

AUTORES

**André Melo
Mendes***

andemelomendes@
hotmail.com

**Marco Antônio
Sousa Alves****

marcofilosofia@yahoo.
com.br

* Doutor em Literatura
Comparada pela
Universidade Federal
de Minas Gerais (UFMG,
Brasil). Professor adjunto
do Departamento de
Comunicação Social da
UFMG.

** Doutor em Filosofia
pela Universidade Federal
de Minas Gerais (UFMG,
Brasil). Professor adjunto
da Faculdade de Direito
da UFMG.

O desvio para longe do branco: a antinormalização das imagens de Bárbara Wagner

La desviación lejos del blanco: la antinormalización de las imágenes
de Bárbara Wagner

*The deviation away from the white: the anti-normalization in
Barbara Wagner's images*

RESUMO

Neste trabalho serão abordadas questões acerca da visibilidade dos "outros" a partir das imagens produzidas pela fotógrafa brasileira Bárbara Wagner na série *Brasília Teimosa* (Recife, PE). Vamos refletir sobre algumas implicações estéticas e políticas desse conjunto de fotografias, procurando entender se as imagens produzidas por ela podem funcionar como um instrumento de antinormalização, capaz de desestabilizar estereótipos e preconceitos. Para a análise utilizamos uma metodologia de base semiótica que não focaliza apenas nos aspectos objetivos da fotografia, mas também em aspectos subjetivos, a partir da base objetiva. Nossa reflexão utilizou-se de conceitos operatórios baseados no trabalho de Michel Foucault, mais especificamente no conceito de "normalização" e na ideia de "corpos civilizados".

RESUMEN

En este artículo abordaremos cuestiones relativas a la visibilidad del "otro" a partir de las imágenes producidas por la fotógrafa brasileña Barbara Wagner en *Brasília Teimosa* (Recife, PE). Realizaremos una reflexión sobre algunas implicaciones estéticas y políticas de este conjunto de fotografías, tratando de entender si estas imágenes pueden funcionar como un instrumento anti-normalización, capaz de desestabilizar los estereotipos y prejuicios existentes en la sociedad brasileña. Para el análisis utilizamos una metodología semiótica que no solamente se centra en los aspectos objetivos de la fotografía, sino que los toma como base para considerar también los aspectos subjetivos. Para esta reflexión nos serviremos de algunos conceptos operativos tomados de la obra de Michel Foucault, específicamente el concepto de "normalización" y la idea de "cuerpos civilizados".

ABSTRACT

Departing from images produced by the Brazilian photographer Barbara Wagner in the series *Brasília Teimosa* (Recife, PE, Brazil), this paper addresses questions concerning the visibility of "others". By reflecting on some aesthetic and political implications of a set of photos, we ask whether these images can function as an anti-normalization instrument, which is capable of destabilizing stereotypes and prejudices. The analysis is based on a semiotic methodology that focuses not only on the objective aspects of photography, but also on its subjective aspects, which are grounded on the objective basis. It will make use of operative concepts from Michel Foucault's work, more specifically the notions of "normalization" and "civilized bodies".

"Quem deixa traços não desaparece". Essa inscrição, que se encontra no *Parque de la Memoria*, em Buenos Aires, chama a atenção para a necessidade que o ser humano tem de ser notado, visto – ser imaginado. A construção de si e do outro, longe de ser marcada pela pacificidade, tranquilidade ou naturalidade, ocorre de forma conflituosa, impositiva e até mesmo opressiva. Por meio de imagens podemos exaltar, valorizar, canonizar, afirmar, mas também negar, excluir, segregar, estigmatizar, estereotipar, ridicularizar, insultar, diminuir ou eliminar.

A representação imagética de nós mesmos e dos outros constitui um terreno movediço e belicoso, no seio do qual batalhas são insistentemente travadas. É equivocado acreditar que imagens podem ser neutras ou "inocentes". É absolutamente enganador crer que a fotografia, por exemplo, mostra-nos apenas uma cópia neutra ou fiel da realidade. Para além daquilo que uma imagem mostra, é preciso saber "ler" aquilo que ela diz e interpretar seu significado em determinado contexto, ou seja, é imprescindível analisar qual o seu lugar no interior da "disputa imagética".

Em toda sociedade e época encontramos esse tipo de disputa pela produção do sentido, para estabelecer o que está "dentro" e o que está "fora", quem somos nós e quem são os "outros", quais são os civilizados e quais são os bárbaros e selvagens, ou ainda quem é normal e quem é anormal. E as representações imagéticas são uma peça fundamental no estabelecimento dessas fronteiras. Por meio da visibilidade de certas imagens contribuimos para fixar o espaço da normalidade, daquilo que deve ser desejado, e também condenamos o que está fora à obscuridade, ao reino dos desvios e das aberrações.

Certamente a arte tem um papel crucial nesse processo. A pintura, por exemplo, serviu de meio por excelência para a representação da nobreza, dos valores aristocráticos e também para a exaltação das grandes virtudes burguesas durante vários séculos. A afirmação do *American way of life*, por sua vez, seria quase impensável sem o cinema. E ao apresentar constantemente o "normal", o "civilizado" e o "desejável", sem dúvida essas construções imagéticas funcionaram também para reforçar certos estereótipos ou dificultar o acesso à palavra, à visibilidade dos "outros", os desviantes, aqueles que estão "fora do quadro".

Evidentemente que isso não resume inteiramente o papel da arte. Não são raras as vezes em que ela funcionou de forma crítica, transgressiva, tomando uma posição contestatória ao *status quo*. Esse tipo de arte tem a pretensão de abrir os nossos olhos, de nos fazer ver os "outros" e de nos levar a repensar nosso olhar sobre nós mesmos. Em suma, essa arte pode levar à produção de uma "imagem outra".

A expressão "imagem outra" que utilizamos aqui é inspirada na análise realizada por Michel Foucault (2001) dos "espaços outros". Em uma conferência que leva esse título (pronunciada em 1967 e publicada apenas em 1984), o filósofo francês observou que a cultura contemporânea seria uma cultura do "posicionamento" (*l'emplacement*), ou seja, uma cultura que marca, classifica, organiza e confere um lugar ou posiciona todas as coisas, estabelecendo o "espaço de dentro" (*l'espace du dedans*) e o "espaço de fora" (*l'espace du dehors*).

Foucault (2001) volta sua atenção para esse segundo espaço, de fora, e ressalta que, dentre suas diversas formulações, encontramos as "heterotopias", que são lugares que, embora possam ser efetivamente localizados, são espaços outros, diferentes, uma espécie de contestação daquilo que colocamos no "espaço de dentro". Um tipo de heterotopia é o "desvio" (*déviaton*), que se refere àqueles lugares nos quais nós colocamos os indivíduos desviantes em relação à norma exigida, como os hospícios, as prisões e, por que não dizer, também as favelas ou as periferias.

O que chamamos neste texto de "imagem outra" é essa imagem que, embora seja efetivamente localizável, aponta para outro lugar, para outras maneiras de ser que foram tiradas do foco, em

PALAVRAS-CHAVE
Bárbara Wagner;
fotografía; imagen;
visibilidad;
antinormalización

PALABRAS CLAVE
Bárbara Wagner;
fotografía; imagen;
visibilidad;
antinormalización

KEYWORDS
Bárbara Wagner;
photography;
image; visibility;
anti-normalization

Recibido:
10.03.2017

Aceptado:
13.11.2017

alguns casos, tornadas invisíveis, sendo confinadas a um “lado de fora”. Neste trabalho, pretendemos abordar essas questões delineadas acima, acerca da visibilidade dos “outros”, a partir de um objeto particular: as imagens produzidas pela fotógrafa brasileira Bárbara Wagner na série *Brasília Teimosa*.

Mais exatamente, gostaríamos de “ler” uma imagem em especial, na qual nos é apresentado um grupo de pessoas na praia, e analisá-la do ponto de vista de seu significado e de seu papel no seio da disputa imagética de nossos dias. As perguntas que guiam este estudo são as seguintes: pode a fotografia mostrar uma “imagem outra” de nós mesmos e dos outros? Seria essa produção de imagens capaz de funcionar como um instrumento de antinormalização, desestabilizando estereótipos e preconceitos? Será que o trabalho de Bárbara Wagner pode ser “lido” dessa maneira?

1. Corpos civilizados e transgressão: o desvio para longe do branco

À primeira vista, o que mais chama a atenção nas imagens de *Brasília Teimosa* são os corpos. Estamos acostumados a ver na televisão ou no cinema, assim como nas galerias e museus, “corpos civilizados”. Esse tipo de corpo se caracteriza pela sua limpeza, juventude, saúde e cor branca, às vezes, pelo seu tom bronzeado. Decididamente não são esses corpos que encontramos nas imagens de Bárbara Wagner. Os corpos que a fotógrafa nos apresenta estão fora da norma, desviantes. Esse desvio se dá em várias categorias: não são corpos jovens nem brancos, muito menos perfeitos. São corpos “descontrolados”, corpos que, apesar da diferença em relação ao modelo considerado “belo”, parecem sentir-se bem à vontade no mundo e divertir-se.

Tal como fez Caravaggio quando trouxe os “comuns” para participar das suas obras, Wagner usa desse recurso no seu trabalho sem, entretanto, representar mitologias nem cenas religiosas, pelo menos aparentemente. Talvez as imagens de Bárbara Wagner possam ser mais adequadamente aproximadas de Goya, nas suas pinturas realizadas

após a doença que quase o matou e o deixou surdo em 1793. Nessas obras, que incluem os *Caprichos* e as *Pinturas Negras*, transbordam corpos fora da norma, corpos distantes do padrão de beleza clássica, corpos que não sofreram educação, nesse sentido, corpos grotescos.

Grotescos são também os corpos deformados dos personagens de Bosch, criados pelo pintor holandês alguns séculos atrás para assombrar os pecadores católicos dos séculos XV e XVI. Nos seus libelos visuais contra o descontrole dos instintos, Bosch apresenta corpos fundidos a animais, corpos torturados e rostos disformes. Essas deformações impostas por Bosch e por Goya aos seus modelos têm uma função de crítica: Goya está decepcionado com o ser humano e o retrata de uma forma ácida e Bosch sugere que o grotesco dos corpos dos seus modelos é consequência de uma vida pecadora. O mesmo não se pode dizer da abordagem desenvolvida por Bárbara Wagner. Seus corpos diferentes do padrão não têm uma intenção de crítica, ao menos não nesse sentido depreciativo. São antes uma espécie de “lembrança” de que esses corpos fora de forma (padrão) fazem parte de nossa sociedade.

Sem entrar no mérito se o fato de Wagner fazer as fotos (e não “eles” próprios) despotencializaria essa ação artística, é bem interessante que essas pessoas possam ser vistas fora do lugar onde vivem e frequentam. Essas pessoas constituem um grupo social discriminado em razão de sua cor de pele, de sua posição social e de seu estilo de vida, grupo esse que geralmente é tornado invisível nas disputas imagéticas de nossos dias. Há uma tendência que essas pessoas, quando se aventuram a espaços diferentes daqueles aos quais estão circunscritas, costumam ser “vistas”, mas não “olhadas”, ou seja, não são reconhecidas pelo outro. Quando são vistas, o são na forma da caricatura cômica ou grosseira, do “outro” estigmatizado.

Afinal, quais são os corpos que vemos nas imagens de Bárbara Wagner? Por que destoam da “normalidade” e chamam nossa atenção? Seriam eles estranhos, exóticos ou anormais? A resposta, a princípio, é não, ao menos se considerarmos o perfil racial e social de milhares de brasileiros. Os corpos retratados por Wagner não são corpos incomuns ou raros em termos quantitativos, mas são corpos

pouco vistos em galerias e museus, corpos que não são colocados na luz pela mídia, a não ser enquadrados negativamente. Esses corpos não aparecem nas propagandas ou na novela, sendo considerados “fora de forma” e, portanto, corpos que devem ser submetidos a uma espécie de “processo civilizatório” de correção e melhoramento.

E o que é um “corpo civilizado”? Em suma, é aquele que foi moldado, reformado, corrigido, domesticado, docilizado por uma espécie de “estratégia ortopédica”. Como sustentou Foucault (1975), o corpo é investido, marcado e adestrado pelas relações de poder, o que significa dizer que o corpo não apenas é reprimido ou castigado, mas, sobretudo, é constituído ou fabricado a cada época, em cada cultura, no seio de um intrincado jogo de forças.

Seria um engano acreditar que o poder apenas age coercitivamente, de forma violenta e repressora sobre os corpos. Antes de reprimir, censurar ou excluir, o poder produz o real (Foucault, 1975, p. 227). O corpo não deve ser visto como algo puramente natural, mas sim como um construto, um produto que traz em si formas específicas de dominação. Em outras palavras, o poder não age sobre o corpo apenas externamente e negativamente, como se incidisse sobre algo dado previamente, ele fabrica os corpos, ou seja, ele age internamente e positivamente no processo mesmo de constituição dos corpos.

Para entender melhor essa maneira constitutiva de como o poder incide sobre o corpo, é preciso recordar, em suas linhas gerais, como funciona o chamado “poder disciplinar”. No primeiro capítulo de *Vigiar e Punir*, intitulado “O corpo dos condenados”, Foucault (1975) defende que o corpo a partir do século XIX deixou de ser uma mera superfície onde se fazia a inscrição de suplícios e punições para se tornar o ponto de incidência privilegiado de uma nova tecnologia de poder que visava, antes de tudo, corrigir, reformar e conferir certas aptidões e qualidades ao corpo.

Em suma, o poder passava a funcionar de uma maneira diferente, disciplinando os sujeitos e apropriando-se de seus corpos de uma forma nova. O corpo passava a ser positivamente fabricado no seio de um novo regime de poder disciplinar,

tornado dócil, ou seja, algo que podia ser utilizado, transformado e aperfeiçoado (Foucault, 1975, p. 34). Mas como se dá esse processo de “fabricação do corpo civilizado”?

Diferentes estratégias de poder exercem essa “função normalizadora”, ou seja, determinam as qualidades que vão constituir a regra, que fixam o “normal” e, por oposição, estabelecem também o anormal, o patológico ou o desviante. Normas disciplinares voltam-se para o corpo do indivíduo, enquanto normas de regulação (ou biopolíticas) dirigem-se para a gestão da população. Juntas e articuladas, essas múltiplas estratégias fazem emergir uma “sociedade de normalização”, que se caracteriza por diferenciar e hierarquizar os indivíduos (separando os normais e os “desviantes”) e buscando a homogeneização, a eliminação ou a exclusão do anormal em defesa daquilo que é identificado como o bem social (Foucault, 2009, pp. 151-152).

Diferentes táticas são utilizadas nesse sentido, entre as quais se destaca a “medicalização normalizadora”. Diversas intervenções cirúrgicas de natureza estética são realizadas em crianças e adultos e milhares de substâncias são consumidas na tentativa de “normalizar” os indivíduos, que vão dos cosméticos aos remédios para emagrecer, para eliminar a calvície, para dormir, para ser sexualmente ativo, para combater a depressão, etc. Como se pode perceber, civilizar o corpo é algo que exige um trabalho constante, uma ação minuciosa sobre nossa carne e sobre nossos gestos mais ínfimos, sempre na busca pela “normalidade”.

Outro elemento fundamental no funcionamento do poder disciplinar em seu esforço de correção deve ainda ser considerado: o “regime de luz”¹. Um complexo jogo de visibilidade tende a tornar o “desvio” invisível aos olhos da sociedade, é como se houvesse uma naturalização desse apagamento. Quando fotógrafos como Diane Arbus, nos anos 1960, trazem à luz essas figuras, há um grande choque, afinal, o anormal deve ser confinado, excluído, retirado do campo de visão, de preferência mantido à distância do convívio social, como é feito com os loucos ou os delinquentes. Esse aspecto é crucial para a fixação da norma, para a constituição do indivíduo “normal”. A eliminação ou a depreciação do negro, do nordestino, do pobre,

do velho, do gordo, do homossexual, etc., é antes de tudo o resultado de uma estratégia imagética de poder, uma invisibilidade cuidadosamente produzida.

Podemos pensar que, no mundo ocidental, tem sido costume, diante da dificuldade em lidar com o diferente, se optar pela sua eliminação, seu apagamento. A radicalidade dessa estratégia pode ser percebida no holocausto dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Colocar luz sobre os anormais, mostrar em toda a sua cor e vivacidade os “incivilizados”, pode ser considerado uma “atitude crítica”, entendida no sentido de algo capaz de perturbar nossas cômodas certezas, de abalar nossas crenças e de modificar nossas maneiras de ser, de pensar e de agir.

Essa atitude abala a estabilidade da lógica binária que classifica os elementos do mundo em certo e errado, bom e mau, determinando que “aquilo que não é espelho” está errado, portanto deve ser excluído. Trazer os que estão fora de quadro da mídia, dos museus e das prioridades políticas e econômicas, fazer ver os “não normais” pode ser pensado como um ato potencialmente transgressor na medida em que contraria o regime de luz hegemônico e faz ver de forma não caricatural ou domesticada aquilo que deveria ser tornado invisível (Seligmann-Silva, 2014, p. 33).

Nesse sentido, podemos dizer que as imagens de Bárbara Wagner, ao tornarem o anormal visível, ao levarem o desviante para o nobre espaço da arte, caminham na direção de exercer uma “função crítica de antinormalização”. Contudo, não basta mostrar o anormal para que essa função crítica seja exercida. É preciso ver como isso ocorre, por meio de quais dispositivos (técnicos, formais, etc.), valendo-se de quais táticas de resistência. Ou seja, é preciso analisar a maneira como essa visibilidade foi produzida pelas imagens em questão para poder avaliar a qualidade do seu suposto poder crítico ou transgressor.

2. Lendo imagens: breves observações metodológicas

Para realizar essa análise vamos usar uma abordagem alinhada às teorias da linguagem, especialmente à semiótica, que considera o acesso ao mundo fora do ser humano só sendo possível por meio de representações (signos) e nunca de forma direta, como consideram outras correntes de pensamento. Segundo essa forma de abordar o real (ou a realidade), para se apropriar do mundo fora de si, o ser humano faz uso de modelos de apreensão baseados em representações imperfeitas chamadas signos. Charles S. Peirce, semiótico e filósofo norte-americano, descreve o signo como algo que está no lugar de outro algo, de maneira imperfeita, para uma mente interpretadora potencial (citado em Pinto, 1995, p. 50). Assim, toda imagem bidimensional, incluindo as fotografias, é considerada uma representação imperfeita da realidade, conscientemente (ou não) dotada de discursos.

Os conceitos de poder, poder disciplinar, discurso, corpo civilizado e função normalizadora, têm como referência os sentidos que os conceitos possuem na obra de Michel Foucault, cuja abordagem considera que não há uma verdade única e universal a ser descoberta, existindo apenas discursos considerados verdadeiros de acordo com o regime de verdade de cada sociedade. Esses discursos estão presentes inclusive nas fotografias veiculadas em jornais, revistas e galerias. A veiculação nesses meios de certas imagens em detrimento de outras contribui para a reafirmação (ou não) da “ordem do discurso”, ou seja, do regime de veridicção que controla o que será considerado como podendo “estar na verdade” e o que será desqualificado como falso (Foucault, 2014, pp. 28-34).

As análises das imagens foram realizadas a partir de um método de base semiótica, ligado à linha peirceana, que tem semelhanças com os parâmetros desenvolvidos por Erwin Panofsky (2002), e conta com uma etapa analítica e outra sintética. Entretanto, possui uma diferença fundamental: não considera o último nível da análise da forma proposta pelo pesquisador alemão, que afirma que a intuição de um leigo pode ser mais efetiva que a capacidade racional de um pesquisador.

Nas análises aqui realizadas, a síntese interpretativa tem como base as informações e especulações produzidas na fase analítica. Dessa forma, no

estudo da imagem foram considerados não apenas seus aspectos formais, suas relações com o contexto histórico, mas também o diálogo com outras imagens da História da Arte e da própria série fotográfica (Panofsky, 2002).

Para dar robustez a essa metodologia, foi usado também o conceito de *Nachleben*, ou “o após viver das imagens”, desenvolvido por Aby Warburg, no início do século XX, com o objetivo de estudar a continuidade, as rupturas e a sobrevivência da tradição clássica e mitológica através do tempo (Ginsburg, 2003). Segundo o pensador alemão, essa herança (a iconografia mitológica e clássica) constituir-se-ia em um repertório já pronto de temas e formas, que veem sendo transmitido através de múltiplas mediações ao longo dos anos.

Essa repetição dos temas e formas em uma cultura, mesmo que com algumas variações, acaba constituindo uma trajetória histórica que pode aderir a esses temas e formas. Em função disso, em uma análise de imagem é muito importante mapear sua trajetória histórica e antropológica, porque nesse processo (de constituição dessa trajetória), significados (sentidos) são agregados ao significante (à forma/tema) – sedimentados e “cristalizados”. Esses significados podem sobressair mais ou menos em uma interpretação, dependendo do contexto.

3. Bárbara Wagner, Martin Parr e Rineke Dijkstra

Bárbara Wagner nasceu em Brasília no ano de 1980, mudando-se para Recife em 1998, começando a fotografar apenas um ano depois. Suas obras têm sido exibidas em exposições individuais e coletivas nacional e internacionalmente, fazendo parte das coleções permanentes do MASP e do MAM em São Paulo. *Brasília Teimosa*, seu ensaio documental mais famoso, é fruto de uma bolsa concedida pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco no ano de 2005. O nome Brasília Teimosa refere-se a um bairro da cidade de Recife em que ela realizou o trabalho, durante um ano. Segundo Rubens Fernandes Júnior, as

fotografias retratam a comunidade do bairro em seu momento de lazer e descontração e, ao mesmo tempo, exploram o excesso de luz tropical em harmonia com as cores e a espontaneidade das poses (Fotografia de Bárbara Wagner, Coleção Pirelli/MASP, 2009, p. 100).

Para entendermos melhor o trabalho de Bárbara Wagner e suas estratégias de resistência, uma boa opção é buscar a aproximação com outros fotógrafos contemporâneos como o britânico Martin Parr, famoso por seu registro da sociedade pós-industrial inglesa durante o governo da primeira-ministra Margaret Thatcher (Williams, 2013, p.99). Parr e a brasileira partilham temáticas parecidas, principalmente nas séries desenvolvidas pelo inglês nos anos 1980, quando esteve interessado pelas classes proletária e média do seu país (Bajac, 2010, p. 12).

É dessa fase *The last resort* (1983), considerado um dos trabalhos fotográficos mais influentes do período, pelo impacto que causou nas percepções sobre o documentário no mundo ocidental. Essas imagens são resultado de várias viagens ao resort litorâneo de New Brighton, próximo a Liverpool (Hobson, 2012, p.450). Apesar da notoriedade atingida a *posteriori*, a primeira vez que *The last resort* foi apresentado em Londres recebeu muitas críticas devido ao uso da cor e a maneira como retratou a classe operária da cidade de New Brighton.

Parr começou a trabalhar em *The last resort* no inverno de 1982 e, a partir de então visitou regularmente New Brighton até 1985, durante os verões, realizando fotos que documentavam a decadência do resort inglês, como uma espécie de metáfora do declínio de toda nação inglesa (Bajac, 2010, p. 50). Assim como Parr, Wagner se deslocou até a praia de Brasília Teimosa para documentar o fim de semana dos moradores daquela região, entretanto, a fotógrafa brasileira retratou algo distinto nas suas visitas dominicais a essa comunidade na periferia da capital pernambucana.

Durante quase dois anos, sempre aos domingos, Wagner foi a esse bairro suburbano interessada na vitalidade das contradições possíveis de serem percebidas naquele microuniverso. Ao invés de apresentar uma visão negativa dos seus

fotografados (como foi acusado Parr), as imagens de Wagner tendem a celebrar a alteridade desses sujeitos. Outra aproximação possível diz respeito à forma como eles lidam com a cor.

No início dos anos 1980, o uso da cor com pretensões artísticas e documentais não encontrava muitos defensores e Parr foi duramente criticado por ter escolhido essa opção para realizar seu registro documental (Bajac, 2010, p. 18). Essa resistência estava vinculada a um consenso predominante durante toda década de 1970, que só começou a mudar dez anos depois, de que a forma “correta” de descrever a realidade seria em preto e branco. Nesse momento, o uso da cor era considerado superficial e “cosmético”, próximo demais da propaganda, portanto, falsa (Bate, 2013, p. 63).

Essa foi uma questão que Wagner não precisou de lidar já que, devido a trabalhos como o de Parr, esse consenso se transformou e nos últimos anos a aproximação entre o campo artístico e o documentário tem sido cada vez maior. Nos dias de hoje, inclusive, podemos dizer que há uma tendência inversa, que considera o uso do preto e branco na fotografia documental como “ultrapassado” (Hobson, 2012, pp. 448-450).

Boa parte da cor singular das fotos de Parr se deveu ao uso de *flash* durante o dia. Wagner, assim como Parr, fez uso dessa técnica que sugere uma iluminação artificial muito encontrada nos editoriais de moda atuais. Nesse aspecto, lembra também as fotos da holandesa Rineke Dijkstra, especialista em retratos, famosa pelo seu trabalho com crianças e jovens adolescentes nas praias europeias, em meados dos anos 1990.

Nessa série conhecida como *Beach*, Dijkstra usou o céu, o mar e a praia como um cenário de fundo para retratar adolescentes que acabavam de sair da água (Jaeger, 2007, p. 136). Ao utilizar essa abordagem, ela pretendia registrar um certo ar de neutralidade que revelasse, ao mesmo tempo, a fragilidade e a vulnerabilidade dos seus modelos (Cotton, 2010, pp. 110-111).

Os três fotógrafos usam o *flash* portátil com o intuito de reduzir o contraste e modular a luz do sol de forma a evitar as sombras marcantes nas faces dos seus retratados. Entretanto, diferentemente de Parr

que se coloca a certa distância dos seus modelos, enquadrando preferencialmente várias pessoas (muitas vezes sem que elas tenham a percepção da sua presença), Dijkstra, assim como Wagner, prefere uma maior proximidade e consciência do seu modelo, de modo a que ele participe de uma forma ativa, posando para a foto.

Segundo Charlotte Cotton (2010, p. 81), a técnica usada por Dijkstra acabaria produzindo imagens “inexpressivas e objetivas”, com um certo “ar de neutralidade”. Apesar de a pose e de o lugar serem semelhantes, decididamente não se pode dizer o mesmo das fotos de Wagner. Suas crianças e adolescentes têm uma confiança bem distinta dos personagens frágeis de Rineke. Eles são retratados pela fotógrafa de uma maneira que não pedem para sentir pena deles.

4. Uma imagem “outra”: A Grande família

Das 22 fotografias que compõem a série *Brasília Teimosa*, analisamos mais detidamente uma que retrata o momento descontraído de um grupo de pessoas na praia. Essas pessoas parecem pertencer a uma mesma família, mas podem ser apenas amigos – a princípio não é evidente qual o tipo de relação entre eles (Imagem 1).

Na foto da “grande família”, o cenário está dividido horizontalmente em duas partes assimétricas. O terço superior da foto é ocupado predominantemente pelo azul do céu, sendo “invadido” ao centro por três elementos dessa suposta família. No meio desse trio se destaca o jovem rapaz que tem na cabeça uma touca vermelha listrada, de um time de futebol brasileiro, o Náutico. Seu braço direito está esticado atrás de uma menina de biquíni amarelo, sugerindo uma certa intimidade entre os dois. A mão direita segura discretamente um cigarro, enquanto a esquerda faz um gesto que não tem um significado explícito à primeira vista.

A menina possui um tom de pele ligeiramente mais claro do que a do rapaz de touca e sua mão direita



Imagem 1. Série Brasília Teimosa, Recife (PE, 2005).

Fonte: Museu de Arte de São Paulo, coleção Pirelli, 2009, p. 103.

está colocada na cintura, ao estilo dos clássicos Retratos de Aparato, enquanto a esquerda se apoiada na coxa do provável torcedor do Náutico. Curiosamente, a garota adota uma pose consagrada na história do retrato que é mais relacionada às figuras masculinas.

Um garoto com orelhas de abano, de pele um pouco mais escura que os outros dois também posa com segurança, até irreverência. Sua mão direita se coloca atrás da cabeça do rapaz com a touca, o dedo indicador e mindinho esticados enquanto os outros estão encolhidos, como se fossem dois chifres, uma gag (brincadeira) típica da era pós massificação da fotografia. Na cultura brasileira, essa ação equivale a nomear o outro como “chifrudo”, que tem um significado depreciativo, relacionado menos à figura do diabo e mais aquele que é traído pela “sua” mulher: uma espécie de tabu em uma cultura com forte tradição machista. Apesar de essa brincadeira ser tolerada entre amigos e parentes, ela é mais comumente aceita entre “iguais”, o que parece não ser o caso dessa foto devido à diferença de idade entre os dois retratados. Se considerarmos que, do ponto de vista da “tradição”, o mais novo deveria respeito ao mais velho, então essa cena apresenta uma situação na qual é visível a desconstrução da autoridade do mais velho.

Abaixo da linha horizontal, ocupando os outros dois terços da fotografia, temos duas mulheres, uma criança e um homem. No geral, a composição possui certa simetria vertical. As duas mulheres assentadas em cadeiras idênticas e em poses

semelhantes ocupam os cantos da imagem. A distribuição das pessoas é feita aos pares. O par que está situado no centro possui uma característica diferente. Ao mesmo tempo em que o torcedor do Náutico forma um casal com a menina, o garoto com orelhas de abano também pode fazer parte desse grupo, se considerarmos sua proximidade em relação a eles.

Ao aproximar sua mão da cabeça do rapaz no centro, esse garoto também é percebido como fazendo parte do grupo. Seu braço é unificado pelo nosso olhar com a figura do torcedor do Náutico, um time popular na região nordeste do Brasil. Ao mesmo tempo, seu braço é sobreposto pelo braço do outro homem e estabelece uma ligação com o grupo formado pelo casal no canto direito, de maneira que ele funciona como uma espécie de elo de ligação entre o “casal” no centro e o casal no canto direito. O céu azul funciona como uma moldura que enquadra os três elementos e ajuda a reforçar a impressão de que estão juntos.

As mulheres situadas nas laterais da imagem, acima do peso considerado ideal para os parâmetros atuais, estão com seus corpos numa pose que funciona como “parênteses” para o grupo. A mulher retratada do lado esquerdo da imagem está assentada em uma cadeira de praia colorida, vestida com uma roupa leve de verão e seus olhos parecem olhar para baixo (timidez, ou simplesmente ela fechou os olhos, sem querer, na hora da foto?). Uma menininha se aconchega no seu colo, o que sugere uma relação íntima entre as

duas (filha ou sobrinha?). Essa criança, com idade em torno dos quatro a cinco anos, parece surpresa (ou pelo menos curiosa) com o beijo do casal na ponta oposta.

A mulher que ocupa a extremidade direita da imagem está beijando, ou melhor, está sendo beijada pela outra figura masculina do grupo. Ao beijá-la, ele faz de um jeito que sua língua fica visível e seu olhar encara diretamente a câmera. Esse homem que se veste apenas com uma sunga preta (fora de moda) parece não se importar de ser fotografado nessas condições – e, de certa forma, dá a impressão até que está se divertindo com essa situação.

Na História do Retrato, desde o século XVI que os modelos passaram a estabelecer contato visual direto com o potencial observador do quadro (Newall, 2009, p. 40). Entretanto, um olhar “desafiador” se torna mais comum com a massificação de fotografias e a portabilidade das câmeras. Já a mulher parece que não está tão à vontade, preferindo esconder seu rosto, como se estivesse um pouco envergonhada (sua postura também é mais passiva: ela tem a boca aberta, mas sua língua não sai da boca, como se apenas recebesse a língua do seu companheiro).

Sua timidez pode ser observada ainda no uso da toalha na cintura para cobrir a parte de baixo do seu biquíni. Não é possível conferir se eles são casados, a princípio, nenhuma aliança é visível, aliás, nenhuma das pessoas da foto usa aliança, o que torna mais difícil de determinar a natureza das relações que envolvem os integrantes desse grupo.

4.1. Beijo

O beijo, o ato de beijar, é um gesto de afeto extremamente íntimo, mas, nesse contexto, parece artificial e excessivo – pelo menos para os parâmetros de comportamento e discrição convencionais. Nessa imagem podemos observar uma dessacralização do beijo como vem sendo construído pela História da Arte, enquanto um gesto significativo, nobre, até sagrado. Para confirmar essa suposição basta observar o diálogo dessa fotografia com imagens canônicas como o famoso *O beijo* de Gustav Klimt (1862-1918), a escultura de mesmo nome de Auguste Rodin (1840-1917) ou de Constantin Brancusi (1876-1957).

Nesse tipo de análise é interessante considerar as possíveis referências à História da Arte Ocidental porque a imagem fotográfica, sendo um conjunto de signos combinados, contém conexões, argumentos e ponderações em potência. Esses argumentos, essas conexões, existem nessas imagens, ainda que o leitor não os reconheça (ou não seja capaz de interpretá-los em um certo momento histórico). Essa existência está garantida pelas relações de significação existentes no universo simbólico compartilhado (*nachleben*). Admitir isso significa concordar com a ideia desenvolvida por Aby Warburg, no início do século XX, de que as imagens são portadoras de uma memória coletiva e estão ligadas por pontes sincrônicas (Warburg citado em Gisburg, 2003).

Da teoria que Warburg concebeu, interessa-nos especialmente a parte que trata sobre os mecanismos de transmissão da memória coletiva por meio das imagens, baseada em conexões potenciais capazes de romper o *continuum* da história, construindo pontes sincrônicas entre o passado e o presente. Comparando com as obras sobre o beijo da História da Arte, fica mais evidente o caráter dessacralizador dessa fotografia. Nessas obras de arte consagradas a representação do beijo está relacionada a um sentimento nobre em que os dois amantes estão integralmente envolvidos na ação, ao contrário desse beijo “explícito”, com ar de exibicionismo.

4.2. Diversidade de cores

Uma pergunta pertinente: esses sujeitos pertencem à mesma família? Apenas pelo tom da pele não é possível afirmar nada, com certeza, principalmente se considerarmos que é uma característica do povo brasileiro essa paleta variada de cores na constituição das famílias. Supondo que essa foto é de uma foto de família, ela difere das fotos de família tradicionais em que o patriarca assume o lugar principal e todos os outros participantes posam com solenidade e respeito, ao seu redor, para serem registrados para toda eternidade como um grupo unido e coeso. Não apenas não é evidente a natureza da relação entre eles como também não está claro quem é o “chefe” da família – as hierarquias não estão bem definidas.

O rapaz com a touca, enquadrado no centro, por

exemplo, não é necessariamente a figura mais importante desse grupo. Sem hierarquias definidas, sem símbolos (como alianças), sem semelhanças físicas (cor da pele, cabelo, etc.) não é possível saber com segurança quais são as relações entre os elementos dessa imagem. A princípio temos a impressão de que o homem e a mulher que se vestem de branco formam um casal e que as duas meninas e o garoto, pela intimidade e proximidade são seus filhos – mas isso são apenas pressupostos.

A qualidade multicolorida dos modelos também é encontrada nos elementos que constituem o cenário: objetos industrializados derivados do petróleo e massificado, como tecidos de nylon (sungas e shorts), plástico das cadeiras e do engradado, além das garrafas *pet*. As roupas também possuem cores variadas. Tal como os ingleses de New Brighton retratados por Parr não parecem estar preocupados em seguir a moda ditada pela mídia ou mesmo alguma combinação de cores – esses brasileiros fotografados parecem alheios a isso.

As cores da pele, das roupas e dos objetos industrializados se misturam com areia, rocha, céu e pessoas, sendo notável um excesso de elementos, de cores, nessa cena. Nesse sentido, lembra as fotos de Parr sobre o *resort* de New Brighton. Entretanto, existe uma diferença: nas fotos de Parr o excesso está relacionado ao consumo, especialmente ao lixo produzido por esse consumo de produtos de baixa qualidade e a relação dessas pessoas com esse lixo. Nos cenários de Parr é possível se notar homens e mulheres misturados a sorvetes, *junkfood*, e muito lixo distribuído por paisagens de praia em que praticamente não se vê o mar. Muitos bebês e crianças são retratados no meio da sujeira. As pessoas são retratadas como parte desse lixo.

Outra diferença é que os personagens de Wagner estão cientes de estarem sendo fotografados (e até fazem pose), como se sentissem orgulho de si mesmos, enquanto os personagens de Parr não parecem cômicos de estarem sendo fotografados ou, se o sabem, não dão à mínima, entretidos em comer, beber e besuntar-se em óleo. Uma semelhança curiosa é que, apesar de ser possível identificar nessas imagens de Parr o “marido”, a “mulher” e os filhos, as famílias também não estão claramente constituídas – há muitas imagens de

mulheres com seus supostos filhos e crianças se divertindo sozinhas.

Parr estava interessado em explicitar a decadência da sociedade inglesa, por isso investiu em um discurso com forte viés crítico, Wagner tem um ponto de vista diferente, como se ela quisesse incluir seus modelos, essas pessoas divergentes, por meio da exposição da imagem delas, o que caracteriza uma abordagem mais contemporânea, mas não devemos pensar que se trata de uma abordagem ingênua ao estilo de um discurso humanista afirmativo.

De certa forma, a inclusão dessas pessoas se dá primeiro pela veiculação da sua imagem em espaços antes proibidos e segundo por meio da valorização de uma estética que não é apenas anticlássica, mas se aproxima também da estética *kitsch*, considerada de mau gosto no mundo tradicional da arte, principalmente por um público mais conservador e elitizado. Ao escolher trazer esse suposto “mau gosto” para uma imagem que vai veicular em museus e revistas, Wagner acaba questionando essa hierarquia conservadora e o lugar onde deve ser visto o bom e o mau gosto.

Essa ideia da fotografia como um ato político do olhar pode ser compartilhada com outros grandes fotógrafos da atualidade como o espanhol Miguel Rio Branco, radicado no Brasil, o argentino Marcos López e o francês Raymond Depardon.

5. As imagens em questão: algumas reflexões éticas e políticas

Algumas questões podem ser colocadas com relação ao trabalho de Bárbara Wagner no que diz respeito à maneira como ela faz uso das imagens das pessoas retratadas e de como sua produção artística se apropria do mundo dos “invisíveis” ou dos marginalizados. Podem essas imagens ser consideradas respeitadas com relação aos indivíduos fotografados? Será que as imagens de Bárbara Wagner, ao retratarem os “anormais” ou “incivilizados”, são capazes de transgredir o regime

de luz dominante? Em que medida e por qual razão suas imagens não seriam também uma forma de caricaturar ou domesticar o “outro”, o “diferente”, de modo a explorá-lo esteticamente e a assimilá-lo à ordem estabelecida para o deleite dos “normais”? Será realmente que essas imagens podem ser consideradas um ato de resistência, uma crítica à invisibilidade a qual milhares de pessoas são submetidas?

Essas questões nos conduzem a uma série de problemas de natureza estética, ética e política, que dizem respeito às relações que a arte deve estabelecer com os sujeitos e com as formas de dominação existentes. O problema ético está relacionado com a maneira como a arte faz uso de pessoas, de suas imagens, às custas, muitas vezes, da diminuição ou da objetificação dos sujeitos envolvidos. Já o problema político está ligado ao potencial reacionário ou emancipador que a arte pode exercer. A arte pode ser empregada para manter um *status quo*, para reproduzir uma maneira de pensar e para reificar os sujeitos, mas pode também ser usada com um viés crítico e transformador, denunciando as estratégias de dominação ou propondo novas formas de ser, de pensar e de agir.

A partir do século XX, quando a fotografia e o cinema aproximam-se da dor e da miséria humanas de maneira estilizada, um sentimento de mal-estar também se manifesta como reação a essa prática. O argumento que justifica essa sensação assenta-se em um imperativo ético e parece sinalizar-nos que, por mais bela que seja a arte, por mais intenso e sublime que seja o deleite estético que ela possa provocar, nada disso seria aceitável à custa do sofrimento de seres humanos. Mais do que uma mera atitude de extremo mau gosto, tirar proveito da desgraça alheia seria antiético. Parece haver um interdito que não deve ser violado: “não gozarás com a miséria do outro” ou “não se aproveitarás da desgraça alheia” – contrariando a ideia cristã de solidariedade.

Na fotografia e no cinema brasileiro contemporâneos essa questão se encontra cada vez mais presente, também ligada ao problema político. As imagens de Sebastião Salgado, que têm como tema mais recorrente a miséria da condição humana nos países subdesenvolvidos,

assim como os filmes *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), por exemplo, são acusados não apenas de explorar a miséria alheia, mas também de tornar a pobreza “digerível”, confortável e mesmo divertida (Albornoz, 2005; Bentes, 2007). Susan Sontag (2007), entre outros críticos, entendem que as imagens de Salgado, por terem grande veiculação, acabam por despotencializar a tragédia, o estranho, o drama, na medida em que a exibição da sua coleção de pessoas em situações degradantes banalizaria essa situação trágica e anularia seus potenciais efeitos revolucionários.

No que diz respeito ao cinema brasileiro, críticos como Ivana Bentes (2007) acreditam que a visibilidade conferida aos “anormais” e “desviantes” seria, na verdade, uma pseudovisibilidade, uma luz que, ao invés de mostrar algo, deformaria e ocultaria ainda mais a realidade, reforçando os estereótipos vigentes. Segundo Bentes (2007, p. 252), longe de exercer qualquer função crítica de antinormalização, o que essas imagens fazem é uma espécie de “turismo no inferno”.

Mas se é passível de crítica a construção imagética que estigmatiza e reforça estereótipos discriminatórios, será então que deveríamos exigir da arte que ela não reproduzisse qualquer forma de estereotipia? Será que é possível fugir a todo estereótipo? Se partirmos do princípio de que não é possível o acesso direto ao real (ou à realidade) e a percepção do mundo fora de nós se dá por meio de representações imperfeitas chamadas signos, então essa possibilidade está perdida *a priori*. Isso tem consequências fundamentais no que diz respeito à possibilidade de uma imagem, mesmo uma fotografia, ser um índice “correto” da realidade, porque a principal característica dos signos é que não representam completamente nem a “coisa em si” (o real) nem outros signos. Além disso, o significado de uma fotografia, como afirma Alan Sekula (2013, p. 387) está inevitavelmente sujeito a uma definição cultural e carrega mensagens, “sendo tudo menos neutra”.

Admitindo-se a impossibilidade de se falar em neutralidade da imagem ou em acesso direto ao real, permanece ainda a questão acerca da reprovabilidade das construções imagéticas que reproduzem certos estereótipos discriminatórios.

Se, por um lado, é preciso reconhecer o caráter construído e impuro de toda imagem, por outro, isso não significa que devamos então suspender nosso juízo moral e admitir toda e qualquer imagem como legítima.

Parece-nos mais efetivo entrar na disputa imagética ciente das formas de opressão e exclusão que desejamos rejeitar, mas sem nutrir o sonho ingênuo de encontrar a imagem pura e cristalina, liberta de toda forma de dominação e capaz de mostrar o real tal como ele é. Imagens são sim construções, daí justamente a importância de entrarmos na disputa imagética e lutarmos por um novo “regime de luz” que modifica o jogo da visibilidade. É porque imagens não são neutras nem ingênuas que faz sentido o investimento na produção da “imagem outra”.

6. Considerações finais: a antinormalização em Bárbara Wagner

Voltando ao trabalho de Bárbara Wagner, devemos então nos perguntar: seriam essas imagens obtidas a partir de suas idas à praia de Brasília Teimosa também uma espécie de “turismo no inferno”, como Ivana Bentes afirma acerca do filme *Cidade de Deus*? Com relação a essa questão, entendemos que alguns elementos formais presentes em suas imagens parecem dizer o contrário. O uso das cores no lugar do preto e branco, diferentemente do que se poderia imaginar, tende a diminuir o efeito de “estilização da miséria”, deixando-a menos “artística”. Além disso, suas imagens, embora cuidadosas quanto à composição, não procuram ser espetaculares, monumentais ou surpreendentes, como as séries consagradas de Sebastião Salgado.

Certamente a aparência menos “artística” ou espetacular das imagens não faz delas imagens mais neutras, fiéis ou verdadeiras. Continuam sendo construções, sem dúvida alguma, mas a maneira como os indivíduos são retratados no trabalho de Bárbara Wagner não produzem como efeito a “pasteurização cosmética” que Bentes tanto despreza e denuncia em algumas obras do cinema

brasileiro contemporâneo. Ao invés de reforçar estereótipos, as imagens de Wagner têm um efeito muito mais perturbador, de mostrar aquilo que geralmente permanece invisível à sociedade. E ao invés de fazer isso de maneira espetacular e impactante, o que vemos são imagens que tendem a conferir “normalidade” àqueles que são vistos como “anormais”.

Não somos instados a sentir pena das pessoas retratadas. Também não há *glamour*, ao menos não no sentido convencional da grande arte.

Talvez possamos falar em um outro *glamour*, uma afirmação de si diferente, que está em conflito com o modelo de beleza e de bom gosto que vemos nas passarelas, nos bairros chiques e nos ambientes *huppés*. Nas imagens de Bárbara Wagner vemos pessoas orgulhosas e felizes de serem o que são. Confortáveis consigo mesmas e afirmativas, sem ressentimento ou pedido de piedade.

Em suma, as imagens de Bárbara Wagner conferem visibilidade aos invisíveis e normalidade aos “anormais”. Ao interferirem no “regime de luz” dessa maneira, modificam o jogo da visibilidade. Podemos, portanto, identificar em seu trabalho uma “atitude crítica de antinormalização”, o recurso a uma estratégia de resistência que tem o poder de modificar nosso olhar sobre nós mesmos e, especialmente, em relação ao “outro”, aos “diferentes de nós”.

NOTAS

¹ A expressão “regime de luz” (*régime de lumière*) foi cunhada por Gilles Deleuze (1975) em sua famosa interpretação da noção de “dispositivo” em *Vigiar e Punir*, fazendo referência às linhas de visibilidade que “fazem ver” a figura do delinquente, instaurando um “regime de luz” que permite que certos enunciados possam ser formulados e que determinados processos de subjetivação tenham lugar.

² Ivana Bentes cunhou a expressão “cosmética da fome” para designar esse fenômeno, em oposição à “estética da fome” defendida por Glauber Rocha em seu famoso manifesto de 1965.

³ Segundo o pensamento semiótico, os signos não têm um significado fixo e seu sentido pode variar de acordo com o contexto, o tempo histórico e a subjetividade dos envolvidos na comunicação. Nessa abordagem, a imagem fotográfica é entendida como um conjunto de signos que, combinados, criam sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albornoz, C. V. (2005). Sebastião Salgado: o problema da ética e da estética na fotografia humanista. *Contemporânea*, 4, pp.93-103.
- Bajac, Q. (2010). *Martin Parr por Martin Parr: un diálogo con Quentin Bajac*. Madrid: La Fabrica Editorial.
- Bate, D. (2013). *Photography, The key concepts*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Bentes, I. (2007). Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU*, 8(15), pp.242-255.
- Cotton, C. (2010). *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes.
- Deleuze, G. (1975). Écrivain non: un nouveau cartographe. *Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères*, 31(343), pp.1207-1227.
- [Fotografia de Bárbara Wagner]. (Brasília Teimosa, Recife/PE, 2005). Coleção Pirelli/MASP, São Paulo, 2009.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2001). Des espaces autres. In *Dits et écrits II* (pp.1571-1581). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2009). *História da sexualidade I: A vontade de saber*. São Paulo: Graal.
- Foucault, M. (2014). *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.
- Ginsburg, C. (2003). *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das letras.
- Hobson, G. (2012). Documentário de Arte. In: J. Hacking Editor. *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Sextante.
- Jaeger, A.-C. (2007). *Creadores de imágenes: fotógrafos contemporáneos*. Barcelona: Editorial Oceano.
- Newall, D. (2009). *Apreciar el arte: entender interpretar y disfrutar de las obras*. Barcelona: Blume.
- Panofsky, E. (2002). *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva.
- Sekula, A. (2013). Sobre a invenção do significado da fotografia. In: A. Trachtenberg Editor. *Ensaio sobre fotografia de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Seligmann-Silva, M. (2014). *O imperativo dos traços*. *Cult*, 197, pp.31-35.
- Sontag, S. (2007). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Williams, V. (2013). *What makes great photography: 80 masterpieces explained*. Londres: Quintessence Editions.