FUNK BREGA E FUNK OSTENTAÇÃO: concepções de identidade, gênero e consumo na obra imagética de Bárbara Wagner.

Amanda Areias¹.
Ingrid Hötte Ambrogi²
Mateus Henrique Rodrigues Teixeira³

Considerações Iniciais

A obra imagética da fotógrafa Bárbara Wagner é o mote central deste estudo. Nascida em Brasília, no começo dos anos 80, Wagner atualmente mora e pratica seu ofício fotográfico na cidade do Recife – PE. Desde 2007, editou, de forma autônoma, livros fotográficos, participou de exposições nacionais e internacionais, obteve o título de mestre em Artes Visuais pelo Dutch Art Institute, como também, passou a integrar as coleções do Museu de Arte de São Paulo – MASP – e do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM.⁴

Boa parte do seu corpo de trabalho é marcado pela documentação visual de aspectos culturais das camadas populares do estado de Pernambuco, em especial, da capital, o Recife. Exemplos de destaque de seu portfólio fotográfico são as séries: “Brasília Teimosa” (2005-2007), na qual a fotógrafa retrata os hábitos recreativos de cidadãos recifenses na praia que nomeia a série;⁵ “A corte” (2013), que apresenta uma sequência de fotografias tiradas momentos antes de um desfile de carnaval, na qual os foliões do maracatu posam para a lente da artista e representam, por meio de suas vestes, as distinções de classe e raça enraizadas no folclore brasileiro;⁶ e, também, a série “Crentes e Pregadores” (2014), na qual Wagner analisa visualmente o crescimento das igrejas neopentecostais no cenário brasileiro, por meio de imagens que exibem o público dessas congregações e seus anseios por liquidar dívidas, obter bens materiais, curar doenças etc.⁷

---

¹ Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

² Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

³ Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

⁴ Disponível em: <<http://www.cargocollective.com/barbarawagner/BARBARA-WAGNER>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

⁵ Disponível em: <<http://www.cargocollective.com/barbarawagner/Brasilia-Teimosa-Stubborn-Brasilia>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

⁶ Disponível em: <<http://www.cargocollective.com/barbarawagner/A-Corte-The-Cortege>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

⁷ Disponível em: <<http://www.cargocollective.com/barbarawagner/Crentes-e-Pregadores-Believers-and-Truthsayers>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

Isso posto, este trabalho se apoiará em duas de suas produções artísticas mais recentes – as fotografias da série “Mestres de Cerimônias” (2016) e o curta metragem “Estás Vendo Coisas” (2016) – que trazem à tona, por conjectura, concepções de afirmações de identidade, gênero e consumo no contexto da cena musical jovem e periférica do Recife – denominada como funk brega (e sua vertente, o funk ostentação).

Gomes (2013) elucida que o termo funk brega, ainda que variável, se caracteriza por um hibridismo de dois estilos musicais: o funk e o tecnobrega. Assim, comumente, ou eu-lírico masculino – o MC (abreviatura de Mestre de Cerimônias) – dialoga musicalmente com o eu-lírico feminino – a cantora brega – por meio de canções que debatem relações e romances; e mesmo que a voz feminina não apareça na música, na maioria das vezes, há uma alusão à sua presença.

Por sua vez, o fenômeno do funk ostentação, segundo Pereira (2014), ganha forma em São Paulo nas mãos de jovens MC’s locais que, diferentemente das temáticas ligadas à criminalidade, preferem discorrer, em suas músicas, sobre a cultura do consumo e os seus objetos de fetiche. Ainda segundo o autor, nesse movimento, o uso da tecnologia e dos recursos audiovisuais são responsáveis tanto pela produção quanto pela propagação das composições que, por meio de videocliques disponibilizados nas mídias virtuais, ganham milhares de visualizações.

A primeira obra de Wagner que retrata os elementos da cultura funk brega e do funk ostentação no contexto da cidade do Recife, “Mestres de Cerimônias” (2016), é uma série de 20 fotografias que desvelam o cotidiano de empresas especializadas na gravação de videocliques para redes sociais e, conseqüentemente, revelam, também, a vida dos clientes dessas corporações – MC’s, DJ’s e dançarinos – que sonham com ideais de prestígio, poder aquisitivo e fama⁸. Já o segundo trabalho, o curta-metragem “Estás Vendo Coisas” (2016), foi realizado em parceria com o artista alemão Benjamim de Burca. Nesse vídeo, destacam-se, principalmente, duas figuras da cena funk do Recife – Dayana Paixão e MC Porck – além de suas gravações musicais e performances em uma boate⁹.

A escolha dessas duas obras se deve ao fato de que elas integraram a seleção curatorial da 32ª Bienal de Arte de São Paulo, intitulada “Incerteza Viva”. E nesse

---

⁸ Disponível em: <<http://www.cargocollective.com/barbarawagner/Mestres-de-Cerimonias-Masters-of-Ceremony>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

⁹ Disponível em: <<http://www.cargocollective.com/barbarawagner/Estas-vendo-coisas-You-are-seeing-things>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

espaço, os objetos de Wagner instigaram os pesquisadores deste estudo que, após os fruïrem, enxergaram neles potenciais de pesquisas contra-hegemônicas e interdisciplinares, principalmente, quando neles se manifestaram conceitos relativos às aglomerações periféricas dos grandes centros urbanos e suas culturas. Nesse sentido, o material educativo da 32ª Bienal – “Processos Artísticos e Pedagógicos” (2016) – sintetiza o pensamento compartilhado pelos autores deste artigo, ao ponderar que, a Arte: “[...] enfatiza a incapacidade dos meios existentes para descrever o sistema do qual somos parte, pois aponta para a desordem desse sistema. Acima de tudo, pode fazer isso porque une, naturalmente, o pensar ao fazer, a reflexão à ação”. (Volz; Prates, 2016: 8).

Inicialmente, esse estudo procurará compreender as tensões entre realidade e ficção, documento e obra de arte no trabalho de Bárbara Wagner. Para isso, será evocada, primeiramente, a dupla constituição dos objetos fotográficos; logo, será discutida a permeabilidade de objetos não-artísticos nas instituições de arte; e, finalmente, por meio de uma digressão histórica, serão expostos o uso e as funções dos recursos fotográfico e fílmicos em momentos singulares da história.

Na sequência, pretende-se perceber os jogos de identidade, gênero e consumo do movimento funk brega e funk ostentação fotografados por Wagner. Isso ocorrerá por meio de descrições e interpretações das fotografias de “Mestres de Cerimônias” (2016) que, transpostas para o artigo, também serão comparadas aos videoclipes que deram origem a elas e a levantamentos bibliográficos.

Por fim, pretende-se realizar, brevemente, uma comparação dos jogos identitários observados na análise de “Mestres de Cerimônias” (2016) com as cenas do curta-metragem “Estás Vendo Coisas” (2016), ressaltando as diferenças e as semelhanças nas concepções de identidade, gênero e consumo em ambos os projetos.

Tensões entre Realidades e Ficções, Documentos e Objetos de Arte

As imagens que motivam as discussões teóricas deste artigo – a série fotográfica “Mestres de Cerimônias” (2016) e o curta-metragem “Estás Vendo Coisas” (2016) – carregam em si – manifestado de diferentes formas, pois advém de diferentes linguagens – um duplo estatuto, tanto de documento social quanto de obra de arte. E

isso pode ser comprovado quando se reconhecem os contextos nos quais essas imagens foram produzidas e por onde elas circulam atualmente.

Originalmente, a série fotográfica desponta a partir de uma bolsa patrocinada pela Revista ZUM – publicação impressa de fotografia contemporânea pertencente ao Instituto Moreira Salles. O objetivo inicial do projeto, como divulgado no site da Revista ZUM, era de: “documentar a combinação de realidade e fantasia que envolve a vida dos jovens MCs dos movimentos de Brega Funk e Funk Ostentação”¹⁰. Já o curta metragem, um derivado dessa série, surge, nas palavras de Wagner, por meio de: “personagens reais do universo do brega [...] selecionados através de um *casting* para desenvolver [...] um roteiro de ficção baseado em suas rotinas de trabalho”¹¹.

Reconhece-se então, a partir desse preposto, os complexos objetivos – ao mesmo tempo interligados e distintos – de ambos os projetos imagéticos. A série fotográfica vale-se de uma busca documental que objetiva, também, retratar a fantasia; de outra maneira, o curta-metragem que surge a partir dessa documentação, se distingue da primeira, ao adotar em seu escopo um viés assumidamente fictício.

Desse modo, a exploração de tensões entre realidades e ficções não apenas marca as intenções comunicativas da fotógrafa nesses dois trabalhos, mas, também, desvela as relações ambíguas que a linguagem fotográfica carrega desde a sua invenção – e aqui estende-se, também, um adendo à linguagem fílmica, que viveu semelhante percurso – ora encarada como objeto do real ora como produto da subjetividade do fotógrafo. Brassai (1968) confirma esse fato, ao filosofar sobre o duplo destino da imagem fotográfica que, por um lado, pode ser vista como produto da exterioridade e do momento vivido, onde a historicidade e o cientificismo sempre irão aderir-se à sua superfície; mas que, por outro ângulo, pode ser concebida, também, como produto do quadro e das belas-artes, onde a atuação do sujeito-fotógrafo é imprescindível para suprir de forma aprazível e equilibrada seus espaços vazios, com traços em preto e branco ou com cores.

Contudo, é necessário sublinhar que o trabalho de Wagner, ao se deslocar de seu contexto original – de sua prática documental (de cunho real e fictício) para o espaço da 32ª Bienal de Arte de São Paulo – ganha novos contornos em relação a validade de sua

¹⁰ Disponível em: <<http://revistazum.com.br/bolsa-de-fotografia/ganhadores-bolsa-2015/>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

¹¹ Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/secoes/artes-visuais/19650-bienal-de-sao-paulo-barbara-wagner.html>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

absorção por parte dessa instituição, já que, até mesmo a fotógrafa se diz desconfortável com o rótulo de artista¹². Nessa percepção, Danto (2006), ao refletir sobre as mudanças de paradigmas no cenário da Arte no fim do século XIX e início do século XX, revela que, com a chegada dos objetos pós-impressionistas aos museus de belas-artes, a Arte redefine a sua própria concepção teórica daquilo que considera arte, aceitando também, nesse processo, objetos advindos de outros contextos, como a antropologia.

Por meio dessa acepção museológica que se faz valer na contemporaneidade, é válido perceber a visão curatorial dessa Bienal, que em seu material educativo assinala que: “mais que objetos, que mercadorias, as obras de arte representam uma visão do mundo e, levadas a sério, podem oferecer a todos ferramentas e estratégias alternativas para uma vida na incerteza” (Volz; Prates, 2016: 10). E, considerando a quantidade de obras e a pluralidade de artistas, linguagens, técnicas, estilos, origens e temáticas expostas, entende-se o seguinte conceito curatorial da mostra: “identificamos que seria interessante examinar a noção de incerteza de uma série de pontos de vistas distintos porém complementares, dispendo-nos a rastrear o pensamento cosmológico, o ambiente e a inteligência coletiva, e ecologias sistêmicas e naturais” (Idem, 2016: 10).

Por outro lado, por habitar esse espaço tão heterogêneo, a obra de Wagner suscita novas problemáticas, justamente, em relação à sua receptividade que, na pior das hipóteses, pode ser lida como resultado de um “voyeurismo social” (Baudrillard, apud Martins, 2014: 100). De fato, considerando o pensamento crítico de Sontag (2004): “fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” (Sontag, 2004: 25). Nesse sentido, cabe aqui, uma pequena digressão histórica, com a finalidade de se compreender a estreita relação que há entre a questão observacional das linguagens da fotografia e do filme e os seus usos nos contextos de pesquisas sociológicas e antropológicas ao longo da história.

Com o advento da fotografia em meados do século XIX, os pesquisadores (principalmente os geógrafos e os etnólogos) enxergaram nessa nova técnica documental duas vantagens: primeiro, acreditava-se que a fotografia seria uma ferramenta representacional livre de qualquer subjetividade, e, também, que ela poderia substituir os seus costumeiros cadernos de esboços; além de revelar, com detalhes, e de

---

¹² Disponível em: <<https://www.facebook.com/projetovalongo/videos/vb.200307493659896/315395335484444>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

uma só vez o que inúmeras páginas não conseguiriam descrever sobre determinado assunto. (Bauret, 1992).

Um exemplo prático do uso da fotografia como retrato de conjunturas sociais é a expedição fotográfica impelida pelo órgão da Farm Security Administration (FSA), criado durante o mandato do presidente Roosevelt, na década de 30, nos Estados Unidos. O órgão necessitava realizar um levantamento das consequências da depressão econômica americana, e, para isso, o sociólogo Roy E. Stryker – o responsável por conduzir essa empreitada – contou com a ajuda de fotógrafos como Dorothea Lange, Walker Evans, entre outros, que passaram a retratar as condições de existência e de trabalho ao redor do país. (Idem, 1992).

Já o recurso fílmico, em contextos antropológicos, surge, mais precisamente, a partir do fim do século XIX, “como um fenômeno do colonialismo, e floresce nos períodos de mudanças políticas: revoluções socialistas, reformas democráticas, independência dos países em desenvolvimento” (De Brigard, 2003: 15, tradução nossa) com a função “de mostrar, de forma nova e com riqueza de detalhes, a extensão dos padrões do comportamento humano” (Idem, 2003: 15, tradução nossa).

Nesse aspecto, destaca-se a inovadora e controversa produção “*Nanook of The North*” (1922) de Robert Flaherty. Caiuby Novaes (2015) conta que o documentário tinha o propósito de mostrar a luta do povo esquimó por sua sobrevivência nas duras condições climáticas da região em que viviam. Para essa pesquisadora, Flaherty não acreditava que o cinema era uma ferramenta da antropologia ou da arquitetura, mas, sim, estava a serviço da imaginação. Prova disso, é que, durante o filme, várias trucagens foram realizadas, como a construção de um iglu de tamanho não natural com espaço e vazão de luzes suficientes para caber os grandes dispositivos de filmagem daquele tempo.

Assim, percebe-se as aproximações e as diferenças entre a tradição documental antropológica/sociológica e as imagens de Wagner. Primeiro, pode-se afirmar que elas compartilham o mesmo *dna* por serem frutos do olhar do pesquisador/fotógrafo sobre o outro, e, nesse processo, retém e duplicam os aspectos visuais das culturas observadas. Mas, de outro ponto de vista, elas se distanciam, pois, as imagens de Wagner não têm a precisão documental que se acreditava (e ainda se acredita) ser intrínseca às fontes visuais antropológicas/sociológicas; concepção que Martins (2014) nomeia de

positivismo visual; nas palavras do autor: um modelo estreito de crença científica no conhecimento derivado do produto técnico e fabril.

Na obra de Wagner, assim como nas trucagens de *“Nanook of The North”* (1922) de Flaherty, as questões fictícias parecem aderir às superfícies de suas obras tanto ou mais que as demandas documentais – seja pelo fato da fotógrafa retratar com uma estética publicitária a indústria de imagens que alimenta os movimentos brega funk e funk ostentação na cidade do Recife, seja por ela criar narrativas ficcionais a partir dessas capturas, como será analisado, com maiores detalhes, nos tópicos seguintes.

A Série Fotográfica “Mestres de Cerimônias”

Como visto, a análise da série “Mestres de Cerimônias” (2016) partirá da ideia de que foto é fato e ficção, e está, ao mesmo tempo, nos níveis da percepção e da representação. Somada a essa ambiguidade, há, também, a figura do observador, que traz para o diálogo com a imagem seus modos específicos de ver, podendo estes coincidirem ou não com as intenções da fotógrafa. Nas palavras de Martins (2014: 46): “o leitor de fotografia pratica um confisco visual da imagem, remontando-a, a partir de suas insuficiências, no seu próprio código de leitura que é também o manual sintético de suas experiências e das experiências do seu ver”.

No trabalho de Wagner encontram-se, contudo, aspectos de fácil leitura e entendimento para o leitor da imagem. Isso é percebido quando se nota o interesse da fotógrafa no uso de uma linguagem comum, que reforça o tema escolhido e o expressa com clareza. Para isso, adota algumas convenções da fotografia publicitária sem se vincular àquelas relacionadas à fotografia documental formal. Sua ligação com a fotografia documental está, portanto, no processo de pesquisa e na relação com os temas abordados, e não na forma como apresenta suas imagens.

É nesse sentido que se entende as escolhas estéticas de Wagner como parte substancial de sua obra. Ao colocar em evidência um corpo popular da periferia do Recife – e suas manifestações, rituais e locais culturais, comumente renegados pela grande mídia – a fotógrafa se utiliza, de forma irônica, das mesmas estratégias visuais usadas por esses meios de comunicação de massa. “Mestres de Cerimônias” (2016) está próximo do que Camilo (2010: 194) define como fotografia de ostentação publicitária: “um tipo de fotografia cuja apreensão implica uma actividade de ‘re-conhecimento’ porque se fundamenta na actualização de arquétipos culturais”. Nela, os objetos – no

caso de Wagner, os sujeitos – estão no centro do quadro, sob ausência de qualquer sombra ou elementos que causem distração, dispostos como mercadoria.

Comum em fotos publicitárias é o processo meticuloso de pré-produção, o que não é o caso desse ensaio. Figurinos e cenários já estão dados, fazem parte do tema e não do processo inicial de criação da imagem. O processo criativo e a interferência da fotógrafa podem ser notados, por exemplo, no uso do *flash*, que é responsável por preencher hiatos com luz, evitando contrastes e, conseqüentemente, a dramaticidade das cenas.

Os personagens principais de cada foto estão sempre se expondo para uma câmera (para as pessoas, para câmeras autônomas ou para dispositivos eletrônicos). Em entrevista, Wagner diz que:

Talvez, pela primeira vez em muitos anos eu busquei me afastar um pouco do sujeito retratado para poder envolver o que tá entorno, porque de certa forma, essa estratégia [...] de fotografar MC's, bailarinos, DJ's, dançarinos e a própria equipe de produção de vídeos [...] é uma forma de entender a própria performance. Ao invés de eu chegar, por exemplo, a um MC, que já tem a imagem dele, que tem controle total sobre sua imagem e eu propor, dar uma tarefa ou tentar executar um jogo estético em busca de determinada imagem, para mim, não era tão interessante quanto observar o que acontece ali.¹³

Fica claro que seu desejo é o de afastamento e não o de participação, mas em algumas das fotos do ensaio não fica definido se o sujeito posa diretamente para a fotógrafa ou para uma segunda pessoa ou dispositivo fotográfico – a ambigüidade do direcionamento da pose prevalece. Mas, independente de quem fotografa, ao posar, os sujeitos se revelam como parte de um corpo social específico. Fabris (2009) aponta que a pose é sempre a negação de um ser biológico e a tentativa de construção de um ser social ideal:

A pose é, portanto, imagem da pessoa, não do sujeito, imagem que a fotografia irá situar no âmbito do artifício, quer pelo uso de recursos técnicos próprios, que estabelecem balizas seletivas na continuidade espacial e na sequência temporal, quer pela possibilidade de dar vida a inúmeras máscaras, que transformam o sujeito primitivo não apenas em pessoa, mas em verdadeira construção ficcional (Fabris, 2009: 157).

Outros aspectos comuns às vinte imagens que compõem o ensaio são a baixa profundidade de campo e, por conseguinte, a saturação de informação e elementos em

¹³ Disponível em: <<https://www.facebook.com/projetovalongo/videos/vb.200307493659896/315395335484444>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

poucos planos visuais. Ao trabalhar com uma profundidade de campo aberta, onde o cenário e as figuras estão nítidos e as informações são transmitidas de uma única vez, a fotógrafa ressalta a ideia de que os elementos da foto se complementam e fazem parte de um mesmo mundo. É nítido que Wagner escolhe os espaços urbanos (internos e externos) como a sua área de atuação, e, dentro dessa triagem, há um esforço para que o primeiro e os demais planos das imagens dialoguem. Para isso, os cenários são meticulosamente enquadrados revelando situações urbanas peculiares, caracterizadas, muitas das vezes, por contrastes entre arquiteturas improvisadas e bens de consumo (como carros luxuosos ou tecnologias sofisticadas).

Feitas através de processo digital, todas as fotografias são em cores e seguem a direção horizontal e a proporção de 2/3. Para a 32ª Bienal de São Paulo, as fotos foram impressas com pigmento mineral sobre papel de algodão nas medidas 80 x 120 cm¹⁴. Das vinte fotografias que compõem a série, dezesseis delas estavam expostas na Bienal. A escolha para a análise fotográfica de “Mestres de Cerimônias” (2016) parte de uma amostra e se limita a quatro fotos, que sintetizam as principais características formais e conceituais do conjunto.

---

¹⁴ Referências técnicas disponibilizadas *in loco* na 32ª Bienal de São Paulo.

Figura 1 - Veríssimo da Prata

Figura 1: Veríssimo da Prata. Autoria: Bárbara Wagner. Fonte: *Webpage da Revista Zum*¹⁵

A primeira imagem a ser analisada retrata os bastidores do videoclipe “Bebê é bebê”¹⁶ dos MC’s Leozinho, Joãozinho da Patrão e Kaio da Coreia.

As linhas diagonais convergem para a figura em primeiro plano, cujo nome fictício, MC da Prata, pode ser identificado na corrente e nos óculos. O personagem da foto, um homem, aparentemente entre seus 30 e 40 anos, possui algumas tatuagens e usa um figurino que faz referência à cultura pop americana, indumentária que remete, mais precisamente, à cena hip hop: a camiseta do time de basquete Chicago Bulls, a calça jeans e o tênis. O visual se completa nos acessórios: boné, óculos escuros, anel, bracelete e cinto com as cores do movimento Reggae e a enorme e reluzente corrente de metal prateado.

Na foto, seus gestos insinuam um movimento de dança, mas não fica evidente se essa ação está sendo feita diretamente para a câmera de Wagner ou para uma segunda pessoa, se a foto foi negociada ou se, como a própria fotógrafa propõe, é mais um registro sem a sua interferência nos bastidores da produção. O videoclipe de “Bebê é

¹⁵ Disponível em: <<http://revistazum.com.br/bolsa/barbara-wagner/>> Acesso em: 30 jan. 2017.

¹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wg8SWd-btS4>> Acesso em: 30 jan. 2017.

bebê”¹⁷ não ajuda a esclarecer a questão, pois nele o MC Veríssimo da Prata aparece, em um corte rápido, no mesmo local, porém em um ângulo diferente.

O cenário da imagem, por sua vez, parece se tratar de um terraço de uma casa, e isso é evidenciado pelo recorte do telhado de uma outra casa ao fundo, no lado esquerdo, e pela presença de fios e de um poste de luz, também ao fundo. Tijolos à mostra, um cilindro de blocos de concreto e a parede rebocada sem pintura são sinais de uma construção simples, semiacabada – arquétipos arquitetônicos encontrados em outras construções populares brasileiras. Esse tipo de edificação, é o que Sá (2009) denomina de autoconstrução, fenômeno no qual o autor encontrou forte ressonância no contexto da cidade do Recife.

O conceito de autoconstrução [...] se refere ao processo no qual os próprios habitantes assumem diretamente a gestão da produção de suas moradias, adquirindo material, contratando profissionais ou trabalhando diretamente nas obras de construção ou reforma de suas moradias, localizadas principalmente nos assentamentos urbanos populares (Sá, 2009: 24-25).

Curiosamente, o piso do terraço faz referência ao famoso desenho ondulado e monocromático feito com pedras portuguesas que reveste o icônico calçadão de Copacabana na cidade do Rio de Janeiro. Tanto o piso quanto o espaço revestido por ele – o terraço – dissonantes ao que poderia ser considerado, em um prejulgamento, algo supérfluo a uma habitação popular, parecem, pela lente de Wagner, afirmar a valorização do espaço delegado ao ócio pelo movimento brega funk e funk ostentação de Recife.

Toma-se emprestado aqui, os conceitos ligados à Teoria da Classe Ociosa de Veblen (1983), mais precisamente quando o autor destaca que:

A classe ociosa está no topo da estrutura social em matéria de consideração; e seu modo de vida, mais os seus padrões de valor, proporcionam à comunidade as normas de boa reputação. A observância desses padrões, em certa medida torna-se também incumbência de todas as classes inferiores da escala. Nas modernas comunidades civilizadas, as linhas de demarcação entre as classes sociais se tornaram vagas e transitórias, e, onde quer que isso ocorra, a norma da boa reputação imposta pela classe superior estende a sua influência coercitiva, com ligeiros entraves, por toda a estrutura social, até atingir as camadas mais baixas. O resultado é os membros de cada camada aceitarem como ideal de decência o esquema de vida em voga na camada mais alta logo acima dela, ou dirigem as suas energias a fim de viverem segundo aquele ideal (Veblen, 1983: 41).

---

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wg8SWd-btS4>> Acesso em: 30 jan. 2017.

Nesse sentido, a apropriação de elementos da cultura norte americana na vestimenta do personagem principal, os elementos centrais que denotam e conotam valor pecuniário (o cordão prateado e o próprio nome “Mc da Prata” gravado nele), além das características do cenário que remetem à importância do ócio, convergem para a definição de que os movimentos funk brega e funk ostentação se ligam, simbolicamente, à emulação dos modos de vida das classes elitistas, e isso é adquirido nem sempre de forma palpável, mas, virtualmente, por meio de imagens que representam e propagam esses valores.

Figura 2 – Mical

Ao contrário da foto anterior, nesta, a presença do *flash* é mais evidente e reforça uma atmosfera cinematográfica, além de tornar ambíguo o período do dia em que a cena ocorre. A complexidade de elementos também é maior; apesar de tudo estar em foco o uso do primeiro, segundo e terceiro plano cria uma maior noção de profundidade e faz com que o observador da imagem percorra com seu olhar os diferentes elementos da cena, principalmente, as três figuras humanas mais evidentes: a modelo, o motoqueiro e o fotógrafo.

Nessa perspectiva, percebe-se que essas personagens travam um jogo de olhares, onde a figura central e feminina, em segundo plano, posa para a figura masculina com o celular na mão, em primeiro plano. Tudo parece estar voltado para Mical, a mulher da imagem: as luzes, os olhares, o celular e a própria câmera de Wagner. Ela é vista e retratada de forma panorâmica, e está ali para ser olhada e consumida simbolicamente como mercadoria. Sua roupa enfatiza as marcas de seu corpo em uma relação de mostrar/esconder, porém sua vestimenta não é a princípio responsável pelo caráter de sua subordinação, isso desponta de um segundo fator – o olhar masculino.

Figura 2: Mical. Autoria: Bárbara Wagner. Fonte: *Webpage da Revista Zum*¹⁸

Isso retrata o pensamento de Berger (1999) que, ao pensar a representação feminina ao longo da tradição pictórica ocidental, revela que o homem é aquele que atua e a mulher é aquela que aparece.

Os homens olham as mulheres. As mulheres vêm-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação das mulheres entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo ela vira um objeto – e mais particularmente um objeto da visão: um panorama. (Berger, 1999: 49).

Por outro lado, o cenário é composto por uma série de elementos típicos da paisagem urbana: a calçada de concreto, uma área verde minúscula e a fachada de um ponto comercial. A presença de pessoas e os equipamentos de ginástica dentro do estabelecimento sugerem se tratar de uma academia. Do lado de fora dela, nota-se o revestimento de azulejos de cores quentes e saturadas – materialidades típicas de uma arquitetura popular comercial – além disso, percebe-se, também, as portas e as vitrines de vidro fumê engordurado protegidas por uma porta de enrolar de aço azul, e uma moldura de anúncio vazia no canto esquerdo da foto.

¹⁸ Disponível em: <<http://revistazum.com.br/bolsa/barbara-wagner/>> Acesso em: 30 jan. 2017.

O reflexo de luzes nas extremidades superiores da foto implica em uma cena construída e, para completar, a motocicleta e o seu piloto, no terceiro plano e em cima da calçada, provocam uma ligeira sensação de estranhamento, reforçando a ideia de encenação.

Nesta imagem, mais do que na anterior, fica clara as intenções de Wagner de retratar os bastidores e o *making of* de uma outra produção imagética. E, ao fazê-lo, introduz, em certa medida, a noção de *mise en abyme* ou narrativa em abismo. Principalmente, pela sua própria ação de fotografar o fazer fotográfico. Não se trata, no entanto, do *mise en abyme* clássico da duplicação especular ou da repetição exata da cena dentro da cena, nem dos moldes do espelho de Velásquez. Neste caso, é a foto que, ao retratar o momento de outra foto, reflete sobre o próprio fazer fotográfico e lança a crítica ao próprio “texto” (Casadei, 2012). O *mise en abyme* também pode ser conjecturado na tela do celular que, mesmo ofuscada pelo reflexo, pressupõe a presença de uma foto cuja a imagem coincide com a imagem da personagem central da foto de Wagner.

Como visto, Wagner sintetiza na imagem a diferença de tratamento delegada ao corpo feminino nas manifestações do funk brega e do funk ostentação, nesse sentido, conclui-se que “A mulher é representada de uma maneira bastante diferente do homem – não porque o feminino é diferente do masculino – mas porque se presume sempre que o espectador ‘ideal’ é masculino” (Berger, 1999: 50). E esse espectador ideal é simbolicamente denunciado, justamente, quando a fotógrafa adota o recurso do *mise en abyme* na imagem, revelando quem a olha e quem a fotografa.

Figura 3 – Léo da Lagoa

A terceira foto apresenta uma cena nítida e bem iluminada, obtida, certamente, à luz do dia. O revestimento que imita pastilhas de vidro e recobre boa parte do campo visual, em conjunto com a profundidade de campo aberta, apresenta ao observador um cenário artificial, quase que surreal. De um lado, as janelas e as grades geométricas denunciam um sistema precário de segurança dentro de um contexto urbano de classe média. De outro, a piscina de plástico, no primeiro plano, reforça o entrelaçamento de espaços ao mesmo tempo em que faz alusão ao recinto dedicado ao ócio dessa classe.

Figura 3: Léo da Lagoa. Autoria: Bárbara Wagner. Fonte: Webpage da Revista Zum¹⁹

Mais uma vez, a figura humana está no centro da foto, e, assim, é percebido a sutil iluminação dada pelo *flash*, suficiente para colocar o personagem em destaque. A bermuda vermelha e os dizeres da camiseta branca *just do it* (apenas faça) são elementos que chamam a atenção para o sujeito que faz uma *self* diante da câmera de Wagner – Léo da Lagoa. Seu cabelo, vestimenta e acessórios parecem aludir a uma indumentária esportiva e, assim como na figura 1, ostenta elementos da cultura norte americana.

Apesar da performance fotografada não corresponder a nenhuma cena do videoclipe, pelo figurino, intui-se que a imagem foi produzida durante o *making of* de “Arrasou Arraso”²⁰ dos MC’s Troia, Danilo Cometa e Léo da Lagoa.

Nessa imagem estão presentes alguns dados já analisados nas imagens anteriores, inclusive a ideia de *mise en abyme*. Contudo, nessa, o efeito é moldado pela fotógrafa de uma maneira ligeiramente diversa em comparação à imagem anterior, pois aqui é vista uma outra afirmação de gênero – o masculino. Nessa fotografia, Léo da Lagoa, ao contrário da personagem feminina da figura 2, Mical, é aquele que está virtualmente no controle de sua imagem; e esse pensamento é potencializado quando

¹⁹ Disponível em: <<http://revistazum.com.br/bolsa/barbara-wagner/>> Acesso em: 30 jan. 2017.

²⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H1DbDE6lFuM>> Acesso em: 30 jan. 2017.

são omitidos pela fotógrafa quaisquer elementos que remetam à presença da equipe de produção do vídeo; o que denota uma autonomia do gênero masculino tanto pela ação de autorrepresentação da sua personagem – o ato da *self* – quanto pela expressão imperativa da camiseta – o “apenas faça”. Nesse sentido, compreende-se, não apenas nessa imagem, como também em outras fotografias da série “o vestuário como disfarce e maquiagem, como instrumento da ficção da identidade e da autoimagem” (Martins, 2014: 15).

Figura 4 – Jessica

A foto “Jessica”, assim como a figura 3, também é parte integrante de “Arrasou Arraso”²¹ e corresponde com as tomadas exibidas a partir dos 54 segundos desse videoclipe. A diferença está na iluminação; enquanto o videoclipe tira proveito da luz natural do dia, Wagner adota o uso do flash, provocando, como visto na figura 2, um estranhamento em relação à ambiguidade temporal da imagem.

Figura 4: Jessica. Autoria: Bárbara Wagner. Fonte: *Webpage* da Revista Zum²²

²¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H1DbDE6lFuM>> Acesso em: 30 jan. 2017.

²² Disponível em: <<http://revistazum.com.br/bolsa/barbara-wagner/>> Acesso em: 30 jan. 2017.

O cenário do videoclipe é a rua e o seu entorno. Mais uma vez, aparecem as fachadas revestidas com pisos que imitam pastilhas de vidro, grades de proteção, casas desniveladas, um telhado que parece estar no mesmo nível das crianças e os fios elétricos correndo em diferentes direções, que aludem à arquitetura informal das autoconstruções presentes em bairros populares do Recife.

Aqui, a figura de destaque é uma mulher, que salta para fora do teto solar do carro e parece gritar pela atenção das pessoas na rua. A reação esperada, com exceção de uma criança que encara a câmera de Wagner, é de olhares contemplando a figura feminina – alguns de estranhamento, outros de curiosidade – e, assim como o público presente, o olhar do leitor da fotografia também é atraído em direção à moça.

Porém, ao contrário da figura 2, em que a presença do feminino aponta para uma distinção de gênero, nessa imagem, são mais nítidas as relações de acumulação e ostentação de bens de consumo de uma classe dominante, representadas materialmente pelo carro de luxo, pelas vestimentas e acessórios extravagantes da modelo e, simbolicamente, pela sua posição no centro e no topo do campo visual da imagem, que fazem um contraponto com o público – as crianças e o homem – presente na base e nas bordas do campo visual. Nesse sentido, Veblen (1983) assinala que:

Para obter e conservar a consideração alheia não é bastante que o homem tenha simplesmente riqueza ou poder. É preciso que ele patenteie tal riqueza ou poder aos olhos de todos, porque sem prova patente não lhe dão os outros tal consideração. Não só serve a prova de riqueza para acentuar a importância do indivíduo aos olhos dos outros, conservando sempre vivo e atento o sentido que têm dela, como também tal prova é igualmente útil na criação e preservação da satisfação própria. (Veblen, 1983: 22).

Entretanto, é exposto no videoclipe – de maneira cômica e estereotipada – e na letra da música – por meio de perspectivas majoritariamente masculinas – o contexto da personagem oculto na fotografia de Wagner. O roteiro de ficção do videoclipe conta a história de Jessica, uma mulher que saiu da sua comunidade e ganhou a vida na Suíça, porém, ao voltar para a sua terra natal, mudada e dotada de recursos financeiros, desperta a atenção masculina e a inveja feminina de seus conterrâneos. Por isso, assim como visto na figura 1, as considerações de Veblen (1983) parecem se ligar apenas potencialmente aos propósitos de ostentação das expressões funks de Recife, e, nesse sentido, as distinções de classe social promovidas pelas imagens desses movimentos

são, em sua grande maioria, relações fictícias evocadas por roteiros de ficção, e não realidades concretas.

Assim, fazendo um recorte de classe social das identidades vistas aqui, não apenas Jessica, mas também as outras personagens, em menor ou maior grau, praticam, na realidade, uma transgressão de seus papéis sociais e econômicos originários. Martin (2014) explica: “A transgressão no dar-se a ver, o fazer-se ver com a máscara do outro, do que domina, tem sido uma forma politicamente imperceptível do protesto social dos pobres. Uma espécie de inversão carnavalesca das identidades” (Martins, 2014: 71).

O Curta Metragem “Estás Vendo Coisas”

Preocupa-se aqui e nos próximos parágrafos com a descrição e a interpretação de algumas das cenas, planos, enquadramentos, sons e cortes realizados por Bárbara Wagner e pelo seu parceiro de produção Benjamim de Burca, no curta-metragem “Estás Vendo Coisas” (2016).

Embora o curta-metragem possa ser lido como uma obra individual, o filme funcionou no ambiente da 32ª Bienal de São Paulo como um complemento ao ensaio fotográfico “Mestres de Cerimônias” (2016), na medida em que retoma a sua temática principal, ou seja, as expressões do movimento brega funk e funk ostentação no contexto da cidade do Recife.

Porém, “Estás Vendo Coisas” (2016) apresenta, mesmo de forma não convencional, uma narrativa sequencial, ao contrário da série fotográfica, que é pautada em momentos díspares. Disposto em capítulos, ele exhibe, ficcionalmente, o caminho percorrido do estúdio de gravação aos palcos de uma boate por dois personagens reais da cena funk do Recife – o cabeleireiro MC Porck e a bombeira/cantora Dayana Paixão. Paralelamente ao roteiro principal somam-se outras cenas não roteirizadas do *making of* dos videoclipes. Essas tomadas, algumas diurnas e outras noturnas, foram realizadas em conjunto com a produção das imagens fotográficas previamente analisadas.

“Estás Vendo Coisas” (2016) não apresenta diálogos formais. O texto fílmico é construído por meio de metáforas visuais e por elementos sonoros. Nesse sentido, sonoricamente, são adotados, por exemplo, trechos de entrevistas, letras de canções, *samples* e o “batidão” característico da percussão funk. Visualmente, o filme se apoia – além das encenações e dos trechos de *making of* dos videoclipes – em materialidades

que remetem ao universo dos clubes noturnos: projeção de luzes coloridas, fumaça cenográfica, telão de *LED* etc.

O curta-metragem foi produzido a cores, com tecnologia *high definition* ou alta definição, resolução de *4K*, proporção 16:9 e som de 5.1 canais²³. O filme possui, ao todo, 8 partes, cada uma delimitada por uma tela de transição preta. Aqui, por força de síntese, serão analisadas apenas as cenas 2, 3, 4 e 5 em correlação aos elementos conceituais previamente examinados nas fotografias anteriores – concepções de identidade, gênero e consumo. Irão aparecer, também, conceitos formais derivados da linguagem fílmica que serão, moderadamente, ponderados.

Cena 2

A segunda parte do filme se inicia a partir do som de um programa da rádio FM 105.9, que anuncia a presença do MC Porck (a entrevista é apenas ouvida, mas não é mostrada). Ele cumprimenta os ouvintes e conversa com o locutor da rádio, que o questiona sobre a sua profissão oficial de cabeleireiro. A música “Desce aí que eu quero ver”, composição de Porck, começa a tocar enquanto as imagens – tomadas em plano aberto e fechado – se alternam mostrando o MC sem camisa, cortando e esculpindo o próprio cabelo com um espelho na mão, sentado numa espécie de camarim repleto de produtos de beleza. Luzes piscam e acompanham o ritmo da música; ao final, a câmera se desloca lateralmente até uma figura feminina. Ela veste uma minissaia e uma blusa colada, segura um *drink* e age de forma tímida enquanto é observada pela câmera.

Nessa cena, Wagner parece retomar as questões de gênero e de identidade já vistas no tópico anterior do presente trabalho; porém, aqui, devido a característica assumidamente fictícia do filme, tem maior liberdade para explorar os elementos da cultura funk além das suas insuficiências.

A questão da afirmação da autossuficiência masculina, como vista na figura 3, se repete aqui, porém, o que muda é que, no lugar do celular, a figura masculina em questão segura um espelho na mão. No contexto fílmico, percebe-se que a autonomia masculina não é uma afirmação genérica capitaneada por elementos da cultura de consumo – como o celular ou o *slogan* imperativo da camiseta de Léo da Lagoa – mas,

---

²³ Disponível em: <<http://www.cargocollective.com/barbarawagner/Estas-vendo-coisas-You-are-seeing-things>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

no caso do filme, é a habilidade de cortar o próprio cabelo que torna MC Porck responsável, em um primeiro momento, por sua autoimagem. Nesse sentido, a identidade de MC e a identidade de cabeleireiro parecem coexistirem no curta-metragem de Wagner, enquanto que nas fotografias são observadas apenas identidades fixas, muitas das vezes, lidas como únicas e verdadeiras.

Figura 5: Cena do curta-metragem “Estás Vendo Coisas” (2016). Direção: Bárbara Wagner e Benjamim de Burca. Fonte: *Webpage* de Bárbara Wagner²⁴

Cena 3

A terceira parte é a primeira cena externa não roteirizada do curta-metragem. Trata-se, mais uma vez, do *making of* de “Bebê é bebê”²⁵. O cenário não é explicitado no videoclipe original, mas Wagner faz questão de mostrar as precárias condições de sua locação, onde a ecologia local – córregos, palmeiras e outras vegetações – dividem espaço com detritos domésticos descartados a céu aberto.

A câmera está posicionada lateralmente e, em plano aberto, apresenta uma figura feminina que dança para uma segunda câmera. Depois de alguns segundos, o corte é feito para uma outra garota, que dança no centro de uma ponte sobre um córrego, ao som da música e de assobios exteriores. Outro corte é feito, então, o espectador é levado

²⁴ Disponível em <<http://www.cargocollective.com/barbarawagner/Estas-vendo-coisas-You-are-seeing-things>> Acesso em: 30 jan. 2017.

²⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wg8SWd-btS4>> Acesso em: 30 jan. 2017.

de volta ao cenário da primeira dançarina, que dessa vez conta com a presença visível da segunda câmera e de toda a equipe que produz o videoclipe. O aparato técnico é sofisticado: câmera de cinema, microfone e *slider* para estabilizar o movimento. Ao redor, muitas pessoas assistem à filmagem e observam o grupo de MC's e dançarinas. Nele, dois meninos entre 8 e 12 anos ocupam o lugar de destaque e se alternam com os MC's mais velhos, compartilhando os holofotes com as dançarinas vestidas em trajes sensuais.

Figura 6: Cena do curta-metragem “Estás Vendo Coisas” (2016). Direção: Bárbara Wagner e Benjamim de Burca. Fonte: Facebook de “Estás Vendo Coisas”²⁶

Diferentemente das outras tomadas que acompanham o percurso das músicas, aqui o corte da cena sofre um pequeno atraso revelando os bastidores da produção. Quando a música acaba, o grupo parece voltar à realidade – cada um abandona o seu personagem e caminham para fora de campo ignorando a câmera de Wagner.

Assim, a fotógrafa parece se apropriar, durante boa parte do filme, do efeito-clipe, ou seja, “o protótipo da dominação da faixa-imagem pela faixa-som” (Jullie; Marie, 2009: 55), que ocorre “quando a música impõe sua duração à cena ou seu ritmo à montagem, quando a voz evoca objetos que a faixa-imagem materializa logo em duas

²⁶ Disponível em <https://scontent.fcpq1-1.fna.fbcdn.net/v/t31.0-8/14481980_195284027572578_1657606280121182811_o.jpg?oh=b5ea1bf6582bb048cafe72e4fe90d23e&oe=5945133A> Acesso em: 30 jan. 2017.

dimensões, quando os ruídos que fazem parte do naturalismo da cena visual desaparecem em proveito de outros sons” (Idem, 2009: 55).

Se em alguma das fotografias de “Mestres de Cerimônias” (2016) aparecem, como exemplifica a figura 2 e 4, elementos que denunciam a encenação videoclíptica (câmeras, luzes, público), na linguagem do filme, por contar com o recurso sonoro, a desmistificação da performance funk ocorre não apenas por meios visuais, mas é enfatizada, também, quando ocorre a interrupção do efeito-clipe.

Cena 4

Figura 7: Cena do curta-metragem “Estás Vendo Coisas” (2016). Direção: Bárbara Wagner e Benjamim de Burca. Fonte: *Webpage* de Bárbara Wagner²⁷

Na quarta cena do curta-metragem, os cantores Dayana Paixão e Alam Kássio dividem a tela e o espaço – um camarim. Em uma tomada fechada, ela solta os cabelos, em outra, ele coloca os óculos escuros. Ambos estão de costas para a câmera e se apresentam através de suas imagens refletidas no espelho. Nesse jogo de reflexos, enquadramento similar ao que ocorre na figura 5, há uma alusão a uma segunda realidade e a um mundo de representações e novas identidades. Nesse momento, o *mise en abyme* volta como recurso de linguagem visual.

²⁷ Disponível em <<http://www.cargocollective.com/barbarawagner/Estas-vendo-coisas-You-are-seeing-things>> Acesso em: 30 jan. 2017.

Enquanto Dayana se maquia, uma voz anuncia a presença de Alan que deixa a cena e reaparece, como num passe de mágica, na tela de uma televisão. Percebe-se que a mágica ocorre, pois, “graças a um hábito profundamente arraigado, o espectador de cinema tende a ligar dois planos que se seguem” (Jullie; Marie, 2009: 44).

As tomadas seguintes são fechadas em Dayana que continua a se maquiar e parece ignorar a presença de seu parceiro, que canta na televisão. A câmera se fecha na boca da personagem e permanece ali enquanto Dayana passa um batom vermelho e sussurra frases de uma canção sensual.

O clímax visual da cena vem a seguir. Dayana está posicionada no palco, a câmera acompanha seu corpo enquanto ela canta “quando você toca em mim, eu fico toda molhada”. Nesse momento, ouve-se um som de trovão, uma chuva de papéis brilhantes cai do teto enquanto, ao fundo, se vê a imagem de uma cachoeira correndo.

A afirmação do gênero feminino que, na figura 2, depende dos olhares masculinos, no filme, parece ser desconstruída não na figura de Mical, mas em Dayana. A cena descrita no parágrafo anterior insinua uma metáfora visual de um orgasmo feminino entendido, simbolicamente, como a declaração da autonomia feminina que busca o próprio gozo sem a necessidade da permissão masculina.

Cena 5

A quinta parte do curta-metragem destaca apenas personagens masculinos. Dentro da boate Planeta Show, um suporte de óculos escuros, como os vistos em lojas de roupas, gira sob luzes coloridas. MC's escolhem seus acessórios e, como em um ritual, começam a transformação de suas personalidades. Correntes, óculos, bonés, relógios parecem caracterizar, como exposto nas figuras 1 e 3, os personagens masculinos do universo funk. Logo, um corte é feito para uma mesa de som comandada por um DJ, posicionada na contra a luz e no meio de fumaça cenográfica. Outro corte é feito para um dançarino que se apresenta num plano médio, de frente para a câmera e atrás de um painel de LED. Um desfoque gradual ocorre na imagem; enquanto o personagem dança sua imagem se mescla com as luzes do painel. O dançarino se torna uma imagem virtual, feita de *pixels*, e, ao fim do efeito-clipe, desaparece junto às luzes do painel que são abruptamente desligadas.

A partir dessa descrição, nota-se que há um retorno à temática do consumo e dos objetos de fetiche da cultura funk brega e funk ostentação observados, principalmente, nas figuras 1, 3 e 4, e que, no caso do filme, são representados materialmente pelo suporte metálico de óculos escuros de cores variadas – dispostos como joias preciosas. Quando o suporte é girado, escuta-se uma sonoridade que remete ao ruído de metais cintilantes produzidos, possivelmente, por um carrilhão, e, nesse sentido, o som peculiar também parece valorizar a presença do objeto.

Figura 8: Cena do curta-metragem “Estás Vendo Coisas” (2016). Direção: Bárbara Wagner e Benjamim de Burca. Fonte: *Webpage* de Lilian Pacce²⁸

²⁸ Disponível em: <<http://www.lilianpacce.com.br/e-mais/15-estimulos-visuais-da-32a-bienal-de-sao-paulo/>> Acesso em: 30 jan. 2017.

Figura 9: Cena do curta-metragem “Estás Vendo Coisas” (2016). Direção: Bárbara Wagner e Benjamim de Burca. Fonte: Vimeo Wagner/de Búrca²⁹

Por outro lado, a tomada em que o dançarino se funde com o painel de LED é mais um recurso que Wagner adota para enfatizar, como o *mise en abyme* da tela do celular ou dos espelhos do camarim, a grandiloquência imagética que sustenta, expressivamente, a cultura funk brega e funk ostentação do Recife.

Considerações Finais

No decorrer da pesquisa, a obra imagética de Bárbara Wagner exposta na 32^a Bienal de São Paulo provou-se ser um objeto complexo e multifacetado, por isso, recapitula-se e pondera-se, agora, sobre alguns pontos analisados no decorrer do texto.

Na primeira parte do trabalho, compreende-se que certos artefatos, como as imagens fotográficas, possuem uma dupla constituição que emana em suas superfícies, ao mesmo tempo, realidades e ficções. Logo, viu-se que objetos, como fotografias e filmes de cunhos sociológico e antropológico, começaram a fazer parte do contexto de museus, e, nesse processo, ganharam a chancela de obra de arte. Porém, é percebido que, muitos desses, quando transpostos para contextos de pesquisa, ainda são vistos

---

²⁹ Disponível em: <<https://i.vimeocdn.com/video/585465561.jpg?mw=1920&mh=1080&q=70>> Acesso em: 30 jan. 2017.

com desconfiança pela comunidade científica arraigada aos preceitos do positivismo visual – termo de Martins (2014).

Nessa perspectiva, o compilado imagético de Wagner figura-se como um destes objetos que, ora transita pelos campos do real e do documental, ora pelos campos da imaginação e da arte, e, faz isso, exatamente por objetivar a deflagração das realidades e ficções que permeiam a cultura funk e funk ostentação recifense.

Nas fotografias de “Mestres de Cerimônias” (2016) são observadas várias características comuns às expressões funks do Recife, como vistas nos videocliques que as originaram; contudo, por meio das lentes de Wagner, essas acepções foram potencializadas. As questões de gênero, por exemplo, parecem demarcar uma diferença nítida nas atitudes de homens e mulheres nos campos visuais, nas quais o gênero masculino é visto como autossuficiente e o gênero feminino é passível da aprovação do olhar masculino – no sentido de Berger (1999). Porém, de outro ponto de vista, as identidades, independentemente do fator de gênero, se fortalecem a partir da acumulação e da ostentação de bens de consumo – práticas herdadas de uma classe dominante ociosa, como visto em Veblen (1983). Contudo, esse fenômeno se mostra, na maioria das vezes, fictício ou simbólico, quando são percebidos os contextos concretos nos quais as imagens do funk brega e ostentação se apoiam. Nesse aspecto, algumas fotos de Wagner parecem ludibriar o leitor da imagem, justamente, quando faltam elementos que denunciem à indústria por de trás das imagens factoides dos movimentos funk, ou quando a estética publicitária de Wagner incita as falsas verdades das imagens.

Por isso, o curta metragem “Estás Vendo Coisas” (2009) torna-se fundamentalmente complementar à série fotográfica. Nele, Wagner tem mais liberdade para desconstruir algumas concepções reafirmadas por suas imagens estáticas, principalmente no tocante às concepções de identidades e gênero. O irônico é que aqui, estranhamente, a fotografia é guiada pela ficção, e não pela pretensão documental do primeiro trabalho. Por fim, percebe-se que as questões identitárias no curta-metragem não são totalmente resolvidas, mas compreende-se a tentativa de Wagner de mostrar a multidimensionalidade dos sujeitos pertencentes à cena funk brega e funk ostentação de Recife – subjugados, constantemente, pelo senso comum.

Referências

- BAURET, Gabriel. *A fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BRASSAÏ. *Brassaï*. With an introductory essay by Lawrence Durrell. Nova York: The Museum of Modern Art, 1968.
- DE BRIGARD, Emile. The History of Ethnographic Film. In: HOCKINGS, Paul (org). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2003.
- CAMILO, Eduardo J. M. *Antinomias da Fotografia Publicitária: Da Ostentação à Elisão dos Objetos*. Ensaios de comunicação estratégica. LabCom Books, 2010, p. 191-210. Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20101104-camilo_ensaios_2010.pdf> Acesso em: 30 de jan. de 2017.
- CASADEI, Eliza Bachega. Narrativas Mise en Abyme: a instalação de uma competência genérica da reportagem na Revista Da Semana (1920-1945). *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)* - v.1, n.2, jul. 2012/dez. 2012. Disponível em: <<http://www.unicentro.br/rbhm/ed02/artigos/05.pdf>> Acesso em: 30 jan. 2017.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. El filme etnográfico: autoría, autenticidad y recepción. *Revista Chilena de Antropología Visual*, v. 15, p. 103-125, 2010. Disponível em: <http://www.rchav.cl/imagenes15/imprimir/caiuby_imp.pdf> Acesso em: 30 jan. 2017.
- DANTO, Arthur C. O mundo da arte. Tradução de Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, v. 1, p. 13-25, jul. 2006. Disponível em: <https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1560412/mod_resource/content/1/artefilosofia_01_01_mundo_arte_arthur_danto.pdf> Acesso em: 30 jan. 2017.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia e Arredores*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- GOMES, Jaciara Josefa. Tudo junto e misturado: violência, sexualidade e muito mais nos significados do funk pernambucano/É nós do Recife para o mundo. *Tese*. (Doutorado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Letras. Pernambuco: Universidade Federal de Pernambuco, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/11347/Tese_Jaciara_JG.pdf> Acesso em: 30 jan. 2017.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magna Lopes. São Paulo: Senac, 2009.
- MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. 2ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologia da informação e da comunicação. *Revista Estudos Culturais*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2015. Disponível em: <<http://each.uspnet.usp.br/revistaec/?q=revista/1/funk-ostenta%C3%A7%C3%A3o-em-s%C3%A3o-paulo-imagina%C3%A7%C3%A3o-consumo-e-novas-tecnologias-da-informa%C3%A7%C3%A3o-e-da>> Acesso em: 30 jan. 2017.
- SÁ, Werther Lima Ferraz de. Autoconstrução na cidade informal: relações com a política habitacional e formas de financiamento. *Dissertação*. (Mestrado em Desenvolvimento Urbano). Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano. Pernambuco: Universidade Federal de Pernambuco, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/2879/arquivo154_1.pdf?sequen
<[ce=1&isAllowed=y](http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/2879/arquivo154_1.pdf?sequen)> Acesso em: 30 Jan. 2017.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VEBLEN, Thorstein Bunde. *A teoria da classe ociosa*: um estudo econômico das instituições. Tradução de Olivia Krähenbühl. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

VOLZ, Jochen; PRATES, Valquíria (orgs). *Incerteza viva*: processos artísticos e pedagógicos: 32ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.