniforme escolar, um anônimo que fotografa com o celular, entre outros.

Em meio ainda à produção desse trabalho surgiu o convite para que em 2016 Bárbara Wagner integrasse a 32ª Bienal de São Paulo, *Incerteza Viva*, curada por Jochen Volz, e cocurada por Gabi Ngcobo, Júlia Rebouças, Lars Bang Larsen e Sofía Olascoaga. A participação no evento, com dezesseis fotos da série *Mestres de Cerimônias* e o filme *Estás vendo coisas*, feito em coautoria com Benjamim de Burca, projetou enormemente o nome de Bárbara Wagner no circuito da arte e na mídia (tanto massiva quanto especializada), o que provocou pelo menos dois resultados perceptíveis com relação ao avanço de sua carreira profissional: passou a ser representada como artista pela Fortes D'Aloia & Gabriel, uma das mais prodigiosas galerias comerciais dentro do mercado brasileiro desse segmento, e foi congratulada pelo prêmio PIPA, importante reconhecimento na área encampado desde 2010 em parceria pelo fundo Pipa Global Investments e pelo MAM do Rio de Janeiro.

Paralelamente à escalada profissional, os trabalhos fotográficos de Bárbara Wagner tem ganhado, desde sua retomada em 2013, um aspecto serializado que os distanciam de *Brasília Teimosa*. Ângulos de plongée e contra-plongée, planos detalhes,

a multiplicidade de enquadramentos e uma ambição narrativa, características presentes no primeiro trabalho, dão lugar a uma captura cada vez mais ao nível dos olhos dos fotografados, com uma direção fixa da câmera (ora exclusivamente na vertical, ora somente na horizontal) e uma definição mais circunscrita dos resultados finais e dos modos de apresentação pública.

O formato serializado converte esses trabalhos mais recentes¹⁸ em produtos de fruição mais rápida e direta, o que traz grandes vantagens profissionais, artísticas e comunicacionais, mas, por outro lado, abdica de complexidades que são permitidas por uma configuração heterogênea como a de *Brasília Teimosa*. Curiosamente vejo esses atributos de multiplicidade de enquadramentos, gestos e narrativas emergindo em sua produção fílmica com Benjamim de Burca, que, apesar de já demonstrar capacidade de circulação tanto em festivais de cinema quanto em galerias artísticas, ainda é nova para uma avaliação mais apurada.

A despeito do afastamento assumido ao longo do tempo, percebo traços deixados por *Brasília Teimosa* que atravessaram toda a carreira de Wagner e se revelam em diversos trabalhos. Manteve-se o uso da cor e da luz artificial, que foi depurada, tornando-se mais suave, extinguindo as duras sombras. Ademais, sua produção continua pautando-se em fundamentos que já estavam contidos na obra inaugural de 2005 e 2006, como as visibilidades das periferias, os códigos midiáticos, o consumo, a ênfase sobre o corpo e a performatividade.

¹⁸ *À procura do 5º elemento* (2017); *Mestres de cerimônias* (2016); *Como se fosse verdade* (2015, coautoria com Benjamim de Burca); *Crentes e pregadores* (2014); *A corte* (2013).

4

Luz, poses e apropriações midiáticas

Por ocasião da abertura do edital para concessão de bolsas de criação em fotografia no 46º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, Bárbara Wagner, que não havia feito sequer uma foto em Brasília Teimosa, inscreveu-se com um projeto em que pretendia documentar as atividades domingueiras dos moradores que, após a construção da Avenida Brasília Formosa, tornaram-se banhistas numa praia em sua própria favela. A fotógrafa não enviou nenhuma imagem ou portfólio de seu trabalho jornalístico para concorrer à bolsa do Salão, apenas um texto.

Contemplada pela bolsa, Bárbara executou seu trabalho documentário em Brasília Teimosa a partir de 2005 e no ano seguinte as imagens foram exibidas publicamente pela primeira vez numa exposição individual ocorrida na Torre Malakoff, em Recife, edifício do século XIX tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e transformado em centro cultural no ano 2000.

O aspecto plástico que, já em sua apresentação, tornou-se a marca mais conhecida da série *Brasília Teimosa* – e que se seguiu em trabalhos posteriores de Bárbara Wagner – foi o uso da luz artificial. Essa estratégia foi tomada pela fotógrafa como um parâmetro inicial com o qual ela fundamentou conceitualmente a proposta de seu projeto.

Eu tinha a sensação que plasticamente o trabalho precisava de uma linguagem convencional, *pop* e acessível como da publicidade, das revistas de celebridade e das campanhas de moda pra fazer – entre aspas – um documentário social daquela região. Eu falei no projeto do encontro dessas linguagens, de usar a luz artificial no trabalho documental, como se fosse propaganda. (2017a)

O fotodocumentário, como pode ser atestado no amplo conjunto de fotos que compõe o *corpus* de apoio dessa pesquisa, é habitualmente feito com o uso da luz natural. Torna-se emblemático que um fotógrafo da notoriedade de Sebastião Salgado (1944-), considerado um dos grandes nomes da fotografia documentária no mundo, revele em entrevista que não sabe utilizar o *flash* ou qualquer outra luz artificial (2013).

Cabe aqui me perguntar até que ponto preterir o uso do *flash* é somente uma escolha prática ou consequência de padrões estabelecidos para figurar certos grupos ou temas. Do ponto de vista funcional é compreensível que os fotógrafos e fotógrafas documentaristas, sendo normalmente andarilhos no espaço do outro prefiram abrir mão de portar um equipamento a mais, agindo com maior discrição e desenvoltura no ato

fotográfico. É também perceptível a adesão à uma ideia de naturalidade gerada pela luz disponível no ambiente contra a artificialidade no uso da luz planejada por equipamentos externos à câmera.

Há de se considerar que não é fácil para um fotógrafo trabalhando sozinho, sem assistente, usar o *flash* de maneira adequada. Se acoplado à câmera e endereçado frontalmente gera uma imagem sem volume e pouco atrativa. É o que Bárbara Wagner faz em outra série, *Estrela Brilhante*, de 2010, mas com o propósito muito claro de obter essa aparência despojada e de matiz amador. Como a prática fotodocumentária costuma ocorrer nos espaços públicos, em ambientes externos, dificilmente há a possibilidade desse *flash* acoplado servir como uma luz rebatida, aquela lançada para uma parede ou o teto, que a devolvem para a cena fotografada. Caso opte em usar o *flash* desacoplado à câmera por meio de um cabo ou de um radiocomunicador poderia fazê-lo segurando o equipamento de luz numa mão e a câmera na outra, o que limitaria sobremaneira seus movimentos. Isso considerando o uso de uma câmera de pequeno formato, mas que seria um exemplo de operação quase impraticável para uma câmera de médio formato, que exige mais intensamente ser segurada com as duas mãos.

Outra possibilidade seria o uso de um tripé para fixar o *flash*, cujos manejo e mobilidade tornam-se igualmente custosos. Um uso tecnicamente adequado do *flash* ou outras fontes de luz artificial é feito convencionalmente dessa maneira, posicionando o tripé a 45° da câmera e direcionando a luz para a cena.

A luz artificial pode ser trabalhada de maneira pontual ou difusa. A primeira delas se dá quando a luz é lançada diretamente de sua fonte rumo à cena, numa distância relativamente afastada do objeto ou pessoa iluminada. O uso desse tipo de iluminação traz como característica a presença de sombras duras, muito bem marcadas, no lado não exposto à luz. Toda fonte de luz, como por exemplo um *flash*, é em si uma fonte de luz pontual e para suavizar as sombras geradas por sua trajetória são usados acessórios de difusão. Transformar a luz pontual numa luz difusa pode ser feito de maneira rebatida ou filtrada. O rebatimento da luz principal com o *flash* pode ser produzido em qualquer ambiente externo por meio do direcionamento da tocha não para a cena fotografada, mas para uma sombrinha feita de tecido branco translúcido, presa ao tripé juntamente com a fonte. Já a filtragem é feita com um *hazy*, caixa desmontável construída em tecido que é acoplada na tocha de *flash*, superfície difusora na qual a luz, ao ser projetada na cena, é obrigada a atravessar. Ambos os acessórios, sombrinha e *hazy*, proporcionam uma iluminação suave, projetando sombras mais amenas.

Durante o dia, em ambiente externo, com forte incidência do sol, a luz artificial é usada como preenchimento, ou seja, projetada para as regiões de sombra a fim de minimizar sua aparência. Em condições ainda mais elaboradas, um rebatedor – superfície branca, prata ou dourada capaz de captar e rebater luz num ponto escolhido – é usado como luz de compensação, afim de suavizar as sombras geradas pela luz principal (mesmo aquelas difusas), diminuindo assim o contraste da cena. A depender da produção, usa-se ainda, além da luz principal e da luz de compensação, uma outra fonte como contraluz, posicionando uma tocha atrás do fotografado, criando uma aura de luz em torno dele e separando-o do fundo.

Essa breve explicação técnica, derivada de minha experiência como fotógrafo, ajuda a compreender, em parte, o porquê de, na prática, a luz artificial planejada ter sido historicamente destinada às cenas também arranjadas para a captura da câmera, como é o caso da fotografia de moda, ou da fotografia de celebridades (do entretenimento, do mundo empresarial ou da política), destinadas a estampar capas de revistas e outras demandas editoriais. Admitido isso, é preciso pensar o quanto a opção estética pela luz planejada ou pela luz natural também carrega valores a respeito daqueles que são fotografados.

É reconhecida entre profissionais que fotografam grandes executivos e empresários para a imprensa a dificuldade de tempo na agenda desses figurões do mundo corporativo, sempre em trânsito entre uma reunião e outra. Nem por isso pensa-se em enviar um fotógrafo que discretamente fique capturando imagens de empresários importantes enquanto trabalham, flagrantes de sua rotina feitos por um fotógrafo “invisível” com o uso da luz natural. Uma prática como essa colocaria os fotografados em posição de serem observados, com toda vulnerabilidade que isso implica. De outro modo, levam-se os equipamentos de estúdio até eles, monta-se a luz e arranja-se a cena. Esse esforço diz respeito a um código que estabelece que esse tipo de iluminação está vinculada ao status social elevado, mas também está implicado numa relação de poder entre fotógrafo e fotografado, medido pela posição econômica.

Sendo assim, compreender o uso da luz artificial em *Brasília Teimosa* não pode ser feito ignorando-se os aspectos relativos à negociação existente entre a fotógrafa e os retratados durante o ato fotográfico.

Brasília Teimosa, de Bárbara Wagner, inscreve-se na continuidade da linha de força reconhecida por Herkenhoff (1994) segundo a qual o uso da fotografia como gesto expressivo se apoia no desejo de conhecer o outro. Na quase totalidade das vezes esse outro é também o outro de classe. Anna Karina Bartolomeu (2008) atenta-se para a relação profundamente desigual que marca a fotografia documentária, em que historicamente os fotógrafos ou fotógrafas, além de deterem a posse da câmera e designarem o que será mostrado, ocupam também uma posição social privilegiada em relação àqueles que são fotografados.

Uma crítica antiga e recorrente que se faz a muitos projetos identificados com o documentário social é que, a despeito da maior liberdade do fotógrafo, as pessoas fotografadas continuam a ser (re)tratadas como sujeitos passivos, subjugados não só pelas determinações de ordem econômica e política, mas também pelo olhar benevolente do público e da câmera. (Bartolomeu 2008, p. 63)

O que me levou à escolha do trabalho de Bárbara Wagner como objeto de pesquisa foi enxergar em suas imagens uma aglutinação de procedimentos técnicos e operações expressivas que redesenham certos lugares de pertencimento na iconografia de uma população em condição econômica desfavorecida com relação à fotógrafa. Em *Brasília Teimosa* há uma negociação entre o gesto expressivo da autora e o desejo de aparição dos retratados, ancorados em referências midiáticas de conhecimento comum, como as revistas de celebridades, a propaganda e os editoriais de moda. O interesse da artista está na problematização da representação da imagem do outro fotografado, e tal problematização não se sustentaria, nesse caso específico, sem a participação ativa daqueles que aparecem diante da câmera.

Além do uso da luz artificial, outra estratégia inicial na execução da série foi a observação de poses e gestos dos próprios banhistas de Brasília Teimosa que denotassem orgulho e ostentação bem humorada, desprovidos de qualquer tipo de subserviência de classe. Interessada em discutir os padrões visuais de gosto, status e apropriação do espaço público, Bárbara Wagner convida seus personagens a performarem diante da câmera algumas ações que ela percebia se repetindo como modo de satisfação e desfrute na praia. Dessa maneira, as imagens finalizadas de *Brasília Teimosa* são consequência da reencenação dos personagens de suas próprias atitudes exibidas anteriormente, alheias ao ato fotográfico.

Apesar de ter estabelecido de antemão certos parâmetros, há um nível de descontrole típico da abordagem documentária nesse procedimento, uma vez que os fotografias não são propriamente dirigidas pela fotógrafa, mas, em certa medida, conduzidas pelos fotografados. De acordo com a própria artista:

Entre tantos métodos de fazer um retrato, só consigo fotografar quem quer ser fotografado, e esse é pra mim o aspecto transformador. Porque quando um fotógrafo se coloca diante de alguém que realmente investe em se transformar numa imagem, um universo absolutamente imprevisível de nuances dos estados dessa transformação pode se tornar visível. (Wagner, 2014a)

Entendendo essa escolha ética-estética, é possível retomar o tipo de iluminação usada em *Brasília Teimosa*. Para que a dinâmica dos equipamentos de estúdio funcionem, nesse caso, é preciso que a fotografia seja não apenas consentida, mas desejada pelos fotografados. Tal modo de operação com o uso do *flash* em que não apenas a autorização, mas os desejos são negociados, liga-se à história de Wagner na agência Lumiar.

Dentro da Lumiar, Bárbara pôde acompanhar o trabalho do fotógrafo Chico Barros, que executava as encomendas publicitárias de retratos e produtos. Segundo Bárbara, Chico Barros fazia os retratos publicitários com a luz controlada e sobre *Chroma Key*, o que permitia que fundo fosse inserido digitalmente mais tarde. “Eu amava aquela fantasia, aquela colagem. O Chico fotografava a pessoa com o *Chroma Key* para depois colocar no fundo um shopping, o mar, uma galera dançando Maracatu, qualquer coisa”. Tal experiência se desdobrou mais tarde numa outra série de Bárbara Wagner, *Como se fosse verdade*, desenvolvida em 2015 numa coautoria com Benjamim de Burca e parceria de Bobby Djoy. Um mini estúdio foi montado pelos artistas no terminal de ônibus Cidade Tiradentes, em São Paulo, e se tornou a ocasião para que os transeuntes fossem fotografados em um fundo neutro, o que concedeu a matéria-prima para que o designer Bobby Djoy desenvolvesse capas ficcionais de CD de acordo com os gostos musicais e preferências estéticas dos fotografados. O resultado é uma criação conjunta que atravessa as expectativas dos artistas pelo desejo particular de um modo de aparição daqueles que aceitaram participar da série.

Na realização de *Brasília Teimosa*, foi o aprendizado com outro fotógrafo da Lumiar, Gilvan Barreto, que permitiu a Wagner conceber a plástica da série com o uso

da iluminação. Diferentemente de Chico Barros, Gilvan Barreto era responsável na agência pelos retratos feitos em situação externa ao estúdio, principalmente retratos corporativos, em que os equipamentos de luz artificial são levados até o retratado e montados para obter o melhor efeito cosmético.

No *Jornal do Commercio* eu usava negativo colorido com *flash*. Eu adorava o *flash*, mas usava do modo mais convencional, *flash* de preenchimento. Na Lumiar já era fotografia digital e a maneira do Gilvan trabalhar com o *flash* era muito mais interessante. Ele media a luz do céu, subexpunha e compensava com um pouquinho mais de luz de *flash* o sujeito que estava subexposto. Isso dava a sensação de *Chroma Key* na própria foto. O Gilvan ia pra rua e com o uso do *flash* descolava as figuras do fundo no ambiente real em que elas estivessem. Isso eu aprendi com o Gilvan, não foi no jornal. (Wagner, 2017a)

Como explicado anteriormente, o *flash* de preenchimento é uma técnica em que numa situação de forte luz solar projeta-se a luz artificial para as regiões de sombra. Essa é a maneira mais convencional, como diz Wagner, de se usar o *flash* à luz do dia e foi assim que ela trabalhou até chegar na Lumiar. Da maneira como aprendida com Gilvan Barreto, inicia-se com uma fotometria – a medição da luz – tendo a objetiva da câmera voltada para o céu e não para o sujeito fotografado, o que seria um erro técnico, não fosse a posterior compensação do *flash*. Fotometrar consiste em adequar a intensidade da luz que entra na câmera e o tempo que ela permanece atingindo uma película ou sensor eletrônico com determinada sensibilidade, muitas vezes para capturar o maior número de informação visível em todas as áreas por meio de uma mediação entre as zonas claras e escuras. Ao escolher fotometrar com a objetiva voltada para a zona mais clara, o céu, e subexpor essa área – ou escurecê-la pela mudança no balanceamento dado pelo fotômetro – a tendência será escurecer ainda mais as regiões de menor incidência de luz, como o sujeito protagonista do retrato. Porém, o uso dessa técnica, somada ao aumento da potência do *flash* lançado no retratado em primeiro plano, faz obter um céu mais denso, de cor extremamente marcante, e ao mesmo tempo ganha-se no destaque das figuras em primeiro plano com relação ao plano de fundo, como observamos em *Brasília Teimosa*.



Figura 189. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.

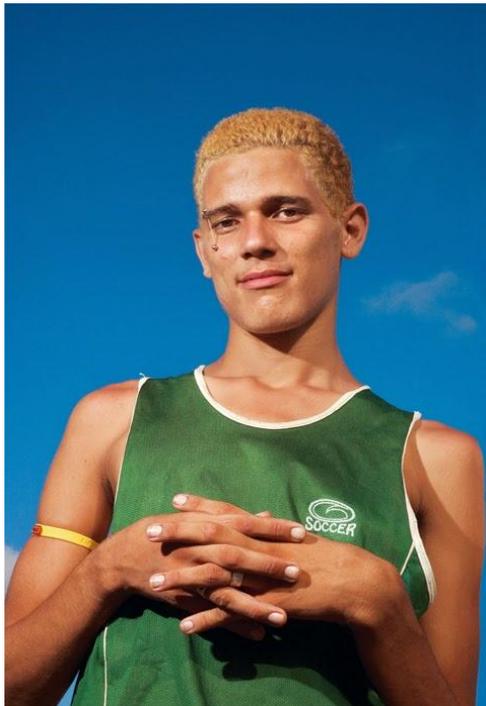


Figura 190. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.



Figura 191. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.

Apesar de haver uma forte demanda pelos retratos corporativos na Lumiar, não foi exclusivamente com esse mercado que Bárbara Wagner trabalhou. Um exemplo disso é uma encomenda feita pela revista *Veja* a Lumiar, para cobrirem uma pauta sobre as *rabidantes*, mulheres cabo-verdianas que realizam comércio transatlântico informal, comprando, em Fortaleza (CE), vários tipos produtos – de gêneros alimentícios a roupas e bijuterias – para revenderem em seu país de origem (trata-se daquelas trabalhadoras que chamamos no Brasil de “sacoleiras”). Bárbara foi enviada para cobrir a pauta e em uma das fotografias realizadas nessa encomenda editorial podemos perceber claramente o forte céu azul, a praia ao fundo, o destaque das mulheres em primeiro plano pela luz artificial, as roupas coloridas, a pele preta, a gordura na barriga, a sensualidade e a irreverência (figura 192) – todas características presentes em *Brasília Teimosa*. Segundo a própria Wagner:

Essa foto é pré *Brasília Teimosa*, mas ela é totalmente *Brasília Teimosa*. Eu consegui conversar com elas, as convenci de que a gente precisava fazer a foto. Também fiz fotos delas no aeroporto, fotos delas comprando, mas essa coisa do retrato que a Lumiar, que o Gilvan, tinham me ensinado... Eu levei dois *flashes* com tripés, pedi para que elas ficassem alinhadas com as sacolas ali na praia, na orla, em cima de uma mureta. Durou, eu acho, que 3 minutos essa foto. Adorei ter feito essa foto porque é divertida. Elas estão rindo no meio da pose, dá pra sacar que elas estão posando, isso é muito o conceito de *Brasília Teimosa*. Não é fazer de conta que estão vivendo. É com cara de pose. (Wagner, 2017a)



Figura 192. Bárbara Wagner. *Rabidantes*. Fortaleza, 2004.

O exemplo da fotografia das *rabidantes* ajuda a compreender algo recorrentemente afirmado por Wagner em suas falas públicas e entrevistas, que é o fato dela não haver criado, do ponto de vista de uma estilística artística no uso da fotografia, nada de inovador. A constatação ajuda também a compreender mais fortemente qual o seu lugar como artista.

Faço uso de recursos da fotografia de retrato – da pose, do *flash* – que trazem em sua superfície uma estética corriqueira, rapidamente compreendida não nas galerias de arte, mas nas ruas. Porque no fundo, o que quero é me comunicar, fazer o trabalho falar. Em outras palavras, não tento reinventar a roda, mas gosto de entender como ela gira, e para que lado ela pode ir. (Wagner, 2014b)

É muito mais uma ideia de contribuição do que de inovação, porque não tem outras pessoas fazendo isso. Eu nunca considerei a arte como esse lugar do novo. Não é trazer o novo, o que nunca foi feito, mas aquilo que não está sendo visto. (Wagner, 2017a)

Brasília Teimosa não é um trabalho que faz invenções estéticas, o Martin Parr já havia feito isso nos anos 80, os corpos da classe trabalhadora curtindo a praia em New Brighton. O que eu fiz foi juntar o Martin Parr com a revista *Caras*, porque o Martin Parr não encarava ninguém. (Wagner, 2017a)

A propósito desse último comentário são necessários alguns esclarecimentos. Martin Parr (1952-) é um fotógrafo documentarista britânico com forte inserção no campo da arte. Expoente da agência Magnum Photos, tornou-se efetivo na lendária cooperativa de fotógrafos em 1994 e assumiu sua presidência no período de 2013 a 2017. É tido como um dos pioneiros e influenciadores do uso da fotografia colorida no contexto da arte britânica nos anos 1980. Sua obra, de modo geral, aborda o lazer e o consumo da classe média ao redor do mundo.

O trabalho mais conhecido e celebrado de Parr é *The Last Resort: Photographs of New Brighton*, realizado durante os verões de 1983 a 1985 e publicado como livro em 1986. O balneário de New Brighton é retratado pelo fotógrafo de modo a destacar aspectos que convencionalmente não são presumidos pelo senso comum ao se pensar de maneira idealizada em férias na praia. Lixo, superlotação, crianças chorando, adultos entediados, água turva e máquinas industriais são alguns traços que aparecem nessa série de Parr, realizada em período de declínio econômico da classe trabalhadora

industrial durante o governo de Margaret Thatcher (figuras 193 a 196). Além da abordagem pouco convencional do ponto de vista das capturas, as fotografias de *The Last Resort* surpreenderam e ainda ganham eco nos dias atuais por sua plástica marcada pelas cores saturadas e o uso do *flash* durante o dia.

Se o somatório de praia, cor e luz artificial faz com que em uma primeira mirada as fotografias de Bárbara Wagner em *Brasília Teimosa* possam ser assemelhadas às de Martin Parr em *The Last Resort*, uma análise mais detalhada indica que, em se tratando do modo de operação ao se relacionar com os fotografados, as abordagens mostram-se opostas.



Figura 193. Martin Parr. *The Last Resort: Photographs of New Brighton*. Inglaterra, 1983-1985.



Figura 194. Martin Parr. *The Last Resort: Photographs of New Brighton*. Inglaterra, 1983-1985.



Figura 195. Martin Parr. *The Last Resort: Photographs of New Brighton*. Inglaterra, 1983-1985.



Figura 196. Martin Parr. *The Last Resort: Photographs of New Brighton*. Inglaterra, 1983-1985.

É notável a proximidade física com que Parr se colocou diante dos assuntos abordados em *New Brighton*, o que demonstra que os personagens sabiam que estavam sendo fotografados. No entanto, com uma única exceção, não há interação dos sujeitos com a câmera. Ao olhar as imagens de *The Last Resort*, percebo a abordagem de um fotógrafo que se quer “invisível” (que é diferente de um fotógrafo “ladrão”, cabe ressaltar). Não se trata de, às escondidas, realizar o disparo da câmera sem a ciência e a concordância dos que aparecem, mas, mesmo partindo do estabelecimento de relação e consentimento, o fotógrafo pretere qualquer tipo de artificialismo da cena que acuse sua presença ali. Privados da possibilidade de modelar suas próprias atitudes, os personagens são, muitas vezes, flagrados em momentos inoportunos.

Os que advogam pela *New Brighton* de Martin Parr exaltam o caráter irônico e bem humorado da série *The Last Resort*. Porém, no interior dessa ironia sobre modos de lazer da classe média britânica na década de 1980 estão embutidos valores ético-estéticos que legitimam um humor em que o riso se dá de modo unilateral, dos espectadores para os fotografados. Em *The Last Resort* a crítica social e o deboche se dirigem àqueles que são retratados, enquanto em *Brasília Teimosa* a dimensão zombeteira, também presente, se volta para os padrões de classe definidos como bom ou mau gosto nos clichês midiáticos.

Retomo então o comentário de Wagner a respeito da relação de seu trabalho em Brasília Teimosa com o de Parr, em *New Brighton*. A artista defende que não fez invenções estéticas, mas misturou a estilística de Martin Parr com estratégias formais da revista *Caras*. Com isso ela quer dizer, primeiramente, que suas escolhas técnicas como fotógrafa em *Brasília Teimosa* são as mesmas que aplicaria no trabalho para a imprensa (e o exemplo das *rabidantes* evidencia isso). Em segundo lugar que a transposição do uso da cor e da luz artificial do campo da propaganda para o documentário social já havia sido feita por Martin Parr vinte anos antes, e que a temática de ambos, o lazer na praia, é contígua. Mas sobretudo, e mais instigante, a fala de Bárbara Wagner aponta para uma distensão com relação a Parr no que tange à sua posição como observadora que, diferentemente do fotógrafo inglês, não busca parecer invisível na captura das cenas, pois, partindo de um referencial midiático como as fotos da revista *Caras*, trabalha com o entrosamento, a artificialização do retrato e a *mise-en-scène* para alcançar seus resultados. Como dito anteriormente, não se trata só de negociar o consentimento dos banhistas de Brasília Teimosa, mas o desejo de cada personagem de revelar-se para a fotógrafa em seus modos particulares de exibição.

A estratégia criada por Bárbara Wagner para a realização das fotografias de *Brasília Teimosa* é complexa e constitui-se de várias camadas de operação. Na primeira delas, o olhar da fotógrafa sobre os banhistas é permeado pelos referenciais oferecidos nas revistas de celebridade, na moda e na propaganda que denotam uma posição social elevada e um glamour de fama, como também se atenta para as atitudes gestuais tipicamente associadas às populações periféricas, mas que se manifestam com orgulho e entusiasmo. Na segunda camada, Bárbara convida os banhistas a performarem para câmera seus próprios comportamentos exibidos anteriormente de maneira voluntária no espaço público da praia. Em seguida, na terceira camada, assume-se que se trata de um artifício, pois o convite à reencenação não existe para sugerir uma situação trivial, mas para que o próprio gesto de posar integre-se visualmente aos propósitos da imagem. A quarta camada é a da imprevisibilidade existente nesse processo, em que novas formas, desejos e expressões se manifestam, deslocando ou rompendo com a diretriz inicial da fotógrafa.

Me dedicarei, por ora, à primeira operação, no que tange aos estereótipos da riqueza e fama, oriundos das revistas de celebridade, como salientado pela própria artista em seu projeto submetido ao 46º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, que deu origem à série *Brasília Teimosa*.

Nesse espectro midiático dos veículos de propagação da fama, o que detém mais duradoura hegemonia no Brasil, em distribuição e influência, é a revista *Caras*. Afim de obter maior compreensão dessa referência fundamental para uma série de signos encarnados nos corpos de homens e mulheres fotografados por Bárbara Wagner na praia mais popular de Recife, passo a um mapeamento e descrição analítica das fórmulas encontradas em *Caras* para figuração de seus eleitos. Voltei-me particularmente para as fotografias feitas na Ilha de Caras, em que nomes de destaque no universo televisivo, musical e esportivo, entre outros, posam como frequentadores de um ambiente praiano exclusivo, estabelecendo parâmetros comportamentais, corporais e de consumo associados aos desígnios da fama, do bom gosto e da riqueza.

Em 1993, quando *Caras* foi criada, originalmente na Argentina, era muito óbvia a resposta ao questionamento de altíssimo interesse de seus editores sobre onde encontrar as celebridades portenhas durante o verão, para que fossem fotografadas em

seus momentos de lazer e exibissem detalhes de suas vidas privadas. O destino certo era o luxuoso balneário de Punta del Este, localizado no Uruguai. Alguns meses depois de despontar na Argentina é criada uma filial brasileira da revista, inicialmente editada pela Editora Abril. Num país com um litoral de mais de 7.000 quilômetros de extensão, já não era seguro eleger uma ou outra praia entre as mais suntuosas e sofisticadas. Assim, a edição brasileira de janeiro de 1994 apresentou pela primeira vez a Ilha de Caras.

Venerada pelos consumidores da revista, a Ilha de Caras foi a solução encontrada para um problema logístico. Na impossibilidade de recrutar um exército continental de fotógrafos para cobrir o litoral brasileiro, o semanário alugou uma ilha de Angra dos Reis, litoral do Rio de Janeiro, para agregar num ambiente praiano uma gama de celebridades de alta visibilidade midiática. A primeira edição na Ilha contou com a presença das atrizes Maitê Proença, Lucélia Santos, Luíza Tomé e Camila Pitanga.

Fabiana Moraes dedicou ampla pesquisa sobre as características editoriais de *Caras* em sua dissertação de mestrado *Do pseudo-evento à não-notícia: um estudo sobre a revista Caras*, de 2005. No estudo, a pesquisadora situa a publicação na esfera das não-notícias da indústria do infoentretenimento, marcada pelas reportagens de eventos não espontâneos – ou seja, situações criadas pela revista para serem noticiadas – e com um viés altamente publicitário. Tal perfil é realçado quando se trata das matérias realizadas na Ilha de Caras, um paraíso artificial que as celebridades apenas acessam para que sejam fotografadas e concedam depoimentos sobre suas impressões da ilha e particularidades da carreira e da vida amorosa.

Como observa Moraes (2005), nesse segmento midiático a prioridade é divertir, aguçar a curiosidade, emocionar. A informação é apenas um componente para alcançar esse objetivo, e como mídia especializada, seu campo noticioso torna-se restrito, sendo preciso valer-se da promoção dos próprios eventos e entrevistas, um ambiente arranjado para que a pessoa pública fale. Na maior parte das vezes *Caras* pretere a estética dos paparazzi, veiculando a presença de celebridades em locações bancadas pela própria publicação, onde detém maior controle.

Voltei minha atenção para as fotografias produzidas na Ilha de Caras que foram publicadas no *website* da revista pelo período de junho de 2015 a junho de 2017, o que me proporcionou um levantamento de 811 imagens. Meu interesse principal foi mapear fórmulas da exibição de homens e mulheres ilustres que são convidadas por *Caras* a figurarem na Ilha, gestos que se repetem, poses estabelecidas diante da câmera, com as quais eu pudesse, mais tarde, encontrar paralelo à aparição de personagens em *Brasília*

Teimosa. Embora as atitudes do corpo sejam mote principal desse mapeamento, algumas percepções adjacentes mostram-se relevantes.

Primeiramente o tamanho da Ilha. Trata-se de um lugar cujo espaço de circulação é bastante reduzido. Não encontrei dados numéricos sobre a dimensão territorial da Ilha, mas algumas pistas. Fabiana Moraes e Maria Eduarda Rocha (2011) citam o superintendente de *Caras*, Edgardo Martolio, ao declarar que seria impossível levar os milhões de leitores a um ambiente para 100 pessoas. A designer de moda Camila Coutinho, ao ser contratada para uma campanha publicitária fotografada na Ilha, gravou um vlog intitulado *Desvendando a Ilha de Caras!* (2016), contando que “é uma ilha média, não é tão grande, super linda, bem decorada. Tem três ou quatro suítes para os artistas dormirem, mas alguns vão só pra fazer as fotos e voltam”. Essa informação ajuda na compreensão da dinâmica do infoentretenimento promovido por *Caras*. Ao contrário do que imaginamos de partida, as celebridades não são convidadas a passar uma temporada de descanso e lazer na Ilha, com intervalos para as fotografias. Posar para fotos e conceder entrevistas é, na verdade, o objetivo quase exclusivo de estarem ali.

Esse assunto se relaciona diretamente às dimensões da Ilha. Foi possível observar, ao longo das 811 imagens analisadas, a constante repetição dos ambientes, mobiliário e opções de diversão, levando-me a entender que tudo ali existe de forma rigorosamente planejada para que seja fotografado, incluindo a presença dos astros e estrelas do espetáculo, sendo a Ilha de Caras, portanto, não um espaço de veraneio de famosos e famosas, mas uma locação editorial.

Outro aspecto já destacado por Moraes (2005) é a fusão entre jornalismo e publicidade. No publijornalismo, formato comum do infoentretenimento, o veículo midiático vende produtos e vende a si mesmo atrelando-os ao valor simbólico da notícia. Em minha pesquisa duas marcas se sobressaem, a montadora automobilística Kia Motors, patrocinadora do semanário (embora isso não esteja declarado) que sorteia carros entre os famosos na Ilha, e a própria *Caras*, cuja bandeira com sua logo aparece em número significativo de fotos.

Na Ilha de Caras não há espaço para o imperfeito ou para o fracasso. A excelência se manifesta nos corpos e nas declarações de felicidade. Até quando se trata de uma separação conjugal, a ênfase recai na maneira como a entrevistada conseguiu “dar a volta por cima”, com foco na carreira e em novas realizações. “Essa felicidade plena e sem ameaças, não conseguida no ambiente externo, onde há o perigo da

interrupção, onde há sempre a possibilidade do erro e da presença da feiura e do imperfeito, é o que leva a revista a investir em ambientes cada vez mais planejados.” (Moraes, 2005, p. 117).

Caras apregoa valores familiares ancorados na estrutura tradicional nuclear e o amor entre os casais é transmitido de forma exclusivamente heterossexual (pelo menos dentro do recorte analisado). É comum haver ensaios fotográficos feitos na Ilha entre as celebridades e seus filhos – alguma vezes essa relação é o mote principal para a matéria – exaltando o prazer da maternidade e da paternidade.

Em minha análise percebo que a revista *Caras* projeta um ideal de vida “boa” e de “sucesso” em que dificilmente a presença negra é encontrada, reforçando o ideal ético-estético branco. Em apenas cerca de 10% das fotografias analisadas da Ilha de Caras vemos a presença de negros e negras. Tendo em vista que as aparições se dão de maneira repetida, em algumas das fotos é possível facilmente contar quem foram as poucas celebridades de pele preta que frequentaram a Ilha num período de dois anos: Aline Dias, Aline Wirley, Angelo Assumpção, Daiane dos Santos, Erika Januza, Jeniffer Nascimento, JP Rufino, Lucy Alves, Lucy Ramos, Marcello Melo Jr., Mariene de Castro, Preta Gil e Sheron Menezes. A quantidade reduzida se expressa mais facilmente ao olharmos para as fotografias em que um grande número de convidados e convidadas aparecem juntas na Ilha.

A aparência física está ancorada no corpo magro e esguio e o atributo da beleza é frequentemente associado à juventude. Essas qualidades corporais, apesar de exceções, se naturalizam e se universalizam, apresentando-se como um parâmetro para toda a sociedade, aquilo que o leitor pode e deve almejar. (Moraes e Rocha, 2011)

Além da repetição dos cenários, como dito anteriormente, encontrei padrões gestuais estabelecidos para os ensaios fotográficos. Dessas posições, oito são exclusivamente femininas: braços erguidos e olhos fechados; deitar-se; reclinar-se usando cotovelo como apoio; erguer copo; levantar o vestido; portar as mãos na cintura; tocar a cabeça (occipital ou têmpora); tocar os cabelos. Sete atitudes envolvem ambos os gêneros: abrir os braços; recostar-se em carro; mão caída sobre joelho flexionado; pernas cruzadas (borboleta); abraçar pelas costas; beijar; prato na mão, servindo-se. Apenas uma pose, embora não seja exclusiva, é majoritariamente masculina: mãos nos bolsos.

Percebo uma homogeneidade no uso da luz artificial difusa, que traz como consequência a sensação de volume dos corpos, uma separação mais evidenciada da

protagonista com o plano de fundo, e sombras suaves. Sobre o enquadramento, alguns destaques. Os corpos aparecem de maneira plena, em ângulos abertos, planos médios. Raramente vemos planos americanos e nunca closes ou detalhes. A altura do ângulo é majoritariamente normal, com alguns *plongées* nas situações em que as fotografadas estão deitadas e nenhum *contra-plongée*. Os cenários e planos de fundo prezam por uma redução de elementos e informações. Nenhum outro ser humano aparece ao fundo das fotografias quando se trata de fazer retratos na Ilha de Caras. Poucos são os componentes do quadro que rivalizam ou coabitam a cena com o retratado, seja no ambiente paisagístico ou nas acomodações.

Ao que parece, a linha editorial não tem tanto apego em mostrar as celebridades desfrutando da curtíssima praia da Ilha. Na maioria das fotos elas vestem trajés elegantemente casuais – mulheres com longos vestidos, homens de bermuda e camisa social – e quando, com menor frequência, vestem trajés de banho, estão sempre secas.

No conjunto de fórmulas citadas para figuração das celebridades, uma está particularmente ligada à esfera publicitária: a pose de recostar-se num carro. Não se trata de qualquer veículo e nem de um bem pessoal do fotografado, mas de automóveis da montadora sul-coreana Kia Motors. Em nenhum momento do texto é anunciado que se trata de um tipo de propaganda ou que a marca é patrocinadora das atividades na Ilha. Além de servirem à pose de recostar-se, os carros da Kia aparecem frequentemente como panos de fundo para exibição de outras poses. A apresentadora Ana Hickmann, coloca seu filho de dois anos sobre o carro, e a modelo Vivi Orth, uma mulher adulta, resolve subir ela própria no veículo. Expõem-se também atores e atrizes dentro dos automóveis, numa espécie de sorteio em que cada pessoa escolhe uma chave, e aquele que for o portador da legítima, a que ligar o veículo, é o vencedor.

Quando se trata de fotografias de casais, famílias ou grupos existem algumas variações e especificidades. Casais aparecem – em situações construídas pelo fotógrafo – passeando pela ilha de mãos dadas; sentados lado a lado; abraçados de maneira que um dos cônjuges, por estar um passo atrás, envolva com os braços o outro; e beijando-se serenamente. Como dito há pouco, a aparição de casais é guiada por um padrão normativo heterossexual, e além disso o semanário apregoa o modelo de família nuclear baseado na composição pai, mãe e filhos. Algumas crianças aparecem estabelecendo o mote para entrevistas e ensaios fotográficos sobre seus pais e mães.

A grande parte das fotografias em que aparece um número maior de pessoas, possuem características distintas em relação ao que foi descrito até agora. Nessas há um

maior grau de descontrole do fotógrafo. Geralmente trata-se dos momentos em que os convidados e convidadas estão na fila do bufê ou assistindo algum mini espetáculo. Aqui não há tempo nem espaço para os difusores e rebatedores, o *flash* é lançado frontalmente. Tampouco é possível evitar que pessoas “indesejadas” não surjam ao fundo da foto, tornando a imagem mais “poluída”. Alguns *contra-plongées* são permitidos se a circunstância exigir e não há pudor de que algumas pessoas no primeiro plano ou no plano de fundo apareçam cortadas pelo enquadramento. Tudo isso faz com que essas imagens sejam menos embelezadas do que os retratos posados e iluminados cuidadosamente, e talvez por isso uma alternativa é criada: fotografar todos os convidados e convidadas reunidos atrás de uma mesa de refeição.

Essa é uma espécie de foto oficial para celebrar a presença de quem esteve na Ilha pelo mesmo período, e nesse momento o caráter cênico e bem arranjado retorna. Em comparação com as fotos anteriores, fica claro que a mesa usada não é a mesma do almoço de fato, em que as pessoas se servem, mas outra, montada para que fotografia honorífica de suas presenças aconteça.

Outro tipo recorrente de fotografia, seja como retrato individual ou em família, é aquele que denota certa irreverência ou extravagância. Juliana Didone chuta a água do mar trajando calça comprida; Leonardo Vieira planta bananeiras; o casal Emanuel Rego e Leila Barros simulam, com arco, flecha e maça na cabeça, a lenda de *Guilherme Tell*; o ator Tuca Andrada entra no porta-malas de um carro. Tudo isso, porém, não chega a criar ruído ou estranheza, sequer arranhando o controle do fotógrafo ou a imagem célebre dos fotografados. Ao se colocarem desse modo planejadamente jocoso, a irreverência torna-se apenas uma caricatura de espontaneidade.

Duas características apontadas por Fabiana Moraes (2005) sobre *Caras* vão de encontro aos valores que regem a produção de fotografias na Ilha: a aparição como notícia e a atemporalidade. Tomando conjuntamente ambos aspectos, percebo que não é necessário um evento excepcional na vida da convidada ou do convidado para que isso seja noticiado, a simples presença na Ilha torna-se o acontecimento e nessas ocorrências as fotografias dão a impressão de constância, de não pertencimento a um período específico. A ida de uma celebridade a Ilha de Caras rende várias postagens no *website* da revista pelo período de um mês e, para prolongar a vida útil daquele convite como potencial conteúdo, são produzidas festas, sorteios e shows, com a presença dos mesmos famosos e famosas sem que haja necessidade de um novo traslado.

As fotografias de *Caras* propagam também a riqueza material como um valor a ser cultivado e o capital simbólico envolvido por quem desfruta desses bens, a exemplo de lanchas e helicópteros, decorações cuidadosas, quiosques de massagem, taças de espumantes. Para Moraes (2005) esse conforto material na forma de verdadeiros mostruários de móveis, objetos de decoração e carros, passam ao leitor uma mensagem muito clara: mesmo que a fala dos entrevistados venha destacar a importância da família, da espiritualidade e da realização profissional, a vida plena implica riqueza material. Pode ser que para a própria revista e para seu público consumidor, projetar uma imagem de sucesso seja a forma primeira de alcançá-lo.

O sociólogo Jessé Souza destaca que o capitalismo criou a óbvia contradição de vender a muitos um estilo de vida que promete exclusividade e originalidade pessoal. Isso se declara na aquisição de produtos como aqueles ostentados pela revista *Caras*, mas também por uma construção simbólica que se manifesta no corpo. Tal incorporação permite o testemunho do quanto os gostos de uma classe social privilegiada são tão delicados e nobres a ponto de afastá-los dos setores populares e mantê-los na posição de dominação.

Como o “gosto” não é apenas uma dimensão estética, mas, antes de tudo, uma dimensão moral, uma vez que constitui um estilo de vida e espelha todas as escolhas que dizem quem a pessoa é ou não é em todas as dimensões da vida, todo o processo de classificação e desclassificação que separa o “nobre” do “bruto” e o “superior” do inferior” passa a operar com base nessa dimensão externa e corporal. A linguagem do corpo – mais fundamental, imediata e imperceptível que a linguagem mediada pelas palavras e pelo discurso – opera como uma espécie de tradutor universal da posição social ocupada individualmente na hierarquia social. (Souza, 2012, p. 49)

Como apontei anteriormente, em *Brasília Teimosa* a semelhança com a revista *Caras* não se mostra somente pelo uso da luz artificial, mas pela exibição, por parte dos banhistas, de certas poses e gestos recorrentes no semanário. Dos padrões gestuais estabelecidos em *Caras*, vejo emergir em *Brasília Teimosa* as poses de recostar-se em um carro; erguer copo; deitar-se; abrir os braços; abraçar pelas costas; e beijar.

Na figura 20, fotografia de Bárbara Wagner em *Brasília Teimosa*, um homem negro ergue com sua mão direita um copo *old fashioned*, tipicamente usado para o consumo de whisky, embora algumas ranhuras denunciem que se trata de um material

plástico. Segura-o, inclusive usando a ponta dos dedos, com delicadeza. Trata-se de um gesto cuja manifestação não encontrei em nenhuma outra fonte entre os fotógrafos e fotógrafas documentaristas, mas que aparece como fórmula recorrente na Ilha de Caras.

Lá, vemos a atriz Carol Garcia sentada em uma pedra, tendo como plano de fundo a idílica vegetação atlântica do litoral de Angra dos Reis – uma lancha compõe o cenário (figura 24). Carol não mira a câmera, escapa o olhar pela direita do quadro como o frequentador de Brasília Teimosa, e com sua mão esquerda ergue, na altura do peito, uma taça. O gesto se repete praticamente sem variações nas *mise-en-scènes* de Laryssa Dias, Sheron Menezes e Ticiane Pinheiro (figuras 21 a 23, respectivamente). O gesto de erguer um copo mostra-se bastante revelador como composição de uma imagem de notoriedade, glamour e poder.

Não encontrei recorrência à aparição desse gesto em uma extensa iconografia sobre o popular no Brasil consultada durante a pesquisa. Todavia, a atitude de erguer o copo vem a tona num outro momento da obra de Wagner: no filme *Estás vendo coisas*. O curta, dirigido por ela juntamente com Benjamim de Burca, contém uma cena “digressiva” em relação ao enredo, que parece ter sido introduzida exclusivamente para dar lugar à emergência dessa *mise-en-scène* (figura 25).



Figura 20. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 24. Alexandre Battibugli.
O relax de Carol Garcia. Ilha de Caras, 2016.



Figura 23. Martin Gurferin.
Ticiane Pinheiro. Ilha de Caras, 2016.



Figura 21. Cadu Pilotto.
Laryssa Dias. Ilha de Caras, 2015.



Figura 22. César Alves.
Sheron Menezes. Ilha de Caras, 2017.



Figura 25. Bárbara Wagner e Benjamin de Burca.
Estás vendo coisas. Recife, 2016.

Ainda sobre essa relação do trabalho de Wagner com as imagens de celebridades, a figura 198 retrata um casal nas pedras praianas de Brasília Teimosa construindo outra *mise-en-scène* recorrente. Refiro-me à atitude de deitar-se. Nela, uma mulher jovem, branca, magra, deita-se sobre pedras em posição que claramente se presta a uma encenação. Com a coluna fortemente arqueada e a cabeça reclinada, sua face volta-se para o céu com uma ligeira inclinação em direção à câmera. Toda essa tentativa de posicionar a cabeça, como também a elevação do ombro e o estiramento da perna direita, confirmam forte tensão muscular. O esforço parece valer a pena na construção dessa imagem para a personagem, pois apesar do aparente desconforto ela sorri.

Observo o gesto em análise na fotografia em que a estrela do mundo televisivo, Nivea Stelmann, aporta-se sobre as pedras da Ilha de Caras (figura 201). Cabeça reclinada, perna estirada e outra dobrada. Estes traços estão presentes também na pose da personagem de *Brasília Teimosa*, mas tudo em Stelmann aparece com menos tensão. A expressão facial é de relaxamento, os olhos estão fechados, mas com serenidade e não por imposição da luz solar. Os dedos das mãos esticados e a coluna acomodada às pedras reforçam essa percepção. Ela parece tão adaptada que, não fosse pelo tratamento cosmético da iluminação, a foto passaria enganosamente por um flagrante (flagrante de uma performance que, independentemente do conforto sentido por aquela que a executa, está associada, na memória coletiva, como gesto de charme pessoal).



Figura 197. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 198. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 199. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 200. Rogério Pallatta.
Carol Francischini. Ilha de Caras, 2016.



Figura 201. Rogério Pallatta.
Nivea Stelmann. Ilha de Caras, 2016.

Seguindo essa direção interpretativa, vejo uma mulher negra, jovem, corpo magro, que abre os braços segurando uma canga de praia vermelha (figura 26). Apenas o primeiro plano está iluminado. O gesto de estender os braços anima recorrentemente as convidadas e convidados de *Caras* como na fotografia em que Sheron Menezes (figura 30) aparece inusitadamente com seus braços abertos ao lado de um pavão que, por sua vez, exhibe a cauda naturalmente ornamentada aos nossos olhos – a presença da ave se impõe à cena tanto quanto a da figura humana. Se ali a atriz pretende mimetizar o animal, em nenhuma outra ocasião teremos associação tão direta, mas tomo esse caso específico como pista para um entendimento mais amplo da ideia de entusiástica expansividade envolvida nesse gesto que aparece em *Brasília Teimosa* e incorporada noutras atrizes em *Caras* como Carol Castro, Adriana Birolli e Jeniffer Nascimento (figuras 27 a 29, respectivamente) e no ator Thiago Martins (figura 31). No caso da personagem de *Brasília Teimosa*, a expansão do corpo por meio dos braços abertos vem enfatizar sua presença como ocupante legítima – portadora de beleza, sensualidade e poder – daquele espaço.



Figura 26. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 30. César Alves.
Sheron Menezes. Ilha de Caras, 2017.



Figura 27. Cadu Pilotto.
Carol Castro. Ilha de Caras, 2016.



Figura 29. Martin Gurfein.
Jeniffer Nascimento. Ilha de Caras, 2016.



Figura 28. Martin Gurfein.
Adriana Birolli. Ilha de Caras, 2017.



Figura 31. Cadu Pilotto.
Thiago Martins. Ilha de Caras, 2015.

Outra significativa aparição na Ilha de Caras são as fotografias de casais. As vezes eles encenam interações, como se estivessem realizando alguma atividade juntos e noutras ocasiões exibem-se simplesmente abraçados, como os casais Adriana Birolli e Alexandre Contini (figura 33), e Juliana Boller e Rafael Meggetto (figura 34). Nota-se que há um padrão ao mostrarem-se diante da câmera, um dos parceiros coloca-se atrás do outro e usa seus braços para envolvê-lo, tal como nos jovens de *Brasília Teimosa* (figura 37).



Figura 33. Martin Gurferin.
Adriana Birolli e Alexandre Contini. Ilha de Caras, 2017.



Figura 34. Selmy Yassuda.
Juliana Boller e Rafael Meggetto. Ilha de Caras, 2016.



Figura 37. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.

Tratando ainda de casais, compõe também a série de Wagner a imagem em que homem e mulher jovens beijam-se efusivamente (figura 40). Os parceiros avançam com o uso da língua um sobre o outro e sem pudor diante da câmera. Noutra foto de Wagner o mesmo despudor acontece, porém aqui com mais ênfase no artifício (figura 39). Tais fotografias são um contraste evidente com os moderados beijos entre os casais frequentadores da Ilha de Caras. Rainer Cadete praticamente não muda a expressão facial ao tocar os lábios da namorada Taiane Raveli (figura 43). Xuxa Meneghel mergulha sobre Junno Andrade, toca sua face delicadamente, e com os seus lábios entreabertos faz um leve roçar nos lábios do companheiro (figura 42).

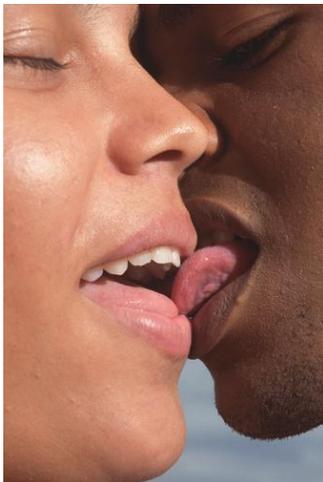


Figura 40. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 39. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 43. Renato Velasco.
Taiane Raveli e Rainer Cadete. Ilha de Caras, 2015.



Figura 42. Cadu Pilotto.
Xuxa Meneghel e Junno Andrade. Ilha de Caras, 2017.

Na figura 47, quatro pessoas estão em cena, sendo três mulheres e um homem, enquanto um carro aparece praticamente como um quinto personagem, ganhando boa parte do quadro. Recostando-se com aconchego nesse carro popular, um homem branco de meia idade, cabelos grisalhos, gordura localizada na barriga, olha diretamente para câmera com os olhos semicerrados. Sorri, porém com leve tensão expressa no modo como os dentes apertam os lábios inferiores.

Recostar-se num carro é um gesto que se manifesta como fórmula da figuração de celebridades na revista *Caras*. A pose é recorrente entre os famosos e famosas que são convidados para posarem na Ilha de Caras e imediatamente reconheço o valor social atribuído a esse gesto quando manifestado em *Brasília Teimosa*.

Giselle Batista, Paloma Bernardi, e o casal Igor Rickli e Aline Wirley (figuras 48 a 50) são algumas celebridades fotografadas em *Caras* junto a carros, fabricando uma imagem que cumpre dupla função, a de reforçar o valor pessoal da convidada ao ser fotografada com um objeto de consumo, especificamente o carro, e simultaneamente propagandear esse produto ancorando-o no capital simbólico já atribuído a essas celebridades.

Olhando para as fotos de *Caras* pergunto-me sobre quem depende mais do outro nessa relação. Nesse jogo duplo, os carros se servem simbolicamente das celebridades e as celebridades dos carros, com forte caráter propagandístico para ambos. Em *Brasília Teimosa* certamente há algo entendido – pelo fotografado, fotógrafa e espectador – a respeito da dimensão valorativa que a *mise-en-scène* possui. Porém, há um deslocamento dos sentidos quando o carro em questão não é um veículo importado ou de acesso restrito dentro do mercado nacional, mas um modelo popular (figura 47). O caráter satírico e zombeteiro da imagem transborda. Aqui o personagem parece gozar (tanto do ponto de vista do deleite quanto do deboche) de sua fama e de seu poder de consumo.

Do ponto de vista da distinção de classe, o carro em *Brasília Teimosa* é uma espécie de “intrusão” nos códigos que demarcam status, privilégio e poder. A imagem traz consigo aquilo que é visto, pela elite e pela classe média que se identifica com a elite, como um desejo de consumo, o carro, e ao mesmo tempo é indesejável nessa economia simbólica por ser um carro *popular*. Os fotografados em *Brasília Teimosa* parecem jogar deliberada e conscientemente com esse imaginário de elite.



Figura 47. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 48. Cadu Pilotto.
Giselle Batista. Ilha de Caras, 2016.



Figura 49. Martin Gurferin.
Paloma Bernardi. Ilha de Caras, 2016.



Figura 50. Cadu Pilotto.
Igor Rickli e Aline Wirley. Ilha de Caras, 2017.

Em *Caras*, em meio à extrema construção e “maquiagem” das cenas, produzidas com alto rigor técnico de iluminação, suspeita-se da dificuldade dos fotógrafos e fotógrafas para produzir imagens coletivas. Geralmente essas aparições ocorrem nos almoços, pequenas gincanas e mini shows, onde há certo tumulto nos movimentos e os enquadramentos não podem ser tão bem formulados. Como estratégia de compensação, cada ciclo de celebridades levadas à Ilha ganha uma fotografia oficial de grupo, feita de forma planejada, e a situação montada para tal registro solene é posicionar as convidadas atrás de uma mesa de refeições, o que ainda agrega uma conotação de fartura, bem-viver e elegância no consumo (figuras 55 a 57).

Duas fotografias de *Brasília Teimosa* mostram um conjunto maior de pessoas, que podem ser famílias ou grupos de amigos (figuras 59 e 60). Enquadramentos em plano médio mostram jovens casais, adultos de meia idade e crianças. Aparecendo em trajes de banho ou sem camisa, no caso dos homens, os personagens expressam alegria e descontração. Nos primeiros planos vemos a presença de garrafas PET, garrafas de cerveja e outras bebidas, latas, copos descartáveis, sacos plástico e caixa de isopor. Apesar de não se dar propriamente às voltas de uma mesa de refeição, vejo certa analogia às cenas anteriormente descritas, por se tratarem de momentos de agregação em torno dos alimentos, ponderando que em *Brasília Teimosa* se trata de um cenário arranjado visando a fotografia.



Figura 59. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 60. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 55. Cadu Pilotto, Fabrizia Granatieri, Martin Gurfein, Rogerio Pallatta e Selmy Yassuda. *O encontro histórico de ícones do esporte.* Ilha de Caras, 2015.



Figura 56. Cadu Pilotto, Fabrizia Granatieri e Martin Gurfein. *Irresistíveis sabores em almoço na Ilha de Caras.* Ilha de Caras, 2016.



Figura 57. Cadu Pilotto, Fabrizia Granatieri, Leo Marinho e Selmy Yassuda. *A Ilha de Caras em dia histórico com astros e estrelas.* Ilha de Caras, 2017.

As comparações poderiam se estender às miradas lançadas à relação entre pais e filhos. É comum nas matérias sobre deleite dos famosos na Ilha de Caras abordar especificamente o papel de suas crianças como propulsoras de um momento singular da vida, transmitindo a harmonia e o desfrute de uma convivência familiar feliz (figuras 66 a 69). Pais ou mães com seus filhos aparecem abraçados, crianças aparecem recostadas no colo ou erguidas nos braços pelos adultos, e formalmente há o mesmo tratamento da luz cosmética aplicado aos retratos individuais.

Um homem pardo, magro, de meia idade segura uma criança em seu braço direito e sua mão esquerda porta um conjunto de objetos ligados ao universo praiano (baldinho infantil, garrafa plástica, saco de produtos cosméticos) além de um telefone celular (figura 70). O menino pardo, magro, com corpo e cabelos molhados, possui em seu pulso direito um tipo de pulseira convencionalmente usada para dar acesso a locais reservados – um elemento desordenador nesse ambiente, a praia popular. Os corpos de ambos brilham no ambiente, com volume e contraste acentuados pelo uso da luz de *flash* lançada sem filtro ou rebatimento. Os dois personagens encaram a câmera com vigor e o físico robusto, levemente enfatizado pela pose, se intensifica pela iluminação e reflexos gerados nas peles molhadas, trazendo exuberância e charme para pai e filho.

Contudo, o mesmo não pode ser dito da fotografia que considero a mais destoante entre o conjunto que compõe *Brasília Teimosa*. Trata-se da imagem de uma mulher adulta, possivelmente a mãe, que envolve duas meninas gêmeas em seus braços, cada uma delas posicionada num dos lados do quadro (figura 71). De maneira geral, a foto demonstra constrangimento e o mal posicionamento do *flash*, direcionado à menina situada à direita do quadro, projeta uma forte sombra na outra, tornando a imagem não muito harmônica ou atraente. As crianças parecem, de alguma forma, acuadas e relutantes de estarem ali, suas expressões faciais expressam desconfiança. As mãos da mulher demonstram certa tensão, evidenciada nos dedos fortemente esticados, como também nos lábios, prestes a dizer algo ou rir diante de algum constrangimento cômico. Seu olhar desvia-se da câmera para interpelar a menina. Ironicamente essa fotografia foi escolhida para a capa do livro de Bárbara Wagner editado pelo *Museum Het Domein*, na Holanda, e publicado em 2009 com o título de *O que é bonito é pra se ver*.



Figura 66. Cadu Pilotto.
Ana Hickmann e seu filho Alexandre. Ilha de Caras, 2016.



Figura 67. Cadu Pilotto. *Ana Hickmann e seu filho Alexandre. Ilha de Caras, 2016.*



Figura 68. Selmy Yassuda. *Felipe Simas e seu filho, Joaquim. Ilha de Caras, 2016.*



Figura 69. Fernando Lemos. *A dedicação de Leonardo Medeiros com a herdeira. Ilha de Caras, 2015.*



Figura 70. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 71. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.

“Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias”, declara o professor de artes dramáticas da Universidade de Nova Iorque e um dos principais teóricos dos estudos da performance, Richard Schechner (2003, p. 27). Já na década de 1970 o pesquisador alarga a ideia sobre o *performar*, expandindo essa noção para além de sua atribuição no campo artístico, envolvendo também as ações na vida cotidiana, transmitidas em comunidade, que exigem treino e esforço para se ajustar às circunstâncias pessoais diárias.

Sob esse entendimento, ações triviais como a de uma criança que leva a colher à boca ao observar tal gesto na mãe, são tratadas como performance, o que impele a examinar como essa ação se relaciona com outros objetos e seres, ou, mais do que isso, como essa ação define-se na interação com outros objetos e seres. Hábitos, rituais e rotinas são analisados por Schechner como uma restauração de comportamentos predecessores (advindos de outros sujeitos, períodos, contextos), preparados e ensaiados de maneira não consciente, mesmo que o indivíduo sinta-se completamente “eu mesmo” (*self*) e reconheça-se agindo de modo livre e independente. A performance, sob esse viés, é parte imbricada aos processos de socialização e enfatizada pelo ambiente cada vez mais mediatizado em que vivemos.

Apoiada em Schechner, Paula Sibilia (2015) destaca a dimensão testemunhal envolvida na performance no mundo contemporâneo, ou seja, a necessidade de ser visto, mostrar-se fazendo algo e sendo alguém, interpretar o outro e a si mesmo e ser reconhecido nessa exibição. A pesquisadora historiciza como as exigências do capitalismo desde o século XX – autopromoção e empreendedorismo, ter uma “marca pessoal”, vender a própria imagem – foram decisivas na transição de um caráter interiorizado do *eu* para a personalidade sempre exposta ao olhar alheio. Não se trata, porém, de vestir uma máscara, cobrir-se de falsidade e hipocrisia, mas, diferentemente disso, de compor, nesse processo, a invenção de um corpo e uma subjetividade reais. “A performance implica um corpo que se expõe e, nesse gesto, cria-se a si próprio” (p. 358).

Algumas manifestações gestuais exibidas em *Brasília Teimosa*, e aqui analisadas, parecem declarar-se como performances da “vida boa” demonstrada nos

veículos midiáticos como *Caras*. André Brasil (2011), em outro contexto¹⁹, destaca o entrelaçamento entre formas de vida e formas da imagem, um estado de indistinção entre vida e imagem constitutivo do mundo vivido e dos processos de subjetivação.

Seja na mídia, nas artes visuais ou no cinema, não são poucas as experiências em que as imagens parecem não apenas representar ou figurar – não apenas, ressaltamos logo – mas inventar, produzir formas de vida, estas que mantêm com a obra uma relação de continuidade (em certos aspectos) e descontinuidade (em outros). Isso nos permitiria afirmar que as performances que ali se produzem (dos autores e dos personagens) estão, simultaneamente, no mundo vivido e no mundo imaginado, elas são, a um só tempo, forma de vida e forma da imagem. (Brasil, p. 5)

Concordando com essa visada percebo que em *Brasília Teimosa*, as performances não se apresentam como uma simples servidão aos modelos midiáticos, mas como autenticidade (embora ela mesma construída) e produtora de sentido para os próprios personagens e para os espectadores. Sabendo de seu lugar de classe, os frequentadores da praia jogam com as normativas gestuais de dominação simbólica. Não imitam inocentemente um ideal em que se espelham e pretendem seguir, mas, ao mesmo tempo em que performam os gestos revestidos de glamour, debocham desses símbolos oferecidos pela mídia como uma originalidade pré-fabricada, “tiram onda” daquilo que é considerado desejo e distinção social. Ao mesmo tempo, afirmam a possibilidade de expressar outros modos de vida, distintos do estigma de “indivíduos carentes” pela qual foram historicamente representados pelos meios de comunicação.

Todavia, se de um lado a expressão do glamour e do bem viver vem à tona em *Brasília Teimosa* com a apropriação dos estereótipos midiáticos, é importante destacar que, sob outros aspectos, a série de Bárbara Wagner se distancia do padrão imagético de *Caras* e, de certo modo, confronta suas ocorrências.

Visto que o infoentretenimento do semanário em questão criou a Ilha de Caras como locação editorial, espaço planejado onde tudo o que rodeia a *mise-en-scène* se faz presente para ser fotografado, é de se esperar o apuro e a limpidez dos planos de fundo, evidenciado com clareza a celebridade retratada em primeiro plano, sem que a imagem de outro ser humano venha casualmente competir com o seu protagonismo –

¹⁹ A análise de alguns filmes brasileiros da década de 2000: *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006), *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009), *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro, 2009), *Estrada para Ythaca* (Guto Parente, Pedro Diógenes, Luiz e Ricardo Pretti, 2010) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010).

exceção já apontada nas fotografias do bufê, gincanas e pequenas apresentações musicais. *Brasília Teimosa*, por sua vez, é construída na interação da fotógrafa com os banhistas no espaço público de uma praia que se encontra geográfica e socialmente à disposição de uma favela em Recife. Portanto, mesmo os retratos arranjados de *Brasília Teimosa* são ocupados ao fundo pelos passantes, impregnando de imprevisibilidade uma série fotográfica que sob outros aspectos está ancorada em parâmetros e referências prévias. Se a Ilha de Caras se dá aos fotógrafos como uma terra da fantasia, em que muitas vezes a presença do retratado e seu suposto desfrute têm o tempo cronometrado dos cliques, Brasília Teimosa aparece de forma avassaladora e implacável para a fotógrafa Bárbara Wagner como um lugar de vida e fluxo de pessoas que estão ali e interagem com o espaço a despeito de qualquer tentativa de representação (fotográfica, cinematográfica, televisiva) por quem vem de fora.

O cunho fantasioso e idílico da Ilha de Caras manifesta-se também no tipo de traje com que são figuradas as convidadas e convidados, alinhadamente preparados para denotar casualidade, mas longe de demonstrar um desequilíbrio no vestuário que é típico das situações e lugares de relaxamento e lazer. Curiosamente, nas circunstância em que trajam roupas de banho, as celebridades aparecem secas, mesmo dentro do mar. Há poucas imagens em *Brasília Teimosa* que mostrem as pessoas em situação de banho propriamente, porém dentro ou fora da água, secas ou molhadas, seus corpos trajados refletem o gozo, o alívio de estarem verdadeiramente num espaço público de farra e distração.

5

Ancoragens e rupturas documentárias

5.1 O conflito social

A aceleração econômica, a transferência de renda e as novas dinâmicas de consumo que incidiram sob o Brasil durante a primeira década do século XXI despertaram a atenção de alguns fotógrafos e fotógrafas que nesse período se voltaram para o outro de classe de tal modo que a relação estabelecida com as pessoas fotografadas não pôde deixar de ser afetada. A respeito disso Bárbara Wagner (2017b) declara: “Desde meu primeiro trabalho – que foi a série de fotos *Brasília Teimosa* – eu me atendo ao tema do popular, não no sentido da tradição, mas sim a partir da ideia de uma classe que consome muito e tem compreensão da própria imagem.”

Essa discussão é importante ao estudo da fotografia na contemporaneidade pois as transformações econômicas afetaram não só uma percepção externa ao processo criativo dos artistas, mas geraram impacto nas formas estéticas e nas novas visibilidades. Em entrevista, Wagner (2017a) apresentou-me com segurança a opinião de que não lhe interessava fazer as fotografias do universo social da praia de Brasília Teimosa com uma estilística “em preto&branco, romantizando a pobreza”.

Lembremos que por muito tempo a fotografia colorida estava apartada do uso para intenções artísticas, sendo considerada vulgar e limitada ao ambiente doméstico ou comercial. O filme preto&branco era o que permitia ao fotógrafo um controle total do resultado por meio da manipulação artesanal da ampliação em laboratório, enquanto o domínio das reproduções usando filme colorido ficava, via de regra, sob controle da indústria fotográfica. Por um lado, a escolha do filme preto&branco foi instrumental para fotógrafos e fotógrafas documentaristas que, apesar de nem sempre ligados aos espaços institucionais e mercadológicos de circulação da arte, trabalhavam guiados por interesses, no mínimo, autorais. Por outro lado, a plástica do preto&branco firmou-se no senso comum, incluído aí o senso comum dos fotógrafos, como o modo legítimo, ou esperado, de se representar populações geograficamente distantes das metrópoles ou privadas do mundo do consumo, oprimidas por violências físicas e simbólicas ou mantenedoras de culturas tradicionais num mundo que tenta solapá-las.

Mauricio Puls (2016) destaca que a matéria prima pela qual se faz as imagens em preto&branco é a luz, enquanto nas coloridas é exatamente a cor e seus matizes. Tal conclusão, que parece um pouco óbvia, se desdobra em consequências importantes para quem produz a foto e para os espectadores. A luz é regida por uma dialética dos opostos

(claro e escuro), e a cor, por uma dialética dos distintos, mas que não, necessariamente, opõem-se. Assim, o pesquisador engendra sua análise para o modo como as fotos em preto&branco parecem mais dramáticas e, as vezes, mais trágicas em comparação às coloridas: as primeiras salientam os conflitos, as contradições.

O documentário fotográfico é uma abordagem que não tem limites rígidos, uma história linear ou matrizes bem definidas. É possível, todavia, identificar certos começos e reconhecer as características visuais e temas que se assentaram ao longo de décadas como uma *doxa*.

A noção popularizada de uma fotografia documentária dedicada à denúncia social, coligada a certo esmero formal e voltada à comoção do público é profundamente devota do trabalho do estadunidense Lewis Hine (1874-1940). Formado em sociologia pela Universidade de Chicago, Hine tornou-se professor de secundaristas na *Ethical Culture School*, em Nova York, cidade onde aflorou seu primeiro trabalho fotográfico, retratando imigrantes no porto de Ellis Island. A partir de sua atuação em 1906 como fotógrafo *freelancer* para *National Child Labor Committee* (NCLC), uma fundação centrada no combate à exploração do trabalho infantil, Lewis Hine iniciou uma longa série abordando crianças exercendo atividades operárias nas indústrias têxteis americanas, ou como colhedoras nas plantações, engraxates e jornaleiros nos centros urbanos, além de uma imensa gama de outros ofícios, todas em condições insalubres e arriscadas ao seu desenvolvimento (figuras 202 a 205). Segundo Paulo César Boni (2008), para conseguir fotografar nesses ambientes de ilegalidade sem levantar suspeitas, Hine utilizou vários disfarces, como o de vendedor de seguros e repórter interessado em máquinas.

Lewis Hine cultivava um posicionamento ativista – para o qual as imagens que produzia não eram um fim em si mesmo, mas um ensejo para alcançar as transformações sociais necessárias (Boni, 2008) – sem, contudo, ignorar o esmero formal na elaboração dos enquadramentos. Utilizando uma câmera de grande formato com placas de vidro e películas preto&branco, o enquadramento de Hine é feito quase sempre de maneira frontal e à altura dos olhos dos retratados, em planos majoritariamente médios, atento não só aos aspectos informativos das situações de denúncia, mas extraindo desses cenários o que eles poderiam oferecer em iluminação e composição, chegando a resultados que prezam mais pelo lirismo do que pelo choque.

Suas fotografias alcançaram grande repercussão, sendo veiculadas em jornais e revistas como a *Survey*, para o qual Hine passou a trabalhar em 1908, conjuntamente ao NCLC, renunciando ao ofício de professor e assumindo inteiramente a profissão de fotógrafo. As imagens de Hine eram usadas também na criação panfletos e cartazes educativos, e anexadas em relatórios oficiais para adoção de uma legislação específica de proteção à infância e juventude nos Estados Unidos. Este período de trabalho está publicado nos livros *Child Labour in the Carolinas* e *Day Laborers Before Their Time*, ambos de 1909.

Aceitas como evidências dos abusos cometidos pelos empregadores e das más condições de vida daquelas crianças, as fotografias de Hine contribuíram sobremaneira para as lutas do NCLC, resultando no recrudescimento da opinião pública contra a mão de obra infantil e a consequente aprovação da *Keating-Owen Child Labor Act*²⁰, em 1916.

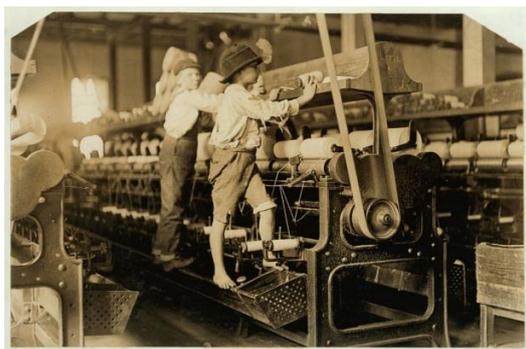


Figura 202. Lewis Hine. *Children working in a mill spinner.* Georgia, 1909.



Figura 203. Lewis Hine. *One of the small boys in J. S. Farrand Packing Company.* Maryland, 1909.



Figura 204. Lewis Hine. *A little spinner in the Mollahan Mills.* North Carolina, 1908.



Figura 205. Lewis Hine. *Manuel, the young shrimp-picker, five years old.* Mississippi, 1911.

²⁰ Primeira lei nacional estadunidense de regulamentação do trabalho infantil, que criou restrições ao comércio interestadual ou estrangeiro de bens produzidos por fábricas que empregavam crianças menores de catorze anos ou minas que empregavam menores de dezesseis anos, e proibiu que, mesmo nessa faixa etária, as crianças estivessem sujeitas a jornadas maiores que oito horas diárias.

Após essa campanha bem sucedida contra o trabalho infantil, Lewis Hine passa a trabalhar para a *Cruz Vermelha*, fotografando as condições de vida dos civis na França e nos Bálcãs durante a Primeira Guerra Mundial. Posteriormente, na década de 1920, trabalhou com encomendas fotográficas comerciais das quais não se tem muita informação e produziu uma nova série de retratos em Ellis Island – onde milhares de imigrantes continuavam chegando – revisitando assim, o início da sua carreira.

No ano de 1930, já tendo deixado um inestimável legado (não reconhecido em vida) para a fotografia por meio de sua atuação no NCLC, Hine realizou uma nova série com a qual seu nome hoje é amplamente reconhecido e celebrado. Trata-se de seu trabalho como fotógrafo oficial da construção do edifício *Empire State*, em Nova York, publicadas no livro *Men at Work* (1932), que ajudaram a consolidar mundialmente um dos clichês da abordagem fotodocumentária: a figura heroica do trabalhador.

Nesta fase posterior de sua carreira, Lewis Hine procurou retratar, de forma idealizada, o que enxergava como uma dignidade inerente do trabalhador estadunidense e sua magnitude (figuras 206 a 209). Na análise de Marcos Fabris:

Hine valoriza a força, o vigor e a expertise de cada um dos trabalhadores – e de todos, pois parecem formar uma comunidade coesa, orgânica – uma “família”. A despeito das condições de trabalho mais adversas, seus corpos esculturais erguem o arranha-céu com pujança inesgotável e a destreza com que manejam os diversos instrumentos de precisão não deixam dúvida de sua competência. A valorização da figura humana em meio às linhas retas formadas pelo contraste tonal das vigas de cimento e concreto com os cabos de aço que sustentam o edifício aproximam a estética das imagens daquela do estilo Art Déco. (2010, p. 162)

Apesar de descrever as qualidades de *Men at Work*, Fabris problematiza a postura de Hine, na medida que, em sua passagem de um viés crítico, como no caso das fotos no NCLC, para o elogioso, como em *Empire State*, as imagens tornam-se imbuídas de um ideal de futuro e nação que prometia o *New Deal*, reiterando, de uma maneira por demais otimista, que a solução e o fim dos problemas de toda uma era residiriam na valorização e na dignidade do trabalho. Como fotógrafo oficial da construção, Hine se isenta, obviamente, de revelar as condições de vida e exploração do trabalhador, celebrando a modernização como um possível projeto de integração de classes.

Portanto, se os projetos iniciais de Hine radicalizavam nos termos de propor algum tipo de reforma efetiva das relações de trabalho – e por que não? – também das relações de produção, *Men at Work* revela as contradições de um momento histórico no qual a representação do proletariado urbano da construção civil nos termos propostos por Hine dá notícia das apostas e esperanças, inclusive artísticas, num futuro que apenas intensificaria o que o livro tentou veementemente negar. (Fabris, 2010, p. 164)



Figura 206. Lewis Hine. *Worker on the Empire State Building*. Nova York, 1930.



Figura 207. Lewis Hine. *Worker on the Empire State Building*. Nova York, 1931.



Figura 208. Lewis Hine. *Worker on the Empire State Building*. Nova York, 1931.



Figura 209. Lewis Hine. *Worker on the Empire State Building*. Nova York, 1931.

No Brasil, exemplo de fotodocumentário tematizando a relação dos trabalhadores com a construção civil foi desenvolvido por Marcel Gautherot (1910-1996), nos anos 1950, durante a construção de Brasília. Eleito como fotógrafo de predileção dos arquitetos modernos, Gautherot também supria algumas demandas do fotojornalismo de sua época com imagens para a revista ilustrada *O Cruzeiro*²¹. Importante ressaltar, no entanto, que Gautherot não era propriamente um fotojornalista ou repórter, no sentido de alguém que se volta para o noticiário do momento. Foi um fotógrafo independente, dedicado a temas que, em geral, ele mesmo escolheu, ou quando encomendados contavam com sua plena adesão (Frizot, 2016).

Em suas fotos dos trabalhadores de Brasília, a atitude é menos eloquente que em Hine, mas assim como no predecessor estadunidense há um amálgama entre os corpos e os materiais férricos, explorando nessa harmonia a potência do formalismo fotográfico e a ideologia da integração (figuras 210 a 213). As imagens de Gautherot não foram capturadas com o propósito claro de homenagear os obreiros – seus tons costumam ser de encurvamento e não de elevação – mas ao escolher mostrá-los em atividade, declara as virtuosidades dos mais humildes laboriosos, suas relações com o espaço e com as ferramentas. Em Gautherot, o “heroísmo” não se localiza na coragem dos trabalhadores de colocarem-se arriscadamente suspensos nas ferragens, mas por serem executores de uma tarefa que os ultrapassa, a construção da nova capital.

Paralelamente aos registros oficiais, Gautherot empreendeu uma série de imagens que manifestam mais claramente os conflitos sociais e desigualdades econômicas que, já no processo de construção, abatiam a capital federal. Trata-se da mirada sobre o assentamento informal iniciado em 1958 pelos operários do plano piloto e denominado como Sacolândia, palavra que remete à precariedade de suas habitações, formadas por sacos de cimento vazios e outras sucatas (figuras 214 e 215). Os moradores, sobretudo mulheres e crianças, são retratados numa situação de extrema pobreza, em meio a suas pequenas construções envoltas pela terra árida e as árvores retorcidas do cerrado.

²¹ Marcel Gautherot radicou-se no Brasil em função da Segunda Guerra Mundial e firmou-se como um dos nomes fortes da fotografia em nosso país, em um período que vai de meados da década de 1940 ao final dos anos de 1960. Seu trabalho fotográfico, com ênfase na arquitetura e na etnografia, possui alcance territorial monumental e extraordinária qualidade formal. O fato de ter trabalhado para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) e na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro contribuíram para a amplitude geográfica de seu trabalho e um conhecimento estendido sobre o interior do Brasil.

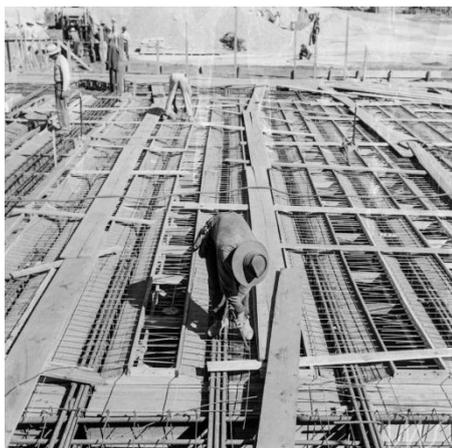


Figura 210. Marcel Gautherot. *Congresso Nacional em construção*. Brasília, 1959.



Figura 211. Marcel Gautherot. *Congresso Nacional em construção*. Brasília, 1959.



Figura 212. Marcel Gautherot. *Congresso Nacional em construção*. Brasília, 1959.



Figura 213. Marcel Gautherot. *Congresso Nacional em construção*. Brasília, 1959.



Figura 214. Marcel Gautherot. *Moradia na Sacolândia*. Arredores de Brasília, 1959.

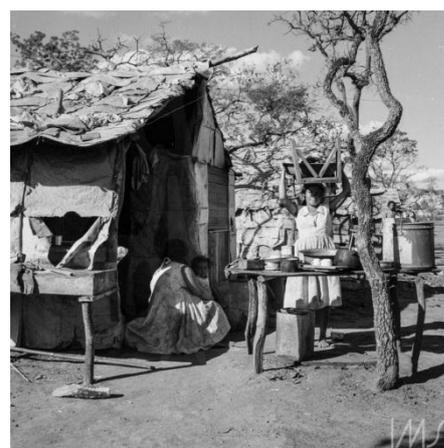


Figura 215. Marcel Gautherot. *Moradia na Sacolândia*. Arredores de Brasília, 1959.

Haveria, então, saída para a classe subalternizada nas figurações fotográficas para além dos extremos entre o heroísmo idealizado e a exclusão? Ao examinar o trabalho de Bárbara Wagner tento responder essa pergunta de modo afirmativo. É preciso, contudo, ponderar as diferenças históricas, que separam, por exemplo, Hine e Gautherot de Wagner. Essa diferença já começa a ser anunciada pela própria fotógrafa ao se declarar atenta a uma classe popular que consome muito e possui uma compreensão da própria imagem (2017b).

A primeira observação, sobre a existência de uma classe popular que consome muito, situa o trabalho de Bárbara Wagner em *Brasília Teimosa* no panorama socioeconômico brasileiro conhecido como a ascensão da “nova classe média”²², fruto das políticas de redistribuição de renda, facilitação de crédito e do forte crescimento econômico pelo qual passou o país a partir do primeiro mandato de Lula, iniciado em 2003, que elevou a empregabilidade no mercado formal.

A virada econômica brasileira, provocou o advento dessa classe que não é consumidora apenas de produtos ou serviços, mas de certos valores, ideias, fórmulas de vida, mecanismos de fé, e como não poderia ser diferente, de imagens. A profusão desse consumo de imagens na vida social, como por exemplo no cinema de massa, nos programas de TV, propagandas, videoclipes e nas revistas de celebridade, conduz à segunda observação de Wagner, a da existência de uma classe popular que possui, crescentemente, a compreensão da própria imagem.

Enquanto a fotografia do século XIX, num contexto ainda incipiente de mecanismos de circulação das imagens, mostrava os corpos estáticos de escravizados e trabalhadores braçais, afim de uma descrição acurada e imparcial para catalogação de tipos humanos, a modernidade fotográfica do início do século XX levantou-se com intenções humanitárias, dando a ver para a classe burguesa, da qual se originavam os fotógrafos, as mazelas sociais que não eram visíveis aos olhos de todos, mas que, acreditava-se, por questões morais – ou mesmo de aprimoramento político da democracia no sistema capitalista – precisavam ser enfrentadas e corrigidas (Bartolomeu, 2008). Essa visada perpassa as fotografias de Lewis Hine e – guardadas as devidas distinções – dos que deram continuidade a essa tradição na atualidade como Sebastião Salgado e João Roberto Ripper.

Formado em economia, Sebastião Salgado mudou-se para Paris com sua esposa, Lelia Deluiz Wanick, em 1969, por motivos que são até hoje pouco claros, ligados à

²² Termo cunhado pelo Centro de Políticas Sociais da Fundação Getúlio Vargas em 2008.

repressão política que se seguiu à decretação do AI-5. Na França abandona a profissão de economista e irrompe para fotografia, filiando-se em 1979 à mais famosa agência de fotojornalismo do mundo, a Magnum. Neste mesmo ano, graças à Lei da Anistia, pôde retornar ao Brasil, fotografando pela primeira vez seu próprio país, percorrendo o sertão e outras terras áridas. Somando constantes viagens ao Brasil e outros países da América Latina – Peru, Bolívia, Equador e México – Salgado desenvolveu até 1984 um projeto independente chamado *Outras Américas*, publicado como livro em edições simultâneas na França, Espanha e Estados Unidos em 1986.

Uma década depois, Salgado que, naquele momento já havia projetado seu nome mundialmente, estava no Brasil por ocasião do massacre de Eldorado dos Carajás, no Pará, em que dezenove integrantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) foram assassinados pela polícia militar, em 1996. Além de fotografar os dias que se seguiram à chacina em Eldorado dos Carajás, Salgado resolveu tomar um posicionamento claro em favor do MST, lançando em 1997 o livro *Terra*, cujos direitos autorais foram revertidos para o Movimento. *Terra* é o único livro de Sebastião Salgado publicado com fotos exclusivamente do Brasil. As imagens não foram capturadas especialmente para a publicação, que é composta por trabalhos anteriormente publicados em *Outras Américas* e no ambicioso fotodocumentário *Trabalhadores*, lançado em 1993, como também feitas no âmbito do projeto *Êxodos*, em execução naquele período. Tendo isso em vista, *Terra* talvez seja a melhor referência do entendimento de Sebastião Salgado sobre o Brasil.

A fotografia em prol dos direitos humanos é também uma forte marca no conjunto da obra de João Roberto Ripper (1953-), que dedicou-se sobretudo à denúncia do trabalho escravo e de outros crimes contra a população rural durante a década de 1990. Quanto a isso avança ao defender que “tão importante quanto uma denúncia é mostrar a beleza dessas pessoas” (Ripper, 2010). Declara-se como um jornalista parcial, comprometido com o apoio real e estrutural a grupos que lutam por sua sobrevivência e dignidade na esfera econômica, social, política ou cultural. Plasticamente suas imagens são munidas de drama, e aqui não me refiro simplesmente às situações de privação dos personagens, mas uma preferência do fotógrafo pela subexposição no uso do filme preto&branco, o que leva à sombras mais fechadas e céus mais densos.

Ripper é um dos grandes fotógrafos brasileiros alinhados ao que foi denominado *Concerned Photographers*, termo cunhado por Cornell Capa (1918-2008) para descrever aqueles fotógrafos que demonstram em seu trabalho um impulso humanitário,

interessados em usar as imagens como instrumento de engajamento político, não apenas para registrar o mundo e nem exclusivamente para se expressarem como artistas. Além do envolvimento social, os chamados *Concerned Photographers* são reconhecidos por traços estilísticos comuns como o uso do filme preto&branco, o apelo ao impacto emocional no espectador e a valorização dos seres humanos retratados em condições adversas.

Nas fotos de Sebastião Salgado e João Roberto Ripper, com o uso do filme preto&branco e da luz natural associados ao conteúdo que demonstra privação e exploração, o que predomina é o conflito social, mas ainda assim, há lugar para que o espectador perceba o cuidado e a afetividade nas relações entre fotografados.

Apesar de algumas das mais famosas imagens de Ripper mostrarem homens, mulheres e crianças abatidas e com um olhar melancólico, a isso ele procurou mesclar momentos em que os personagens se divertem, crianças brincam, trabalhadores e trabalhadores expressam sorrisos em meio às duras jornadas de trabalho nas plantações de cana e carvoarias. Diante das acusações de estetização da miséria, responde:

Hoje eu compreendi que uma das questões mais importantes é romper a maior censura que a gente enfrenta, que é a censura do belo nas pessoas que são menos favorecidas financeiramente. A gente tem que mostrar o que essas pessoas sofrem, do que elas são privadas, mas mostrar também a sua dignidade. Quando alguns críticos não aceitam ver beleza na imagem de pessoas mais pobres, eles estão repetindo uma forte ideologia de poder que é o de censurar a beleza. Contribuem para o crescimento de uma violência impressionante que é a violência da segregação. Por que separar a beleza pela condição financeira das pessoas? (2010)

Suas fotografias aqui apresentadas não chegam a mostrar entusiasmo ou entretenimento dos personagens, mas contêm uma delicadeza que ajuda a tirar os personagens dos limites de um inexorável sofrimento, como no caso do garoto que olha com admiração para seu pai, um carvoeiro, enquanto segura delicadamente seu dedo mínimo (figura 62), ou num singelo beijo entre um cortador de cana em seu filho (figura 63). Semelhantemente o faz Salgado em imagens que apresentam relações parentais nas áreas rurais, seja de trabalhadores submetidos à escravidão moderna (figura 64) ou agregados ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (figura 65).

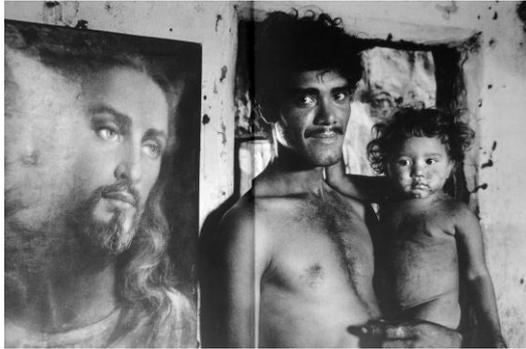


Figura 64. Sebastião Salgado. *Trabalhador de terras áridas no sertão nordestino, vítima de escravidão moderna.* Ceará, 1983.



Figura 63. João Roberto Ripper. *Carinho entre pai e filho em região seca do nordeste brasileiro.* Paraíba, 1998.

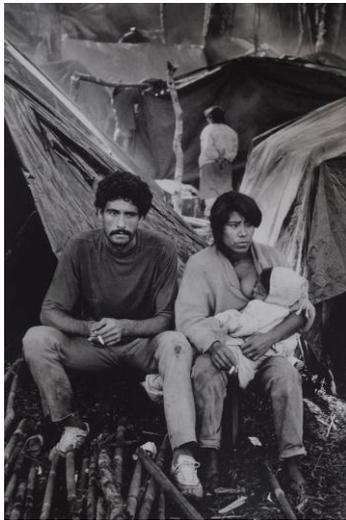


Figura 65. Sebastião Salgado. *Ocupação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).* Fazenda Giacometti. Paraná, 1996.



Figura 62. João Roberto Ripper. *Família de trabalhadores rurais.* Minas Gerais, 1985.

Nas figuras 45 e 46, respectivamente, Sebastião Salgado e João Roberto Ripper apresentam um dos maiores clichês imagéticos, senão o maior, da pobreza: a mão estendida suplicando por algo – dinheiro, comida, remédios, ou outros tipos de bens. No caso das duas fotografias, feitas à beira de estradas, vemos os personagens completamente despossuídos e sua interação com os veículos passantes, que lhes são alheios, se dá à distância.



Figura 45. Sebastião Salgado. *Ônibus interestadual cruzando a região do Tauá, vitimada pela grande seca de 1982-3. Ceará, 1983.*



Figura 46. João Roberto Ripper. *Família da trabalhadora rural Maria Nogueira, boia-fria do café, vivendo como pedinte durante a entressafra. Bahia, 2004.*

Ainda no que tange ao consumo, vejo disjunções entre as fotografias de Ripper e Salgado em relação às de *Brasília Teimosa* quando abordam a alimentação. Numa situação terrível, em contexto de trabalho análogo à escravidão, Ripper fotografou cortadores de cana-de-açúcar recebendo suas marmitas, em 1996, no Mato Grosso do Sul (figura 53). Esses trabalhadores já não eram mais tratados por seus nomes e sim por números, pintados sobre as marmitas. A mão suplicante estendida mais uma vez aparece. Na foto de Sebastião Salgado, o contexto é de uma festa de casamento e confraternização familiar (figura 54). As pessoas estão em volta da mesa e os pratos dispostos de maneira ordenada sobre ela, contrapondo-se aos talheres, totalmente desalinhados ao centro. Apesar de bem vestidas e reunidas para uma celebração, o semblante é abatido e os corpos estão retraídos.



Figura 53. João Roberto Ripper. *Trabalho escravo em fazenda de cana-de-açúcar*. Mato Grosso do Sul, 1986.



Figura 54. Sebastião Salgado. *Festa de casamento em Cansanção, na região do sisal no sertão baiano*. Bahia, 1982.

No livro *Terra*, Salgado se permite menos – ou permite menos a seus retratados – que momentos de alegria transpareçam nas fotografias. O tom geral nas imagens, transmitido na face dos protagonistas, é mais sisudo e os olhares são esquivos. Não se trata de fotografar situações de extremo desespero e dor ou explorar a miséria alheia, como facilmente é acusado. Há uma tentativa de glorificação das pessoas retratadas, imbuído de certa mítica e iconografia cristã. Acredito que suas fotografias tenham, de fato, o poder de sensibilizar, mas ao optar por isso, Salgado é guiado, no ato fotográfico, mais pelos possíveis efeitos no espectador do que por uma experiência de performatividade para os fotografados. Os corpos, a rigor, estão em ação e há pouquíssimo espaço para a construção de poses ou gestos que sejam dirigidos à câmera. O fotógrafo se mantém numa posição de soberania e controle.

As imagens em preto&branco de Ripper e Salgado, nos exemplos mostrados, distanciam-se da vitalidade manifesta nas fotografia de Bárbara Wagner, em cor e com a luz artificial. No lugar do lirismo, extrema pujança.



Figura 47. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 52. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 59. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 60. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 216. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 217. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.

As boas intenções e o engajamento social de fotógrafos e fotógrafas ligados aos ambientes de extrema pobreza ou escravização moderna, calcados na crença do poder das fotos de sensibilizar e mobilizar pessoas para transformação social, mantiveram do século XIX a perspectiva na qual o desejo de figuração por parte daquele que detém o domínio da câmera se sobrepõe ao dos retratados – apesar de que aqui eles são sujeitos e não tipos. Ao produzirem essas imagens e colocá-las em circulação, há o propósito de obter consequências que ultrapassem o interesse individual, mesmo daquele que é fotografado.

Um caso ilustrativo dessa tensão entre o efeito de grande proporção atingido por uma série fotográfica, que pôde impactar positivamente a vida de muitos indivíduos, e o desejo particular por outro tipo de exibição de uma imagem está contido no livro *Terra*, de Sebastião Salgado, publicado em 1997. Os direitos autorais de *Terra* foram revertidos para o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e o arrecadamento gerado pelas vendas serviu para a construção da Escola Nacional Florestan Fernandes, no município de Guararema-SP, um centro de alfabetização e formação, idealizado pelo MST, que promove cursos voltados para o planejamento agrícola e cooperativista, saúde comunitária e gestão dos acampamentos e assentamentos.

A capa de *Terra* contém a fotografia de uma menina de aproximadamente cinco anos, com fisionomia séria e olhar expressivo, numa mescla de serenidade e indagação (figura 218). Apesar de ser atraído pelo olhar da menina, extremamente poderoso e encantador, que mira o fotógrafo de forma direta, observo que a gola de sua camisa está desalinhada, sua face suja e os cabelos despenteados. Em 2012, o jornalista Paulo Cezar Farias, para *Folha de São Paulo*, encontrou a retratada, naquele momento com 21 anos, identificada como Joceli Borges, que já vivia a conquista da posse definitiva de um terreno por seus pais, mas ainda esperava a mesma sorte para ela e seu marido. A despeito da imagem de seu rosto quando criança ter ganhado espaço na mídia e em museus do Brasil e do exterior, além de contribuir materialmente para a luta do MST, Joceli declara que ela e seu pai ficaram sentidos por ela ter saído na capa do livro toda desarrumada. A jovem sem-terra afirma também o desejo de realizar dois sonhos: ter um lote regulamentado e dois exemplares do livro *Terra*, um para ela própria e outro para seu pai.

Essa história evidencia que na atividade fotodocumentária, a partir do modernismo, os sentidos de uma imagem – inclusive o sentido do que é belo, do que é

relevante socialmente – muitas vezes aconram-se no direito e no desejo do fotógrafo expressar-se subjetivamente por meio da câmera, independentemente dos valores morais, simbólicos e estéticos daqueles que são retratados.



Figura 218. Sebastião Salgado.
Capa do livro *Terra*, 1997.

5.2 Afirmação do artifício e da pose

No período de 1882 a 1885, já durante a crise da legalidade da escravidão no Brasil, Marc Ferrez (1843-1923) realiza, como fotógrafo comissionado, uma série que retrata a produção de café no Vale do Paraíba, interior do estado de São Paulo. As fotografias almejavam compor uma imagem do Brasil no cenário internacional, monumentalizando o sistema escravista e lançando uma leitura saudosista sobre uma era em declínio, ameaçada pelos movimentos de abolição (Muaze, 2017). Nessas imagens (figuras 219 e 221), homens e mulheres escravizadas aparecem lavourando, o que é sabido – conhecendo as técnicas e processos fotográficos do século XIX – tratar-se de uma figuração planejada, de modo que os retratados não encaram a câmera, fingindo-se flagrados em seu momento de trabalho. Segundo Mariana Muaze (2017), Ferrez optou por mostrar uma escravidão apaziguada, na qual “as marcas de coerção e violência que incidiam sobre os corpos dos indivíduos escravizados estivessem propositadamente fora ou imperceptíveis no espaço de figuração” (p. 50).



Figura 219. Marc Ferrez. *Escravidados na colheita do café.* Rio de Janeiro, 1882.



Figura 220. Marc Ferrez. *Escravidados na colheita do café.* Rio de Janeiro, 1882.



Figura 221. Marc Ferrez. *Escravidados na colheita do café.* Rio de Janeiro, 1882.

A artificialidade da ação é uma escolha originária da fotografia. No primeiro daguerreótipo em que pessoas aparecem – uma mirada ampla do *Boulevard du Temple*, em Paris, feita da janela de um edifício em 1838 pelo próprio Louis Jacques Daguerre (1787-1851), o inventor da técnica – vemos um engraxate em posição de trabalho, agachado diante de seu cliente. Saber que os daguerreótipos, no primórdio, precisavam de um tempo de exposição de cerca de dez minutos em luz solar forte para se fixarem, contribui para a conjectura de que os dois personagens se mantiveram em posição relativamente imóvel por solicitação de Daguerre até que a imagem fosse capturada.

Mais de meio século após a visada de Marc Ferrez sobre os trabalhadores escravizados nas lavouras de café e num contexto técnico e de circulação das imagens bem diferente daquele, noto a preferência pelo mesmo tipo de artifício num amplo conjunto de trabalhos realizados por Jean Manzon (1915-1990) para a revista *O Cruzeiro*.

Manzon é consagrado como o responsável pela renovação do fotojornalismo brasileiro. Desembarcou no Brasil em 1940 carregando uma experiência de dois anos como fotógrafo na revista *Match*, periódico francês de grande influência mundial. Vem ao país já indicado para uma vaga como fotógrafo no Departamento de Imprensa e Propaganda (DPI), órgão diretamente subordinado à Presidência da República na ditadura Vargas, que se encarregava da produção de material de propaganda do governo, exaltação pessoal do presidente, além da fiscalização e censura dos meios de comunicação (Costa, 2012). Integra o quadro de *O Cruzeiro* em 1943 e, a partir de sua chegada, a revista adota oficialmente o uso da câmera Rolleiflex, o modelo de fotorreportagem – concebendo fotografias para serem articuladas na revista segundo uma narrativa – e a predileção por fotos posadas, mesmo que a maioria declare-se como registro espontâneo (figuras 222 a 227). Outra característica particular de seu trabalho é o uso do *flash*.

Segundo Helouise Costa, notória pesquisadora da fotografia moderna no Brasil, em Jean Manzon, tudo é ciosamente arquitetado: objetos em locais estratégicos e personagens em gestos significativos, como se o mundo posasse para a câmera. “O modo de construção das cenas permite uma identificação imediata do referente. As figuras, junto aos elementos que compõe a imagem, sempre preenchem a totalidade do quadro, dando uma ideia de plenitude, de que as situações se completam em si mesmas.” (1998, p. 153).

Esse preparo das imagens, que no século XXI pode parecer demasiadamente artificial, tinha um ancoradouro forte nos preceitos da parisiense *Match* e era transmitido no Brasil pela revista *O Cruzeiro*, onde trabalhava Manzon, e, provavelmente, aceito pelo público como expressão da realidade, legitimada, entre outras razões, por seu *locus* no fotojornalismo.

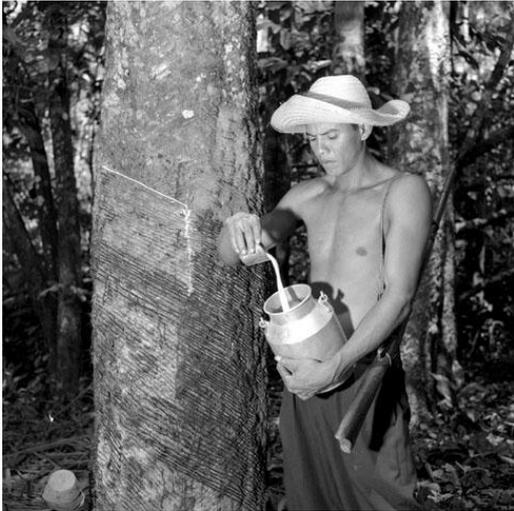


Figura 222. Jean Manzon. Décadas de 1940-1950.



Figura 223. Jean Manzon. Décadas de 1940-1950.



Figura 224. Jean Manzon. Décadas de 1940-1950.



Figura 225. Jean Manzon. Décadas de 1940-1950.



Figura 226. Jean Manzon. Décadas de 1940-1950.



Figura 227. Jean Manzon. Décadas de 1940-1950.

Entre os efetivos da revista *O Cruzeiro* na década de 1950, há o florescer do prodigioso nome de José Medeiros (1921-1990) na documentação fotográfica de temas essenciais para o Brasil naquele momento, como a expedição Roncador-Xingu pelos irmãos Villas-Boas, a cerimônia de iniciação ao candomblé²³ e o samba no Rio de Janeiro. Medeiros buscava imagens que denotassem naturalidade, quase sempre com luz ambiente e tomadas feitas à altura dos olhos, uma abordagem mais discreta e menos intrusiva que a de Manzon.

Em declaração a Joaquim Paiva, Medeiros comenta: “O Jean Manzon usava a Rolleiflex, com dois ou três flashes, um negócio super posado. (...) Eu fazia a foto mais natural. Fazia a fotografia do que estava acontecendo.” (Paiva, 1989, p.54). A saída de Manzon da revista, em 1951, contribuiria para consolidar uma nova orientação no fotojornalismo, dessa vez mais ágil e direto. Medeiros chegou a introduzir, a contragosto da direção da revista, o uso da câmera Leica 35 mm, menor e de operação mais rápida, e para enganar os editores já fotografava pensando no formato quadrado, solicitando também aos laboratoristas que ampliassem as fotos dessa maneira, de modo a parecer que foram feitas com um negativo 6x6 cm usado numa Rolleiflex (Coelho, 2012). Ele e outros de sua época estavam imbuídos por um espírito de veracidade e um viés humanista, influenciados por Henri Cartier-Bresson (1908-2004) e Eugene Smith (1918-1978), cujas consequências plásticas eram o uso da luz natural e a captura de uma cena espontânea.



Figura 228. José Medeiros.
Cena de carnaval. Rio de Janeiro, 1950.



Figura 229. José Medeiros. *Ritual de candomblé de iniciação das filhas-de-santo. Bahia, 1951.*

²³ Embora Pierre Verger já houvesse fotografado tais rituais, recusou-se a publicar suas fotos naquele momento, sendo conferida a Medeiros a tarefa editorial de desvelar ao Brasil aquelas imagens até então inéditas.

Autodeclarado discípulo pessoal de Medeiros, é numa certa herança deixada por Manzon que Walter Firmo (1937-) exercita e aprimora sua poética fotográfica, altamente atenta à construção de poses. Segundo sua tese particular (Firmo, 2005), todo fotógrafo possui três roupagens – a do “ladrão”, a do “invisível” e a do “engenheiro” – e ele próprio pode optar por uma das três a depender do interesse e da necessidade. As duas primeiras posturas concernem aos gestos naturais dos fotografados, com a diferença de que, enquanto o “ladrão” não se preocupa com o foco ou a composição, já que “o importante é roubar a cena do jeito que der e acertar no que não vê” (p. 63), o fotógrafo “invisível” está camuflado na multidão, com o foco já feito, à espreita de uma cena esperada: nesses casos, “é um tiro só, na lata” (*ibid*). Mas é mesmo como “engenheiro” que o trabalho de Firmo ganha um contorno particular. “O engenheiro transporta a régua e o compasso, quase como um diretor de cena, espalhando e concebendo seus ‘atores’, engrandecendo o quadro” (*ibid*).

Firmo inicia sua carreira como repórter fotográfico no jornal *Última Hora*, no Rio de Janeiro, em 1957. Em seguida, trabalha no *Jornal do Brasil* e integra a primeira equipe da revista *Realidade*, lançada em 1965. A partir da década de 70, já portador de uma maturidade como fotógrafo, lança-se em trabalhos de cunho pessoal sobre festas populares ao redor do Brasil, situando-o num limiar entre a fotografia editorial e outras possibilidades mais expressivas e independentes. Entre 1973 e 1982, é premiado sete vezes no Concurso Internacional de Fotografia da Nikon, sendo o primeiro fotógrafo brasileiro a expor no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (apenas Henri Cartier-Bresson, antes dele, teve essa primazia). Em 1985 torna-se diretor do Instituto Nacional de Fotografia da Funarte (Fundação Nacional de Arte, na época ligada ao Ministério da Educação e Cultura), cargo que exerce até 1991, quando da dissolução do Instituto pelo governo Collor.

Não é de pouco relevo mencionar que Walter Firmo é um homem negro, haja vista a ainda parca presença de fotógrafos e fotógrafas negras no metiê artístico nacional. Tal informação nos parece ainda uma chave de leitura inescapável. Na iconografia de Firmo há um interesse particularmente voltado para homens e mulheres negras, não só pelos seus costumes e tradições (o que não seria tanta novidade), mas pela maneira íntima como se dá sua abordagem, o que se inscreve fortemente nas imagens. Nota-se uma construção lírica em seus retratos, que, contudo, ultrapassa a simulação de acontecimentos supostamente naturais (como em Manzon, por exemplo). Os gestos e poses voltam-se para a câmera, passam a existir em função dela (figuras 03,

04, 08, 13, 230 a 234). Observo o despontar de um tipo de figuração do povo em que a performatividade ancora-se em referências estético-midiáticas do universo das revistas ilustradas.

Outra característica essencial em Firmo, a partir de sua ida para *Realidade* e mais fortemente em seu trabalho pessoal, é a maneira como se vale da cor. Não me refiro apenas ao uso do filme colorido, mas de um pensamento que se atenta à cor. Em seu trabalho a cor não é predicado da forma, não qualifica o objeto, sendo ela mesma o sujeito. Quanto a esse aspecto tributa a influência ao fotógrafo estadunidense, que atuou no Brasil, David Drew Zingg (1923-2000).

“Verifiquei que a impostação do banal nas tonalidades vivas retrataria melhor todo um estado d’alma da periferia de uma cidade, onde as casas, ruas de chão a céu aberto, praças e arvoredos, portões e cachorros, tudo isso atrelado à alegria de viver, faria de mim um homem que guardasse o artista saudável e consciente de sua obra, depositando esse olhar sobre um filme sensível iluminado pela cor tropical” (Firmo, 2009, p. 42).



Figura 13. Walter Firmo.
Serro, Minas Gerais, 1979.

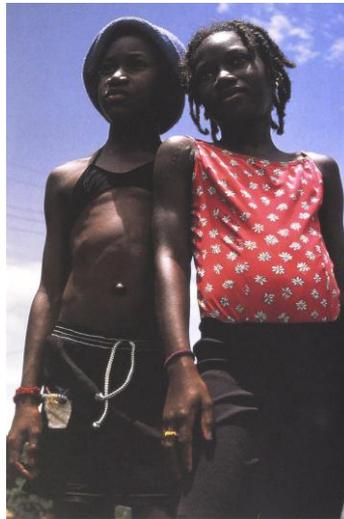


Figura 08. Walter Firmo.
Salvador, 2002.



Figura 230. Walter Firmo.
Serro, Minas Gerais, 1999.



Figura 04. Walter Firmo. *Alagados*. Salvador, 2002.

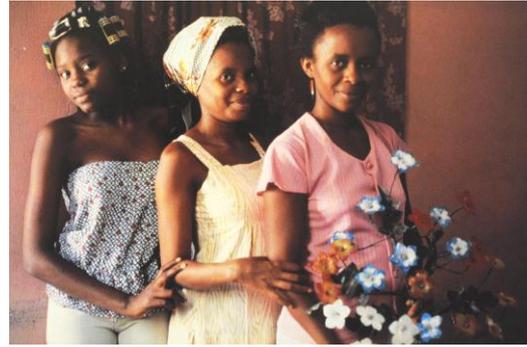


Figura 03. Walter Firmo. *Mucugê*, Bahia, 1985.



Figura 231. Walter Firmo. *Rio de Janeiro*, 2003.



Figura 232. Walter Firmo. *Breves*, 1968.



Figura 233. Walter Firmo. *Bahia*. Década de 1990.



Figura 234. Walter Firmo. *Bahia*. Década de 1990.

Outro destacado pioneiro no uso da fotografia colorida para fins artísticos é Miguel Rio Branco (1946-), que no apagar das luzes da década de 1970, realiza um visceral documentário fotográfico e cinematográfico sobre o bairro do Maciel, na região do centro histórico de Salvador. Filho de diplomata brasileiro, o que o levou a viver em várias regiões do mundo, Miguel Rio Branco, então com 33 anos, embarca na realização dessa série que marcou fortemente a fotografia brasileira e ainda ecoa como um dos trabalhos mais influentes da produção contemporânea no Brasil.

Os resultados artísticos provenientes de seu trabalho no Maciel, como exposições, livro e filme se fazem por um conjunto de imagens extremamente complexo, difícil de circunscrever tematicamente (a não ser por sua geografia precisamente delimitada), o que proporciona uma experiência bastante ampla para o espectador, envolvido em fotografias feitas, profusamente, em diversos planos; variáveis angulações; distintos tipos de personagens em idade, roupas e aspectos físicos; *mise en scènes* que não parecem seguir um padrão pré-definido; e ambientação em diferentes espaços como bares, ruas e casarões.

No interior dessa gama farta e diversa, algumas fotos ganharam destaque da crítica – o que as vezes arrisca restringir o trabalho a essas imagens – e merecem particular atenção na pesquisa: os retratos das prostitutas em seus quartos (figuras 02, 16 e 17, 235 a 237). A princípio, as imagens do Maciel no filme *Nada levarei quando morrer, aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, no livro *Dulce sudor amargo* e em outros resultados artísticos, podem sugerir prioritariamente um discurso sobre a pujança da dor e as marcas da violência em um ambiente de decadência arquitetônica e corporal. Porém, uma parte das fotografias, principalmente as que cito aqui, apresentam-se com traços de delicadeza e requinte na execução das poses pelas personagens.

Tal escolha permitiu um tipo de figuração pouco usual na prática fotodocumentária, que é a do corpo que se dirige à câmera de uma maneira consciente, mas sem tentar reconstituir uma situação dantes vivida. Não se trata, então, de flagrante de ações ordinárias ou extraordinárias, e tampouco de uma encenação endereçada à idealização ou heroificação, mas de corpos que se colocam diante da câmera por meio de um tônus e um modo de olhar que existe em função da presença do fotógrafo e dos possíveis espectadores, demonstrando, em decorrência de uma relação de confiança, sua vaidade, beleza singela, segurança e sensualidade.



Figura 17. Miguel Rio Branco.
Maciel. Salvador, 1979.



Figura 235. Miguel Rio Branco.
Maciel. Salvador, 1979.



Figura 16. Miguel Rio Branco.
Maciel. Salvador, 1979.



Figura 02. Miguel Rio Branco.
Maciel. Salvador, 1979.



Figura 236. Miguel Rio Branco.
Maciel. Salvador, 1979.



Figura 237. Miguel Rio Branco.
Maciel. Salvador, 1979.

Essa procura no ato fotográfico vinha se anunciando durante a década de 1970 no trabalho de Walter Firmo e aparece posteriormente em Luiz Braga (1956-), que a partir dos anos 1980, consolida sua carreira artística fotografando pessoas de camadas populares na região amazônica, de modo que essa figuração, juntamente com outros aspectos plásticos, contrarie visualmente as convenções sobre a exuberância da floresta, o apelo romântico aos povos indígenas ou a privação material da população ribeirinha.

O trabalho de Braga também é marcado pela forte experimentação no uso da cor e retrata, principalmente, a população periférica de Belém do Pará. A sensação que tenho ao olhar as fotografias de Luiz Braga é a de uma suspensão do tempo e não um corte. É notável que se trate de uma fotografia mais lenta, algo que não se define pela velocidade do obturador, mas nasce da necessidade de uma relação efetiva, mesmo que passageira, entre fotógrafo e fotografado. Ambos constroem juntos o retrato (ainda que nessa relação, sempre assimétrica, o fotógrafo detenha maior controle) e os que se colocam diante da câmera parecem possuir certo repertório sobre os processos de fabricação e circulação das imagens, pressupondo a existência de outros espectadores além do fotógrafo e se dirigindo nas poses também a eles.

Apesar de serem feitas em contextos periféricos, não há, ao menos enfaticamente, drama social mobilizado nas fotografias de Braga. Os signos populares locais aparecem nos planos de fundo – casas de madeira, cadeiras de bar, barcos modestos – e no corpo de muitos personagens de *short* e sem camisa. O tônus dos retratados é levemente enrijecido, não por coação, mas por certa altivez e autoconfiança. Esses corpos altivos aparecem em posturas ligeiramente oblíquas com relação à câmera, esquivando-se de um posicionamento estritamente frontal (figuras 05 a 07, 10 e 15). Importante lembrar que além da atividade artística, Braga trabalhou até 2010 como fotógrafo publicitário, fotógrafo de moda, e realizando *books* em estúdio.

Um exemplo notório é sua fotografia intitulada *Vendedor de amendoim*, de 1996 (figura 07). A aproximação do fotógrafo e o domínio da pose pelo personagem se evidenciam fortemente nesse retrato, algo que retira a foto de um lugar de denúncia (o trabalho infantil, por exemplo). Apesar de estar descalço, com os pés sujos e sem camisa, a pose da criança expressa absoluta segurança e a força de seu olhar, que encara com firmeza a câmera, contribui para reservar a ela outro lugar de visibilidade, para além daquele determinado pela denúncia e pela crítica social.



Figura 15. Luiz Braga. *Mulher no bar*. Belém, 1990.



Figura 06. Luiz Braga. *Ponta d'areia*. Belém, 1988.



Figura 05. Luiz Braga. *Garoto e cão em Caranduba*. Belém, 1990.



Figura 07. Luiz Braga. *Vendedor de amendoim*. Belém, 1990.



Figura 10. Luiz Braga. *Banhista*. Belém, 1996.

Já no século XXI, Pedro David (1977-), realiza a série *Rota Raiz*, entre 2002 e 2008, nos vales do Jequitinhonha e do Mucuri, em Minas Gerais. O artista declara que, durante sua infância essas regiões ocuparam uma espécie de lugar mítico em seu imaginário, promovido pelas histórias trazidas por seus pais em decorrência de várias viagens profissionais que realizavam a essas terras. Quando finalmente pôde viajar, já como fotógrafo, em busca do imaginário sertanejo que marcou sua experiência, não os encontrou. O sertão estava transformado por traços do consumo e da globalização. O olhar do fotógrafo volta-se então para os traços dessa transformação.

Embora Pedro David tenha partido de referências imagéticas fornecidas pelos pais, podemos considerar que boa parte do imaginário do sertão seja compartilhada socialmente. A série *Rota Raiz* é uma tentativa de perturbar – ou mesmo, atualizar, esse imaginário estabelecido por décadas de representação do sertão, o que traz consequências para a maneira como o fotógrafo aborda as paisagens e os corpos.

No livro *Rota Raiz*, não vemos a terra rachada, os romeiros, crianças subnutridas e mulheres com latas d'água na cabeça. Numa das principais fotos da série, três meninas adolescentes de corpo delgado posam para o fotógrafo em atitude que lembra a das *top models* na passarela, algo que provavelmente fora internalizado a partir de imagens de revistas e televisivas (figura 01). Vestem *jeans* e blusas de alcinhas (curiosamente, cada uma delas possui uma cor – verde, rosa e ciano, semelhantes ao figurino das *Meninas Super Poderosas*²⁴). Noutra foto, uma jovem de cabelos tingidos de loiro, vestindo *jeans* e várias pulseiras, recai sobre uma cama e posta a mão confiantemente no edredom estampado, em um misto de languidez e autoconfiança (figura 12). Ao lado desta, no livro, outra jovem aparece em contraluz com um sutiã rosa sobre seus seios fartos e com asas de anjo, um olhar direto, lábios entreabertos, dedos delicadamente postados na cintura da calça, sensualizando ternamente sua imagem diante da câmera (figura 14). Constituídas pela pose consciente, as imagens passam ao largo de uma visão conservadora sobre as mulheres do sertão.

²⁴ Desenho animado criado nos USA por Craig McCracken no final dos anos 1990 e que teve forte sucesso na televisão brasileira na primeira metade da década de 2000.



Figura 01. Pedro David.
Rota Raiz, Minas Gerais, 2002-2008.



Figura 14. Pedro David.
Rota Raiz, Minas Gerais, 2002-2008.



Figura 12. Pedro David.
Rota Raiz, Minas Gerais, 2002-2008.

As imagens aqui citadas encontram paralelo em *Brasília Teimosa*, por trabalharem ativamente com a construção de poses: endereçam uma mirada direta aos retratados e elevam seus atributos corporais e morais, tornando-os mais belos e mais sedutores, por meio de fórmulas de figuração que vão desde a pintura européia até a propaganda de moda.

Em Bárbara Wagner, vemos como dois meninos negros miram de forma aguda a lente da câmera (figura 09). Um deles, o de sunga azul, posiciona-se com ligeira rotação do tronco, braços baixos e elevação de um dos ombros, tal qual o personagem figurado por Luiz Braga (figura 07), ainda que a expressão facial das crianças em *Brasília Teimosa* sugira menos serenidade, expondo certo enfrentamento. Noutra imagem (figura 18), uma jovem mostra-se com a coluna arqueada para frente, braços flexionados lançados para trás e quadril erguido para a esquerda, projetando seu tronco em direção à câmera como o faria uma protagonista no universo da publicidade.



Figura 09. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 18. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.

Em *Brasília Teimosa*, a artificialidade das poses e a participação dos fotografados permeiam toda a série e revelam-se ainda mais fortemente no gesto de deitar-se, como na imagem em que um homem branco e magro acomoda-se, curiosamente, sobre um cavalo (figura 197). Sua face volta-se para o céu e seus olhos estão fechados. Parece repousar, não fosse pela firmeza com que segura as rédeas do animal, revelando sua ação performática. A respeito dessa imagem, Bárbara Wagner declara:

As fotos não eram só consentidas, mas havia um nível mais adiante de consentimento, eram negociadas e desejadas pelas pessoas. Por exemplo, eu vi aquele cara deitado no cavalo de muito longe, cheguei perto dele correndo. Ele já tinha se levantado, já tava saindo da água. Aí conversei com ele, falei que estava fazendo uma documentação sistemática da ocupação da praia e dos corpos de pessoas que habitam e frequentam ali, e que tudo isso tem a ver com uma nova configuração urbana e social que me interessava. Ele entendeu isso e eu perguntei se ele podia voltar com o cavalo pra dentro da água e ficar pegando sol. Aí ele voltou, ficou deitado e um menino de short vermelho que estava fora do quadro foi se aproximando. (2017a)



Figura 197. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.

Por ocasião de minha conversa com Bárbara Wagner (2017a) para essa pesquisa, comentamos sobre a má repercussão que seu mais recente filme naquele momento, *Terremoto Santo*, estava recebendo em alguns setores da mídia e entre pessoas do meio artístico. O curta-metragem, em coautoria com Benjamin de Burca, aborda produtores de música evangélica no interior de Pernambuco, concentrando-se nos diferentes aspectos sociais, econômicos e estéticos desses grupos. A jornalista Anna Virginia Balloussier, da *Folha de São Paulo*, por exemplo, interpreta que “ainda que sem intenção, Bárbara e Benjamim expuseram ao ridículo as garotas que, na beira do rio, fazem uma coreografia em que espalmam as mãos metidas em luvas brancas à la Michael Jackson” (2017). Em sua crítica, Balloussier chega a prestar alguma complacência aos artistas, já que, segundo ela, “empatia e desprezo pelo diferente nem sempre se anulam”, e no caso de *Terremoto Santo*, embora prepondere a primeira opção, a segunda, em sua leitura, existe e provoca estragos no filme.

Segundo Wagner, a acusação enfrentada de que os jovens em *Terremoto Santo* não estão conscientes do que estão fazendo diante da câmera carrega a suposição de que, em seu filme, os evangélicos são objetificados na narrativa e enquanto objetos tornam-se incapazes de articular – na lógica dos detratores – sua própria subjetividade, mesmo que estejam performando, com total controle do corpo, as letras, melodias e arranjos que eles próprios compuseram.

Eu acho que essa ilusão de que eles estão inconscientes do que estão fazendo se dá muito por uma noção do documentário flagrante, esse tipo de exploração da miséria que fundamenta toda nossa representação do popular, o do fotógrafo no controle, essa voz de quem tem autoridade pra falar sobre o outro e decide como fotografar alguém que muitas vezes não dá consentimento do uso de sua imagem e nem olha pra câmera. Isso fez tanto mal pra gente – esse tipo de mirada social no documentário, no jornalismo, e também na arte – que não conseguimos nem imaginar que o outro possa ter total lugar nesse processo. (2017a)

A artista complementa sua análise a esse respeito dizendo que o público talvez estivesse mais preparado para um trabalho que denunciasse a violência sofrida ou praticada pela igreja evangélica. Contudo, segundo Bárbara, uma obra de aproximação, engajamento e compreensão das formas estéticas e políticas desses corpos torna-se um tabu, devido ao “mau agenciamento da representação do outro”, que por sua

preponderância história, já se torna uma premissa para a recepção, que não espera que esses sujeitos possam ser capazes de construir ativamente o próprio gesto diante da câmera. Para ela, o mesmo aconteceu com *Brasília Teimosa*.

Ainda que na realização de *Brasília Teimosa* apenas a fotógrafa detenha a posse da câmera (pelo menos em 2005 e 2006, anos de criação dessa série, antes da profusão dos celulares com câmeras e da prática de *selfies*), a prerrogativa de apertar o disparador no momento que considerar adequado e o arranjo específico da edição, vejo surgir uma atitude pouco convencional dos retratados em direção à fotógrafa, haja vista a compreensão mais instaurada, como aponta Wagner, que eles possuem da própria imagem ou mesmo da esfera de circulação das imagens de maneira mais ampla. O lugar antes muito bem marcado entre observadores e observados torna-se pulverizado, por meio de atitudes de resistência à representação tipificada da carência econômica, de gestos que burlam o que é tomado como bom gosto pela classe média e na admissão em performar poses reproduzidas do universo das celebridades.

Anna Karina Bartolomeu (2008) aponta que nesse tipo de trabalho documentário na contemporaneidade, época atravessada por um fluxo ininterrupto de propagação das imagens, os sujeitos fotografados respondem não só à presença do outro ali colocado, a fotógrafa, mas também aos possíveis espectadores das imagens, além de trazerem ecos de enunciados anteriormente absorvidos por eles sobre as mais variadas formas de representação e circulação midiática.

Complementando essa discussão, Eduardo de Jesus (2018) argumenta que entre os códigos e jogos de linguagem armados por Bárbara Wagner em *Brasília Teimosa*, as fotografias não estão ligadas somente à típica indicialidade da imagem²⁵, mas passam a se referir também a um conjunto de imagens que moldam as formas subjetivas dos retratados e seus padrões estéticos. As fotografias conectam-se, então, a uma espécie de indicialidade expandida que, além do referente imediato diante da câmera, contempla as próprias formas de circulação da imagem na vida social.

²⁵ Apregoada, entre outros, por Roland Barthes em *A câmara clara* (1980) e por Philippe Dubois em *O ato fotográfico* (1983).

5.3 Lazer e provocações

Ao olhar para as fotografias de *Brasília Teimosa* da maneira detida como me exigiu essa pesquisa, e aproximá-las de uma vasta iconografia sobre o popular no Brasil, evidenciou-se para mim como essa série de Bárbara Wagner cria uma ruptura (entre outras) com a tradição documentária ao dar vazão à irreverência dos personagens e retratar seus momentos de lazer.

Esse conjunto de comportamentos mostra-se, por exemplo, na imagem em que um homem aparece sendo (ou melhor, brincando de ser) carregado por outro, ambos magros e jovens (figura 73). Os rapazes dirigem o olhar para câmera, rindo com entusiasmo. O *short* cinza do jovem de pele branca encontra-se tão dobrado devido à atitude extravagante que quase não aparece, expondo despudoradamente sua perna direita. Expressões faciais cômicas e expansivas também se fazem presentes nas mulheres da figura 79, uma delas, inclusive, expõe a gozação diante da fotógrafa, denotando chifres com uma das mãos. Na figura 80, três jovens negros exibem seus *piercings* na língua. Para além de uma simples exibição dos acessórios, afirmam ousadia e bom humor, em um gesto divertidamente coreografado.

As línguas projetam-se durante um beijo, seja naquela fotografia feita num *big-close* (figura 81) ou noutra, com uso da grande angular (figura 84), em que, além da liberdade exagerada expressa no beijo, outro gesto cômico aparece nas mãos de um menino que, com seus dedos, atribui jocosamente um par de chifres na cabeça do homem ao seu lado. Ainda sobre beijos e bom humor, dois homens simulam o gesto amoroso de forma caricatural ao pressionarem os lábios e sugarem as bochechas, fazendo “biquinhos” (figura 84).

Considero que nesse conjunto de fotografias de *Brasília Teimosa* as capturas são mais intensamente afetadas pelo modo como as pessoas se colocam ativamente diante da câmera, assumindo poses e gestos pouco ortodoxos, desafiando os padrões de “bom gosto”, e em que elas resistem ou jogam com as intenções da fotógrafa em seu poder de enquadrá-los.



Figura 73. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 79. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 81. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 84. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 83. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 78. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.

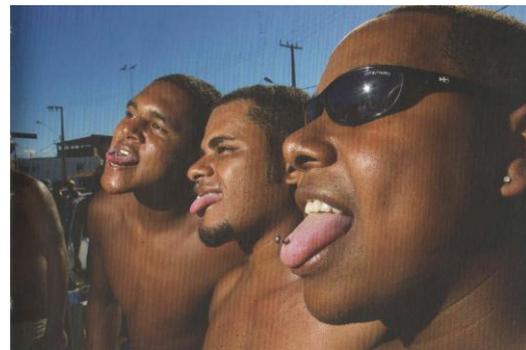


Figura 80. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.

Nessa irreverência os gestos parecem não obedecer a planejamentos previamente estabelecidos, os fotografados assumem uma postura ousada, atrevida e em certa medida desafiadora para com a fotógrafa e os futuros espectadores. Não que os sujeitos desprezem a câmera, ao contrário, suas manifestações existem enquanto ativadas pela presença dela. O que acontece é que, conhecedores e participantes de um universo de circulação de imagens, esses sujeitos já não são mais tão dóceis diante de uma profissional da fotografia que pretenda enquadrá-los, seja por interesses jornalísticos, etnográficos ou artísticos.

Afora o trabalho de Bárbara Wagner, a pesquisa me conduziu a outra obra que, de maneira transversal, abre espaço para a enunciação do vigor provocante e da alegria desenfreada nas manifestações gestuais e faciais do povo, desafiando padrões pré-estabelecidos. Trata-se da série *Na lona*, de Rogério Reis (1954-), realizada entre 1987 e 2000 por meio da montagem de um estúdio improvisado com uma lona de caminhão durante o carnaval em bairros periféricos do Rio de Janeiro. O título da série, além de falar da literalidade do fundo infinito do estúdio fotográfico, é uma referência à expressão popular que significa estar sem dinheiro, “duro”, falido. *Na lona* é composta de fotografias do carnaval de rua, mostrando anônimos foliões em blocos ou individualmente festejantes (figuras 85 e 86). Suas fantasias possuem uma precariedade material comparada àquelas que aparecem nos desfiles da Marquês de Sapucaí, mas são absolutamente inventivas.

Temos então, a partir desse dispositivo de criação – em que o fotógrafo enseja uma circunstância inicial, o estúdio improvisado na rua – o aparecimento de um poder performático dos foliões pela maneira ousada como eles se põe em cena. Mayara Rodrigues, assistente do fotógrafo, conta que quando os blocos passavam alguns foliões, às vezes, invadiam a lona e faziam o que queriam, sem direção, enquanto eram fotografados (2002). Tal poder performático é também o poder dos foliões de controlar o aparecimento da própria imagem, que dentro da irreverência do carnaval em *Na lona* se manifesta em sorrisos entusiásticos, nádegas voltadas para câmera, poses forçosamente sensuais, línguas para fora da boca, emulações das posturas de celebridades, gozações, atitudes estapafúrdias, lábios em forma de bico, e ridicularizações de si mesmo.



Figura 86. Rogério Reis.
Na Iona. Rio de Janeiro, 1989-2000.



Figura 85. Rogério Reis.
Na Iona. Rio de Janeiro, 1989-2000.

Essa irreverência exibida nas séries de Bárbara Wagner e Rogério Reis está associada a outro aspecto descontínuo em relação à herança fotodocumentária, que se liga ao interesse pela esfera do lazer e não a da labuta. O trabalho fotográfico que talvez tenha sido o pioneiro no Brasil nesse sentido, ao mostrar de modo exclusivo e deliberado os momentos de lazer de uma classe trabalhadora, é a série de Nair Benedicto (1940-) feita em 1978 sobre o Furró do Mário Zan, ponto de encontro dos migrantes nordestinos na cidade de São Paulo naquele momento.

Nair Benedicto, aos 29 anos, era uma estudante de comunicação na Universidade de São Paulo (USP) quando foi presa politicamente pela ditadura militar em 1969. Era também uma mulher casada e mãe de três filhos. Permaneceu encarcerada por nove meses, período em que foi torturada e no qual ficou absolutamente incomunicável pelos dois primeiros meses. Conta que não pertenceu a nenhum grupo armado, engajava-se politicamente contra o regime por meio da comunicação (Benedicto, 2013). Quando saiu da prisão ainda não era fotógrafa, pensava em profissionalizar-se na televisão, mas foi impedida de trabalhar devido à exigência de um atestado de bons antecedentes pelas emissoras. A fotografia apareceu como uma alternativa a quem almejava trabalhar com a imagem, podendo dispensar o vínculo empregatício.

Em 1978, antes de fundar a Agência F4, Nair Benedicto desenvolveu seu projeto independente sobre os nordestinos em São Paulo. Segundo relata (2013), naquele momento ela ouvia muitas queixas de pessoas de classes média e alta sobre a migração dessa população para o sudeste. Perguntou-se então quem eram esses nordestinos e o

que eles faziam em São Paulo. De uma maneira extremamente sensível para sua época e, até hoje, pouco usual no documentarismo fotográfico, buscou essa resposta não nas rodoviárias, nos canteiros de obras ou no comércio informal, mas nos momentos de lazer, fotografando um local de alta popularidade entre os migrantes nordestinos: o Forró do Mário Zan, no bairro Jabaquara. “Fiquei deslumbrada com o que vi: a paixão, a cumplicidade, o prazer da dança. Não havia homem se aproveitando das mulheres, todos estavam muito felizes, as mulheres também se enganchavam nos homens” (Benedicto, 2013).

Numa das fotografias mais célebres dessa série e de toda carreira de Benedicto, intitulada oportunamente como *Tesão no Forró*, vemos um casal – homem e mulher negros – abraçados, possivelmente dançando (figura 76). Ele, vestido de camisa xadrez e colete, agarra a mulher pela lombar e ela, trajada com uma blusa ou vestido sem mangas e um lenço brilhante na cabeça, envolve-o pelos braços pousando suas mãos na nuca do parceiro. O homem irrompe o pescoço da companheira voluptuosamente com seus lábios e ela, embevecida pela maliciosa carícia, deleita-se de olhos fechados. Na periferia do quadro, diga-se de passagem, um jovem se apercebe da câmera e denuncia sua presença.

Noutra imagem, homem e mulher, corpo a corpo, dançam e se inebriam. Extremamente agarrados, noto que suas pernas estão entrecruzadas no “bate coxa” do forró (figura 75). Ela envolve-o pela nuca com seus braços e ele pousa firmemente a mão direita nas costas da parceira e a esquerda em suas nádegas. Os olhos fechados e a expressão facial de ambos denotam segurança e prazer. Uma terceira fotografia mostra duas mulheres de meia idade, muito bem vestidas e cheias de acessórios, lado a lado em uma mesa fora da pista de dança (figura 77). Uma delas sorri, escapando ao olhar da câmera, e a outra leva uma garrafa de refrigerante aos lábios abertos. Nas três imagens a fotógrafa faz uso do *flash* lançando-o diretamente no primeiro plano, possivelmente pelas más condições de luminosidade. Os planos de fundo se tornam opacos, e entrevemos elementos do forró e da diversão – outras pessoas dançando, garrafas de cerveja, copos, cigarros.



Figura 76. Nair Benedicto.
Tesão no forró. São Paulo, 1978.



Figura 77. Nair Benedicto.
Forró do Mario Zan. São Paulo, 1978.



Figura 75. Nair Benedicto.
Forró do Mario Zan. São Paulo, 1978.

Contemporaneamente a Bárbara Wagner, Júlio Bittencourt (1980-) dedicou-se a retratar a curtição de uma população urbana periférica e tal como a recifense escolheu a praia como espaço privilegiado para realização de seu fotodocumentário. Na cidade do Rio de Janeiro, durante quatro verões, entre 2007 e 2010, o fotógrafo frequentou o Piscinão de Ramos, uma praia artificial abastecida pela filtragem da água do mar, que foi inaugurada em 2001 para acesso da população de baixa renda na zona norte carioca. Mais do que em *Brasília Teimosa*, a série *Ramos* aborda a superpopulação, a comida precipitando-se pelo excesso e parece enfatizar o desleixo no modo de vestir. Não por acaso o posfácio do livro *Ramos*, de Bittencourt, é escrito por Martin Parr, para quem as imagens exalam energia e caos.

Ramos é um trabalho bastante híbrido do ponto de vista das capturas fotográficas. Em alguns momentos Júlio Bittencourt se comporta com invisibilidade típica de Parr em *The Last Resort*, noutros faz fotos posadas, geralmente com pessoas em posturas austeras (figuras 75 e 238), longe da extravagância de *Brasília Teimosa*, de Wagner e de *Na lona*, de Rogério Reis. Há ainda uma excentricidade ao retirar, com um violento corte no enquadramento, o rosto de alguns fotografados cujas informações, corporais e espaciais, contidas nas cenas lhe pareceram importantes demais para se resumirem a uma figura individualizada (figuras 239 e 240). De todo modo, a série aborda uma parte marginalizada – do ponto de vista urbanístico, econômico e simbólico – da cidade do Rio de Janeiro, por um viés que demonstra formas de resistência a isso, com atenção às as atividades dos moradores em seu tempo livre, o banho no Piscinão, o relaxamento e as carícias entre os casais.



Figura 238. Júlio Bittencourt.
Ramos. Rio de Janeiro, 2007-2010.



Figura 75. Júlio Bittencourt.
Ramos. Rio de Janeiro, 2007-2010.



Figura 239. Júlio Bittencourt.
Ramos. Rio de Janeiro, 2007-2010.



Figura 240. Júlio Bittencourt.
Ramos. Rio de Janeiro, 2007-2010.

Brasília Teimosa e os trabalhos citados de Rogério Reis, Nair Benedicto e Júlio Bittencourt apresentam-se como exceções no cenário fotodocumentário brasileiro, ao voltarem-se para uma classe popular recusando já de antemão os clichês da privação material ou da dignificação heroica do oprimido pelo labor, preferindo estar com as pessoas fotografadas em seus momentos de suspensão da rotina semanal. A série de Wagner, como a de Reis, particularmente se diferencia ao abrir-se para a possibilidade dos retratados de cocriarem as fotografias, mesmo que tensionando a relação entre o que é tido como bom gosto, seja dentro dos padrões da mídia massiva ou das convenções da fotografia documentária.

A afirmação desses gestos mais desafiadores, em que os retratados dirigem para a câmera sua ousadia, comicidade e auto-ironia, comumente provoca olhares reativos por parte daqueles que defendem uma fotografia que não sofra interferência e revele, supostamente, uma captura “espontânea”. Talvez por isso são raras as aparições de personagem na fotografia documentária brasileira que irrompam diante da câmera com atitudes provocadoras, como nas travestis do Carandiru (figuras 87 e 88) por João Wainer e na imagem do caboclo paraense por Elza Lima (figura 89) ou mesmo que manifestem gestos de saudação em geral, como os anunciados pelos adolescentes do maracatu rural retratados por Bárbara Wagner na série *Estrela brilhante* (figura 90) e nos presidiários do sistema APAC por Rodrigo Albert (figuras 91 e 92). Nos casos citados de João Wainer e Elza Lima, por suas dinâmicas e movimentações, as fotos parecem uma espécie de flagrante do flagrante: como se o fotógrafo fosse flagrado pelo fotografado, em sua tentativa de capturar a imagem de modo mais ou menos discreto. Ao flagrar o fotógrafo, o sujeito fotografado devolve a ele uma provocação, uma brincadeira, um desafio.

Outro exemplo desse desvio é a fotografia em que uma mulher projeta sua língua em direção à câmera do fotógrafo Miguel Rio Branco, na comunidade do Maciel, em 1979 (figura 93). Nela existe um descompasso entre o ideal de figuração popular instaurado pela tradição fotodocumentária e a ação performática da retratada, que atua de modo imprevisível, conduzindo o trabalho. Para Mariano Klautau Filho, que examinou a trajetória de Rio Branco em sua tese de doutorado (2015), numa atitude como a da mulher na figura 93, há um tipo de afronta, mas que é, ao mesmo tempo, um modo de sociabilidade com o fotógrafo. Ao tensionar a relação com o fotógrafo, a retratada contribui para o estreitamento de um vínculo, mesmo que passageiro, no ato da captura.



Figura 87. João Wainer.
Carandiru. São Paulo, 1998-2002.



Figura 88. João Wainer.
Carandiru. São Paulo, 1998-2002.



Figura 89. Elza Lima.
Arraial de Nazaré. Belém, 1987.



Figura 90. Bárbara Wagner.
Estrela Brilhante. Nazaré da Mata, Pernambuco, 2010.



Figura 91. Rodrigo Albert. *Inserção*.
Associação de Proteção e
Assistência ao Condenado (APAC).
Minas Gerais, 2002-2008.



Figura 92. Rodrigo Albert. *Inserção*.
Associação de Proteção e
Assistência ao Condenado (APAC).
Minas Gerais, 2002-2008.



Figura 93. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.

Tais atitudes irreverentes e provocadoras conduzem-me ao conceito de *auto-mise-en-scène* da maneira como apresentada por Jean-Louis Comolli (2008). Segundo o pesquisador, diante da câmera a *auto-mise-en-scène* está sempre presente, de forma mais ou menos manifesta, a depender da disposição ou não do cineasta (ou analogamente, do fotógrafo) de tentar impedi-la, mascará-la ou anulá-la. Em casos raros, como os apresentados nessas fotografias, o gesto da *mise-en-scène* mais assentado na decisão do fotógrafo parece dar lugar à *auto-mise-en-scène* dos retratados, que vem da combinação entre um *habitus* (incorporando posturas e gestos que são assimiladas previamente num campo social, a ponto de se tornarem inconscientes) e o modo como os sujeitos ajustam seus corpos ao identificarem na câmera o olhar do outro, estabelecendo um jogo em que devolvem esse olhar, impregnado-o de seus próprios mundos.

5.4 Corpos fragmentados

Num conjunto de fotografias de *Brasília Teimosa* observo que as personagens aparecem figuradas como corpo fragmentado. Tive uma mirada mais atenta, pela primeira vez, sobre tal modo de operação da fotografia, a partir da análise do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro dedicada às fotografias dos povos indígenas xinguanos feitas por Maureen Bisilliat²⁶ (1931-). Seus livros *Xingu: detalhes de uma cultura* e *Xingu: território tribal*, publicados em 1978 e 1979, respectivamente,

²⁶ Nascida na Inglaterra, Bisilliat, estudou pintura em Paris e Nova York, antes de fixar residência no Brasil em 1957, onde troca a pintura pela fotografia, fazendo parte da mesma geração de Walter Firmo, que teve nas décadas de 1970 e 1980 o ponto alto de suas produções, e tal como ele transitou entre o fotojornalismo e as investidas poéticas, com especial pioneirismo no uso da cor. Desenvolveu um extenso trabalho como fotógrafa documentarista, tanto em sua passagem pela editora Abril (entre 1964 e 1972 nas revistas *Quatro Rodas* e *Realidade*) quanto em produções mais independentes.

buscavam o que ela chamou de “realidade delicadamente sensível” (citada por Coelho, 2012, p. 118). Nesses trabalhos Bisilliat partiu para uma mirada aos povos indígenas xinguanos com uma plástica pouco vista na fotografia colorida brasileira até então.

Para Viveiros de Castro (2011) as fotografias de Maureen Bisilliat possuem, além das notáveis qualidades técnicas, um caráter expressivo bastante acentuado, explorando a dramaticidade no uso do *chiaroscuro*, fazendo retratos monumentalizantes, dedicando preferências às texturas e tendo um ancoramento, talvez inconsciente, na iconografia indígena pré-colombiana (asteca e maia). Contudo, o antropólogo destaca que nessas fotos falta interação com a câmera, o rosto torna-se objeto e o trabalho como um todo sugere despersonalização e decomposição do corpo em fragmentos. Ainda que isento de julgamento valorativo explícito, Viveiros de Castro comenta que as fotos de Bisilliat não demonstram o que estava se passando politicamente com os índios xinguanos na década de 1970, valorizando, ao contrário, deliberadamente, o que existia antes: em seus ângulos fechados, suprime-se quase tudo o que está em volta.

Uma análise mais detida, a partir da provocação de Viveiros de Castro, me faz perceber que não só no Xingu, mas em outras de suas importantes séries como *Pele preta* (figura 94) e *Caranguejeiras* (figura 95), Bisilliat utiliza a decomposição do corpo como estratégia figurativa. Coxas aparecem, em *Xingu*, de modo orientado à câmera, com fundo negro proporcionado pelas sombras e luz impecavelmente planejada, como em um estudo de anatomia. A ambição etnográfica revela-se pela pintura corporal (figuras 106 e 241) somada ao uso das miçangas como adorno no quadril (figura 97).



Figura 97. Maureen Bisilliat.
Xingu. Mato Grosso, 1975.



Figura 106. Maureen Bisilliat.
Xingu. Mato Grosso, 1975.



Figura 241. Maureen Bisilliat.
Xingu. Mato Grosso, 1975.



Figura 94. Maureen Bisilliat.
Pele preta. Salvador, 1960.



Figura 95. Maureen Bisilliat.
Caranguejeiras. Aldeia do Livramento, Paraíba, 1968.

Outro fotógrafo que explorou contundentemente a fragmentação corporal em suas imagens foi justamente Miguel Rio Branco, característica que aparece desde a série no bairro do Maciel, cidade de Salvador, em 1979, tendo se intensificado fortemente ao longo de sua carreira, como podemos observar em fotografia feita na Academia de boxe Santa Rosa, no Rio de Janeiro, em 1993 (figuras 104), ou numa carvoaria em Minas Gerais (figura 98). No caso dessas imagens de Rio Branco já não se trata de uma visada etnográfica, mas o intento de que, ao suprimir algo pelo corte, a fotografia convoque o espectador para o fora-de-campo. Trata-se também de ressaltar a textura da imagem provocada pelo suor, cicatrizes e o esgarçado do *jeans*.

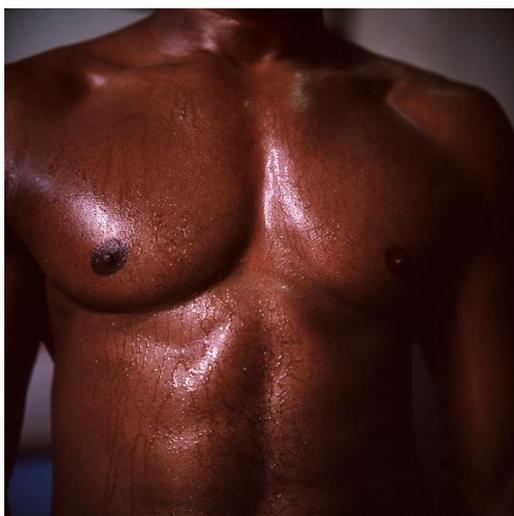


Figura 104. Miguel Rio Branco.
Academia de Boxe Santa Rosa. Rio de Janeiro, 1993.



Figura 98. Miguel Rio Branco.
Minas Gerais, 1992.

O corte fechado do enquadramento sobre os retratados recai também quando o motivo da decomposição é o rosto, característica que atravessa a obra de André Cypriano (1964-). A abordagem de Cypriano como documentarista é bastante ampla, contemplando planos abertos, sujeitos em ação, retratos posados, detalhes, e os big-closes, como o lançado sobre Chiquito, um dos chefes do Comando Vermelho dentro do Instituto Penal Cândido Mendes, na Ilha Grande, durante os anos 1990.

O enorme nariz desfocado nesse big-close (figura 242) nos leva a perceber que o retrato foi feito com uso de uma objetiva grande-angular, uma escolha equivocada do ponto de vista técnico, em virtude da distorção que esse tipo de objetiva provoca, mas claramente justificada, contudo, como conceito. Chiquito havia estabelecido que para o desenvolvimento do trabalho no presídio, Cypriano não poderia fotografá-lo e nem aos outros líderes do Comando Vermelho (Cypriano, 2001). Ao longo dos dias, tendo sido estreitada a relação entre os dois, a condição inicial muda e Cypriano se vale de uma grande-angular para explicitar que o retrato do infame personagem foi feito com enorme proximidade física, consequência de intimidade. O fotógrafo repete essa estratégia em seus trabalhos posteriores: *Rocinha* (figura 243), *Quilombolas* e *Capoeira* (figura 244).

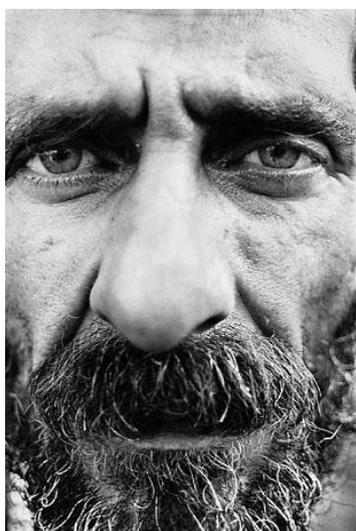


Figura 242. André Cypriano.
Caldeirão do Diabo.
Ilha Grande, Rio de Janeiro, 1994.

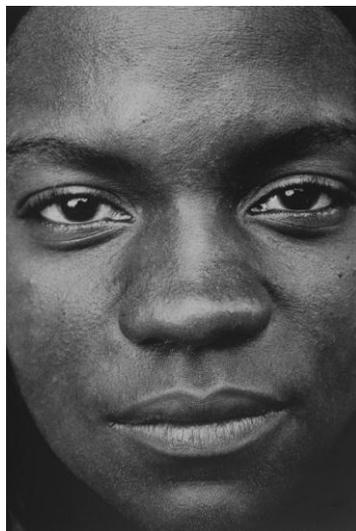


Figura 243. André Cypriano.
Rocinha. Rio de Janeiro, 1999.

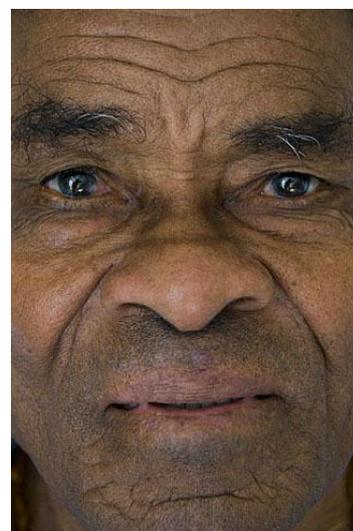


Figura 244. André Cypriano.
Capoeira. 2009.

Há uma tríade de fotógrafos que usam da decomposição corporal como jogo de planos no enquadramento, atando elementos e situações que talvez estejam distantes entre si ou não possuam uma conexão direta, que não seja aquela regida pela poética dos próprios autores no ato da composição. Refiro-me à Tiago Santana, Elza Lima e Paula Sampaio.

O cearense Tiago Santana (1966-) desenvolveu ao longo da década de 1990, seu grande trabalho *Benditos*, sobre as romarias de Juazeiro do Norte em torno da figura do Padre Cícero. A série se destaca pelo uso da grande angular com proximidade física aos fotografados, criando cortes profundos nos corpos dentro do quadro, uma composição, de certo modo, alheia às regras formais (figuras 111 e 118). No contexto fotografado por Santana os corpos fragmentados dos romeiros, além de criarem um diálogo entre os planos, remetem aos ex-votos²⁷, símbolos que permeiam o imaginários dessa região.

Um viés pouco ortodoxo marca também a obra da paraense Elza Lima. Parceira de Tiago Santana no projeto *Brasil sem fronteiras*²⁸, Elza Lima (1952-) é uma das autoras que mais se engajaram na construção de uma iconografia fotográfica sobre a população do interior amazônico. Suas imagens enfocam as comunidades tradicionais ribeirinhas, com um grande número de cenas de seus habitantes – sobretudo crianças e adolescentes – em contato com o rio. Conseqüentemente esse cenário contribui para uma valorização dos corpos em suas fotografias, que além disso são reconhecidas pelo arrojado uso dos planos (figuras 112 e 113). Os banhistas de suas fotos, em praias fluviais e igarapés, são mostrados em momentos de lazer com certo lirismo edênico em que humanos, animais não-humanos e paisagem natural se conectam em harmonia.

Enquanto Elza Lima ocupou-se da figuração dos habitantes ribeirinhos, Paula Sampaio (1965-), outra fotógrafa residente em Belém, embrenhou-se no interior amazônico, agora pelas estradas. Em seu trabalho mais notório, *Antônios e Cândidas tem sonhos de sorte*, Paula Sampaio apresenta famílias que vivem no entorno das rodovias Belém-Brasília e Transamazônica (figuras 116 e 121). Essa busca não está desconectada de sua própria história, haja vista que aos 6 anos de idade, durante a década de 1970, mudou-se com sua família para a região amazônica motivados pelas promessas de terra gratuita. “Tive uma infância rica de histórias e imagens que são

²⁷ Formas corporais esculpidas em madeira ou modeladas em cera, muitas vezes representando partes do corpo que estavam adoecidas e foram curadas.

²⁸ Fotografias de Antonio Augusto Fontes, Celso Oliveira, Elza Lima, Ed Viggiani e Tiago Santana. O projeto envolveu imagens realizadas nas regiões de fronteira territorial entre o Brasil e outros países da América do Sul, abarcando 42 municípios ao longo das décadas de 1980 e 1990.

latentes até hoje e que sempre desejei compartilhar. Isso se tornou possível quando descobri a fotografia, e decidi voltar para as estradas onde vivi.” (Sampaio, 2005).

Além do esmero na construção dos planos, as obras de Tiago Santana, Elza Lima e Paula Sampaio compartilham outras características plásticas como o uso do filme preto&branco, a proximidade física com os fotografado e o manejo da objetiva grande angular.

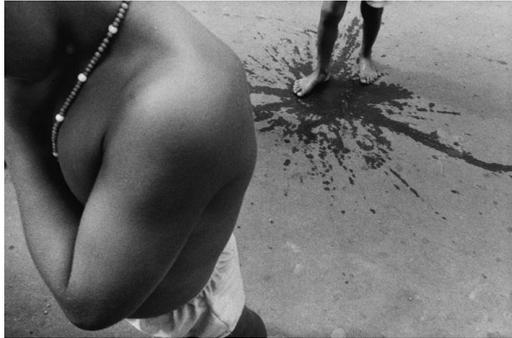


Figura 118. Tiago Santana.
Benditos. Juazeiro do Norte, Ceará, 1992-1999.



Figura 111. Tiago Santana.
Benditos. Juazeiro do Norte, Ceará, 1992-1999.



Figura 113. Elza Lima. Rio Amazonas, Pará, 1998.



Figura 112. Elza Lima. Rio Trombetas, Pará, 1998.



Figura 121. Paula Sampaio.
Rodovia Transamazônica. Pacajá, Pará, 1994.



Figura 116. Paula Sampaio.
Boa Vista do Itá. Santa Izabel, Pará, 2004.

Entre as 32 fotos do livro *Brasília Teimosa*, seis delas figuram partes isoladas do corpo, seja como consequência do plano fechado, o que é mais comum entre fotógrafos, ou no uso da grande angular. A figura 100, fotografia de capa do livro, é peculiar, pois se compõe ao mesmo tempo por um retrato feminino e um fragmento do corpo masculino, com acentuado número de tatuagens, bastante recortado pela composição fotográfica em coxa, abdome e antebraço. Coxas e púbis, dessa vez de mulher que deita-se ao sol, são o primeiro plano na figura 101, em que aparece outro corpo em segundo plano que, embora mais uno, também escapa da identificação. Um tronco feminino com abdome definido, porta sobre si um maço de cigarros *Hollywood*, historicamente associado à ideia de “o sucesso” (figura 105). A foto das nádegas de uma mulher que veste biquíni preto mostra em seus detalhes marcas avermelhadas sobre a pele, consequência de sentar-se em uma áspera cadeira de praia, toalha ou areia, e também os restos – contido nas mãos, coxas, cintura e biquíni – de um creme possivelmente usado para proteção solar ou descolorante de pelos (figura 245).

Embora *Brasília Teimosa* não possa ser caracterizada por miradas totalizantes sobre os frequentadores da praia, os planos fechados em detalhes tendem a transformar os fotografados em corpos generalizados, expressando de forma excessivamente direta atributos físicos (celulite, poros, marcas de sol) que já se dão a ver nos personagens retratados de maneira integral.



Figura 245. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 105. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 246. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 101. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 247. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 100. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.

5.5 Marcas da experiência social

Uma exaustiva descrição das fotografias de *Brasília Teimosa*, numa fase inicial da pesquisa, levou-me a perceber aspectos que se inscrevem marcadamente sobre os corpos dos banhistas e atravessam toda a série: a incidência de cicatrizes e tatuagens.

Das trinta e duas fotografias contidas no livro, é possível observar em nove delas a presença de cicatrizes que inexoravelmente declaram a história de vida dos fotografados, uma história que lhes corta literal e metaforicamente a carne. Claro que isso é uma suposição, mas não uma suposição infundada, haja vista, por exemplo, a ausência dessas marcas nos corpos dos frequentadores da Ilha de Caras.

Ancorada na construção de cenas e no uso da luz artificial, as imagens de *Brasília Teimosa* emulam, em alguma medida, as de *Caras*, porém a diferença nas origens desses corpos acentua-se, entre outros aspectos, na exposição das escoriações. Bárbara Wagner comenta que “essa cosmética da luz de *flash* traz normalmente a ideia de que estamos diante de uma coisa que vale a pena ser vista, e de repente aquilo que vale a pena ver não é normalmente o que se vê com a luz do *flash*, o que faz pensar no que é exatamente bonito ou feio, o que é gosto, qual a relação de gosto com classe.” (2015c).

Uma das mais explícitas obras fotográficas que, no Brasil, aborda as cicatrizes de ferimentos é a série sobre os moradores do Maciel, contidas no livro *Dulce sudor amargo* e no filme *Nada levarei quando morrer, aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, de Miguel Rio Branco. As imagens foram realizadas num período de seis meses de convivência diária do artista com o cotidiano da comunidade, formada em grande parte por moradores que ocuparam casarões arruinados na região do Pelourinho, em Salvador. As lesões na pele e escoriações não são um efeito colateral do trabalho, mas foi a própria conexão das ruínas e paredes deterioradas com as cicatrizes no corpo das mulheres que despertou Rio Branco para o início de sua imersão documentária no Maciel.

Numa célebre fotografia, o abraço singelamente erótico contrasta com várias marcas contidas no dorso que está em primeiro plano (Figura 123). Uma dessas cicatrizes na extremidade esquerda advém de um corte tão incisivo que se sobressai às demais e se evidencia na imagem como um extremo relevo na pele, assim como ocorre noutra foto menos conhecida, com o aparecimento de uma sinistra e elevada marca

sobre o braço (figura 124). Os sinais de violência nos moradores do Maciel também são manifestos no abdome, torax, axila e terrivelmente na face, funcionando como um signo indicial da dor e das micro-histórias de uma população marginalizada, em sua maioria negra e mestiça (Klautau Filho, 2015).



Figura 123. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.



Figura 124. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.

Possivelmente Bárbara Wagner não estava consciente dessa repetição durante seu trabalho em Brasília Teimosa, ou preferiu não encará-la de maneira deliberada, haja vista a falta de uma imagem que torne explícita tal característica corporal, como no caso de Rio Branco. Esse índice, no entanto, impõe-se nas imagens, atravessando toda a série, o que não deixa de ser contundente a uma visada mais demorada sobre o conjunto das fotografias (figura 248).

De maneira pontual, mas sem reservas, as cicatrizes foram abordadas por André Cypriano em *Rocinha*, onde escoriações tornam-se protagonistas em corpos fragmentados ou marcas que aparecem em meio a outros signos (figura 128), e Nair Benedicto em fotografia feita no centro de São Paulo, na qual sobressai-se a cicatriz de um menor que teve seu abdome brutalmente rasgado (figura 129).

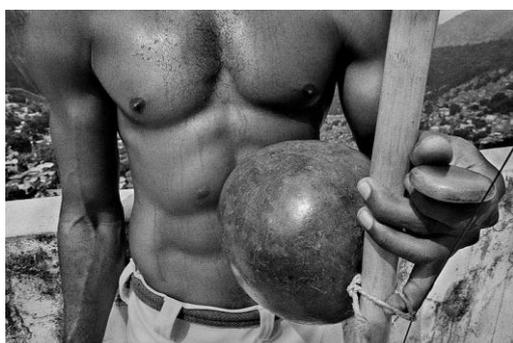


Figura 128. André Cypriano. *Rocinha*. Rio de Janeiro, 1999.



Figura 129. Nair Benedicto. *Menor*. São Paulo, 1991.



Figura 248. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2007. (adaptado)

Outro aspecto que, como apontado, mostrou-se relevante foi a alta incidência de tatuagens. Tal como na contagem das cicatrizes, vejo nove fotografias com a presença das gravações sobre a pele, o que se dá, as vezes, de modo explícito ou de maneira sutil em composições com visadas mais amplas.

Dentro da iconografia documentária percebo que há um apelo às tatuagens quando o tema fotografado não é somente o popular, mas o popular marginal, caso por exemplo das prisões e favelas. João Wainer e Rodrigo Albert não poupam a oportunidade de mostrá-las em seus convívios nas prisões Carandiru (SP) e APAC (MG), respectivamente, nos primeiros anos da década de 2000. Cerca de dez anos antes André Cypriano já havia lançado mão desse atributo na figuração de seus personagens.

Cypriano dedicou-se ao longo de sua carreira, projetada na década de 1990, aos contextos de vulnerabilidade social e econômica. Seu primeiro trabalho desenvolvido no Brasil foi *Caldeirão do Diabo*, série realizada no Instituto Penal Cândido Mendes, penitenciária de segurança máxima localizada em Ilha Grande, litoral sul do estado do Rio de Janeiro, desativada e demolida oito meses após a incursão de Cypriano, em 1994. Nessa série vemos a imagem de um homem, mostrado num ângulo de 3/4, exibindo suas tatuagens nas costas (figura 136).

Um dos detentos do presídio, que se tornou uma espécie de guia e assistente do fotógrafo, abriu as portas para um trabalho posterior, a ser realizado na favela da Rocinha em 1999. Para tal empreitada André Cypriano morou por 30 dias na Rocinha, construindo aos poucos a credibilidade junto aos moradores. Com um volume mais extenso de imagens e maior ambição narrativa, o fotodocumentário *Rocinha* aborda abundantemente a figuração dos corpos num espectro mais heterogêneo que em *Caldeirão*, apresentando meninas e meninos, moças jovens em poses de modelos, rapazes surfistas, capoeiristas em ação, velhas senhoras. Os corpos aparecem algumas vezes inteiros num plano aberto, noutras fragmentados no apelo ao detalhe como a tatuagem do personagem Piu Piu, desenho animado da *Warner Bros*, reproduzido no peito de um garoto (figura 141).

Em 1998, o fotógrafo João Wainer (1976-) esteve pela primeira vez na Casa de Detenção São Paulo, mais conhecida como Carandiru, enviado como repórter da *Folha*. Essa experiência o impeliu para um trabalho independente e de longa duração que se estendeu até 2002, quando houve a implosão do presídio. Wainer (2017) relata que na época seu expediente na *Folha* era das 16h à 00h. Assim, ia ao Carandiru por conta própria em média de três vezes por semana, chegando às 8h e permanecendo até 15h.

Tamanho empenho formou o mais volumoso acervo de fotografias feitas por um único autor no Carandiru que, por consequência, espelha a imagem da população periférica e marginalizada da cidade de São Paulo na passagem do século XX para o século XXI.

Dentro do presídio homens magros ostentam tatuagens. A maior parte das fotos é feita em ângulos fechados, atendo-se para o detalhe como a planta da mão (figura 134) coberta pelo desenho de uma teia de aranha (essa mesma mão segura a de uma criança) ou o antebraço com a inscrição “Dizem que não rezo pelas almas dos meus inimigos / É mentira / Rezo pra que eles queimem no inferno”, juntamente à representação de um cemitério (figura 130).

O sistema prisional foi tema de outra importante série realizada na década de 2000 por Rodrigo Albert (1975-), abordando a Associação de Proteção e Assistência aos Condenados (Apac), em Minas Gerais. O trabalho demonstra singularidade frente a outros fotógrafos que se voltaram ao mesmo tema, como André Cypriano e João Wainer. O próprio sistema APAC, é preciso compreender, funciona de uma maneira ímpar diante do modelo convencional de encarceramento. Nesse modelo alternativo, são os próprios detentos que gerenciam autonomamente seu dia a dia na prisão, sem a coerção de agentes penitenciários ou policiais armados. Mas isso não resume as particularidades da série de Rodrigo Albert, intitulada *Inserção*, executada entre 2002 e 2008. Cores altamente saturadas e forte contraste denotam uma vivacidade pouco esperada na figuração de uma população carcerária.

A série é atravessada pela presença das tatuagens e em muitos casos os ângulos fechados evidenciam sua presença nos corpos. Em duas fotos distintas vemos inscrições no lado esquerdo do peito (figuras 139 e 140). Na primeira, a palavra “nega” e, na outra, a frase “Eu quero é Deus” cujo mesmo fotografado porta do lado direito do peito o desenho de uma mulher nua. Num plano mais aberto, embora também vele a identidade, temos um homem magro que exhibe a parte interna dos antebraços que contém um morcego, uma feiticeira, cemitério, flores, estrelas, e no abdome o rosto de uma mulher indígena (figura 133). Desse mesmo detento, é feita uma foto em ângulo mais fechado mirando num dos antebraços (figura 131).

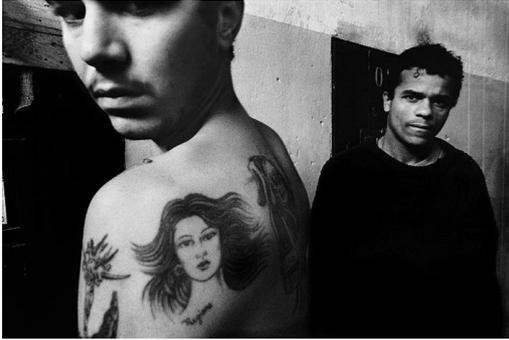


Figura 136. André Cypriano. *Caldeirão do Diabo*. Ilha Grande, Rio de Janeiro, 1994.



Figura 141. André Cypriano. *Rocinha*. Rio de Janeiro, 1999.



Figura 134. João Wainer. *Carandiru*. São Paulo, 1998-2002.

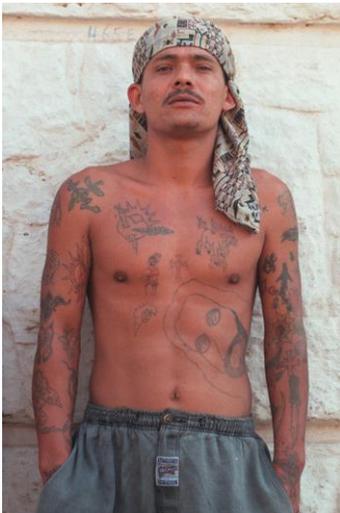


Figura 137. João Wainer. *Carandiru*. São Paulo, 1998-2002.

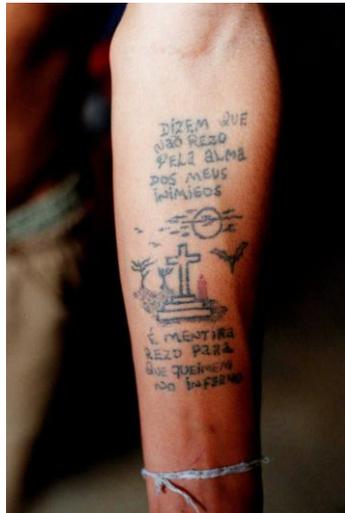


Figura 130. João Wainer. *Carandiru*. São Paulo, 1998-2002.



Figura 131. Rodrigo Albert. *Inserção*. Associação de Proteção e Assistência ao Condenado (APAC). Minas Gerais, 2002-2008.

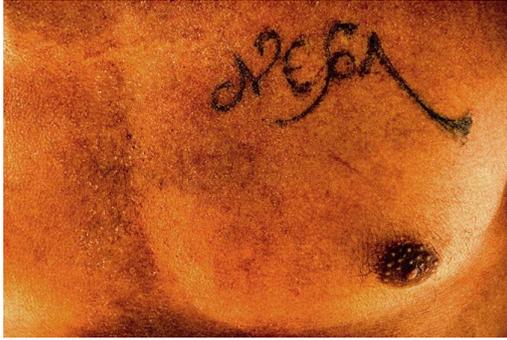


Figura 139. Rodrigo Albert. *Inserção*. Associação de Proteção e Assistência ao Condenado (APAC). Minas Gerais, 2002-2008.



Figura 140. Rodrigo Albert. *Inserção*. Associação de Proteção e Assistência ao Condenado (APAC). Minas Gerais, 2002-2008.



Figura 133. Rodrigo Albert. *Inserção*. Associação de Proteção e Assistência ao Condenado (APAC). Minas Gerais, 2002-2008.



Figura 138. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.



Figura 132. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.

Não há de se negligenciar o poder causado à fotógrafa Bárbara Wagner diante dos pigmentos indeléveis nos corpos dos banhistas. As duas fotografias que explicitam deliberadamente as tatuagens são usadas, não por acaso, como imagem de capa – observando que essa contém também a presença das cicatrizes – e como última foto no miolo, encerrando a narrativa.

A imagem de capa (figura 138), que no miolo é a antepenúltima, é o retrato de uma mulher jovem agarrada a um corpo masculino recortado pelo enquadramento. A mulher possui os cabelos soltos e despenteados, seios proeminentes, maçãs do rosto e nariz vermelhos, possivelmente pela ação do sol. Mira a câmera com os olhos semicerrados e encosta a face na coxa do homem ao seu lado. Esse corpo masculino carrega sete tatuagens, sendo dois palhaços macabros, dois rostos de Cristo e uma inscrição (ilegível) na coxa direita, uma forma não identificada na canela direita, e um anzol na coxa esquerda.

A última foto (figura 132) é também um corpo fragmentado em que temos braço, antebraço, mão, axila e ombro direitos. No antebraço, de forma velada pela sombra, vemos um desenho simples, com poucas linhas e de difícil identificação. No braço, por sua vez, o protagonismo na inscrição “Amor só de Mãe / carinho só de Cristo / Amo só Carmem”: com essa mensagem o livro é encerrado. Nas demais fotografias as tatuagens não assumem lugar central da cena, porém, ao atravessarem toda a narrativa, firmam-se como subsídio da compreensão, em conjunto, dos corpos (figura 249).

Brasília Teimosa, apesar de recorrer às estratégias da publicidade e da figuração de celebridades, tem nas cicatrizes e tatuagens um forte lastro com as histórias de vida de seus personagens e, mesmo que não assumido conscientemente pela artista, demarcam trajetórias num contexto de fricção de seus corpos com o ambiente e com outros corpos. A quase inexistência ou obliteração em *Caras* de cicatrizes e tatuagens – signos indiciários que trazem a marca de uma existência – retiram da pele e do corpo sua espessura, como lugar de inscrição da experiência e da memória. Os corpos de celebridades, formatados e exibidos para vender uma ideia de felicidade, parecem assim flutuar no tempo, à medida que perdem o lastro e a espessura da experiência.

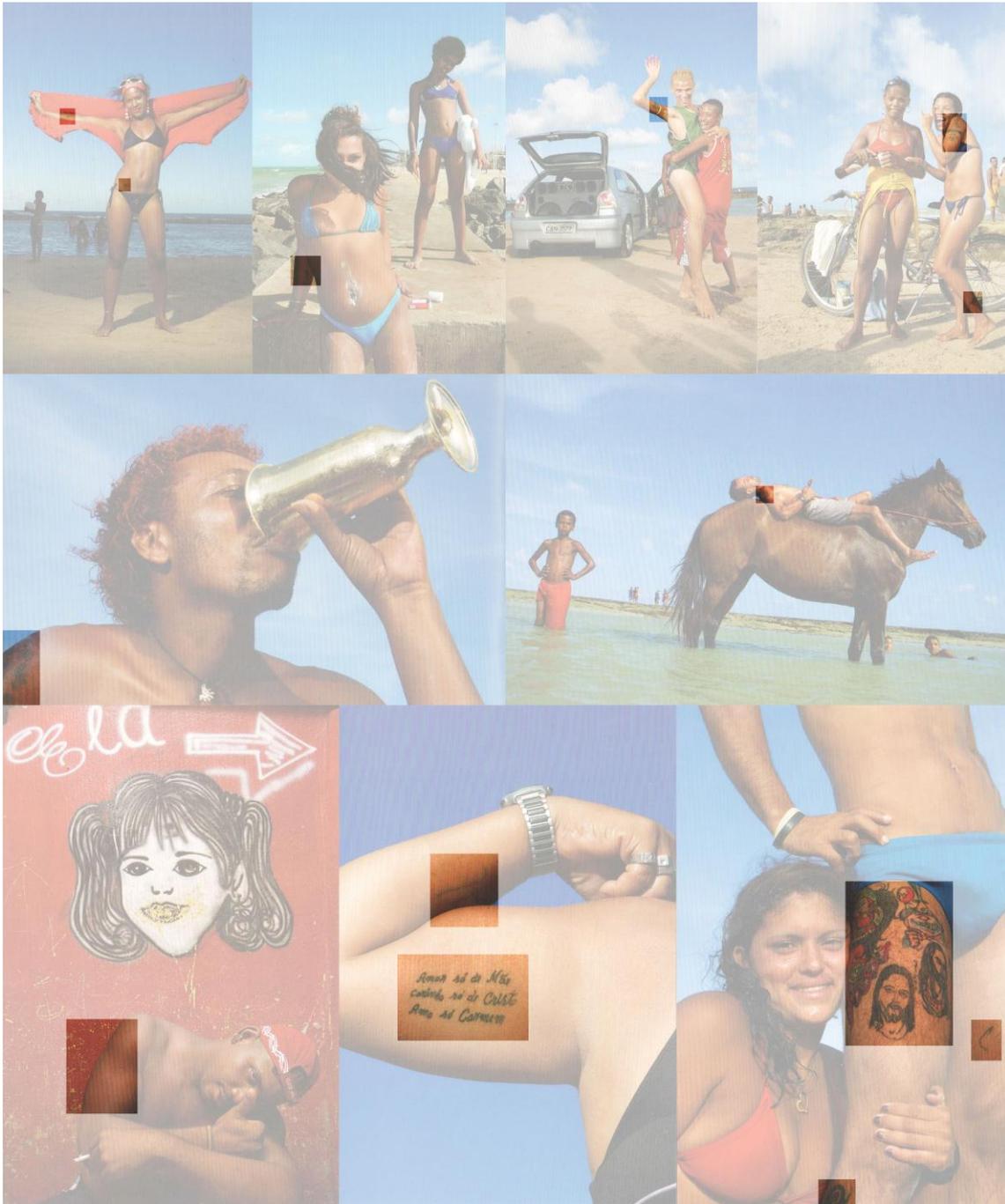


Figura 249. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2007. (adaptado)

5.6 Objetos e ofícios

A difusão do retrato fotográfico no Brasil durante a segunda metade do sec. XIX trouxe duas abordagens que embora semelhantes em estilo e forma eram bastante distintas no que tange às justificativas e aos meios de circulação. Num caso, afim de possuir um retrato de si mesmo, pessoas estavam dispostas a posar diante do fotógrafo e pagar por um produto, o que trazia certa distinção social, símbolo de status burguês. Noutra caso, os fotografados – negros escravizados, indígenas e trabalhadores subalternos – tinham suas imagens tomadas não por interesse próprio, mas do profissional da câmera, movido pelo impulso de catalogação etnográfica de tipos humanos que a fotografia se prestava naquele momento (Andrade, 2014).

Nas fotografias de tipos humanos, a alteridade é o exótico e não cabia aos protagonistas das fotos a posição de clientes cujas imagens se voltariam para circulação familiar em espaços privados (Muaze, 2017). Os registros dos corpos tinham um valor de venda como cartões postais de lugares distantes e pitorescos como o Brasil com forte apelo para consumidores estrangeiros ou para brasileiros que iam até a Europa e levavam consigo uma representação dos costumes vividos.

Um importante legado imagético para compreensão da sociedade escravocrata no Brasil do século XIX, ao lado das gravuras e pinturas de Debret (1768-1848), são as fotografias de Christiano Júnior (1832-1902), português nascido no arquipélago de Açores que imigra para o Brasil em 1855. O fotógrafo tem uma primeira passagem por Maceió, mas transfere-se para o Rio de Janeiro em 1860, onde instala um estúdio e atende várias demandas por retratos, reproduções de gravuras e fotografias de paisagens. Sua produção mais conhecida é uma coleção de cartões postais de escravizados, realizadas em 1865 (figuras 142 a 144). As imagens abordam sobretudo os “negros de ganho”, homens e mulheres escravizadas que trabalhavam como vendedores pelas ruas do Rio de Janeiro e cujo lucro era entregue aos seus proprietários no fim do dia.

Reconhecido o legado histórico de seu trabalho, é preciso considerar também que as fotografias foram feitas sob coação aos retratados. As poses são dirigidas de modo que os fotografados reproduzam suas profissões, exemplares genéricos das atividades que exerciam. Realizadas em estúdio, isolados em fundo neutro, os tipos negros são colocados no centro do quadro e na maior parte das vezes não olham para a

câmera. A submissão e a rigidez de seus corpos denotam o consenso disciplinar, o apaziguamento do escravo diante do trabalho.



Figura 142. Christiano Junior.
Escravisada vendedora ambulante.
Rio de Janeiro, 1865.



Figura 143. Christiano Junior.
Escravisado com balaio.
Rio de Janeiro, 1865.



Figura 144. Christiano Junior.
Escravisado vendedor de cadeiras.
Rio de Janeiro, 1865.

No mesmo ano que Christiano Júnior realizou sua série de fotos de escravizados simulando suas profissões, 1865, foi inaugurado no Rio de Janeiro um outro estúdio fotográfico, a Casa Marc Ferrez e Cia, de propriedade daquele que é tido como o profissional que mais se empenhou na documentação fotográfica da paisagem brasileira no final do século XIX. Além das grandes vistas do Rio de Janeiro, atendia uma clientela endinheirada que queria um registro de suas casas, fazendas e outros lugares de memória (Muaze, 2017). Marc Ferrez foi o fotógrafo da Comissão Geológica do Império, o que lhe permitiu percorrer e fotografar o que hoje são os estados da Bahia, Pernambuco, Alagoas, além de uma parte da região Amazônica.

Uma porção menos notória de seu trabalho são as fotografias de vendedores ambulantes feitas nas ruas do Rio de Janeiro em 1899, ou seja 34 anos após as fotografias citadas de Christiano Júnior e 11 anos após a assinatura da Lei Áurea, que legalmente pôs fim à escravidão no Brasil. Há semelhanças e dessemelhanças em relação às fotos de Christiano Júnior. Em Ferrez, permanece o fundo neutro, a tomada na posição vertical da chapa fotográfica e a presença dos materiais de trabalho e venda correspondentes aos retratados (figuras 145 a 147). Há, porém, uma mirada mais direta dos fotografados para a câmera e um posicionamento frontal, enquanto na taxonomia de Christiano Júnior prevalece um semi perfil. Ferrez não está isento das tentativas de

catalogação, mas considerando que aqui se trata de um período pós escravidão aparece um outro de classe que não se confunde necessariamente com a raça.



Figura 145. Marc Ferrez. *Vassoureiro*. Rio de Janeiro, 1899.



Figura 146. Marc Ferrez. *Vendedora de miudezas*. Rio de Janeiro, 1899.



Figura 147. Marc Ferrez. *Jornaleiros*. Rio de Janeiro, 1899.

Tal padrão imagético é visto ao longo da história do fotodocumentarismo – demonstrado em Sebastião Salgado, João Roberto Ripper, Paula Sampaio, Walter Firmo (figuras 151) e Bárbara Wagner (figuras 152) – abordando trabalhadores com suas ferramentas ou produtos, numa tomada feita com a posição vertical da câmera e o sujeito quase sempre centralizado. Há nessas imagens a recorrência de um esquema de representação fotográfica típico do século XIX e de seu projeto de catalogação e descrição do mundo. Portar um objeto é uma morfologia que tenta contextualizar de modo decisivo quem é a pessoa retratada.



Figura 151. Walter Firmo. *Praia de Piatã*, Salvador, 2002.



Figura 152. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.

Há um outro espectro de composições fotográficas mais diversas, que fogem do esquema consagrado da tomada frontal, da posição vertical da câmera e do universo laboral, mas que ainda assim vale-se de objetos (ou num caso particular, um animal, em foto de Elza Lima) para, de maneiras heterogêneas, ligar a identidade do retratado ao que ele porta em mãos. Exemplo disso pode ser observado na série *Marginália*, editada por João Wainer em 2005 a partir de seu acervo de fotografias e vídeos como repórter, abordando a criminalidade, a superpopulação, shows de rap, precariedade material e morte presente nas periferias de São Paulo.

Em muitas imagens de *Marginália*, as cores são tênues, atravessadas por um insípido marrom. Exceção a isso se faz em algumas fotos noturnas, com invasões de luzes vermelha e dourada em que jovens negros aparecem empunhando armas, às vezes na direção do fotógrafo, numa exibição performática (figuras 154 e 155). Noto que houve confiança por parte dos retratados de se mostrarem como agentes do tráfico, mesmo encapuzados, e nessa afirmação a presença da arma de fogo torna-se um signo claro, contribuindo para circuscrever e acelerar a interpretação do espectador sobre o significado ali pretendido.



Figura 154. João Wainer. *Marginália*. São Paulo, 2005.



Figura 155. João Wainer. *Marginália*. São Paulo, 2005.

Para Anna Karinna Bartolomeu (2008), seguindo Roland Barthes, essa tentativa de garantir a prevalência do sentido óbvio da imagem decorre do uso de símbolos já largamente codificados nas práticas culturais. Segundo a pesquisadora, referindo-se ao portal de internet *Viva Favela*, ao produzir um retrato com a exibição de objetos pelos personagens, tanto fotógrafo quanto fotografado ambicionam representar um atributo do sujeito ou simbolizar aspectos da sua experiência, não deixando muito espaço para dúvidas, como pode ser observado nas fotografias de Wainer.

Em diversos autores, vejo o procedimento aparecer ora de forma comedida, ora em abordagem contundente. Nas primeiras, o retratado apenas empunha o objeto, como o casal de evangélicos por Bárbara Wagner (figura 160) ou o menino nas escadarias da Rocinha, por André Cypriano (figura 153), cuja fisionomia adulta complementa o sentido dado pela pistola na mão. Na segunda categoria, o sujeito assume uma atitude mais decidida e papel mais claramente ativo em sua apresentação, como o presidiário que ergue e beija um medalhão com as iniciais do *Comando Vermelho*, em foto de André Cypriano (figura 156); e o carvoeiro vítima de escravidão moderna ao mostrar sua primeira carteira de trabalho diante da câmera de João Roberto Ripper (figura 158).

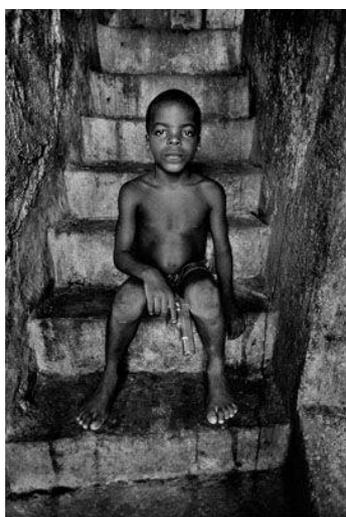


Figura 153. André Cypriano. *Rocinha*. Rio de Janeiro, 1999.



Figura 160. Bárbara Wagner. *Crentes e pregadores*. Recife e Alagoas, 2014.

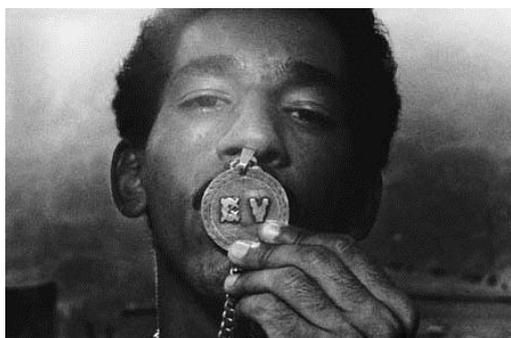


Figura 156. André Cypriano. *Caldeirão do Diabo*. Ilha Grande, Rio de Janeiro, 1994.

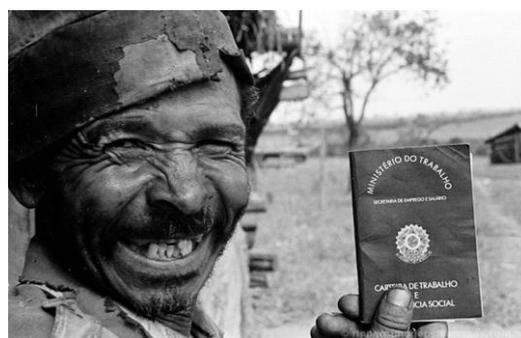


Figura 158. João Roberto Ripper. *Carvoeiro, vítima do trabalho escravo, com sua primeira carteira de trabalho*. Ribas do Rio Pardo, Mato Grosso do Sul, 1988.

Na série *Brasília Teimosa* um homem negro e de cabelos grisalhos trajando um vistoso terno – apesar do sol rasgante – é retratado por Wagner em *contra-plongée* (figura 157). Sua vivacidade é expressa, além do sorriso, pela bela armação azul de seus óculos. Suponho que ele esteja nos arredores da praia, pois nenhuma alusão ao mar e a areia aparece aqui²⁹. Além de vários elementos em uma rica *mise-en-scene*, o erguer do copo de cerveja sugere uma celebração e elegância convidativa por parte do simpático personagem.



Figura 157. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.

Uma categoria específica ao olhar para o porte de objetos em retratos ao longo da iconografia documentária sobre o povo é a presença de cigarros. Em cada um dos autores aqui relacionados vemos aparições do tabaco entre os dedos ou na boca dos personagens. Marcel Gautherot (figuras 170 e 171) vale-se nesses retratos das sombras causadas pelas fortes luzes superior e lateral, respectivamente, e décadas mais tarde, em João Wainer (figura 164) e André Cypriano (figura 166), o uso do contraluz acentua ainda mais as sombras, chegando ao ponto de velar as identidades do retratados, restando-lhes a silhueta, o traço da mão direita e o cigarro.

²⁹ Curiosamente essa fotografia faz parte do trabalho, mas não se encontra no livro. Sua presença é notória por integrar o site da artista, o acervo da coleção Pirelli/Masp e do Clube de Colecionadores do MAM/SP como parte da série *Brasília Teimosa*.



Figura 171. Marcel Gautherot. *Barqueiro*.
Rio São Francisco, Bahia, 1944.



Figura 170. Marcel Gautherot. *Jangadeiro*.
Aquiraz, Ceará, 1950.



Figura 164. João Wainer.
Carandiru. São Paulo, 1998-2002.



Figura 165. André Cypriano. *Caldeirão do Diabo*.
Ilha Grande, Rio de Janeiro, 1994.

Na fotografia de Bárbara Wagner que mostra um homem pardo, magro, com o cabelo tingido de vermelho (figura 163), a presença do tabaco parece indicar certa rebeldia e malandragem no gesto de fumar que, no século XXI, deixou de ser uma ação tão ordinária como nas décadas de 1940 e 1950 fotografadas por Gautherot. Já a outra imagem de Wagner em que um homem branco reclina sobre a perna de uma mulher que performaticamente o apoia, a atitude de erguer o cigarro não denota nem trivialidade nem indolência, mas remete a uma iconografia cinematográfica e televisiva que perdurou até a década de 1980, na qual a gesticulação com o cigarro era associada ao glamour, à sedução e ao poder (figura 169).



Figura 163. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.



Figura 169. Bárbara Wagner.
Brasília Teimosa. Recife, 2005-2006.

5.7 Corpos etéreos e vínculo ao referente

Miguel Rio Branco permaneceu em elevada produção ao longo das décadas de 1980 e 1990 e sua ascensão como artista é até hoje notável. Embora as fotografias do Maciel sejam altamente aclamadas, seu trabalho imagético mudou muito após essa incursão no Pelourinho, sobretudo por certa recusa a referências geográficas ou factuais. Ele próprio (2010) afirma: “Meu trabalho já não tem muito a questão de ser em Tóquio ou em Paris, ser no Rio ou na Bahia, enfim... Eu quebrei isso. A partir de 1983 passei a desconsiderar.” Nessa abordagem ele captura cenas ordinárias em várias partes do mundo e toma a liberdade de montá-las e remontá-las sem atribuir nenhuma especificidade a cada contexto fotografado, mas aludindo a questões mais “universais” como morte, sufocamento, desejo e pulsão sexual. Esse entendimento sobre a própria obra refletiu-se, em certa medida, na maneira como passa a figurar os corpos. Em suas fotografias feitas na Academia de boxe Santa Rosa, no Rio de Janeiro, em 1993, vemos muitos corpos dissolvidos pela baixa velocidade da câmera (figura 173) ou ocultados pela subexposição (figura 181), embora isso não seja um aspecto totalizante do trabalho. Os corpos, rostos e poses extremamente pessoais das prostitutas do Maciel dão lugar a um sujeito universal em Santa Rosa, figurando o ser humano como um vulto ou espectro, um corpo etéreo. Tais características irrompem nos trabalhos de dois fotógrafos que despontam nos anos 2000, João Castilho e Hirosuke Kitamura.



Figura 173. Miguel Rio Branco.
Academia de Boxe Santa Rosa. Rio de Janeiro, 1993.



Figura 181. Miguel Rio Branco.
Academia de Boxe Santa Rosa. Rio de Janeiro, 1993.

João Castilho (1978-), graduou-se em jornalismo e migrou profissionalmente para o campo da arte via fotografia. Realizou, juntamente com Pedro David e Pedro Motta (1977-), o livro *Paisagem Submersa*, publicado em 2008. O livro é um dos ícones da fotografia brasileira nos anos 2000 e consolidou o que veio a ser chamado de documentário imaginário³⁰. As fotografias de João Castilho em *Paisagem Submersa* destacam-se das demais por recorrer à dissolução dos corpos e à ocultação das faces, prezando mais fortemente por figurar seus personagens como seres generalizados e sem identidade. Tal operação traz a vantagem de conceder à sua fotografia um sentido ampliado, liberto de uma ligação estreita ao referente. Castilho explora abundantemente esse recurso de figuração na série *Redemunho*, de 2006 (176 e 178). Nela, cenas fotografadas no norte de Minas Gerais ganham aparência fantasmagórica pautada na frase de entrada de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa: "O diabo na rua, no meio do redemoinho".

João Castilho constrói uma nova imagem do sertão mineiro pela via da fantasia e dos mitos da região. Estar diante da série *Redemunho* é encarar um realismo fantástico, um trabalho ficcional ancorado em situações que denotam temor e obscuridade, cujas cores saturadas confrontam a palidez esperada para a imagem do sertão. Nenhum rosto aparece em *Redemunho*. Os corpos manifestam-se quase sempre como silhueta, a subexposição da captura fotográfica no contraluz lhes proporciona a aparência espectral. Quando não estão escurecidas, as faces são cortadas pelo enquadramento ou encobertas por algum objeto ou mesmo uma sombra.



Figura 176. João Castilho.
Redemunho. Minas Gerais, 2006.



Figura 178. João Castilho.
Redemunho. Minas Gerais, 2006.

³⁰ Termo inicialmente utilizado pelo curador canadense Chuck Samuels para classificar a série *Paisagem Submersa*, em 2004. O documentário imaginário agrega características do fotodocumentário aos moldes convencionalmente estabelecidos (como o recorte de um tema, um projeto de longa duração e um conjunto de imagens que formam uma narrativa), mas incorpora a ficção de modo a tornar a fotografia mais aberta a possibilidades de interpretação. Para maiores detalhes vide LOMBARDI, K. (2008).

Características muito semelhantes são encontradas no trabalho de Hirosuke Kitamura (1967-), japonês radicado em Salvador desde 1990 (figuras 177 e 179). Kitamura, também conhecido como Oske, começa a fotografar em 1995 e é um admirador assumido da obra de Miguel Rio Branco. Partindo de seu mentor, Oske floresceu como artista na década de 2000 ao concentrar seu trabalho nos antigos casarões que funcionam como prostíbulo em Salvador. Importante esclarecer que embora aborde a temática da prostituição, é no segundo Miguel Rio Branco, aquele do universal, que Oske vai beber vorazmente na fonte, levando a maiores consequências a figuração dos corpos de forma dissolvida e espectral. Dificilmente encontraremos uma mulher cujo rosto é evidenciado em suas fotografias. Trata-se de um trabalho que exige profunda entrega e envolvimento constante com os ambientes e com as fotografadas, porém transparecer isso parece não ser o interesse principal de Oske, que pretere os olhares possíveis das prostitutas em favor de elementos plásticos como as cores, os movimentos e as texturas. O apelo visual de suas fotografias são impressionantes e a densidade transborda na mistura dos corpos fantasmáticos com o ambiente decadente. Nas palavras do próprio Miguel Rio Branco (2012), que curou a exposição *Hidra*, de Oske: “Essas imagens se tornam passagem de tempo, imateriais, fora de qualquer época. (...) Aqui o os temas se diluem e mestiçam. Não ficamos presos a um lugar ou um momento no tempo, passamos para outra fase. Uma fase que nos faz ir para outro espaço, um outro mundo, um limbo”.



Figura 179. Hirosuke Kitamura (Oske).
Salvador. Década de 2000.



Figura 177. Hirosuke Kitamura (Oske).
Salvador. Década de 2000.

Essa visada documental imaginária, que apresenta o mundo visível e ao mesmo tempo cria mundos paralelos, consagrou-se como importante linha de força da fotografia brasileira nos anos 2000. Para Katia Lombardi o documentário imaginário é dotado de uma faculdade criadora “no qual dimensões oníricas e poéticas arraigadas nas lembranças e nos sonhos emergem do imaginário do fotógrafo” (2008, p. 44). A pesquisadora destaca ainda que não há nessa abordagem uma relação tão intensa com o referente, sendo menos apegadas à ideia de objetividade, abrindo-se para o sentido conotativo.

Afora esse universo onírico, houve também, na década de 2000, outras tentativas documentárias que abordaram os fotografados de um modo mais direto, sem com isso deixar de inovar do ponto de vista da linguagem e, de algum modo, questionar padrões estabelecidos de representação e de produção do documentário. É nessa mirada que se situa o trabalho de Bárbara Wagner, encontrado propriamente no corpo popular, com suas mais altas possibilidades, uma das bases de sua poética. Apesar das apropriações advindas da publicidade e da figuração de celebridades, a artista permanece interessada no referente – o corpo, o lugar e a experiência social – e o resultado das fotografias é atribuído em menor parte ao desejo de escoamento da expressão subjetiva da fotógrafa e mais ao modo como os sujeitos retratados podem compartilhar e participar ativamente do processo criativo.

6

Considerações finais

Meu Deus, que grande superioridade tem as imagens sobre as palavras! Imagens dispensam interpretações e comentários, imagens são uma coisa em si, concretas e incorruptíveis. (...) Elas falam por si, e com que violência, e com que beleza! Dezenas de volumes não diriam sobre o Brasil uma parcela apenas do que elas dizem. Nem ufanismo ingênuo nem pessimismo esnobe. Apenas nós tal como somos, nus e crus, nas cidades e na floresta, no sertão, nos rios e no mar. (...)

E talvez agora o mundo, vendo esse nosso retrato honesto, fique nos conhecendo melhor, nos ignorando menos; talvez aqueles que nos imaginam apenas como mestiços indolentes, tocadores de violão, sintam agora por nós um respeito maior, vendo como somos uma gente laboriosa, resistente, humilde, destemida e cordial. Que somos realmente um povo.

As palavras acima foram retiradas da apresentação escrita por Rachel de Queiroz ao livro *Flagrantes do Brasil*, publicado por Jean Manzon em 1950. É notável que muitos ideais estejam envoltos ao entendimento dela própria, e de uma época, sobre a fotografia – a objetividade da câmera e seu poder totalizante, abarcando o país “nas cidades e na floresta, no sertão, nos rios e no mar” – e sobre o Brasil e os brasileiros – “uma gente laboriosa, resistente, humilde, destemida e cordial”.

No mesmo texto a escritora também demonstra seu incômodo com as representações estrangeiras sobre o Brasil que, segundo ela, “sempre usam de exageros quer de gentileza quer de má vontade, sempre nos descrevem piores ou melhores do que nós somos”. Jean Manzon, supostamente, teria solucionado esse conflito em imagens nem muito ingênuas e nem muito pessimistas, pois, ainda segundo Queiroz (1956), o fotógrafo preferiu não falar, deixando com que seu depoimento “fosse gravado pelo olho da câmera, que não mente, que é de vidro e de matéria plástica e metal branco, não tem ouvidos para escutar lisonjas nem mão para receber propinas”.

Afora os exageros de Rachel de Queiroz quanto à fidelidade da fotografia – “o registro mais veraz que o homem inventou”, o “inimigo da mentira” – há de fato no livro um ideário de representação que tenta abarcar a integralidade do Brasil, com suas diferentes raças, perpassando os tipos pantaneiro, gaúcho, sertanejo e indígena, entre outros; o trabalho manual e industrial; as florestas; o esporte; religião; carnaval e favelas.

Iniciei essas considerações finais com comentários a respeito de Jean Manzon, pois, pelo uso do *flash* e pela construção das cenas, encontrei um avizinhamo entre

sua figuração do popular e as fotografias de *Brasília Teimosa* feitas por Bárbara Wagner, ao mesmo tempo em que carregam acentuadas distinções no que se refere ao lugar ocupado pelos retratados nos processos de produção e difusão das imagens, como também na separação que se estabelece entre a crença no poder de representação apregrado pela fotografia década de 1940 e a decadência desse ideário no século XXI.

A prática de Manzon leva a discussões a respeito do fazer documentário em fotografia, pois prezava por ter um controle total sobre suas fotos, como o faria um fotógrafo publicitário, interferindo na cena, por exemplo, no sentido de torná-la mais atraente segundo critérios estéticos ou até mesmo ideológicos (Coelho, 2012). Construía gestos e poses dos fotografados e lançava mão da luz artificial no primeiro plano, criando um efeito de separação dos protagonistas em relação ao plano de fundo, características que observamos em *Brasília Teimosa*, de Bárbara Wagner.

Helouise Costa argumenta que, além da confiança depositada pelo leitor-espectador das décadas de 1940 e 1950 na imparcialidade jornalística da revista *O Cruzeiro*, onde atuava Manzon, a fotografia tinha naquele momento um frescor de ineditismo, “dado que o público possuía pouquíssima, senão nenhuma, referência iconográfica prévia dos assuntos abordados” (1998, p. 157), o que permitia que elas se passassem, relativamente, como descrições fidedignas da realidade.

Esse é um contexto altamente distinto da produção feita por Bárbara Wagner na praia de Brasília Teimosa em 2005 e 2006. Como aponta Anna Karina Bartolomeu (2008), se no século XIX – ou em meados do século XX no Brasil, eu diria – ainda era incipiente a difusão das imagens técnicas, hoje isso parece atravessar todos os domínios da nossa vida social. Fotografia, cinema, televisão, videoclipe, propaganda, telas de computador e revistas de celebridade têm no século XXI uma entrada massiva no cotidiano dos brasileiros, e isso transparece nas performances dos banhistas na praia popular de Recife e na concepção criativa da obra de Wagner ao longo de sua carreira.

Tal panorama não faz desses consumidores das imagens meros receptores disciplinados, passivamente “enquadrados”, mas impele formas de resistência e disputas simbólicas na construção dos modos de vida. Diferentemente do tipo de impositação apregrada por *O Cruzeiro* e levada a cabo por Manzon, em *Brasília Teimosa* a construção performática não se faz como simulacro das situações naturais que existiriam sem a interferência do fotógrafo, mas os personagens demonstram estarem cientes da presença da câmera, “com cara de pose”, como diz Wagner (2017a).

Outro atributo que conecta Bárbara Wagner a Jean Manzon é o uso do *flash* para a figuração do popular, algo que contou com pouquíssimos precedentes ao longo da história do documentarismo fotográfico no Brasil. Isso certamente traz consequências para subversão de um código e inevitavelmente também o faz com relação às formas de visibilidade da população periférica retratada na série. Bárbara atribui a maneira como faz uso da luz artificial, do ponto de vista técnico, ao aprendizado obtido quando trabalhou ao lado do fotógrafo Gilvan Barreto, realizando retratos corporativos e atendendo demandas editoriais. Porém, ao transpor essa técnica para um fazer fotodocumentário e mirar a câmera em direção a outros corpos, a artista oferece um conjunto de questionamentos sobre os padrões de gosto e os mecanismos de poder. A ousadia ainda implica em desenvolver um trabalho que fale não apenas do conteúdo manifesto, a praia de Brasília Teimosa e as pessoas que a frequentam, mas sobre os modos de produção do fotodocumentário no Brasil, os padrões visuais estabelecidos nessa abordagem e a manutenção de estereótipos dentro de um circuito de realização imagética.

Nesse jogo de semelhanças e distanciamentos entre as obras de Wagner e Manzon, é preciso ainda ponderar que o fotógrafo francês estava imerso em um arranjo de idéias – um imaginário – que evocava tanto as aspirações modernistas quanto o projeto do Estado Novo, e ambas as instâncias se aproximam em seus desejos de construção da identidade nacional. Nas palavras de Ana Cecilia Martins:

A busca pela nacionalidade tinha como caminho a evocação do povo, da geografia e da cultura brasileiras, nesse encontro de tempos que se dava entre a recuperação do passado, a afirmação do presente e a promessa viva do futuro. Jean Manzon se apresenta assim como agente ativo dessa construção nacional, na medida em que lhe confere materialidade, ou seja, visualidade. (2007, p.92)

Longe de pleitear empreender uma representação nacional ou mesmo de estabelecer um testemunho local que ganhe ares totalizantes sobre os retratados, a obra de Bárbara Wagner, a começar por *Brasília Teimosa*, tem se mostrado na contramão de figurações que contribuam para manter os sujeitos fotografados (e mais recentemente, filmados) numa posição de membros adequados a seus supostos papéis a serem desempenhados no organismo social. Assim, a moradora de favela exhibe-se como celebridade; o dançarino no folclórico frevo movimenta-se como o faz nas boates

LGBT³¹; o representante do maracatu aparece como sujeito ordinário³²; e o artista do brega mostra que também é cabeleleiro³³.

A realização de *Brasília Teimosa* é guiada, de antemão, por uma desconfiança quanto aos esquemas consagrados pelos *Concerned Photographers* na documentação de populações desfavorecidas economicamente. A série demonstra seu afastamento dessa tradição por pelo menos cinco características: o uso da cor; a preferência pela luz artificial; a exclusividade de imagens num contexto de lazer; a recusa ao tom de denúncia social; e a construção performática dos fotografados. Nesse último aspecto, Wagner conta com o papel ativo dos retratados, que reencenam suas atitudes em colaboração a suas intenções artísticas.

Olhar para a performatividade dos banhistas de Brasília Teimosa, somado ao uso vibrante das cores, aproximou esse trabalho inicial de Bárbara Wagner com a série sobre o bairro do Maciel, fotografada por Miguel Rio Branco em 1979, como também das fotografias de Walter Firmo ao longo de sua carreira.

Na série do Maciel, Rio Branco evita os formalismos e os padrões de composição clássicos da fotografia, construindo imagens atravessadas por certa vertigem e encarando com vigor o tema da marginalidade social, sem relegar ao outro fotografado a posição de quem clama por comiseração ou piedade. A figuração de seus personagens tensiona a decadência de corpos muitas vezes marcados por escoriações com uma carga erótica elevada, seja em situações de apelo francamente sexuais ou noutras, as vezes públicas, em que o desejo e a volúpia são apenas insinuados. Me chamou particular atenção nessa pesquisa as poses elaboradas por algumas mulheres retratadas, todas prostitutas nuas em seus quartos. Elas parecem assumir a postura de quem charmosamente se dirige à câmera, apresentando-se de modo pleno e consciente no ato fotográfico, que ocorre sem recorrer ao flagrante ou à impostura.

Diferentemente de Miguel Rio Branco, Walter Firmo não se dedicou a um contexto específico para realização de um fotodocumentário, enfatizando, ao longo de todo o trabalho, a presença da população negra, retratada de modo lírico, marcada por forte encanto e sensualidade. Homens e mulheres aparecem de forma dirigida, portando-se com liberdade, prazer e deleite frente à câmera. Assumem poses delicadamente orientadas pelo fotógrafo – uma mão sob o queixo ou na têmpora, o cruzar de pernas, o

³¹ *Faz que vai* (2015). Coautoria com Benjamin de Burca.

³² *Estrela Brilhante* (2010).

³³ *Estás vendo coisas* (2016). Coautoria com Benjamin de Burca.

rosto oblíquo – indicando um imaginário acerca da beleza expressa no tônus corporal durante a realização de um retrato.

Em ambos os casos, como em *Brasília Teimosa*, a câmera media a relação entre fotógrafos e fotografados, instaurando um acontecimento, a pose, que emerge em função dessa mediação. Portanto, os referentes reproduzidos por essas fotografias são resultados imanentes de sua existência como ato, e não tentativas imparciais de capturar um mundo que se presentifique independentemente do fotográfico. Isso se torna mais evidente nas poses provocativas e altamente cômicas, pois não se trata somente de um gesto dirigido a alguém, mas conscientemente endereçado à captura da câmera.

Quanto a esse aspecto *Brasília Teimosa* se avizinha sobretudo à série *Na Lona*, de Rogério Reis. O trabalho de Reis destaca-se com singularidade dentre a geração de fotógrafos e fotógrafas que atuaram no Brasil ao longo da década de 1990. Montando um estúdio fotográfico com uma lona de caminhão em espaços públicos do Rio de Janeiro durante o carnaval, o fotógrafo convida os passantes fantasiados a posarem, com liberdade, para um retrato. Essa oportunidade é o disparador para o aparecimento de posturas pouco habituais na iconografia fotográfica do popular no Brasil, libertando os sujeitos dos imperativos imagéticos da carência material ou da dignificação por meio do trabalho. Em *Brasília Teimosa*, os frequentadores da praia apresentam-se com suas roupas de banho despojadas, descolorante *blondor*, cervejas e caixas de som nos carros, manifestando sua curtição de maneira festiva, sensual, extasiada e auto-irônica, para a fotógrafa e para os possíveis espectadores.

Retomando ainda a proximidade com os traços presentes na obra de Miguel Rio Branco, notamos que, em *Brasília Teimosa*, Bárbara Wagner vale-se da decomposição do corpo pelo uso do plano detalhe. Essa estratégia é também traço marcante na estilística de Maurren Bisilliat, que realizou, na década de 1970, um monumental documentário sobre os índios xinguanos, explorando as potencialidades da cor e a modelagem altamente sofisticada entre luz e sombra.

Apesar da preocupação plástica, os ângulos fechados arriscam apagar as identidades e as individualidades das pessoas fotografadas por Bisilliat, que aparecem dessa forma como representantes – por metonímia – do grupo ao qual pertencem. É perceptível que a despeito de vários méritos, sua abordagem geral no Xingu não se aproximou à subjetividade dos fotografados, haja vista, além da alta incidência dos planos fechados e fragmentários, as raras aparições de pessoas olhando para a câmera (Coelho, 2012). O mesmo não pode ser dito evidentemente de Bárbara Wagner. Porém,

ao investir nos quadros fechados e na fragmentação corporal, *Brasília Teimosa* se alinha mais facilmente às tradições do documentário fotográfico no Brasil do que à figuração de celebridades, como é comumente destacado pela crítica. Nesse caso o enunciado explícito provocado pelo plano detalhe evidencia aspectos corporais e culturais importantes para a série (cicatrizes, texturas da pele, tatuagens, acessórios), mas em sua aproximação sem reservas chega a flertar com a ideia de exótico.

Entre seus contemporâneos existe um afastamento com relação a autores como João Castilho e Hirosuke Kitamura (Oske), herdeiros diretos do segundo Miguel Rio Branco. Como aponte anteriormente, o trabalho de Rio Branco, ao longo das décadas, passa de uma figuração integral dos retratados para uma despersonalização e perda do referente, o que implica o uso da baixa velocidade para aparição de corpos etéreos, somada em alguns casos à subexposição, velando as identidades. Permeados pelos mesmos atributos visuais, Castilho e Oske investiram na criação de obras que, partindo de um contexto específico, tentam alcançar uma visada universalizante, mergulhada em atmosfera onírica. Nesse viés a identidade dos fotografados e as particularidades de suas vidas tendem a ser ocultadas em favor do imaginário.

A respeito dessa tensão entre o local e o universal, Bárbara Wagner diz não acreditar em temas globais (2014b) ou que sejam talhados para o público de qualquer parte do mundo, apostando mais nos paralelismos e comparações.

Gosto cada vez mais da idéia de fazer trabalhos no Brasil para brasileiros – e sonho em um dia fazer trabalhos na Alemanha para alemães. Não acredito em trabalhos que falem uma língua universal. Gosto, sim, de entender como características culturais intrínsecas de um lugar encontram paralelos em outro. (2014c)

A artista desvia-se ainda das estratégias do paulistano João Wainer que, em *Carandiru*, vale-se de uma espécie de flagrante consentido: ali, pela profunda imersão do fotógrafo no contexto, seus protagonistas agem com naturalidade enquanto ele captura as cenas que considera significativas³⁴. Essa é, de forma geral, a tradição herdada de documentaristas como Marcel Gautherot, José Medeiros, Sebastião Salgado,

³⁴ Exceção para conjunto de imagens nas quais travestis aparecem de modo mais ativo dentro da cena, sorrindo e fazendo provocações sensuais. Segundo Wainer (2017) ele ajudou a organizar um desfile de moda com as travestis, ocasião em que foram aplaudidas de pé pelos outros detentos.

João Roberto Ripper e Nair Benedicto, embora todos esses tenham trabalhado, eventualmente, com a direção de cenas e a elaboração de retratos posados.

Noutra direção, há na contemporaneidade o emprego da figuração dos corpos e do uso das poses, o que não deixa de estar permeado por atravessamentos poéticos por parte de quem as realiza. É nesse terreno que está situada a obra de Bárbara Wagner, em diálogo com as séries *Rota Raiz*, de Pedro David, e *Inserção*, de Rodrigo Albert, desenvolvidas na mesma década.

Em *Rota Raiz*, Pedro David busca escapar de uma visualidade homogênea e romantizada do sertão mineiro, abrindo-se para as surpresas que encontra em seu caminho, advindas de um sertão modificado por alterações econômicas experimentadas pelo Brasil no início do século XXI e pela entrada dos grupos retratados na sociedade de consumo, inclusive, do consumo das imagens. Rodrigo Albert, em *Inserção*, trabalho realizado nos presídios do sistema APAC, em Minas Gerais, apresenta alguns detentos apenas como silhueta, diluídos na penumbra das celas, estratégia típica da abordagem de João Castilho e Oske. Há, porém, uma sequência de retratos bastante distinta, em que presos se colocam de forma confiante, autoafirmativa em suas atitudes, expressando gestos de saudação que não foram demandados pelo fotógrafo e nem fazem parte de uma iconografia tradicional, mas que remetem diretamente aos seus modos de vida.

É preciso ponderar, contudo, que em ambos os casos, de Pedro David e Rodrigo Albert, não há no processo criativo e na conceituação dos trabalhos uma articulação e confrontação empreendida de forma organizada e refletida frente aos circuitos midiáticos e outras formas de expressão da imagem, como acontece em *Brasília Teimosa* e demais trabalhos de Bárbara Wagner.

Se no contexto na virada do século XIX para o início do século XX, a câmera fotográfica era usada no Brasil para a constituição de tipos sociais e a identificação de culturas indígenas isoladas ou exóticas, a modernidade fotográfica – situada historicamente no Brasil entre os anos 1940 e o final dos anos 1960 – lança-se, entre outras características, à possibilidade de capturar uma presumida autenticidade das cenas, explorando posições e gestos eloquentes dos fotografados e formalismos geométricos por um ponto de vista pessoal, um “olhar” do fotógrafo que passa a distinguir seu mérito diante daqueles que apenas detêm o conhecimento instrumental do equipamento (Bartolomeu 2008). O fotógrafo passa a reivindicar, assim, seu direito de expressar uma visão particular sobre o tema, seu jeito singular de ver o mundo, validando com isso seu lugar como autor e não como técnico.

A fotografia contemporânea, por sua vez, aquela que começa a ensaiar seus passos na década de 1980 e se estabelece no Brasil nos anos 2000, tenta questionar seu próprio papel na esfera da produção da imagem e se alinha aos espaços de circulação artística, partilhando conseqüentemente de seus códigos e discursos. Já não basta para muitos fotógrafos e fotógrafas documentaristas no século XXI lançar unicamente um olhar pessoal, subjetivo, para determinado contexto. Diante de um acúmulo de imagens e a sensação de que tudo já foi registrado, alguns fotógrafos e fotógrafas almejam que seu trabalho seja não só o laço de suas experiências com os lugares, mas uma forma de romper com as referências visuais já consolidadas sobre seus temas.

Brasília Teimosa enfrenta os estereótipos que se impõe sobre as populações periféricas e subalternizadas (como a carência material e a dignificação pelo trabalho) por meio do investimento numa figuração que apropria-se dos moldes de iluminação e de fórmulas gestuais usadas para retratar celebridades. Em comparação a revista *Caras* encontrei na série de Wagner a utilização de estratégias comuns na construção do retrato como as poses de recostar-se em um carro; erguer copo; deitar-se; abrir os braços; abraçar pelas costas; e beijar. Tais poses não foram oferecidas de antemão pela fotógrafa, que, noutra direção, convida os banhistas a performarem suas próprias atitudes, cuja recorrência ela observou previamente na praia, configurando-se como parte de um imaginário de status e bem viver.

Fotografando dessa maneira uma população que pelo corpo e a cor da pele é reconhecida no Brasil como pertencente a uma camada econômica, social e cultural subalternizada, as imagens de Bárbara Wagner disparam um importante debate sobre classe, raça, beleza e padrões de visibilidade. O alcance dessa discussão, por meio das imagens, torna-se possível pois as apropriações midiáticas não se dão pelos retratados e pela fotógrafa de maneira subserviente, endossando de uma maneira irrestrita esses modelos. Observei como as fotografias de *Brasília Teimosa* são mais porosas com relação a *Caras*, em seus planos de fundo que são invadidos por outros banhistas e demais acontecimentos alheios à captura, como também por certo tom de deboche, zombaria, expresso nas atitudes dos personagens. Essa “tiração de onda” é duplamente afirmada, tanto nas performances desses corpos que desfrutam de glamour e poder quanto nos momentos em que toda essa estratégia escapa do controle da fotógrafa, com a manifestação de atitudes mais extravagantes, calorosas e provocadoras.

Ademais, *Brasília Teimosa* expõe fortemente o modo como os fotografados lidam – a partir de sua experiência – com o universo do consumo, do lazer e da imagem.

As fotografias partem da performance e da construção visual ancoradas nas revistas de celebridades, mas se seus resultados demonstram tantas diferenças diante desse circuito midiático é porque, no processo criativo a experiência social e os modos de vida dos retratados são colocados em negociação e convocados a se fazerem presentes. É isso – a experiência e o modo como ela se inscreve nas fotos – o que torna tão diferentes, a meu ver, as figurações de *Brasília Teimosa* e aquelas em *Caras*.

A forma como *Brasília Teimosa* abre-se à economia das trocas e circulações que marcam a experiência dos sujeitos fotografados contribui não só por lançar um olhar depurado e expressivo sobre o mundo perceptível, mas para subverter padrões de identificação na esfera das imagens diante daqueles que historicamente ocuparam o lugar de despossuídos, assentando-se como fundamental experiência criativa e política que marca o início da trajetória artística de Bárbara Wagner.

7

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Brenda Carlos. **Imagens de presentes/fantasmas de passados**. Ilha do Desterro, nº 67, p. 115-133, 2014.
- BALLOUSSIER, Anna Virginia. **Curta com cantores evangélicos bambeia entre respeito e deboche**. Folha de São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/11/1936827-curta-com-cantores-evangelicos-bambeia-entre-respeito-e-deboche.shtml>> Acesso em: 25 fev. 2018.
- BARTOLOMEU, Anna Karina. **De dentro da favela: o fotógrafo, a máquina e o outro na cena**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- BENEDICTO, Nair. **Tinha tudo para dar errado! Por sorte, deu tudo certo**. Entrevista concedida à Paulo César Boni. Discursos fotográficos, v.9, n.15, p.243-262, 2013.
- BONI, Paulo César. **O nascimento do fotodocumentarismo de denúncia social e seu uso como “meio” para transformações na sociedade**. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa Fotografia: Comunicação e Cultura do VIII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal - RN, 2008.
- BRAGA, José Luiz. **A prática da pesquisa em Comunicação: abordagem metodológica como tomada de decisões**. E-compós, v.14, n.1, 2011.
- BRASIL, André. **A performance: entre o vivido e o imaginado**. Anais do XX Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS). Porto Alegre, 2011.
- CARVALHO, Paulo. **Habitar para subverter**. Limiares: fotografia em Pernambuco, 2015. Disponível em: <<http://www.limiares.com.br/fotografos/barbara-wagner>> Acesso em: 19 jul. 2017.
- CHIODETTO, Eder. **Meninas teimosas**. Mesa redonda entre Bárbara Wagner e Mari Stockler com mediação de Eder Chiodetto. VI Festival Internacional de Fotografia Paraty em Foco. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pSmop00aJc4>> Acesso em: 28 set. 2016.
- COELHO, Maria Beatriz. **Imagens da nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 ao final do século XX**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Edusp, 2012.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- COSTA, Helouise. **Entre o local e o global: a invenção da revista O Cruzeiro**. In: COSTA, Helouise e BURGI, Sérgio. As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- COSTA, Helouise. **Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico, IPHAN, n.27, 1998.

- COUTINHO, Camila. **VLOG: Desvendando a Ilha de Caras!** Garotas estúpidas, 2016. Disponível em: < <http://www.garotastupidas.com/vlog-desvendando-ilha-de-caras> > Acesso em: 6 nov. 2017.
- CYPRIANO, André. **Caldeirão do diabo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução: RIBEIRO, Vera. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DYER, Geoff. **O instante contínuo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- FABRIS, Marcos. **A Modernidade de Lewis Hine**. Crop: Revista de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, n. 14, 2010.
- FARIAS, Paulo Cezar. **Menina eternizada em foto de Sebastião Salgado ainda é sem-terra**. Folha de São Paulo, 2012. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/poder/1142313-menina-eternizada-em-foto-de-sebastiao-salgado-ainda-e-sem-terra.shtml> > Acesso em: 25 de fevereiro de 2018.
- FIRMO, Walter. In: _____. **Brasil: imagens da terra e do povo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- FIRMO, Walter. In: _____. **Firmo**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2005.
- FREUD, Sigmund. **Conferência XVII: O sentido dos sintomas, 1916-1917**. In: _____. **Conferências introdutórias sobre psicanálise (Parte III)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 16.
- FREUD, Sigmund. **Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II)**, 1914. In: _____. **O caso de Schreber e artigos sobre técnica**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 12.
- FRIZOT, Michel. **O mestre do quadrado mágico**. In: TITAN Jr., Samuel e BURGLI, Sergio. **Marcel Gautherot: Fotografias**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016.
- HERKENHOFF, Paulo. **A espessura da luz: Fotografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- JESUS, Eduardo. **No jogo das imagens: fotografia, modos de vida e espaço na série Brasília Teimosa de Bárbara Wagner**. In: PEDROSA, Adriano e MIGLIACCIO, Luciano. (Org.). **Entre nós: a figura humana no acervo do MASP**. São Paulo: MASP, 2017.
- KLAUTAU FILHO, Mariano. **Miguel Rio Branco: imaterialidades do objeto, materialidades da imagem**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2015.

- LISOVSKY, Maurício. **Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro.** Revista Facom, n. 23, 2011.
- LOMBARDI, Kátia. **Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea.** Discursos Fotográficos, v.4, n.4, 2008.
- MARTINS, Ana Cecília. **Bem na foto: A invenção do Brasil na fotografia de Jean Manzon.** Dissertação de Mestrado. PUC-Rio, 2007.
- MARTINS, Francisco. **O que é pathos?** Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, v. II, n. 4, 1999.
- MORAES, Fabiana e ROCHA, Maria Eduarda Mota. **Tão perto, tão longe: o cotidiano encantado dos famosos na revista Caras brasileira.** In: ZÚQUETE, José Pedro e TORRES, Eduardo Cintra (Org). A vida como um filme: fama e celebridade no século XXI. Lisboa: Texto, 2011, p. 105-121.
- MORAES, Fabiana. **Do pseudo-evento à não-notícia: um estudo sobre a revista Caras.** Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2005.
- MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. **Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885).** Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 37, nº 74, 2017.
- PAIVA, Joaquim. **Olhares refletidos: diálogos com 25 fotógrafos brasileiros.** Rio de Janeiro: Dazibao, 1989.
- PLUS, Mauricio. **Cor ou preto e branco? Razões de uma escolha.** Zum, 2016.
Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/cor-ou-pb/>> Acesso em: 05 jun. 2018.
- QUEIROZ, Rachel de. **Apresentação.** In: Manzon, Jean. Flagrantes do Brasil. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., 3ª edição, 1956.
- RIO BRANCO, Miguel. **Teoria da Cor.** Entrevista concedida à Programa Soterópolis, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=29bPKE41W_E> Acesso em: 02 nov. 2017.
- RIO BRANCO, Miguel. **Texto de apresentação da exposição Hidra, de Hirosuke Kitamura.** 2012. Disponível em: <<http://www.fotografiaecultura.com/2012/10/10/hirosuke-kitamura-hidra/>> Acesso em: 02 nov. 2017.
- RIPPER, João Roberto. Entrevista concedida à Imã Foto Galeria. **Imagens Humanas - Parte 1.** 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qs0JR3zYpjI&t=2s>> Acesso em: 02 nov. 2017.

- RODRIGUES, Mayara. **Na Iona: Rogério Reis**. Curta metragem documentário. Direção: Stefan Kolumban Hess. 14 min. 2003. Disponível em: <<https://vimeo.com/38944444>> Acesso em: 05 jun 2017.
- SALGADO, Sebastião. **Gênesis - Sebastião Salgado**. Entrevista em vídeo, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-4t0GCE9_Bo> Acesso em: 19 jul. 2017.
- SAMAIN, Etienne. **Aby Warburg, Mnemosyne: constelação de culturas e ampulheta de memórias**. In: _____ (org). Como pensam as imagens. Campinas: Ed. Unicamp, 2012a.
- SAMAIN, Etienne. **As imagens não são bolas de sinuca: como pensam as imagens**. In: _____ (org). Como pensam as imagens. Campinas: Ed. Unicamp, 2012b.
- SAMAIN, Etienne. **Apresentação**. In: _____ (org). Como pensam as imagens. Campinas: Ed. Unicamp, 2012c.
- SAMPAIO, Paula. Entrevista concedida à Simonetta Persichetti. In: Persichetti, Simonetta e Trigo, Thales (org). **Paula Sampaio**. Coleção Senac de Fotografia, vol. 7. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- SCHNEIDER, Richard. **O que é performance?** O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética, v. 11, n. 12, 2003.
- SIBILIA, Paula. **Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível**. Revista Fronteiras: estudos midiáticos, v. 17, n. 3, 2015.
- SOUZA, Jessé. **Batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Maureen Bisilliat: a decomposição do corpo**. Conversa sobre as fotografias dos povos indígenas presentes no acervo do Instituto Moreira Salles. 2011. Disponível em: <<https://vimeo.com/18792150>> Acesso em: 28 set. 2016.
- WAGNER, Bárbara. **A construção de um novo popular**. Entrevista concedida à Mariana Tessitore. ARTE!Brasileiros, 2017b. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2017/06/construcao-de-um-novo-popular>> Acesso em: 19 jul. 2017.
- WAGNER, Bárbara. **Brasília Teimosa**. Recife: Edição da autora, 2007.
- WAGNER, Bárbara. **Conversamos com Bárbara Wagner sobre Foto, Povo e Pop**. Entrevista concedida à Helena Wolfenson. Vice, 2014b. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/d7gxdv/conversamos-com-barbara-wagner-sobre-foto-povo-e-pop> Acesso em: 19 jul. 2017.

- WAGNER, Bárbara. **Crentes e pregadores**. Entrevista concedida à Daigo Oliva. Entretempos, 2014c. Disponível em: <<http://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2014/10/31/questoes-de-classe-e-cor-estao-para-o-crescimento-dos-evangelicos-como-manifestacoes-para-a-formacao-de-novos-eleitores-diz-barbara-wagner/>> Acesso em: 19 jul. 2017.
- WAGNER, Bárbara. **Diante de um universo de ostentação precária**. Entrevista concedida à Paulo Carvalho. Limiares: fotografia em Pernambuco, 2015d. Disponível em: <<http://www.limiares.com.br/fotografos/barbara-wagner>> Acesso em: 19 jul. 2017.
- WAGNER, Bárbara. Entrevista concedida a Cyro Almeida. 2017a.
- WAGNER, Bárbara. **MaPA | Memória Paço das Artes**. Entrevista concedida a Priscila Arantes. 2015c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UBM9804ax28>> Acesso em: 19 jul. 2017.
- WAGNER, Bárbara. **Meninas teimosas**. Mesa redonda entre Bárbara Wagner e Mari Stockler com mediação de Eder Chiodetto. VI Festival Internacional de Fotografia Paraty em Foco. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pSmop00aJc4>> Acesso em: 28 set. 2016.
- WAGNER, Bárbara. **OLD Entrevista Bárbara Wagner**. Entrevista concedida à Angelo José da Silva, Felipe Abreu e Paula Hayasaki. Revista OLD, n. 40, 2014a. Disponível em: <<http://revistaold.com/edicoes/old-no-40/>> Acesso em: 19 jul. 2017.
- WAGNER, Bárbara. **Olivia Ardui entrevista Bárbara Wagner**. Entrevista concedida à Olivia Ardui. Paço das Artes, 2015e. Disponível em: <<http://www.pacodasartes.org.br/temporada-de-projetos/2015/artistas/barbarawagner.aspx>> Acesso em: 19 jul. 2017.
- WAGNER, Bárbara. **ZUM na Escola: Bárbara Wagner (parte 1)**. Palestra concedida na Escola de Comunicação da UFRJ (ECO/UFRJ), Rio de Janeiro, como parte da série Zum na Escola. 2015a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KB64xeUBTaQ>>. Acesso em: 07 jun. 2015.
- WAGNER, Bárbara. **ZUM na Escola: Bárbara Wagner (parte 2)**. Palestra concedida na Escola de Comunicação da UFRJ (ECO/UFRJ), Rio de Janeiro, como parte da série Zum na Escola. 2015b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KB64xeUBTaQ>>. Acesso em: 07 jun. 2015.
- WAINER, João. **As histórias das fotos que João Wainer fez no Carandiru**. Entrevista concedida à Débora Lopes. Vice, 2017. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/pakxjg/carandiru-massacre-joao-wainer> Acesso em: 02 nov. 2017.

8

Anexo: lista de figuras

01. Pedro David. *Rota Raiz*, Minas Gerais, 2002-2008.
02. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.
03. Walter Firmo. Mucugê, Bahia, 1985.
04. Walter Firmo. *Alagados*. Salvador, 2002.
05. Luiz Braga. *Garoto e cão em Carananduba*. Belém, 1990.
06. Luiz Braga. *Ponta d'areia*. Belém, 1988.
07. Luiz Braga. *Vendedor de amendoim*. Belém, 1990.
08. Walter Firmo. Salvador, 2002.
09. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
10. Luiz Braga. *Banhista*. Belém, 1996.
11. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
12. Pedro David. *Rota Raiz*, Minas Gerais, 2002-2008.
13. Walter Firmo. Serro, Minas Gerais, 1979.
14. Pedro David. *Rota Raiz*, Minas Gerais, 2002-2008.
15. Luiz Braga. *Mulher no bar*. Belém, 1990.
16. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.
17. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.
18. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
19. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
20. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
21. Cadu Pilotto. *Laryssa Dias*. Ilha de Caras, 2015.
22. César Alves. *Sheron Menezzes*. Ilha de Caras, 2017.
23. Martin Gurferin. *Ticiane Pinheiro*. Ilha de Caras, 2016.
24. Alexandre Battibugli. *O relax de Carol Garcia*. Ilha de Caras, 2016.
25. Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. *Estás vendo coisas*. Recife, 2016.
26. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
27. Cadu Pilotto. *Carol Castro*. Ilha de Caras, 2016.
28. Martin Gurferin. *Adriana Birolli*. Ilha de Caras, 2017.
29. Martin Gurferin. *Jeniffer Nascimento*. Ilha de Caras, 2016.
30. César Alves. *Sheron Menezzes*. Ilha de Caras, 2017.
31. Cadu Pilotto. *Thiago Martins*. Ilha de Caras, 2015.
32. Miguel Rio Branco. Salvador, 1984.
33. Martin Gurferin. *Adriana Birolli e Alexandre Contini*. Ilha de Caras, 2017.
34. Selmy Yassuda. *Juliana Boller e Rafael Meggetto*. Ilha de Caras, 2016.
35. Cadu Pilotto. *Xuxa Meneghel e Junno Andrade*. Ilha de Caras, 2017.
36. Selmy Yassuda. *Emanuel Rego e Leila Barros*. Ilha de Caras, 2016.
37. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
38. André Cypriano. *Caldeirão do Diabo*. Ilha Grande, Rio de Janeiro, 1994.
39. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
40. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
41. Martin Gurferin. *Adriana Birolli e Alexandre Contini*. Ilha de Caras, 2017.
42. Cadu Pilotto. *Xuxa Meneghel e Junno Andrade*. Ilha de Caras, 2017.
43. Renato Velasco. *Taianne Raveli e Rainer Cadete*. Ilha de Caras, 2015.
44. João Roberto Ripper. *Casal de trabalhadores carvoeiros*. Minas Gerais, 1989.
45. Sebastião Salgado. *Ônibus interestadual cruzando a região do Tauá, vitimada pela grande seca de 1982-3*. Ceará, 1983.
46. João Roberto Ripper. Família da trabalhadora rural Maria Nogueira, boia-fria do café, vivendo como pedinte durante a entressafra. Bahia, 2004.
47. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
48. Cadu Pilotto. *Giselle Batista*. Ilha de Caras, 2016.
49. Martin Gurferin. *Paloma Bernardi*. Ilha de Caras, 2016.
50. Cadu Pilotto. *Igor Rickli e Aline Wirley*. Ilha de Caras, 2017.
51. Alexandre Battibugli, César Alves, Fabrizia Granatieri e Rogério Pallatta. *Virna Dias tenta acionar a ignição*. Ilha de Caras, 2016.
52. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
53. João Roberto Ripper. *Trabalho escravo em fazenda de cana-de-açúcar*. Mato Grosso do Sul, 1986.
54. Sebastião Salgado. *Festa de casamento em Cansaçõ, na região do sisal no sertão baiano*. Bahia, 1982.
55. Cadu Pilotto, Fabrizia Granatieri, Martin Gurferin, Rogerio Pallatta e Selmy Yassuda. *O encontro histórico de ícones do esporte*. Ilha de Caras, 2015.
56. Cadu Pilotto, Fabrizia Granatieri e Martin Gurferin. *Irresistíveis sabores em almoço na Ilha de Caras*. Ilha de Caras, 2016.
57. Cadu Pilotto, Fabrizia Granatieri, Leo Marinho e Selmy Yassuda. *A Ilha de Caras em dia histórico com astros e estrelas*. Ilha de Caras, 2017.
58. Cadu Pilotto, César Alves e Fabrizia Granatieri. *Cinema e culinária dão liga em almoço de vips*. Ilha de Caras, 2016.
59. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
60. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
61. Paula Sampaio. *Favela à beira-mar no início da rodovia Transamazônica*. Cabedelo, Paraíba, 2010.
62. João Roberto Ripper. *Família de trabalhadores rurais*. Minas Gerais, 1985.
63. João Roberto Ripper. *Carinho entre pai e filho em região seca do nordeste brasileiro*. Paraíba, 1998.
64. Sebastião Salgado. *Trabalhador de terras áridas no sertão nordestino, vítima de escravidão moderna*. Ceará, 1983.
65. Sebastião Salgado. *Ocupação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)*. Fazenda Giacometi. Paraná, 1996.
66. Cadu Pilotto. *Ana Hickmann e seu filho Alexandre*. Ilha de Caras, 2016.
67. Cadu Pilotto. *Ana Hickmann e seu filho Alexandre*. Ilha de Caras, 2016.
68. Selmy Yassuda. *Felipe Simas e seu filho, Joaquim*. Ilha de Caras, 2016.
69. Fernando Lemos. *A dedicação de Leonardo Medeiros com a herdeira*. Ilha de Caras, 2015.
70. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
71. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
72. Walter Firmo. Olinda, Pernambuco, 1975.
73. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
74. Júlio Bittencourt. *Ramos*. Rio de Janeiro, 2007-2010.
75. Nair Benedicto. *Forró do Mario Zan*. São Paulo, 1978.
76. Nair Benedicto. *Tesão no forró*. São Paulo, 1978.
77. Nair Benedicto. *Forró do Mario Zan*. São Paulo, 1978.
78. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
79. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
80. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
81. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
82. André Cypriano. *Caldeirão do Diabo*. Ilha Grande, Rio de Janeiro, 1994.
83. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.

84. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
85. Rogério Reis. *Na Iona*. Rio de Janeiro, 1989-2000.
86. Rogério Reis. *Na Iona*. Rio de Janeiro, 1989-2000.
87. João Wainer. *Carandiru*. São Paulo, 1998-2002.
88. João Wainer. *Carandiru*. São Paulo, 1998-2002.
89. Elza Lima. *Arraial de Nazaré*. Belém, 1987.
90. Bárbara Wagner. *Estrela Brilhante*. Nazaré da Mata, Pernambuco, 2010.
91. Rodrigo Albert. *Inserção*. Associação de Proteção e Assistência ao Condenado (APAC). Minas Gerais, 2002-2008.
92. Rodrigo Albert. *Inserção*. Associação de Proteção e Assistência ao Condenado (APAC). Minas Gerais, 2002-2008.
93. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.
94. Maureen Bisilliat. *Pele preta*. Salvador, 1960.
95. Maureen Bisilliat. *Caranguejeiras*. Aldeia do Livramento, Paraíba, 1968.
96. Maureen Bisilliat. *Xingu*. Mato Grosso, 1975.
97. Maureen Bisilliat. *Xingu*. Mato Grosso, 1975.
98. Miguel Rio Branco. Minas Gerais, 1992.
99. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.
100. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
101. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
102. Rodrigo Albert. *Inserção*. Associação de Proteção e Assistência ao Condenado (APAC). Minas Gerais, 2002-2008.
103. Rodrigo Albert. *Inserção*. Associação de Proteção e Assistência ao Condenado (APAC). Minas Gerais, 2002-2008.
104. Miguel Rio Branco. *Academia de Boxe Santa Rosa*. Rio de Janeiro, 1993.
105. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
106. Maureen Bisilliat. *Xingu*. Mato Grosso, 1975.
107. Miguel Rio Branco. *Academia de Boxe Santa Rosa*. Rio de Janeiro, 1993.
108. André Cypriano. *Rocinha*. Rio de Janeiro, 1999.
109. Miguel Rio Branco. *Academia de Boxe Santa Rosa*. Rio de Janeiro, 1993.
110. André Cypriano. *Rocinha*. Rio de Janeiro, 1999.
111. Tiago Santana. *Benditos*. Juazeiro do Norte, Ceará, 1992-1999.
112. Elza Lima. Rio Trombetas, Pará, 1998.
113. Elza Lima. Rio Amazonas, Pará, 1998.
114. Tiago Santana. *O chão de Graciliano*. Alagoas, 2006.
115. Tiago Santana. *Benditos*. Juazeiro do Norte, Ceará, 1992-1999.
116. Paula Sampaio. Boa Vista do Itá. Santa Izabel, Pará, 2004.
117. Elza Lima. *Círio de Caraparú*. Santa Izabel, Pará, 2003.
118. Tiago Santana. *Benditos*. Juazeiro do Norte, Ceará, 1992-1999.
119. Elza Lima. Nhamundá, Pará, 2003.
120. Paula Sampaio. Comunidade Umarizal. Baião, Pará, 2003.
121. Paula Sampaio. Rodovia Transamazônica. Pacajá, Pará, 1994.
122. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.
123. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.
124. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.
125. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.
126. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.
127. André Cypriano. *Rocinha*. Rio de Janeiro, 1999.
128. André Cypriano. *Rocinha*. Rio de Janeiro, 1999.
129. Nair Benedicto. *Menor*. São Paulo, 1991.
130. João Wainer. *Carandiru*. São Paulo, 1998-2002.
131. Rodrigo Albert. *Inserção*. Associação de Proteção e Assistência ao Condenado (APAC). Minas Gerais, 2002-2008.
132. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
133. Rodrigo Albert. *Inserção*. Associação de Proteção e Assistência ao Condenado (APAC). Minas Gerais, 2002-2008.
134. João Wainer. *Carandiru*. São Paulo, 1998-2002.
135. Rodrigo Albert. *Inserção*. Associação de Proteção e Assistência ao Condenado (APAC). Minas Gerais, 2002-2008.
136. André Cypriano. *Caldeirão do Diabo*. Ilha Grande, Rio de Janeiro, 1994.
137. João Wainer. *Carandiru*. São Paulo, 1998-2002.
138. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
139. Rodrigo Albert. *Inserção*. Associação de Proteção e Assistência ao Condenado (APAC). Minas Gerais, 2002-2008.
140. Rodrigo Albert. *Inserção*. Associação de Proteção e Assistência ao Condenado (APAC). Minas Gerais, 2002-2008.
141. André Cypriano. *Rocinha*. Rio de Janeiro, 1999.
142. Christiano Junior. *Escravidado vendedor ambulante*. Rio de Janeiro, 1865.
143. Christiano Junior. *Escravidado com balaio*. Rio de Janeiro, 1865.
144. Christiano Junior. *Escravidado vendedor de cadeiras*. Rio de Janeiro, 1865.
145. Marc Ferrez. *Vassoureiro*. Rio de Janeiro, 1899.
146. Marc Ferrez. *Vendedora de miudezas*. Rio de Janeiro, 1899.
147. Marc Ferrez. *Jornaleiros*. Rio de Janeiro, 1899.
148. Sebastião Salgado. Fazenda de cacau. Bahia, 1990.
149. João Roberto Ripper. *Criança carvoeira*. Mato Grosso do Sul, 1988.
150. Paula Sampaio. Rodovia Transamazônica. Marabá, Pará, 2004.
151. Walter Firmo. Praia de Piatá, Salvador, 2002.
152. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
153. André Cypriano. *Rocinha*. Rio de Janeiro, 1999.
154. João Wainer. *Marginália*. São Paulo, 2005.
155. João Wainer. *Marginália*. São Paulo, 2005.
156. André Cypriano. *Caldeirão do Diabo*. Ilha Grande, Rio de Janeiro, 1994.
157. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
158. João Roberto Ripper. *Carvoeiro, vítima do trabalho escravo, com sua primeira carteira de trabalho*. Ribas do Rio Pardo, Mato Grosso do Sul, 1988.
159. Luiz Braga. *Jogador e bola*. Belém, 1990.
160. Bárbara Wagner. *Crentes e pregadores*. Recife e Alagoas, 2014.
161. Elza Lima. Silêncio do matá. Obidos, Pará, 1998.
162. Bárbara Wagner. *A corte*. Recife, 2013.
163. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
164. João Wainer. *Carandiru*. São Paulo, 1998-2002.
165. André Cypriano. *Caldeirão do Diabo*. Ilha Grande, Rio de Janeiro, 1994.
166. Pedro David. *Rota Raiz*, Minas Gerais, 2002-2008.
167. André Cypriano. *Rocinha*. Rio de Janeiro, 1999.
168. João Wainer. *Carandiru*. São Paulo, 1998-2002.

169. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
170. Marcel Gautherot. *Jangadeiro*. Aquiraz, Ceará, 1950.
171. Marcel Gautherot. *Barqueiro*. Rio São Francisco, Bahia, 1944.
172. João Castilho. *Redemunho*. Minas Gerais, 2006.
173. Miguel Rio Branco. *Academia de Boxe Santa Rosa*. Rio de Janeiro, 1993.
174. Miguel Rio Branco. *Academia de Boxe Santa Rosa*. Rio de Janeiro, 1993.
175. João Castilho. *Redemunho*. Minas Gerais, 2006.
176. João Castilho. *Redemunho*. Minas Gerais, 2006.
177. Hirosuke Kitamura (Oske). Salvador. Década de 2000.
178. João Castilho. *Redemunho*. Minas Gerais, 2006.
179. Hirosuke Kitamura (Oske). Salvador. Década de 2000.
180. Hirosuke Kitamura (Oske). Salvador. Década de 2000.
181. Miguel Rio Branco. *Academia de Boxe Santa Rosa*. Rio de Janeiro, 1993.
182. Miguel Rio Branco. *Academia de Boxe Santa Rosa*. Rio de Janeiro, 1993.
183. Miguel Rio Branco. *Academia de Boxe Santa Rosa*. Rio de Janeiro, 1993.
184. Hirosuke Kitamura (Oske). Salvador. Década de 2000.
185. Hirosuke Kitamura (Oske). Salvador. Década de 2000.
186. Miguel Rio Branco. *Academia de Boxe Santa Rosa*. Rio de Janeiro, 1993.
187. Bárbara Wagner. Capa do livro *Brasília Teimosa*, 2007.
188. Bárbara Wagner. Capa do livro *Brasília Teimosa*, 2007.
189. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
190. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
191. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
192. Bárbara Wagner. *Rabidantes*. Fortaleza, 2004.
193. Martin Parr. *The Last Resort: Photographs of New Brighton*. Inglaterra, 1983-1985.
194. Martin Parr. *The Last Resort: Photographs of New Brighton*. Inglaterra, 1983-1985.
195. Martin Parr. *The Last Resort: Photographs of New Brighton*. Inglaterra, 1983-1985.
196. Martin Parr. *The Last Resort: Photographs of New Brighton*. Inglaterra, 1983-1985.
197. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
198. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
199. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
200. Rogério Pallatta. *Carol Francischini*. Ilha de Caras, 2016.
201. Rogério Pallatta. *Nivea Stelmann*. Ilha de Caras, 2016.
202. Lewis Hine. Children working in a mill spinner. Georgia, 1909.
203. Lewis Hine. *One of the small boys in J. S. Farrand Packing Company*. Maryland, 1909.
204. Lewis Hine. *A little spinner in the Mollahan Mills*. North Carolina, 1908.
205. Lewis Hine. *Manuel, the young shrimp-picker, five years old*. Mississippi, 1911.
206. Lewis Hine. *Worker on the Empire State Building*. Nova York, 1930.
207. Lewis Hine. *Worker on the Empire State Building*. Nova York, 1931.
208. Lewis Hine. *Worker on the Empire State Building*. Nova York, 1931.
209. Lewis Hine. *Worker on the Empire State Building*. Nova York, 1931.
210. Marcel Gautherot. *Congresso Nacional em construção*. Brasília, 1959.
211. Marcel Gautherot. *Congresso Nacional em construção*. Brasília, 1959.
212. Marcel Gautherot. *Congresso Nacional em construção*. Brasília, 1959.
213. Marcel Gautherot. *Congresso Nacional em construção*. Brasília, 1959.
214. Marcel Gautherot. *Moradia na Sacolândia*. Arredores de Brasília, 1959.
215. Marcel Gautherot. *Moradia na Sacolândia*. Arredores de Brasília, 1959.
216. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
217. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
218. Sebastião Salgado. Capa do livro *Terra*, 1997.
219. Marc Ferrez. *Escravidados na colheita do café*. Rio de Janeiro, 1882.
220. Marc Ferrez. *Escravidados na colheita do café*. Rio de Janeiro, 1882.
221. Marc Ferrez. *Escravidados na colheita do café*. Rio de Janeiro, 1882.
222. Jean Manzon. Décadas de 1940-1950.
223. Jean Manzon. Décadas de 1940-1950.
224. Jean Manzon. Décadas de 1940-1950.
225. Jean Manzon. Décadas de 1940-1950.
226. Jean Manzon. Décadas de 1940-1950.
227. Jean Manzon. Décadas de 1940-1950.
228. José Medeiros. Cena de carnaval. Rio de Janeiro, 1950.
229. José Medeiros. *Ritual de candomblé de iniciação das filhas-de-santo*. Bahia, 1951.
230. Walter Firmo. Serro, Minas Gerais, 1999.
231. Walter Firmo. Rio de Janeiro, 2003.
232. Walter Firmo. Breves, 1968.
233. Walter Firmo. Bahia. Década de 1990.
234. Walter Firmo. Bahia. Década de 1990.
235. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.
236. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.
237. Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979.
238. Júlio Bittencourt. *Ramos*. Rio de Janeiro, 2007-2010.
239. Júlio Bittencourt. *Ramos*. Rio de Janeiro, 2007-2010.
240. Júlio Bittencourt. *Ramos*. Rio de Janeiro, 2007-2010.
241. Maureen Bisilliat. *Xingu*. Mato Grosso, 1975.
242. André Cypriano. *Caldeirão do Diabo*. Ilha Grande, Rio de Janeiro, 1994.
243. André Cypriano. *Rocinha*. Rio de Janeiro, 1999.
244. André Cypriano. *Capoeira*. 2009.
245. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
246. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
247. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.
248. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2007. (adaptado)
249. Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2007. (adaptado)