

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

*Body, light and social experience in the book Brasília Teimosa,
by Barbara Wagner*

Cyro ALMEIDA¹

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, e também quais foram os caminhos disruptivos que Bárbara Wagner tomou em relação a tradições ou mesmo tendências contemporâneas na fotografia documental 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, 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.

¹ Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
E-mail: cyroalmeida@gmail.com

Introdução

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 representante do pavilhão do Brasil na 58ª Bienal de Veneza em 2019.

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).

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 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.

Problema de pesquisa

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.

A partir disso, 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.

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?

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 publicados em sua edição online (<http://caras.uol.com.br>) no período de 2015 a 2017.

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 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.

Estratégias de criação

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.

Primeira camada: signos da riqueza e da fama

No espectro midiático dos veículos de propagação da fama, glamour e riqueza, 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, realizei 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.

Fabiana Moraes (2005) 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*. 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.

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. Tais manifestações exibidas na série de Wagner parecem declarar-se como performances da “vida boa” demonstrada nos veículos midiáticos que informam e publicizam o deleite dos personagens da fama.

André Brasil (2011), em outro contexto², 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

² 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 Yhaca* (Guto Parente, Pedro Diógenes, Luiz e Ricardo Pretti, 2010) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010).

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 – exceção para fotografias no 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.

Figura 1 - Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.



Fonte: WAGNER, Bárbara. *Brasília Teimosa*. Recife: Edição da autora, 2007.

Segunda camada: construção das poses

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.

No Brasil, de 1882 a 1885, em meio à crise da legalidade da escravidão no país, 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, 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).

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* nas décadas de 1940 e 1950.

Segundo Helouise Costa (1998), 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.” (COSTA, 1998, p. 153). 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 também observamos em *Brasília Teimosa*.

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.

A fotógrafa 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. Seu modo de operação trata não apenas de negociar o consentimento dos banhistas de Brasília Teimosa para os retratos, mas o desejo de cada personagem de revelar-se em seus modos particulares de exibição.

Figura 2 - Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.



Fonte: WAGNER, Bárbara. *Brasília Teimosa*. Recife: Edição da autora, 2007.

Terceira camada: afirmação do artifício

Embora encontre um avizinhamento entre as fotografias de Wagner e Manzon, as semelhanças guardam reservas. Diferentemente do tipo de impositação levada a cabo por Manzon em *O Cruzeiro*, a construção performática em *Brasília Teimosa* não se faz como simulacro de situações naturais que existiriam sem a interferência do fotógrafo, mas os personagens demonstram estarem cientes da presença da câmera.

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.

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 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.

Tal escolha permite 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.

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 instaurada 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 imagem³, 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.

³ Apregoada, entre outros, por Roland Barthes em *A câmara clara* (1980) e por Philippe Dubois em *O ato fotográfico* (1983).

Figura 3 - Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.



Fonte: WAGNER, Bárbara. *Brasília Teimosa*. Recife: Edição da autora, 2007.

Quarta camada: imprevisibilidade, provocações e contexto de lazer

Ao olhar para as fotografias de *Brasília Teimosa* 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.

Nessa irreverência os gestos parecem não obedecer a planejamentos 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.

Considero que esse conjunto de fotografias de *Brasília Teimosa* 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.

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.

O poder performático de *Na lona* é também o poder dos foliões de controlar o aparecimento da própria imagem, que dentro da irreverência do carnaval 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. 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.

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 documental brasileira que irrompam diante da câmera de forma audaciosa e zombeteira.

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, mascarar-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.

Figura 4 - Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006.



Fonte: WAGNER, Bárbara. *Brasília Teimosa*. Recife: Edição da autora, 2007.

Considerações finais

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 (2017) 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.”

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”⁴, 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.

⁴ Termo cunhado pelo Centro de Políticas Sociais da Fundação Getúlio Vargas em 2008.

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.

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.

Brasília Teimosa expõe fortemente a maneira 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.

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.

Referências

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.

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.

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.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

COSTA, Helouise. **Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon.** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico, IPHAN, n.27, 1998.

S, 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.

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.

WAGNER, Bárbara. **A construção de um novo popular.** Entrevista concedida à Mariana Tessitore. ARTE!Brasileiros, 2017. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2017/06/construcao-de-um-novo-popular>> 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.