

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

PIETRO DE OLIVEIRA COSTA

**VISUALIDADES EM QUESTÃO**

Bárbara Wagner, Glauco Rodrigues e o imaginário da cultura visual brasileira

PORTO ALEGRE

2021

PIETRO DE OLIVEIRA COSTA

**VISUALIDADES EM QUESTÃO**

Bárbara Wagner, Glauco Rodrigues e o imaginário da cultura visual brasileira

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Departamento de Artes  
Visuais da Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul como requisito parcial à  
obtenção do grau de Bacharel em Artes  
Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Bianca Knaak

PORTO ALEGRE

2021

### CIP - Catalogação na Publicação

Costa, Pietro de Oliveira  
Visualidades em questão. Bárbara Wagner, Glauco  
Rodrigues e o imaginário da cultura visual brasileira.  
/ Pietro de Oliveira Costa. -- 2021.  
46 f.  
Orientadora: Profa. Dra. Bianca Knaak.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2021.

1. visualidade. 2. cultura visual. 3. imaginário.  
4. imagem do brasileiro. I. Knaak, Profa. Dra. Bianca,  
orient. II. Título.

PIETRO DE OLIVEIRA COSTA

**VISUALIDADES EM QUESTÃO**

Bárbara Wagner, Glauco Rodrigues e o imaginário da cultura visual brasileira.

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Faculdade de Artes Visuais  
da Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul como requisito parcial à obtenção  
do grau de Bacharel em Artes Visuais.

Aprovado em 30 de novembro de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Bianca Knaak  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Adriane Hernandez  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*Aos meus avós e minha madrinha por  
tantas coisas.*

## AGRADECIMENTOS

Esse trabalho traz à luz todo amor daqueles que me ajudaram a trilhar os caminhos da graduação.

Minha mãe, Kelen, por seus exemplos de força e determinação. Meu pai, Everton, pelo apoio e suporte. Obrigado por terem me criado com todo zelo e carinho.

Aos meus avós, Vilma e Beto (*in memoriam*), Zelma e Jovelino, pelo suporte e pelos conselhos que me guiam ao longo do caminho. À minha madrinha, Maria Helena, que me demonstra com ações suas inconfundíveis provas de amor.

Dedico este trabalho a eles e à minha tia-avó, Iná (*in memoriam*), que constitui parte fundamental da minha existência neste planeta.

Agradeço igualmente ao meu padrasto e amigo Murilo Dariva, pela parceria e compromisso com meu bem-estar, me ensinando que o amor requer dedicação, e a minha madrastra Ana Keller pela escuta e pelas palavras de tranquilidade quando mais preciso.

Agradeço à minha ilustre orientadora Bianca Knaak, pela compreensão e parceria durante os anos da graduação, como professora dedicada, orientadora paciente, mestra compassiva e amiga fiel; bem como aos professores da banca examinadora Adriane Hernandez e Paulo Gomes, que aceitaram meu convite e acolheram minhas ideias, oferecendo disponibilidade e suporte qualificado.

À todos professores que me formaram desde à educação básica, principalmente a Júlia Daroll, que me trouxe com sensibilidade ao caminho das artes, Felipe Parisoto, Marcelo Ribeiro, Rayane Leal e Helena Meinhardt.

À professora Sílvia Faustino Saes da Universidade Federal da Bahia, pelo seu convite à filosofia que mudou minha forma de conceber o mundo.

Aos amigos-professores que dialogaram comigo sobre as veredas da antropologia e da filosofia, Paulo Augusto Franco e Guilherme Mautone, cujas contribuições foram fundamentais para minha formação, e para este trabalho, em particular.

Aos amigos-artistas, que sempre me apoiaram como pares e me serviram com inspiração, Kauê Nery e Daniela Amon.

Agradeço aos meus grandes companheiros de vida, Stefani Both, Ramiro Castro, Felipe Zimmermann, Ariadne Garcia e Gabriel Bittencourt pela força que me

deram nos momentos em que mais precisei, assim como a Eduardo Damiani, Bruno Argenta, Débora Onoda, Gabriel Kripka, Marthina Borghetti e Isabella Mazon e tantos outros, por dividirem comigo momentos de verdadeira amizade cultivados ao longo de anos.

Aos amigos que fiz tanto na universidade, quanto fora dela.

As trabalhadoras do RU por oferecerem companhia e alegria durante meus almoços solitários, sobretudo à Raquel.

As meninas do bar 111 pelos cafés e risadas após o almoço, Gisa e Fernanda, vocês são incríveis!

E os amigos-irmãos que fiz durante a mobilidade acadêmica na Universidade Federal da Bahia, com quem aprendi o verdadeiro valor do acolhimento e da coletividade, em especial à Sofia Sacramento, Marcos Moreira e Anderson Costa

Por fim, gostaria de deixar explícito que sem o amor de todos que encontrei nesta jornada, nada seria possível, juntos, cada um à sua maneira, me ensinaram que mais importante do que realizar sonhos, é necessário nunca deixar de sonhar. Amo vocês!

Vida longa às Universidades Federais, com educação pública e de qualidade, que se tornem cada vez mais plurais e democráticas, resistindo aos períodos de obscurantismo.

“O povo gosta de luxo; Quem gosta de miséria é intelectual”  
(Joãozinho Trinta)



“Visualidades em questão. Bárbara Wagner, Glauco Rodrigues e o imaginário da cultura visual brasileira.”

Pietro de Oliveira Costa

## **RESUMO**

O presente trabalho toma como objeto de discussão pinturas da série “Visão da Terra: a Lenda do Coati-Purú” de Glauco Rodrigues (1929-2004), produzidas no ano de 1977 e fotografias da série “Brasília Teimosa” produzida entre 2005 e 2007 de Bárbara Wagner (1980) para investigar o tema-problema da *visualidade*, amparando caminhos para a reflexão sobre a construção do imaginário das representações na cultura visual brasileira. A partir da composição de um quadro relacional e da leitura do conjunto das figuras, buscarei possibilidades de leituras analítico-interpretativas entre as obras, tendo em vista seus contextos de produção, seus diferentes tempos históricos e pontos de semelhança para então, a partir disso, ensaiar argumentos que permitam discutir maneiras de interpretar o usos das imagens como modelos que constroem e constituem o imaginário da cultura visual brasileira. Buscando a revisão de conceitos basilares das discussões dos estudos culturais para desenvolver e conduzir a reflexão e uma possível leitura das imagens.

Palavras-chave: visualidade, cultura visual, imaginário, imagem do brasileiro.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Victor Meirelles. <i>Primeira missa no Brasil</i> , 1831. Óleo sobre tela. 268 x 356 cm.....	12
Figura 2 - Quadro Relacional .....	16
Figura 3 - Banda de Ipanema. Fotografia utilizada na série “A Lenda do Coati-Purú”. Rio de Janeiro,1977.....	23
Figura 4 - Bárbara Wagner. <i>Brasília Teimosa</i> , Recife. 2005 - 2006. Fotografia.....	24
Figura 5 - Camila Amado, Cecil Thiré, e Stepan Nercessian, posando para série “A Lenda do Coati-Purú”. Rio de Janeiro,1977.....	25
Figura 6 - Glauco Rodrigues. <i>Intimidação e Castração</i> , 1977. Série Visão da Terra - A lenda do Coati-Purú. Acrílica sobre tela colada em madeplan, 130 x 97 cm.....	27
Figura 7 - Glauco Rodrigues. <i>Paisagem de Faz-de-conta</i> , 1977.Série Visão da Terra - A lenda do Coati-Purú. Acrílica sobre tela colada em madeplan, 97 x 130 cm.....	31
Figura 8 - Glauco Rodrigues. <i>Os caxinauás famintos estão</i> , 1977. Série Visão da Terra - A lenda do Coati-Purú. Acrílica sobre tela colada em madeplan, 55 x 45 cm.....	33
Figura 9 - Bárbara Wagner. <i>Brasília Teimosa</i> , Recife. 2005 - 2006. Fotografia.....	36
Figura 10 - Bárbara Wagner. <i>Brasília Teimosa</i> , Recife. 2005 - 2006. Fotografia.....	37

Figura 11 - Glauco Rodrigues. Grande Bloco dos Sujos, 1977. Série Visão da Terra - A lenda do Coati-Purú. Acrílica sobre tela colada em madeplan, 97 x 130 cm.....40

Figura 12 - Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*, Recife. 2005 - 2006. Fotografia.....41

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: “TUPY OR NOT TUPY”</b> .....	<b>11</b>
<b>1. QUADRO RELACIONAL</b> .....	<b>15</b>
<b>2. SOBRE AS IMAGENS</b>	
2.1 Cultura Visual e Visualidade.....	16
2.2 Quem inventou de inventar o Brasil?.....	18
2.3 A fotografia e a pintura, figuras à vontade nos trópicos.....	20
<b>3. CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS</b>	
3.1 Glauco Rodrigues: a imagem como crônica.....	28
3.2 A Lenda do Coati-Purú.....	29
3.3 Bárbara Wagner: a imagem como relato.....	33
3.4 Brasília Teimosa.....	34
<b>4. AS POSSIBILIDADES COMPARATIVAS, VER E LER</b>	
4.1 Raiz profunda e corpo popular.....	37
<b>“FLOR AMOROSA” À GUIA DE CONCLUSÃO</b> .....	<b>41</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>44</b>

## INTRODUÇÃO: “TUPY OR NOT TUPY”

Dizia Oswald Andrade [1980-1954], no auge do modernismo brasileiro, em seu Manifesto Antropófago de 1928, que “só a antropofagia nos une”. A antropofagia metafórica de Oswald Andrade, por sua vez, buscava investigar a figura do *outro interno*, algo próprio do Brasil, na construção dos brasileiro. Acredito que seja no esforço de encontrar o *outro interno* que as reflexões desse trabalho são conduzidas. Os capítulos que aqui seguem poderiam ser nominados como diferentes faixas musicais. Acredito que o trabalho de Bárbara Wagner e Glauco Rodrigues se encontram em diversos aspectos, mas principalmente nos sons que suas imagens evocam; talvez seja por isso, que tenha chegado nestes artistas e não em outros.



**Figura 1** - Victor Meirelles. *Primeira Missa no Brasil*, 1861, 268 x 356 cm, Óleo sobre tela.

Se o repositório de imagens deste trabalho emitisse som, ouviríamos ao fundo o barulho do mar e o quebrar das ondas - mas nada de calmaria -

escutaríamos, com certeza, pessoas conversando. Talvez sentíssemos calor, ouviríamos alguns ambulantes vendendo produtos, muitas risadas, quem sabe um samba, um pagode ou um brega funk, arrisco a dizer que, todos sons juntos em diferentes planos e volumes. Não por acaso, que a primeira imagem do Brasil (Figura 1. p.12) mostra a praia que o *outro externo*, colonizador, avistou: a terra de Vera Cruz. A partir daí atribuíram aos hábitos de quem aqui estava o costume de reunir-se em praias - hábito que resistiu por mais de cinco séculos e fixou raízes imaginárias na representação daquilo que denominamos “os brasileiros”.

Os caminhos para refletir sobre as questões de representação são fonte inesgotável de inúmeras disciplinas das ciências sociais e humanas, mas é através da experiência *com* as imagens que amparo a minha reflexão. E através das linguagens da imagem da pintura e da imagem da fotografia de um artista e uma artista - brasileiros que representam figuras brasileiras - , que buscarei escrutinar o processo de *construção das representações visuais “dos brasileiros”*.

Logo o esforço deste trabalho não é a delimitação de uma fronteira entre a realidade e a não-realidade, tampouco se deter aos vastos e complexos terrenos das identidades dos sujeitos representados. Mas lançar à luz novas questões sobre a construção imagística dos imaginários colocadas a partir das seguintes questões, **“O que as pinturas de Glauco Rodrigues e as fotografias de Barbara Wagner trazem ao imaginário da cultura visual brasileira, e o que esse “imaginário” traz aos trabalhos?”**

As obras nesse contexto não buscam a ilustração de um imaginário pré-existente, nem servem de exemplo para argumentos com conclusões já estabelecidas, fixas e pré determinadas por um tema, mas apresentam sua potência enquanto fontes possíveis de pesquisa para a formação deste imaginário. Os contornos da busca em localizar artistas que operam na lógica destas formações do imaginário brasileiro a partir da observação, me levaram a investir na reflexão sobre as diferentes formas de representar os brasileiros nos diferentes tempos históricos. Não por acaso, Glauco Rodrigues e Bárbara Wagner estão localizados em diferentes momentos da história. Ligadas à essa reflexão sobre os artistas somam-se também as políticas do olhar do espectador que carregam os paradigmas raciais, de gênero,

classes, de relações de poder, de diferenças culturais de seu tempo, trazendo à luz diferentes percepções para as imagens; formando novas *visualidades*.

Como escolha metodológica selecionei quatro das dez pinturas de Glauco Rodrigues que compõem a série “Visão da Terra: a Lenda do Coati-Purú” de 1977, e quatro das trinta e duas fotografias de Bárbara Wagner que pertencem a série “Brasília Teimosa” de 2015. A limitação a esse número reduzido de figuras participantes das séries possibilitou a melhor instrumentalização da leitura individual de cada trabalho ao longo do texto e paralelamente ofereceu aporte para explorar aspectos importantes dos conjuntos, contribuindo para uma leitura do todo.

A seleção em número reduzido de obras de um conjunto é por si só uma tarefa difícil visto que no decorrer do processo abriu-se o caminho para outras séries que fazem parte de outros contextos nos percursos dos artistas. A partir da delimitação do corpo de figuras que compõem as leituras do trabalho, se mostrou essencial a espacialização destes de maneira física e virtual, configurando uma outra elaboração visual, chamada aqui de *quadro relacional*, que assume valor igual ao conteúdo escrito deste trabalho e portanto é parte dos resultados.

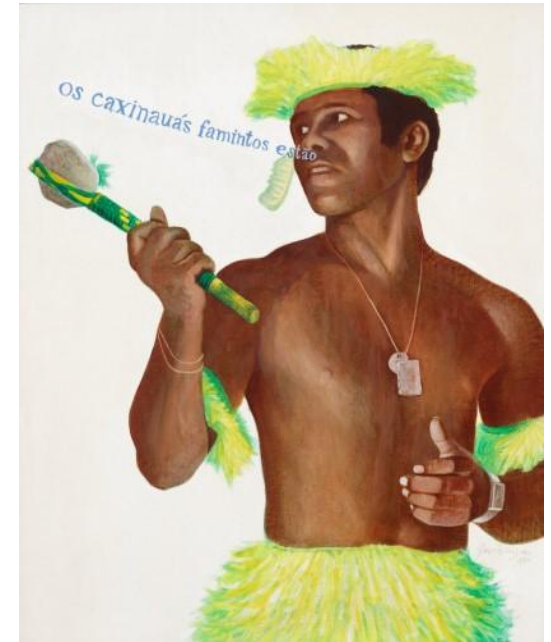
É a partir da organização do *quadro relacional* (Figura 2, p.16), aproximando as imagens, que se tem uma visão e leituras possíveis de um contexto geral - buscando vestígios individuais e coletivos - percebendo as ondulações de sentido que ganham as imagens quando postas em interação entre si, evidenciando ainda mais suas semelhanças e diferenças em relação ao visível.

A busca pelas imagens ocorreu em repositórios virtuais e físicos, sobretudo entre os livros da minha biblioteca pessoal e da biblioteca da universidade. Vale ressaltar que na busca das obras de Glauco Rodrigues, que apesar de vasta bibliografia, não foi possível localizar as dez obras que compõem a série aqui apresentada, o que não me possibilitou uma leitura e uma seleção sobre o todas as obras desta produção, restringindo o horizonte de conhecimento da série apenas aos fragmentos localizados.

As imagens desta forma não servem como o ponto de partida para reflexão, mas buscam ser o objeto da própria reflexão, a partir de suas composições e interações. Destaco que além de apresentadas no quadro relacional, as imagens voltam a ser convocadas ao longo do texto, concorrendo autonomamente às leituras do todo, possibilitando ao leitor-espectador estabelecer as suas próprias *visualidades em questão*.



# 1. QUADRO RELACIONAL



## 2 SOBRE AS IMAGENS

### 2.1 Cultura Visual e Visualidade

A inventividade e a capacidade de criação são as matérias primas para produção da arte. Mesmo quando em princípio, o objeto artístico se supõem ser cópia (*mimesis*) ou uma apreensão total da realidade, o seu resultado não é mais aquilo que se propôs de início, em sua feitura, passou por processos de transformação que envolvem atos de selecionar, incluir e excluir atributos à figura/paisagem observada. As questões suscitadas sobre o que se vê e seus planos de uso, onde e como circulam, compõem o campo dos estudos da Cultura Visual<sup>1</sup>.

Apesar das largas tradições de reflexões teóricas e históricas sobre as noções de imagem e seus usos na cultura, o esforço no campo da Cultura Visual é para que haja o deslocamento da reflexão para um lugar intermediário entre os campos tradicionais da História da Arte, da Sociologia e Antropologia onde o principal foco esteja nas reflexões sobre a construção do olhar. Logo, o campo de estudos da cultura visual pode ser definido, como o estudo das construções culturais da experiência visual na vida cotidiana (Knauss, p.108. 2006). Para isso propõem-se um exercício, ficcional, onde consentimos que as imagens possam atuar também como agentes na construção destes olhares, seres “animados” e não meros veículos de mensagens, levando em conta os seus desejos, não apenas o desejo do artista ou do espectador, permitindo que imagens falem *entre si*, através das suas incontáveis possibilidades de associações com outras imagens.

A proposição de atribuir características animadas para as imagens, como sujeitos atuantes em contextos da vida social tem por exercício novas percepções e leituras que analisem as imagens como fontes de representações culturais e sociais. Percebendo como as imagens podem se comunicar, mas não abandonando as questões interpretativas que essas suscitam, articulando e problematizando as metodologias pressupostas pela disciplina da História da Arte, sem necessariamente

---

<sup>1</sup> Cultura Visual (visual culture) é a área do conhecimento que articula o campo dos estudos culturais, história da arte e teoria crítica, dedicada ao estudo da relação entre cultura e imagem.

querer substituí-las, desnaturalizando os estatutos de Arte atribuído às imagens e dando ênfase às reflexões que discutem sobre o desejos e não estritamente seus significados pictóricos.

A reflexão proposta nos estudos da Cultura Visual em colocar a imagem em outras condições ontológicas, permitem tanto ao espectador que as vê quanto à própria imagem, elaborar diferentes questões sobre as suas naturezas e de que forma estas afetam nossas percepções, elaborando *visualidades* e definindo a disciplina como um campo aberto às diferentes leituras. Colocar as imagens em condição de *desejo*, não elimina a interpretação dos signos, mas explicita outro aspecto em sua posição - o que a imagem *quer* e não simplesmente o que ela *pode*.

Imagens não são simplesmente um tipo de signo particular, sim algo como um ator na cena histórica, uma presença, uma personagem dotada de status lendário, uma história que acompanha e participa das histórias que nós contamos sobre nossa própria evolução de criaturas “feita à imagem” de seu criador, à criaturas que produzem a si mesmas e ao seu mundo a sua própria imagem. (MITCHELL, 2016, p. 31)

Assumindo essa perspectiva intelectual do desejo, as imagens deixam de operar unicamente como fonte de dados para e desenvolver uma relação com outras construções visuais que interagem no seu entorno, em conjuntos, formando *visualidades*.

Para o historiador e crítico de arte Hal Foster (1988, p.9) em sua introdução ao livro “Vision and Visuality”<sup>2</sup>, as definições entre visão e a visualidade são classificadas como dois sistemas que compõem uma mesma operação, que apesar de diferentes, não se opõem. A visão trata da percepção do mundo a partir dos dados da retenção retiniana, o fenômeno físico que ocorre no olho e os mecanismos do ver, já a *visualidade* é um conjunto de dados visuais que tratam a percepção como fato social, a partir de construções históricas e determinações discursivas.

Assume-se então que a visualidade é uma convenção que pode construir a percepção de realidades, e essas percepções quando coletivas podem constituir imaginários.

---

<sup>2</sup> “Visão e Visualidade”

Essas *visualidades* se associam, interpelam e negociam com diversas outras materialidades do campo visual, alterando percepções já estabelecidas sobre diferentes elementos do cotidiano, contaminando também futuras observações.

Dado o exposto, submeter à reflexão alguma visualidade, de acordo com Mitchell (2016) pode constituir análises das operações daquilo que vemos, olhamos, mostramos e exibimos, assim como o que escondemos, dissimulamos e nos recusamos a ver; definindo o objeto e o campo da Cultura Visual não estritamente à análise das imagens mas da experiência visual como um todo.

## **2.2 - Quem inventou de inventar o Brasil?**

Várias sequências de fatos históricos e conceituações arbitrárias tentam unir um jovem país, se comparado ao mundo eurocêntrico, constantemente com objetivo de inventar uma identidade nacional comum a todos brasileiros, esses esforços que buscam formar nossa percepção sobre nós mesmos operam como símbolos, sinais, mensagens e alegorias. As imagens, assim como as histórias, nos informam. Essas informações formadas por imagens, lançam as bases para formação de imaginários imagísticos possíveis.<sup>3</sup>

Porém é a partir do olhar do colonizador que deflagra o “Outro” externo, observando-o e descrevendo-o conforme as suas experiências, que configura a gênese da “invenção” do Brasil como o conhecemos, popularmente difundida como “descobrimento”. São as invenções históricas à partir da imagem observada pelo escrivão da armada Pero Vaz de Caminha, relatada em sua “Carta de Achamento do Brasil” a El-Rei de Portugal dizendo que se tinha descoberto um terra “que, querendo se aproveitá-la, tudo dará nela” que lançam as bases da criação das imagens do Brasil com suas representações e estereótipos, fixando na visão do colonizador os regimes de representação do colonizado, sobretudo em suas características de exotismo.

---

<sup>3</sup> A própria definição de *imagem* e *imaginário*, possui a etimologia das palavras nas raízes latinas de *IMAGINARI* “formar uma imagem mental de algo”, derivado de *IMAGO* “imagem, representação”, que deriva também da palavra *imaginação*.

Entende-se por *imagens* uma grande variedade de coisas a que damos esse nome, para além das bases literárias da carta de achamento surgem os relatos verbais, as pinturas, as estátuas, sonhos, mapas, fotografias e memórias que buscam representar o Brasil e os brasileiros, formando imagens e percepções coletivas - *imaginários*.

O esforço na construção destes imaginários, e de sua socialização em grupos, busca convencionalmente por estereótipos que reduzem e essencializam as representações, naturalizando e fixando a “diferença” (Hall, 2008, p.224). A problemática da representação a partir da observação, estritamente à partir da natureza do colonizador, é que esta eventualmente suprime e subalterniza a condição do colonizado, revelando condicionantes de poder nas políticas do olhar e da formação dos imaginários de quem tem a função de representar. Submetendo o ato de representar às hierarquias de relações de poder político, econômico e simbólico.

Na história do Brasil, por exemplo, a exploração da imagem do nativo-indígena passou por diversas fases de representação, obedecendo padrões estéticos e políticos vigentes em diferentes períodos históricos, tanto nas artes plásticas como na literatura. Tem-se uma representação do índio no romantismo, outra no naturalismo, outra no simbolismo e outra no modernismo e assim por diante. São a partir dessas representações, que se criam os estofos que formam os imaginários e cimentam a construção imagética do povo brasileiro, operando principalmente em regimes de estereotipagem explorando excessivamente signos e símbolos.

Essa naturalização do fator da diferença na formação imagística dos brasileiros é que deflagra os em contrastes entre o olhar colonizador europeu e os representados colonizados brasileiros, estabelecendo as fronteiras simbólicas entre o “colonizado” sujeito passivo de ações e o “colonizador” o sujeito ativo, entre os bons e maus hábitos, entre o aceitável e o inaceitável, entre o exótico e o marginal. Nessas fronteiras simbólicas, somam-se fatores externos da representação, e fatores internos dos contextos culturais dos representados, caracterizando os imaginários brasileiros por sua pluralidade de significados. Diz Mammí,

O imaginário brasileiro se criou pela sobreposição infinita de códigos diferentes, e pela possibilidade de passar, em qualquer momento, de um para outro. Todos os códigos podiam ser adaptados à nova realidade, sob a condição de não serem definitivos. Não é bem uma síntese. Nossa Senhora é lemanjá, lemanjá é sereia, mas Nossa Senhora não é Sereia. Os três imaginários (cristão, africano e pagão) permanecem ligados mas independentes. (Mammí, 2012, p.325)

É nesta sobreposição infinita de códigos, que ocorrem às observações e a representação dos brasileiros nos trabalhos de Glauco Rodrigues e Bárbara Wagner. Onde a construção da audiência das imagens parece experimentar a tensão das imagens atuando *como* brasileiros, não somente representações de brasileiro. É nesse conjunto de aparências, que as imagens, como sujeitos brasileiros, experimentam a realidade ora à partir de crônicas, ora à partir de relatos, decalcados do real e oferecendo elementos de observação ligados ao *popular* no Brasil.

### **2.3 A fotografia e a pintura, figuras à vontade nos trópicos**

Por serem artistas brasileiro, é a partir de um pertencimento supostamente comum e da observação atenta aos elementos que compõem o mundo visível que Glauco Rodrigues e Bárbara Wagner constroem suas imagens, se valendo de diferentes linguagens, contextos culturais e tempos históricos, onde criam composições que encontram semelhanças e diferenças, tanto nos processos de criação quanto nos resultados. Cabe salientar que na seleção das obras que compõem o conjunto analisado - o quadro relacional - optei pelas imagens que representassem corpos. A presença da figura humana é um elemento essencial para minha leitura das imagens e dos conjuntos. Busco através desses documentos visuais, vestígios que revelam e pintam brasileiros escrutinando seus contextos, agenciando as imagens e buscando evidências da consciência atuante dos artistas na representação crítica e irônica da realidade.

Bárbara Wagner vai à praia de Brasília Teimosa e depara-se com as pessoas que estão lá vivendo o espaço. A artista as percebe, observa seus hábitos, para então negociar o registro fotográfico. É nessa negociação entre a artista e os representados que começam os processos que conferem as imagens graus de

artificialidade à ação dos representados; o que poderia ser flagrado, agora é consentido.

As figuras de Bárbara, então, estão convidadas a posar para a câmera, e se submetem a serem dirigidas em um espaço público, podendo encarar a câmera e enfatizar que não estão mais alheias à observação. Na intenção de serem vistas, as imagens saem da posição subalterna da representação passiva e constituem figurações onde demonstram, através de performances, suas relações de intimidade com o espaço da fotografia. No processo de Bárbara a posição da fotógrafa como denunciante de alguém que não poderia ser visto, ou como operadora de algum filtro que passasse uma “neutralidade” à representação, conferindo algum grau de cientificismo e seriedade à imagem é substituída à proposição da fotógrafa como negociante entre o desejo dos retratados e o seu próprio desejo de retratar.

Não há mais a possibilidade de delimitar o que de fato ocorria antes da negociação com a fotógrafa. A separação entre o real e o *construto*, fruto de uma operação mental, tanto da artista quanto das personagens representadas, estão inseparáveis. E são nessas operações criativas que residem a característica comum entre as fotografias de Bárbara e as pinturas de Glauco - suas características como *construtos*.

Glauco, por sua vez, não necessariamente negocia em todas as imagens o consentimento das personagens, mas é ao longo do seu processo, que origina a pintura, que o artista utiliza dos construtos para criar as imagens. Recortando partes de figuras de fotografias, adicionando elementos ficcionais, mudando os contextos primários e criando novos cenários onde coloca as figuras. O pintor constrói observações idealizadas e críticas da realidade. A exemplo da figura 2 (p. 23), onde a fotografia é tirada despercebida pelos carnavalescos que passam, atribuindo uma certa naturalidade às ações, porém posteriormente as figuras são recortadas de seu contexto originário para reaparecerem de outras formas em outros cenários, igualmente carnavalizados, como o homem negro de calção de bolinhas, fumando seu cigarro, que é inserido na composição da na figura 11 (p. 40), , participando da pintura do Grande Bloco dos Sujos. O rearranjo das cenas, que une pessoas de diferentes tempos e contextos é uma das características dos construtos do artista.



**Figura 3** - Banda de Ipanema. Fotografia utilizada na série “A Lenda do Coati-Purú”. Rio de Janeiro, 1977. apud Glauco Rodrigues. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

A opção por negociar com os retratados uma performance, uma *mise-en-scène*, faz parte de uma das escolhas tradicionais da fotografia que na sua gênese, através dos processos com daguerreótipos, criados por Louis Jacque Daguerre [1787-1851], necessitavam de tempo de exposição em luz solar forte para se fixarem, solicitando aos personagens que mantivessem sua posição relativamente imóvel para que a imagem fosse capturada com maior nitidez. Esses instrumentos consentidos da fotografia que buscam possuir os personagens a partir de seus planos, exploram aspectos “naturais” da representação que apesar de construídos de uma ficção do real, sugerem que possuir o mundo na forma de imagens é, precisamente, re experimentar a irrealidade e o caráter distante do real. (Sontag, 2009)





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

A opção da figuração planejada que Bárbara Wagner lança mão, parece buscar não apenas a ordenação do espaço fotográfico como seu caráter reexperimentado do real, dando ênfase para o gênio dos desejos dos próprios representados, que aceitam posar tornam-se sujeitos ativos na construção da realidade da imagem à partir dos modos como se expõem para a câmera.

Na figura 4 (p. 24), parte da série *Brasília Teimosa*, podemos ver pernas e umbigos à mostra, as duas mulheres dos primeiros planos olham para a câmera com óculos de sol, enquanto uma segura os seios. O ato de segurar os seios, sem vergonha, e olhar para a câmera sorrindo e interpelando o espectador confere à cena um grau de sensualidade e também de deboche, já que as representadas não fingem constrangimento num ato de boas maneiras por estarem sendo fotografadas, ao contrário, estando em planos de tomadas frontais à câmera tornam as suas representações mais próximas e íntimas. A terceira mulher, alheia aos demais, bebe sua cerveja, demonstrando talvez despreocupação com a presença da fotógrafa. As três figuras femininas que compõem o lado esquerdo da imagem se sobrepõem escalonadamente, conduzindo à perspectiva de profundidade da imagem. Ao lado

direito, o homem, em trajes de banho, apoia-se em seu carro e observa o espectador, colocando seus óculos de sol sobre apoio da testa, sorri. Toda a composição goza de uma simpatia pelos sorrisos e pelo apelo em que as posições que as personagens se encontram sugerem, permanecendo em poses de lazer, e ironia, indicando estarem completamente à vontade.

A partir do levantamento bibliográfico, localizei que em alguns dos processos de composição da série “Visão da Terra: a Lenda do Coati-Purú”, Glauco Rodrigues também utiliza da opção por fotografias planejadas para montagem de cenas, dirigindo as figuras, escolhendo os figurinos, filtrando os elementos de luz e optando pelo espaço privado do estúdio. A fotografia, para o artista, serve como referência na construção da imagem da pintura, que apresenta elementos igualmente selecionados. As fotografias do artistas, por sua vez exploram um caráter mais alegórico relacionados às performance dos representando, que em sua grande maioria vestem trajes de banhos e adereços exóticos e carnavalizados, como à exemplo dos artistas Camila Amado [1938-2021], Cecil Thiré [1943-2020] e Stephan Nercessian [1953] que posam na fotografia da figura 4, para posteriormente pertencerem ao universo da pintura no quadro “Intimação e Castração”.



**Figura 5** - Camila Amado, Cecil Thiré, e Stephan Nercessian, posando para série “A Lenda do Coati-Purú”. Rio de Janeiro, 1977. apud Glauco Rodrigues. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

É através das semelhanças e diferenças na escolha pelas figurações planejadas e nos processos de construção das imagens, que me permitem afirmar as características comuns às representações como *construtos*, como algo que parte de uma observação da realidade mas opera mentalmente como uma observação idealizada. Os espectros dessas observações idealizadas operam de acordo com as duas linguagens distintas, a fotografia é o processo final de Bárbara, mas não de Glauco. Logo os diálogos que as imagens estabelecem em seu entorno e com outras tradições de representação também se distinguem, uma forma de representação vinculada à história da fotografia e outra à história da pintura consecutivamente, possibilitando associações que modulam seus sentidos. Sendo assim, o poder ideativo de associar um conjunto de imagens no quadro relacional aparece tanto nas suas partes, como nas suas associações com outros trabalhos, onde cada leitor-espectador evoca mentalmente outras leituras, revelando seus próprios imaginários e constituindo novas visualidades.

Bárbara, ao constituir suas imagens e agenciá-las em exposições artísticas, pode estabelecer diálogos múltiplos com a história da fotografia artística e da representação na fotografia documental. Já Glauco, à partir de sua técnica que prima por uma representação quase que fotográfica em pintura e composições com unidades cromáticas repetindo cores vibrantes, pode estabelecer diálogos com seus pares artísticos, ligados à correntes da representação pela *Pop Art*. Ambos processos de associação das imagens formam fragmentos intercambiáveis que compõem um mesmo imaginário da representação da cultura visual brasileira que dialoga com os contextos da História da Arte.

Apesar do avizinhamiento nos processos de criação, os resultados guardam significativas diferenças, como podemos notar na pintura “Intimação e Castração, de 1977”, onde o personagem central, um homem branco com adereços indígenas, está sentado em um trono de nuvens, com seu grande cocar, verde e amarelo. A ausência de um chão e a presença do fundo branco permitem que as demais figuras flutuem no espaço, há um nítido rompimento com o “realismo” oferecido pela fotografia que originou a pintura. Glauco experimenta a realidade a partir da fantasia. A perspectiva tradicional da própria pintura enquanto “janela” sofre uma quebra,

visto que entre as figuras apresenta-se a frase “*tuas gentes perguntam: o legume o coati-purú encantou? àquelles diz-não!*” fragmento da Lenda do Coati-Purú.

Entre elementos textuais e visuais, somados a *mise-en-scène* proporcionada fotografia, relevam-se que as figuras são deslocadas do estúdio para uma terra de fantasias, onde toda a cena é posta entre nuvens, assim como as figuras flutuam no espaço iluminado pelo alto contraste do fundo monocromático branco que está tanto no plano de fundo quando na composição das nuvens do primeiro plano.



**Figura 6** - Glauco Rodrigues. *Intimidação e Castração*, 1977. Série Visão da Terra - A lenda do Coati-Purú. Acrílica sobre tela colada em madeplan, 130 x 97 cm.

Diferente da fotografia que originou a pintura, uma quarta figura é adicionada à cena, colocada ao fundo, com uma corda amarrada pela cintura aponta o dedo indicador pra cima, podendo remeter a leitura da pose à figura de Sócrates na pintura “Academia de Atenas, 1509-1510” do italiano Rafael Sanzio, que também aponta para cima em referência ao seu pensamento idealista e metafísico.

Os elementos recortados da fotografia e organizados em sobreposição entre si, promovem uma percepção visual de profundidade que se perde na difusa luz branca. Apesar da linguagem escrita, é a disposição dos corpos representados que sugerem os relevos da história “Lenda do Coati-Purú”.

O conjunto dos trabalho de Glauco, aqui delimitados, abre precedentes para o diálogo da pintura para uma memória gráfica, também vinculada à *Pop Art* pela escolha das cores, pelos elementos textuais nas telas, pela precisão pictórica de suas representações quase como uma crônica anedótica jornalística, mas mantém seu paralelo constante em relação à tradição da pintura.

Glauco, durante o período que antecedeu a realização da série *A Lenda do Coati-Purú* de 1977, trabalhou fazendo as capas da revista *Senhor* no Rio de Janeiro. Bárbara, formada em jornalismo, tem sua visão voltada para uma abordagem que participa do circuito da arte mas com fortes influências dentro da fotografia documental. Talvez sejam também essas coincidências e dissidências em suas trajetórias que tenham me dado a permissão de colocar ambos trabalhos em diálogo.

### 3 A CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS

#### 3.1 - Glauco Rodrigues: a imagem como crônica

Nascido em 5 de março de 1929, gaúcho, natural de Bagé, Glauco Rodrigues [1495-2019] hoje faz parte da tradição dos pintores modernos da História da Arte recente do Rio Grande do Sul da segunda metade do século vinte, tendo iniciado sua prática artística na juventude de maneira autodidata junto ao companheiro Glênio Bianchetti [1928-2014] em sua cidade natal, Glauco desenvolveu sua trajetória principalmente nas linguagens gráficas ligadas a gravura, desenho e sobretudo as pinturas, essas objetos de análise deste trabalho.

O Início de suas instruções formais em arte partem do ano de 1947 onde estudou como aluno especial das cadeiras de modelo vivo no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, a partir de seu envolvimento na exposição coletiva “Os *novos de bagé*”, apresentada no auditório do jornal Correio do Povo. Logo em 1949 recebeu sua primeira bolsa de estudos, oferecida pela prefeitura de Bagé que o permitiu passar três meses na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro onde teve contato com outro circuito de artistas. Ao retornar a Bagé em 1951, o artista funda o Clube de Gravura de Bagé junto com os colegas Glênio Bianchetti e Danúbio Gonçalves [1925-2019], grupo este com fortes afinidades com o socialismo e a representação pelo viés do realismo socialista, passando a se dedicar sobretudo à figuração ligada ao trabalho no campo, as paisagens e o ambiente rural. A forte atuação do grupo no cenário da arte, e a convivência com os amigos artistas permitiu que Glauco amadurecesse ainda mais o trabalho artístico lhe encaminhando em 1954 à Porto Alegre pela segunda vez, agora para participar do Clube de Gravura de Porto Alegre, fundado por Vasco Prado [1914-1948] e Carlos Scliar [1920-2001].

Em 1958, muda-se para o Rio de Janeiro, onde começa a se relacionar com a linguagem da pintura abstrata, gênero estimado no contexto das artes plásticas nacional, concorrentemente associa-se à publicação da revista *Senhor*, um editorial que apesar da curta duração - de 1959 a 1964 - possuía grande prestígio para as letras nacionais e para as artes gráficas, área onde Glauco obteve destaque.

No Rio de Janeiro, em 1959 casa-se com sua primeira esposa, Norma de Araújo Corrêa [1932-1983] que então o insere em diferentes ambientes de convivência da capital carioca possibilitando ao artista a oportunidade de frequentar diferentes ciclos sociais e se dedicar sobretudo a fazer retratos da elite carioca. Em retratos Glauco já imprimia irreverência incluindo personagens, alegorias e cenas às pinturas. Entrando na década de sessenta, Glauco tem uma forte atuação no cenário dos salões de artes e bienais, destacando-se a sua participação no IX Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro [1960], da II Bienal de Paris [1961] e, por conta de um convite da embaixada brasileira, residiu em Roma entre os anos 1962 e 1965. É em decorrência do golpe militar que o Brasil sofrera em 1964 e na exoneração do então embaixador do Brasil na Itália que Glauco se vê compelido a retornar ao Brasil.

Com seu retorno ao Brasil em 1965, abandona a linguagem abstrata-informal, que vinha produzindo até então em sua estadia na Europa. Ao voltar para o Rio de Janeiro é a partir da exposição de *Um dia da caça, outro do caçador*, (1969) que Glauco começa a rearticular em suas obras a presença da figuração nacional, participando de inúmeras exposições coletivas e individuais e originando suas séries icônicas como *Terra Brasilis* (1970), *Carta de Pero Vaz de Caminha* (1971), a coletiva *Visão da Terra*, de 1977 realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, apresentando a série de dez quadros contando a *Lenda do Coati-Puru* (1977), *No país do Carnaval* (1982).

É notadamente a partir da década de 70 que Glauco Rodrigues dá a sua poética visual os aspectos próprios que serão explorados até o fim da vida, tanto na técnica quanto na temática, com caráter *antropofágico*, por obras, definidas pelo próprio artista como *brasilianistas*. Explorando obras clássicas brasileiras, ligadas ao tema da identidade nacional - os mitos, figuras e indumentárias da cultura indígena, aspectos da natureza tropical, o carnaval - com tom crítico à massificação da cultura popular e assuntos vinculados à história nacional.

### **3.2 “Terra só comem”: A Lenda do Coati-Puru**

A partir da leitura do livro de Capistrano de Abreu, editado em 1914, sobre a língua das tribos indígenas do Brasil, que habitavam o território do Acre, Glauco tem

contato textos tradicionais da cultura *kaxinawá*; No filme *Glauco do Brasil* (2016), do diretor José Teixeira Brito, Glauco explica a lenda em um trecho de entrevista nas seguintes palavras:

É a história dessa tribo kaxinawá tava morrendo de fome e comiam só terra. O Coati-Purú, a qual é o nome da lenda, ele se transforma em homem e faz milagres; transforma restos de comida podre de cascas, resto de comida, em fartura. Então o povo fica muito alegre e começa a viver a ilusão da fartura. Na intriga da história, ele já tinha exigido que a mulher, personagem principal da história não contasse pro povo que aquilo tudo era uma magia. Ele pra ficar mais poderoso diante da tribo, castra o marido da mocinha. Então ela vendo que ele era muito mau, conta pro povo todo. Então quando descobriu o segredo, ele foge, leva todos seus legumes e o povo volta todo a comer terra de novo e a ficar faminto. (Apud José Teixeira Brito, 2006, *Glauco do Brasil*)



**Figura 7** - Glauco Rodrigues. *Paisagem de Faz-de-conta*, 1977. Série Visão da Terra - A lenda do Coati-Purú. Acrílica sobre tela colada em madeplan, 97 x 130 cm.

Na pintura “Paisagem de Faz-de-conta” de 1977, entre as alegorias coloridas apresentam-se a figura do coati-purú no quadrante inferior direito, pintado nas cores verde e amarela, junto à representação de elementos da fauna-flora, podendo representar, quem sabe, uma alegoria à abundância do Brasil. Ao fundo as



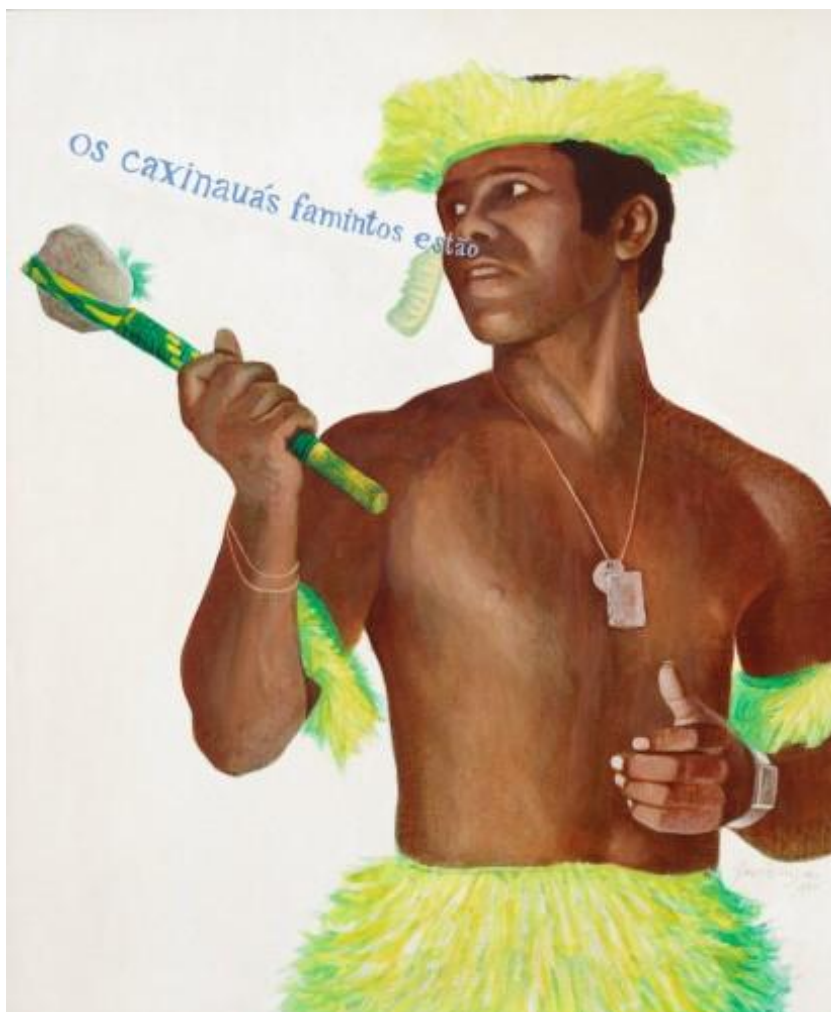
folhagens de bananeiras tingidas de verde e amarelo, junto às araras amarelas e azuis, criam a unidade das cores do quadro adornando suas laterais, contrastadas ao fundo monocromático branco. As únicas cores que não seguem a unidade cromática criada pelos verdes, amarelos, azuis e branco, são as que texturam as peles das figuras humanas, o homem negro e a mulher branca, ornados em adereços indígenas com cocaques e vestes plumárias.

No plano de fundo há o sol e a lua, junto às estrelas, todos coexistindo há um só tempo - não há noite, nem dia. Compõem também o plano de fundo as paisagens de montanhas azuis, junto a frase “*Os caxinauá famintos estão. Terra só comem*”, mesmo no cenário abundante de verdes e amarelos. Algumas leituras se dirigem para o fato que Glauco, utiliza da temática da lenda, do povo que sofre a ilusão da fartura, como uma analogia a ilusão do progresso e do desenvolvimento, chamada de “o milagre econômico”, promovida pela ditadura cívico-militar que operava no Brasil durante o período da série. Não se limitando à essa leitura, coloco que além da relação da escassez-abundância que a imagem parece indicar, é interessante pensar que, mesmo no cenário idealizado, o fator das raças (as cores das peles) não sofrem mudanças pelo conjunto de cores dominante, podendo haver aí um indicativo de que mesmo em uma paisagem de faz-de-conta, como sugere o título do quadro, as raças permanecem como um fator determinante da paisagem. O que parecem desejar essas figuras alegres, é que desfrutemos da abundância mesmo nos revelando que “só terra comem”, como se estivessem encantados pelas paisagens, mesmo não sendo representações de indígenas, eles são os kaxinawás.

Realizando essa releitura visual do mito da *Lenda do Coati-purú*, Glauco realiza dez telas que originaram a série, em clima e ritmo de uma evidente carnavalização da cultura brasileira, onde se incorporam artistas do cinema e da televisão brasileira assumindo a condição de personagens dessas narrativas.

Os resultantes do conjunto das telas em seus diversos simbolismos, desde as performances das personagens, em posições dirigidas, até a escolha das cores que compõem as figuras em um mundo hiper-espacularizado, denotam as estratégias de criação do pintor.

*Glauco se vale de estereótipos culturais, simbologias populares da televisão, do rádio e do cinema. Uma iconografia tropical é garimpada das manifestações populares, mas também das instituições formais, como museus e bibliotecas. Glauco se vale de livros de história do Brasil e história natural, biologia e sociologia, para “decodificar” a nação. (Brito, 2018. p.78)*



**Figura 8** - Glauco Rodrigues. Os caxinauás famintos estão, 1977. Série Visão da Terra - A lenda do Coati-Purú. Acrílica sobre tela colada em madeplan, 55 x 45 cm.

É a partir dessa costura entre a releitura do mito os elementos simbólicos da cultura visual brasileira, em suas cores e símbolos, a presença das matrizes étnicas do povo brasileiro, que Glauco, produz em seus quadros o efeito de serem agentes brasileiros, mesclando as fotografias de seu acervo próprio, e produzindo um cruzamento anacrônico de personagens e situações da história do passado e do presente. Na pintura “Os caxinauás faminto estão” de 1977, vemos o ator posicionado lateralmente, como se contasse para nós a história dos *kaxinawá*, o

ator, apesar de fantasiado com adereços de índio, mantém-se com seu relógio de pulso e colares prateados, o desejo da imagem talvez não seja passar por índio, mas utilizar os elementos da cultura indígena para nos contar algo. O próprio Glauco conta em depoimento recolhido:

Fantasei todo mundo de índio, de maneira que as fotografias em cores e os dispositivos passaram a ser feitos no meu estúdio sobre o fundo branco. Conforme as pessoas - meu atores e modelos - pediam, eu lhes dizia todo o enredo ou situava apenas a cena que me interessava. Eles posavam, fotografamos. (...) Depois de reveladas as fotos, eu então comecei a pintar. Na verdade eu já compunha o quadro antes, com os personagens vivos, porque tinha toda a ideia na cabeça, depois era apenas o problema específico de selecionar as coisas. (Mattar, 2019. p.82)

Uma imagística onde se destacam, as paisagens exóticas, banhistas carnavalescos, negros, indígenas e brancos, lançando um olhar crítico e irônico sobre as mazelas do Brasil e seus “maus-entendidos” como diria o escritor Luis Fernando Veríssimo:

Desde os portugueses com as suas armaduras diante dos índios emplumados e as araras da nova terra que o Brasil é esta confusão, este mal entendido crônico. (...) Mas Glauco escolheu pintar o mal-entendido. Sua pintura é vistosa como poucas. A luxúria brasileira a invade e quase domina. (Veríssimo, 1989, p.35)

### **3.3 Bárbara Wagner, a imagem como relato**

Brasiliense, radicada em Recife, capital do estado de Pernambuco, Bárbara Wagner nasceu em 1980 e tem formação em Comunicação Social - Jornalismo, pela Universidade Federal de Pernambuco, e é a partir da série *Brasília Teimosa* de 2005 que concebeu seu primeiro trabalho com circulação dentro da clientela artística. A fotógrafa que vem se destacando e ganhando espaço na cena da arte brasileira contemporânea foi a mais jovem a integrar a coleção de fotografias Pirelli/MASP no ano de 2009. Indicada ao prêmio PIPA de 2010, e vencedora do prêmio PIPA em 2016, participou do quadro de artistas da 32ª Bienal de São Paulo (2016) e foi a representante selecionada para representar o pavilhão do Brasil na 58ª Bienal de Veneza (2019) com seu curta-metragem *Swinguerra*.

Articulando seus trabalhos entre a linguagem de vídeo e fotografia, Bárbara investe na pesquisa sobre o popular do Brasil. A jornalista, inicia sua prática à partir dos axiomas do fotojornalismo, em suas convenções ligadas à fotografia publicitária, da ideia da cultura de massa, mais contemporaneamente ligada a superexposição nas redes sociais; onde encontra estratégias de visibilidade entre os campos da representação e da cultura popular.

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. (Cyro, 2015. p. 11)

Nesse sentido, imagens de Bárbara parecem circundar os mesmo “maus entendidos” que Veríssimo define a pintura de Glauco. Seguindo a proposta metodológica de analisar fragmentos de uma série, a produção de *Brasília Teimosa* me pareceu enfrentar as questões da representação de maneira frontal permitindo interpretações de como a série dialoga com a herança de representações do Brasil já existente, sobretudo às de Glauco. Bárbara convida os banhistas, à performaram para a câmera, dirige à cena com as peças que essa mesma oferece, se vale do uso do *flash* destacando a sua presença na montagem da cena, e produzindo o relato da realidade de maneira autêntica - uma fotografia documental no campo artístico.

Para nós, a diferença entre o fotógrafo como um olho individual e o fotógrafo como um registrador objetivo parece fundamental, uma diferença muitas vezes vista, erradamente, como algo que separa a fotografia artística da fotografia como documento. Mas ambos são extensões lógicas do que a fotografia significa: anotar potencialmente tudo no mundo, de todos os ângulos possíveis. (Sontag, 2009. p. 97)

### **3.4 Brasília Teimosa**

Na região de Recife, Pernambuco, nordeste brasileiro, ao lado da praia de Boa Viagem e no entorno do late Clube, um ponto frequentado pelas elites da sociedade recifense, está uma cobiçada região especulada pelo mercado imobiliário conhecida por comunidade de Brasília Teimosa. Caracterizada como o primeiro núcleo urbano informal surgido na cidade, com o início da ocupação datada no ano de 1947, a então pequena vila abrigava moradores de famílias ligadas às atividades da pesca. O nome “Brasília” surgiu posteriormente fazendo alusão à capital do

distrito federal, construída entre o período de 1956 e 1960, e o adjetivo “Teimosa” caracteriza a resistência dos moradores em permanecer na ocupação, mesmo com diversas tentativas de desapropriação da área.

Com construções irregulares e precárias, característica típica de grande parte das urbanidades que crescem sem planejamento no Brasil, a comunidade se consolidou de forma a se tornar irreversível. Em 2004, com plano de manejo da orla da praia do Recife, o ambiente passou por mudanças estruturais, sendo a principal delas a retirada das casas que possuíam palafita e o alargamento da avenida principal, batizada de “Avenida Brasília Teimosa”, o que permitiu aos moradores um acesso direto à praia. A partir dessa mudança provocadas no espaço, e a atitude dos moradores em sua nova forma de se integrar à praia que a artista explora as situações da comunidade em seus momento de lazer dominical.



**Figura 9** - Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*, Recife. 2005 - 2006. Fotografia.

Com o uso de artifícios como o *flash*, a saturação das cores, e a negociação com os banhistas para direção das cenas e poses, Bárbara retrata de maneira irônica e personalíssima o convívio destes grupos que antes se encontravam limitados ao acesso deste espaço. Por pertencerem em sua grande maioria à

comunidade de Brasília Teimosa, essas figuras são tradicionalmente marginalizadas, o que leva as imagens a participarem de contextos periféricos, mas Bárbara às coloca no centro da fotografia, em imagem e contexto, utilizando desse cotidiano, e capturando cenas de um ambiente de convívio comum que se torna espetacularizado à partir de sua presença.

A figuração dos corpos no ambiente da fotografia apontam para um presença protagonista sobre o espaço, os moradores de Brasília Teimosa vivem o espaço da praia, performando suas próprias histórias, não necessitam de adereços alegóricos, suas fantasias se manifestam nos atos capturados pela fotografia que sempre os enquadra a partir de tomadas e ângulos frontais.



**Figura 10** - Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*, Recife. 2005 - 2006. Fotografia.

Como o caso da figura 9, onde os banhistas se colocam de maneira auto-irônica e sensual provocando o beijo, em meio a cervejas e refrigerantes, as figuras centrais também jogam com a ironia, talvez sejam nesses vestígios que percebemos a quebra da espontaneidade da fotografia para a presença da performance que procura e provoca o espectador.

## 4 AS POSSIBILIDADES COMPARATIVAS, VER E LER

### 4.1 Raiz profunda e corpo popular

A partir da formação de visualidades, as leituras das obras sugerem e comportam diferentes sentidos, entretanto, no conjunto analisado podemos perceber que todas as imagens, além de representarem figuras humanas, estas de certa forma encaram o observador, consentindo a presença do artista e permitindo a observação. O que Glauco chama de *raiz profunda*<sup>4</sup>, Bárbara denomina como *corpo popular*<sup>5</sup>. Por um lado a investigação imagética pela pintura, por outro pela fotografia, esses interesses por noções de cultura e popular assumem valores formativos na ideia de um imaginário da cultura visual brasileira. Ao assumir a 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*. (Almeida, 2018. p.17)

Qualquer tentativa de delimitação desse *imaginário*, é limitada visto o caráter mutável de sua natureza, sendo que as possibilidades de leituras dos seus planos de uso encontram as dificuldades de entender o que de fato ocorre na concepções das imagens através dos processos dos próprios artistas, justamente por carregarem diferentes temporalidades e contextos, os processos se alimentam dos imaginários disponíveis em seu tempo e também constituem-o, a partir de uma leitura sensível de seu entorno.

Assumir possibilidades de ler e propor análises comparativas, amparando novos caminhos para reflexão sobre a representação do *imaginário da cultura visual brasileira* é portanto tentar compreender os trânsitos e diálogos das obras, no passado, na constituição do presente em que se formam, e das perspectivas que lançam para o futuro.

---

<sup>4</sup> “Raiz profunda” era o termo que Glauco usava para definir a cultura e o imaginário do povo.

<sup>5</sup> que remete definido por ela a partir dos grupos sociais cuja visibilidade está submetida a representações estereotipadas.

O próprio conceito de imaginário, definido pelo dicionário como o “domínio da imaginação/imaginário supera o real” já indica a sua personalidade criadora. Logo o imaginário brasileiro, já sendo ele próprio um rearranjo de diversas outras percepções de Brasil, outros imaginários oferecidos ao longo do tempo - indianista, antropofágica, tropicalista, por exemplo - não se constitui como uma forma transplantada de alguma teoria para o contexto simbólico das figuras, mas se transforma junto com as ordens sociais, modificando as maneiras de representar e olhar de cada tempo. Compreendendo em sentido lato que não se trata de uma única iconografia do Brasil, mas de diversos signos e símbolos, que ora aparecem, ora desaparecem, nas séries analisadas, conforme seu tempo histórico e contexto os imaginários e as visualidades operam de maneira conjunta. Onde os elementos que dispõem a linguagem visual de cada artista possibilitam aberturas para as leituras do imaginário de cada tempo.

Nas figuras da série *Brasília Teimosa*, há o uso expressivo de recursos de luz na fotografia, a presença do *flash* utilizado por Bárbara mesmo em cenas onde há a luz natural, configura a um só tempo a negociação com as personagens representadas, e a necessidade da “dupla exposição” dessas figuras, que são reveladas para o espectador a partir da luz solar e da luz cosmética do dispositivo. Essa direção dos recursos de luz, abre precedentes para comparação com as escolhas meticulosa de Glauco em relação as cores das obras, que se organizam em composições tonais de verde, amarelo, azul e branco, cores que compõem a bandeira nacional, e que configuram, quando postas em conjunto, um sentimento de nacionalidade.

A presença das figuras de Glauco, irônicas, deixam ao espectador a dúvida se estão festejando ou debochando de quem as olha. Na pintura “Grande bloco dos Sujos” de 1977 (figura 11. p.40), todas as figuras estão despretensiosamente aproveitando a descontração do carnaval, que se manifesta em sorrisos, roupagem de banho, gozações, lábios em forma de bico, e ridicularizações de si mesmo, com seus cocares verde e amarelo, em um fundo monocromático branco e sem chão, elas aproveitam talvez a abundância da comida anunciada pela figura da direita que parece gritar “Nossa comida abundando está”.



Nesse cenário carnavalesco, as imagens não obedecem a uma única perspectiva, algumas se sobrepõem outras estão cortadas pelo quadrante da pintura, um recorte quase fotográfico. As figuras postas ao fundo, não necessariamente estão em perspectiva menores que as colocadas à frente, o que sugere uma quebra na noção da organização do próprio espaço da tela. Glauco, aglomera suas figuras alegres e flutuantes compartilhando a mesma festa de carnaval, formando um bloco verde e amarelo.



**Figura 11** - Glauco Rodrigues. Grande Bloco dos Sujos, 1977. Série Visão da Terra - A lenda do Coati-Purú. Acrílica sobre tela colada em madeplan, 97 x 130 cm.

Igualmente, na série *Brasília Teimosa* de Bárbara Wagner a representação do homem negro de cabelos grisalho demonstra vivacidade e simpatia, através do sorriso e de sua postura, com a cerveja em uma mão e outra o seu cigarro. Diferente das demais figuras, ele não usa trajes de banho nem está no ambiente da praia, mas o erguer do seu copo de cerveja sugere uma celebração típica das demais imagens que pertecem aos conjuntos analisados.



**Figura 12** - Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*, Recife. 2005 - 2006. Fotografia

Potencialmente, as evidências que levantam as leituras individuais parecem ganhar forças quando colocadas no conjunto das obras. Essas forças individuais, ou coletivas, permitem pensar que as imagens têm vida, desejos, história e contexto, como uma “forma que pensa”. A proposição de um pensamento das imagens sugere que independente de nós, espectadores, toda imagem combina em si um conjunto de dados significativos - cores, luz, enquadramentos, movimentos, pontuações sensíveis que - ou ao se associar com outras imagens constituem sua forma de pensar. (Samain, 2012. p.23)

## FLOR AMOROSA, À GUIZA DE CONCLUSÃO

No conjunto das imagens, há diversos brasileiros, imagens de *como* brasileiros, na exuberância de suas performances, se expressam em cores e gestos. Teatralmente, negros, indígenas, mestiços, brancos, posam para serem vistos, como em um desfile, ou um baile de carnaval - formam visualidades. Se todas as obras pudessem ser acompanhadas de um som musical, como propus ao início do trabalho, o ritmo musical deveria carregar a alegria e a ironia das representações.

No espaço do imaginário constituído pelas imagens de Glauco Rodrigues e Bárbara Wagner, nas obras da série Visão da Terra a Lenda de Coati-Purú e Brasília Teimosa não há, ao menos enfaticamente, drama social mobilizado pelas pinturas e fotografias. Existem representações, irônicas, simpáticas, ricas linguagens metafóricas, que reincidentem em dois tempos, que causam efeitos irônicos e satíricos que reafirmam o desejo de serem encaradas pelo espectador. Supondo o desejo destas imagens, poderia dizer que não há mais o mistério evocado pelo Outro, mas a plena fantasia de ser quem imaginamos ser, na fantasia que se é. As imagens encenam e, quem sabe, convidam à praia e ao carnaval. A música brasileira aqui é da alegria das três raças, ao contrário do poema Música Brasileira de Olavo Bilac [1865-1918] que partindo do seu imaginário parnasiano, escreveu:

Tens, às vezes, o fogo soberano  
Do amor: encerras na cadência, acesa  
Em requebros e encantos de impureza,  
Todo o feitiço do pecado humano.

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza  
Dos desertos, das matas e do oceano:  
Bárbara poracé, banzo africano,  
E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, xiba e fado, cujos  
Acordes são desejos e orfandades  
De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes,  
Lasciva dor, beijo de três saudades,

Flor amorosa de três raças tristes.

Os brasileiros e seus ritmos, contornados pelos imaginários formados por Glauco e Bárbara gozam da praia e do carnaval, que não demonstram desprazer em suas aparências.

É como se Glauco e Bárbara fossem dar um passeio na praia, em um feriado de carnaval - podemos supor que talvez tenha sido esse o ponto de partida para a criação destas séries de trabalhos analisadas - Glauco observa então e pinta sob a luz do sol do meio dia carioca, escaldante, luz branca em toda potência, à pino, o que deixa seus fundos monocromáticos e, sobre toda lucidez desse momento, traz à tona as figuras do passado junto às do presente; Bárbara, mesmo sem observar o trabalho de Glauco, começa suas fotografias após as três da tarde, onde a luz do sol penambucano começa a se amarelar nos revelando os frequentadores de Brasília Teimosa. A luz da criação de Glauco é a mesma que permite Bárbara testemunhar a realidade. Ambos se alimentam e contribuem para a formação de imaginários sobre a iconografia popular no Brasil. Assumem uma conotação artística para seus trabalhos, quase etnográfica. No entanto, a força de suas visualidades, nos permite que o tornemos documentos pois não deixam as representações alheias à construção destas como objetos de pesquisa. As figuras por si só se apresentam.

A afirmação do universo do estudo da história das representações, valorizada pelos estudos da história do imaginário, da antropologia histórica e da história cultural, impôs a revisão definitiva da definição de documento e a revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais. É nesse sentido que a historiografia contemporânea, em certa medida, promoveu um reencontro com o estudo das imagens (KNAUSS, 2006, p. 102)

A pintura de Glauco como crônica, pelo sentido metafórico que essa atribuí a situações do cotidiano, ficções que partem da realidade. A fotografia de Bárbara como relato, como se a fotografia mesmo com as artificialidades da ação, oferecessem um testemunho, documentos fotográficos. Ambas se interpelam, mas distintamente agem na ação do espectador. Por tanto, há na constituição das imagens fatores que servem como documentos, como fontes possíveis para construção da história, que apesar de passarem pelos filtros de desejo próprios do artista, do contexto, de sua circulação nos seus tempos históricos, partem da realidade que traz à luz novos indícios que permitem diálogos. Logo, o processo da

leitura dos conjuntos pode assemelhar-se a um desfile de escola de samba que, seguindo um enredo, desenvolve-o em alas e fantasias onde desfilam temas e mitos populares da vida brasileira, ampliando as imagens. Afinal, a partir da visão e da visualidade dos conjuntos podemos atribuir vários sentidos à arte, através da lupa da estética, da sociologia e da história. Gosto de pensar que é desejo das imagens serem vistas, não almejando serem traduzidas em linguagem outra, e que nessa impossibilidade diante das imagens podemos enxergar quem e como somos, com ou sem fantasias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Cyro Augusto Gomes de. Corpo, luz e experiências no livro Brasília teimosa, de Bárbara Wagner / Cyro Gomes de Almeida. - 2018. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

BRITO, JOSÉ TEIXEIRA - Glauco Rodrigues e sua obra: trânsitos no tempo / José Teixeira Brito -. 2018. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

COLI, Jorge. O Brasil Retratado. Publicado pelo canal Café Filosófico CPFL. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=xyXzuqmSIEE&list=PLYw7iIKXoj8\\_KArHzFHgkadksfz0PFJUP&index=3&t=1711s](https://www.youtube.com/watch?v=xyXzuqmSIEE&list=PLYw7iIKXoj8_KArHzFHgkadksfz0PFJUP&index=3&t=1711s) Acesso em: 05 nov. 2021.

GLAUCO do Brasil. Direção Zeca Brito. 2015. (90 min)

HALL, Stuart. Cultura e representação / Stuart Hall; Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. — Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016.

KNAAK, Bianca. Visualidade queer e a pintura de Adir Sodré nos anos 1980. Contemporânea - Revista do PPGART/UFSM, [S.l.], v. 2, n. 3, p. e4, jul. 2019. ISSN 2595-5233. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/contemporanea/article/view/38044/20864>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. O popular por mãos eruditas: referências populares na arte brasileira contemporânea. 1997.184 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais/ História, Teoria e Crítica de Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. Anos 90 - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, Porto Alegre, v. 15, n. 18, p.151-168, dez. 2008.

MAMMÍ, Lorenzo. O que resta : arte e crítica de arte / Lorenzo Mammì. — 1a ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

MANGUEL, Alberto. Lendo Imagens: uma história de amor e ódio / Alberto Manguel ; tradução Rubens Figueredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MATTAR, Denise - Crônicas e Anacrônicas. Glauco Rodrigues: crônicas anacrônicas, sempre atuais, do Brasil / Denise Mattar ; coordenado por Rafael Peixoto ; traduzido por Pedro Vainer, Monica Mills. - Rio de Janeiro : Capivara Editora, 2019.

MITCHELL, W. J. T. Iconología. Imagen, texto, ideologia/ W.J.T Mitchell. 1a ed.-Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

\_\_\_\_\_. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a imagem. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SAMAIN, E. As imagens são como bolas de sinuca. Como pensam as imagens? In: SAMAIN, E. (org). Como pensam as Imagens. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2012. p.21-36.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. Sociologia & Antropologia, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 391-431, 2014.

SÉRVIO, Pablo. O que estudam os estudos de cultura visual? - Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais,, v. 7, n. 2, p.196-215, mai/ago. 2014.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. Glauco Rodrigues. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

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

\_\_\_\_\_. 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. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KB64xeUBTaQ&t=284s> . Acesso em: 09 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. 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. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g93N4Uxlod8> . Acesso em: 09 ago. 2021.