

BÁRBARA WAGNER & BENJAMIN DE BURCA

Bárbara Wagner & Benjamin de Burca (Brasil/Alemanha) é um duo de artistas. Seus trabalhos em fotografia e vídeo estão centrados no "corpo popular" e suas estratégias de subversão e visibilidade entre os campos da cultura pop e da tradição. Desde 2011, trabalham em colaboração, participando de diversas exposições, como o 33º Panorama de Arte Brasileira (2013), a 32ª Bienal de São Paulo (2016), o 5º Skulptur Projekte Münster (2017). Neste ano representam o Brasil na 58ª edição da Bienal de Arte de Veneza (2019).

Como vocês buscam relacionar narrativas fictícias e documentais nas suas pesquisas? E como situam o trabalho que fazem em relação à arte, ao cinema e ao jornalismo?

Bárbara: A cidade de Recife tem sido uma força na produção do cinema desde o fim dos anos 1990 e começo dos anos 2000, quando comecei a estudar jornalismo e experimentar o campo das imagens entre os meios de comunicação, as artes e o Estado. Se por um lado o governo de Pernambuco produzia imagens muito poderosas a partir de um imaginário centrado no folclore, transformando, por exemplo, o passista do frevo e o caboclo de lança em símbolos de resistência, por outro lado, no jornalismo os fotógrafos tentavam driblar essa imagem propaganda com uma produção que a contestasse. Mas o cinema e a música estavam no tempo presente, diferente das imagens do Estado e do jornalismo. O manguebeat foi um movimento com vontade de mostrar esse outro Recife.

Comecei a trabalhar na arte com uma vontade de atualizar esses assuntos do momento presente, e sem dúvida herdei essa urgência do jornalismo. Mas eu não tinha interesse em construir imagens de denúncia, tampouco de criar escapes da realidade. A arte e o cinema seriam os lugares em que trabalhariámos com um pouco mais de molejo, o que só se concretizou anos depois, quando encontrei Benjamin. Com isso, outra camada dessa relação entre o documentário e a ficção apareceu. Foi assim que começamos a colaborar: se eu não tinha tanto manejo na construção de narrativa no meu trabalho fotográfico seriado, Benji não tinha o espaço urbano como laboratório na sua prática de ateliê.

O primeiro trabalho que fizemos juntos foi o *Edifício Recife* [2013], que é uma série de fotografias sobre esculturas que são obrigatoriamente instaladas na frente de prédios residenciais em áreas nobres do Recife. Foi uma lei de 1961 que definiu que o "habite-se" de prédios com mais de mil metros quadrados de área construída só seria liberado se em sua fachada houvesse uma obra de arte tridimensional feita por artista pernambucano, com materiais duráveis e desenho original. A ideia da lei era transformar a cidade num parque de esculturas ao ar livre. De fato, nos quase 100 prédios que fotografamos, as esculturas estavam no limite entre o espaço

construído e a rua. Mas durante a pesquisa concluímos que a lei foi sendo alterada para privilegiar as construtoras, que hoje desenvolvem parcerias com arquitetos que têm uma licença para desenhar e executar essas obras de arte. Mais do que isso, percebemos que as esculturas mais recentes são praticamente logomarcas das construtoras. Se uma empreiteira inaugura dez prédios em um ano, ou um tipo de prédio em série, com variações, suas esculturas são produzidas da mesma forma, o que muda eventualmente é o tamanho, a cor ou um detalhe. Quando tentamos acessar esses prédios pela portaria, pela grade, pelos interfones, quando o porteiro consultava o síndico e ele achava estranho, fui entendendo que toda aquela estrutura - a escultura, o prédio, a grade, a cabine - era muito eloquente de um imaginário social.

Benjamin: Com esse trabalho entramos no espaço da imaginação da população do Recife que não frequenta galerias e não consome arte, mas vê a obra de arte como uma coisa da elite porque é o que está na frente do prédio em que apenas brancos moram. Nesse sentido, acho mais interessante trocar "ficção" por "imaginação", porque a ficção é fabular, mas a imaginação revela os desejos das pessoas. Isso também acontece nos filmes, em que apenas nos referimos à ficção porque no campo do cinema a diferença entre documentário e ficção é muito demarcada. Mas prefiro pensar que trabalhamos com a imaginação, com os desejos.

O que é o espaço nos seus retratos e como se constitui a relação entre figura e fundo nessas fotografias?

Bárbara: Esse desejo de análise de como o espaço se inscreve no corpo começou em *Brasília Teimosa* [2005-2007], em que a praia é lugar para o coletivo. Brasília Teimosa é uma colônia de pescadores que fica no limite do Rio Pina com o mar, no Centro da cidade [de Recife], e é um espaço supervalorizado para construção imobiliária. Desde os anos 1950, esse pedaço de terra é alvo de disputa entre a comunidade e o governo do estado, que na época destruía as palafitas dos pescadores durante o dia apenas para vê-las reconstruídas durante a noite. Como essa era a mesma época em que a cidade de Brasília estava sendo planejada como capital federal, esse lugar ficou conhecido como a "Brasília Teimosa", e até hoje resiste. O que Luiz Inácio Lula da Silva fez em 2004 assim que se tornou presidente da República foi dar acesso à praia àquela área da cidade, visto que as palafitas avançavam até o mar. Uma faixa de 1 km de calçamento abriu caminho para uma praia que virou o lugar onde todas as periferias da cidade se encontram nos finais de semana. Foi a primeira vez que eu senti que existia um espaço que eu queria investigar. O fundo era o azul do céu na praia, porque fiz uma escolha muito consciente de não fotografar o casario atrás das figuras, mantendo os corpos isolados do cenário. Porque o corpo já continha todos os assuntos ali.

Pode existir um desejo de análise e de artificialização desse fundo, mas, de maneira nenhuma, o interesse de anulação. Gosto de estar presente no espaço, mas procuro que ele não dispute com a figura, a fim de que a imagem resultante nos dê margem para reflexão. Em *Terremoto Santo* [2018], por exemplo, adiamos algumas conclusões: nesse filme nunca construímos um cenário, a artificialidade é levada

para a própria natureza. Em *Estás vendo coisas* [2016], foi a planta baixa da boate onde filmamos que sugeriu a estrutura do roteiro. A gente viu, por exemplo, onde era a entrada, os camorotes, o *dancing*, o palco, e essas situações foram dando a estrutura do filme. Sempre pensamos no retrato e no que o fundo diz sobre a figura. Isso é sem dúvida uma intenção no nosso trabalho.

Benjamin: A arquitetura influencia o nosso roteiro do começo ao fim. Na verdade, todos os filmes são pensados em função da arquitetura como espaço para a performance. Em *Bye Bye Deutschland!* [2017] que trata da música *Schlager* como escape da realidade, a cidade alemã de Münster e seu aspecto "fake" (pois foi completamente reconstruída no pós-guerra para manter seu aspecto original) virou parte fundamental da narrativa.

Como é o processo colaborativo com os envolvidos e como o desejo do outro entra no trabalho de vocês? Poderiam comentar sobre esse processo com grupos evangélicos no filme *Terremoto Santo*?

Bárbara: Na pesquisa de *Terremoto* frequentamos uma gravadora de música gospel na zona da Mata de Pernambuco. Nessa circunstância, deixamos claro que não somos do jornal, nem da tevê, mas que estamos fazendo um trabalho de arte, que queremos nos aproximar, entender sua prática e desenvolver algo junto. Como artistas que buscam visibilidade e que nunca tinham gravado um videoclipe, os jovens cantores que conhecemos ficaram instigados a participar. As pessoas com quem buscamos colaborar estão com vontade de trabalhar em linguagem, de experimentar. Nosso interesse é conhecer a prática do "outro", entendendo que todos esses outros são artistas, e é por isso que trabalhamos em colaboração. Não é um "outro" distante do universo da criação artística. Eles fazem isso todo dia para ganhar dinheiro. É uma geração que trabalha com o espetáculo. Em *Terremoto Santo*, queríamos fazer um filme que mostrasse a ideia da fé por uma perspectiva menos ligada à religião do que ao próprio "fazer cinema". Se é emocionante ver a fé dos personagens que cantam a existência de Deus, mais complexo é perceber que essa crença está diretamente ligada a um desejo de "subir na vida": "Se eu gravar esse disco, a minha vida vai melhorar, porque é o que Deus quer." Fé e crença são a própria construção. O crer e o fazer crer são chaves em *Terremoto Santo*. É por isso que a câmera de Pedro [Sotero] treme. Queremos muito mostrar que aquilo é, antes de tudo, uma criação do cinema como linguagem. Se aquelas pessoas cantam aquelas músicas, têm aquela fé e fazem o que fazem, acomodamos esses desejos no filme porque isso é exatamente o que também desejamos.

Como vocês percebem esse fenômeno de ascensão de igrejas evangélicas no Brasil, às quais são atribuídos valores conservadores? Como pensar o trabalho de vocês não só na documentação, mas como uma disputa e um reequilibrar entre forças de um imaginário na arte?

Bárbara: Não é que os evangélicos sejam a parte mais conservadora do País, mas essa camada reflete claramente o conservadorismo na nossa sociedade. Quando alguém como Henrique Vieira, pastor de uma igreja progressista militante [Igreja Batista do Caminho], vê o filme, ele claramente se distingue como evangélico daqueles que estão ali, e

ressalta que existem muitas subjetividades dentro desse guarda-chuva do que é "ser evangélico". E é muito interessante que ele insista nessa explicação. O discurso dele é o de que sim, há um fundamentalismo que cresce assustadoramente, mas ao mesmo tempo não podemos nos esquecer de que essa sensação é criada por uma espécie de monopólio da narrativa de uma parte dos evangélicos que tem muito poder midiático. Ele diz, por exemplo, que uma igreja como a Igreja Universal do Reino de Deus, dona da TV Record, cria uma determinada imagem do evangélico que outros evangélicos progressistas há muito tempo não são capazes de combater. Temos que ser capazes de criar um espaço de compreensão de outras práticas evangélicas para poder resistir. Muita gente pergunta se *Terremoto* é um filme-propaganda ou um filme-deboche. Talvez pessoas que se sentem ameaçadas pelo crescimento da igreja, ou que têm uma distância muito grande desse universo, prefeririam que estivéssemos fazendo uma denúncia, enquanto o que fazemos é nos aproximar para ver onde o diálogo é possível.

Benjamin: O mundo está ficando cada vez mais binário. A pessoa que pergunta "Como você faz um filme assim, de propaganda?" mostra um pensamento tendencioso e conservador. É muito complicado e complexo, mas, durante o processo de desenvolvimento do filme, nem passou pela minha cabeça que estariámos fazendo algo para incomodar.

Bárbara: É como se o evangélico não pudesse ser retratado, no campo da arte e do cinema, de outra forma que não como inimigo. Em sua estreia, metade do público vaiou o filme. Por outro lado, não mostramos *Terremoto* em igrejas; a obra não é de forma alguma liberada para ser usada pela igreja, não é um filme-propaganda. Tivemos medo de que isso pudesse acontecer. É um filme para ser exibido no circuito da arte e do cinema que, por sua vez, tem preconceito com os evangélicos. No filme *Estás Vendo Coisas*, ninguém critica as letras do brega por serem machistas porque o brega é fetiche. Aquele corpo visto dentro daquele hedonismo tem valor para a elite da arte. Já o evangélico visto poderoso não tem.

Benjamin: O cinema tem o poder de abrir um espaço no mundo do imaginário - ou do imaginário-documentário - que faz você enxergar os seus próprios preconceitos. Isso é muito interessante.

Bárbara: Pensando nesse "reequilibrar forças", acho bem interessante que esse equilíbrio só se completa quando o espectador participa. Fazemos os filmes como se quiséssemos levar as pessoas a experimentar o que experimentamos nesses encontros. Leva um tempo para as pessoas acomodarem esses sentimentos de preconceito, medo e julgamentos que temos por questões de classe. Preferimos que as coisas sejam mantidas complexas no filme, e por isso ele é colaborativo. Se a gente cruzar essa linha do que queremos falar e como falar, faríamos um filme que teria uma única direção. O processo só existe nessa partilha: o que vem tem que ser mantido do mesmo jeito que vem, senão o equilíbrio, ou reequilíbrio, não acontece, porque a gente daria apenas o nosso ponto de vista. Não queremos dizer uma coisa que o personagem não saiba que estamos dizendo, ou que ele não diria. Esse jogo não nos interessa porque queremos existir diante desse outro sem disfarces. Entramos, saímos e carregamos isso até o final da edição. Como poderíamos mostrar uma coisa que sabemos que a outra pessoa não quer?

Muitas vezes deixamos no corte coisas que a gente não diria. É esse o trabalho.

Considerando que ali é uma zona de antigos engenhos onde pessoas negras eram escravizadas, como vocês veem a relação dessas igrejas evangélicas com a ancestralidade africana local?

Bárbara: O que foi valioso nesse filme é que não precisamos dizer que estávamos indo para essa região rural da Zona da Mata, onde existiam os quilombos e onde aconteceu uma violência epistemológica de dominação católica, que virou Igreja Evangélica da Assembleia Pentecostal. Porque acreditamos que isso está lá, nos personagens, no jeito como eles se vestem, no ambiente em que o filme se dá, nos engenhos na Zona da Mata. Essa geração que quer ganhar a vida com a própria voz e a própria imagem vai para a igreja porque esse é um lugar de encontro e de possibilidade de melhoria de vida. Os próprios fiéis que praticavam umbanda, candomblé, entram na igreja e querem se livrar de um passado de pobreza. Então, não basta dizermos que é uma loucura que a igreja evangélica queira acabar com esse sentido da ancestralidade africana e indígena. Porque essas pessoas querem romper com a ideia de que foram oprimidas, extermínadas, escravizadas para serem donas de si mesmas. Buscam a igreja para se transformar, para subir na vida, pra serem empresários de seus próprios negócios.

Agora, se transportamos isso para um problema político no sentido macro, é muito diferente e complicado. Mas temos que analisar e nos questionar em cada contexto. Quem é que está dizendo que é uma pena que a igreja evangélica queira acabar com os terreiros? Existe um discurso da elite de esquerda pela preservação das tradições, mas é muito autoritário querermos ensinar para o outro o que o outro tem que fazer. Todos os nossos trabalhos são perspectivas de realidades muito específicas. Para nós, é muito importante que as experiências, sejam individuais ou coletivas, sejam contextualizadas e especificadas - seja uma experiência daquele grupo, naquele lugar. As pessoas que assistem aos trabalhos talvez possam relacionar a experiência de um lugar específico com outras realidades parecidas. Estamos tentando contar essas histórias que não estão nesse discurso mais hegemônico. Nossa grande vontade é entender alguns universos para refletir sobre como essas outras subjetividades existem dentro desse cenário político devastador, que polariza e que coloca tudo num mesmo saco. O que queremos fazer é mostrar que a realidade é mais complexa.

Benjamin: E quando fomos para as igrejas evangélicas, vimos muitos rituais claramente influenciados por experiências das religiões de matriz africana, no sentido espiritual. Tudo está lá, mas traduzido para uma outra liturgia. Quando dizem que a igreja evangélica quer acabar com as religiões de matriz africana, me pergunto: mas qual denominação de igreja evangélica? O filme pode abrir essas possibilidades para revelar o assunto de maneira muito mais complexa.

Bárbara: Existe um discurso da tradição como algo a ser preservado. Mas quando buscamos fotografar o frevo, no filme *Faz que vai* [2015], encontramos quatro bailarinos queer que transformam o frevo em uma outra coisa. No *Terremoto*, tudo fica mais grave porque se trata de religião, mas continuamos pensando na transformação, como as pessoas

entram e saem destes papéis. Ali vejo as tradições afro-brasileiras se mantendo de alguma forma pela igreja evangélica. Temos que entender quem é que está querendo disputar o quê. É super problemático e violento o desejo de apagamento desse passado por parte dessa nova igreja, mas não podemos esquecer que a igreja é um negócio, uma estrutura e um projeto político superpoderoso. Precisamos prestar atenção em como entendemos isso no sentido do discurso macro, alinhado com a ideia de um avanço neoliberal em crescimento no País. E pensar por que se a gente fizesse um filme sobre religião afro-brasileira, o filme seria mais aceito.

Benjamin: Muitas vezes pessoas perguntam: "Mas onde você está se posicionando?". Ou dizem: "Não entendo a posição política de vocês". Nossa posição política é uma suspensão de julgamentos para se aproximar e encontrar possibilidades. Não me imagino fazendo um filme junto com outras pessoas e não tratá-las com respeito. Isso é em si uma posição política.

Como vocês veem a relação entre o hedonismo e a ostentação existentes no "corpo popular brasileiro" e a precariedade econômica e infraestrutural na qual a população vive?

Bárbara: Olhamos para a produção cultural de uma outra classe social como uma manifestação econômica, e talvez por isso entendemos o precário no sentido da economia. Essa glamorização do corpo do povo nas artes é um grande problema, e tentamos desarrumar a lógica desse desejo do outro precarizado. Queremos entender, de igual para igual, como em condições precárias as pessoas são capazes de fazer coisas sofisticadíssimas. Como esse "precário", ou esse precariado, é na verdade nossa alternativa de futuro. Como só existe futuro nesse precário porque é a força de sobrevivência, a força de superação. Num certo sentido, a própria ostentação presente nos nossos trabalhos fotográficos mais recentes, em que o dinheiro de papel falso é rasgado e jogado no ar, é manifestação desse precário. Pensamos nisso o tempo todo porque as imagens que construímos talvez sejam um documento, sejam uma elaboração ficcional da realidade, e pela criação em filme viram fatos. Trazemos o que aquele corpo quer ostentar para o espaço para pensarmos o que a ostentação, na condição de manifesto, significa. Na verdade, esse barulho, esse ruído é onde está a resistência, é onde há possibilidade de superação dessa situação mais estagnada e polarizada entre os que têm e os que não têm.

Considerando que o controle social hoje não se dá apenas por limites espaciais mas também pelo monitoramento e pelo consumo por meio do aparato midiático e imagético, como fica a experiência do espaço sob o efeito dessas imagens? Qual seria a força do espaço físico nesse contexto?

Bárbara: Agora estamos fazendo uma pesquisa com grupos de dança de um gênero de música chamado pagode baiano ou quebradeira, na Bahia; e no Recife isso ganhou o nome de swingueira. São pessoas de vinte e poucos anos que se encontram de duas a três vezes na semana em quadras esportivas na periferia do Recife para dançar. O que tem na quadra que faz essas pessoas pegarem dois, três ou quatro ônibus para ensaiar? Para saírem de tão longe, não necessariamente para algum

lugar onde ganharão um diploma, onde entrarão numa empresa e ganharão dinheiro? Ao passo que existe no celular a possibilidade de se filmar dançando, publicar, usar o digital como plataforma de visibilidade, de compartilhamento de experiências, de coletividade; nas quadras de swingueira tudo é experimentado no espaço físico real, como uma necessidade de construção de identidade. O que vemos nos grupos de swingueira, majoritariamente formados por gays e trans, são pessoas descobrindo sua própria identidade de gênero, de sexualidade, de desejo - e isso se dá na quadra. O espaço físico é um espaço seguro onde eles podem estar juntos dançando e experimentando. É muito precioso estar presente no espaço ali. A experiência coletiva *in loco* é necessária para entender a sua própria existência. Da aula de capoeira à igreja evangélica, as pessoas precisam se encontrar nesses espaços para poderem continuar existindo. É na igreja, na quadra, na praça, no bar onde as coisas acontecem. Essa partilha coletiva é fundamental, e o que a vemos na rede só existe por causa desses espaços. A força que alcança essa outra ponta da tecnologia e que conseguimos visualizar fazendo filmes, na verdade está acontecendo no corpo a corpo nesses espaços. Não tem como construir um futuro outro se não entendermos o que esses espaços significam para as pessoas agora.

Entrevista realizada em 30 de novembro de 2018.