

proa | artigos
blog | estudos



> ***Brasília Teimosa*, de Bárbara Wagner, diante das tradições e desafios contemporâneos da fotografia documentária**

Cyro Almeida

Mestre em Comunicação Social

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo >

A pesquisa investiga a série de fotografias *Brasília Teimosa*, realizada entre 2005 e 2006, pela artista brasileira Bárbara Wagner. Desenvolvidas na esfera da fotografia documentária, suas imagens colocam, de antemão, questionamentos a esse legado, utilizando-se da cor e da luz artificial, da performatividade dos personagens e da apropriação de fórmulas midiáticas para elaboração de retratos. Por isso examinei como *Brasília Teimosa* está situada no âmbito de algumas tradições fotodocumentárias e quais suas estratégias frente aos desafios contemporâneos dessa abordagem.

Palavras-chave >

Fotografia; Brasília Teimosa; Bárbara Wagner; Arte Contemporânea.

> **Brasília Teimosa, de Bárbara Wagner, diante das tradições e desafios contemporâneos da fotografia documentária**

Cyro Almeida

 <https://orcid.org/0000-0001-5746-6387>

cyroalmeida@gmail.com

Mestre em Comunicação Social

Universidade Federal de Minas Gerais

1 Introdução

Em 1994 – por ocasião da exposição *A Espessura da Luz: Fotografia Brasileira Contemporânea*, na 46ª Feira do Livro de Frankfurt – o curador Paulo Herkenhoff nos apresenta um texto que, apesar de situado numa conjuntura de realização, inserção e mercado bastante distinta dos dias atuais, ainda ecoa fortemente como diagnóstico da produção fotográfica brasileira. Antes de tudo, nos diz Herkenhoff: “Esses fotógrafos vivem a busca incessante da alteridade, da apreensão desse ser incomensurável, o Outro” (HERKENHOFF, 1994, p. 44). O curador distingue alguns autores e autoras frente a uma tradição fotográfica, que segundo ele, sofre dupla tentação: miserabilismo, apontado como expressão de uma má consciência pequeno burguesa, e exotismo, fruto de projeções e fantasias europeias sobre um paraíso perdido na América do Sul. Marcou também uma tradição artística e fotográfica brasileira a busca pela identidade nacional em recusa a um passado colonial. A crítica de Herkenhoff dirige-se à tentativa de circunscrição daquilo que denominamos como o “brasileiro”, definição que ainda hoje é desejo latente no senso comum.

Contra tais posturas, o curador destaca a atuação de artistas-fotógrafos como Cláudia Andujar, Luiz Braga, Mario Cravo Neto, Rosângela Rennó, Paula Troppe e Miguel Rio Branco, que segundo ele edificam suas imagens com uma afetividade irreduzível, confrontam um olhar local hegemônico, atêm-se à emergência do sujeito, colocam em crise a normatividade, constituem um novo território pelo desejo dos fotografados, de modo que o real referente não encontre lugar fixo. Tanto no recorte apresentado por Paulo Herkenhoff da fotografia contemporânea brasileira no fim do século XX, quanto em algumas produções já em evidência na entrada do século XXI, as figurações dos

corpos ganham novos contornos, admitindo-se certo esgotamento das tentativas totalizantes ou de manutenção de formas estabelecidas de representação, e recorrendo, durante o processo criativo, ao uso de dispositivos, encenações, apropriações midiáticas e literárias, e do compartilhamento com os fotografados dos procedimentos de execução das obras.

Reconhecendo e dialogando com tal diagnóstico, essa pesquisa investiga a série de fotografias *Brasília Teimosa*, realizada entre 2005 e 2006, pela artista brasileira Bárbara Wagner. O título da obra é referência à antiga ocupação beira-mar iniciada por famílias de pescadores no final da década de 1940 e incorporada, em condições precárias de infraestrutura, à malha urbana de Recife-PE. Após uma década de forte litígio, a ocupação foi batizada de "Brasília", alusão à capital federal em construção naquele momento, seguida da alcunha de "Teimosa", reiterando a disposição (e necessidade) dos que ali habitavam em reocuparem a área, mesmo sendo constantemente expulsos.

Graduada em comunicação social pela Universidade Federal de Pernambuco, Bárbara Wagner iniciou sua vida profissional, ainda na esfera comercial, como contratada da *Lumiar* – agência de fotografia em Recife –, atendendo demandas editoriais e publicitárias. Em 2005, por meio da bolsa de criação do 46º Salão de Arte de Pernambuco, teve a oportunidade de desenvolver, dentro da categoria de fotografia, um trabalho pessoal de cunho documentário sobre Brasília Teimosa, um tema já amplamente abordado àquela época pela imprensa local, sob a ótica da criminalidade e da desestruturação urbana.

A demanda pelo manejo do *flash* e outros equipamentos de iluminação artificial na *Lumiar* levaram-na a identificar certos códigos e padrões estéticos amplamente utilizados e convencionalmente aceitos para figuração de empresários, executivos e outros agentes de prestígio no mundo econômico. Segundo Eder Chiodetto (2010) o uso de uma "luz cosmética", adequadamente planejada, seguida de um arranjo cênico e poses construídas, compõe uma imagem atraente e glamorosa para esses personagens ligados ao poder e ao capital, reiterando, de forma simbólica, a distinção social característica da economia capitalista.

Concomitantemente à atividade de Wagner como fotógrafa na agência, Brasília Teimosa passava por acentuada reestruturação de seu espaço físico, dinâmicas comerciais e comportamento, após a construção, em frente ao bairro, da Avenida Brasília Formosa, orla com 1,3 km de extensão, em 2004. Além de ampliar a mobilidade urbana, a avenida permitiu que os habitantes de Brasília Teimosa tivessem acesso ao mar, não mais como moradores e moradoras de palafitas, mas como banhistas de uma praia vizinha às praias do Pina e Boa Viagem. No panorama dessa virada urbanística e social inscreve-se o despertar da carreira artística de Bárbara Wagner.

Atenta às mudanças pelas quais passava Brasília Teimosa naquele momento, Wagner, contemplada pela bolsa do Salão de Arte de Pernambuco, escolhe a praia recentemente ocupada como local privilegiado para construir uma série de imagens que pudessem expressar, de forma não hegemônica ou estereotipada, a população do bairro. Tomo as noções de hegemonia e estereótipos conforme apresentadas por Stuart Hall para o qual a hegemonia “é uma forma de poder baseada na liderança de um grupo em muitos campos de atividade de uma só vez, para que sua ascendência obrigue o consentimento generalizado e pareça natural e inevitável” (HALL, 2016, p. 193), enquanto a estereotipagem “implanta uma estratégia de ‘cisão’, que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável” (p. 191), fixando simbolicamente os limites do normativo e excluindo (pela essencialização, reducionismo, naturalização e oposições binárias) tudo que não lhe pertence.

Wagner investiu no uso da luz artificial, na performatividade dos personagens e na apropriação de fórmulas midiáticas das revistas de celebridade para elaboração de retratos e, sem negar seu assentamento no terreno da fotografia documentária, a série *Brasília Teimosa* coloca de antemão, pelas características mencionadas, tensões nessa esfera e provoca o questionamentos de decisões éticas e estéticas convencionalmente utilizadas pelos tributários dessa tradição.

Ao considerar essa análise inicial e a conjectura de que, para além do conteúdo manifesto – a praia e os banhistas –, a série de Bárbara Wagner discorre, nas entrelinhas, sobre as formas de produção do fotodocumentário, o problema de pesquisa se apresenta: como *Brasília Teimosa* se posiciona no quadro de algumas tradições da fotografia documentária e de que modo enfrenta os desafios contemporâneos desse segmento?

2 Conflitos de classe

O documentário fotográfico é uma abordagem que não tem limites rígidos, uma história linear ou matrizes estritamente definidas. Várias são as tradições, pioneirismos e condições propiciadoras desse gênero¹, todavia, é possível reconhecer características visuais e temas que se assentaram ao longo de décadas como uma *doxa*.

A noção popularizada de uma fotografia documentária dedicada à denúncia social, coligada a certo esmero formal e voltada à comoção do público é profundamente devota do trabalho do estadunidense Lewis Hine (1874-1940). Formado em sociologia pela Universidade de Chicago, Hine tornou-se professor de secundaristas na *Ethical Culture*

¹ Algumas, a saber: a fotografia etnográfica desde o séc. XIX; a *Straight photography* segundo os parâmetros de Sadakichi Hartmann; o *flânerie* como experiência urbana moderna e a *Street photography*; os esforços arquivísticos empreendidos pela *Farm Security Administration*; o legado fotojornalístico da *Magnum Photos*; a massificação das revistas ilustradas na primeira metade do séc. XX; a avidez pela construção da imagem nacional em cada país com os costumes e manifestações populares; o ideário humanístico incutido na exposição *The Family of Man*.

School, em Nova York, cidade onde aflorou seu primeiro trabalho fotográfico, retratando imigrantes no porto de Ellis Island. A partir de sua atuação em 1906 como fotógrafo *freelancer* para o *National Child Labor Committee* (NCLC), uma fundação centrada no combate à exploração do trabalho infantil, Lewis Hine iniciou uma longa série abordando crianças exercendo atividades operárias nas indústrias têxteis americanas, ou como colhedoras nas plantações, engraxates e jornaleiros nos centros urbanos, além de uma imensa gama de outros ofícios, todas em condições insalubres e arriscadas ao seu desenvolvimento (Figuras 1 e 2).

Hine cultivava um posicionamento ativista – para o qual as imagens que produzia não eram um fim em si mesmo, mas um ensejo para alcançar as transformações sociais necessárias (BONI, 2008) – sem, contudo, ignorar o apuro formal na elaboração dos enquadramentos. Aceitas como evidências dos abusos cometidos pelos empregadores e das más condições de vida daquelas crianças, as fotografias de Lewis Hine contribuíram sobremaneira para as lutas do NCLC, resultando no recrudescimento da opinião pública contrária a essa mão de obra e a consequente aprovação da primeira lei nacional estadunidense de regulamentação do trabalho infantil, em 1916.



Figura 1 – Lewis Hine. *Children working in a mill spinner*. Georgia, 1909 (LIBRARY of Congress <<https://www.loc.gov>>).



Figura 2 – Lewis Hine. *One of the small boys in J. S. Farrand Packing Company*. Maryland, 1909 (LIBRARY of Congress <<https://www.loc.gov>>).

No ano de 1930, já tendo deixado um inestimável legado (não reconhecido em vida) para a fotografia por meio de sua atuação no NCLC, Hine realizou uma nova série com a qual seu nome hoje é amplamente reconhecido e celebrado. Trata-se de sua atuação como fotógrafo oficial da construção do edifício *Empire State*, em Nova York, publicadas no livro *Men at Work* (1932), que ajudou a consolidar mundialmente uma das mais repetidas fórmulas da abordagem fotodocumentária: a construção da figura heroica do trabalhador. Nesta fase posterior de sua carreira, Lewis Hine procurou retratar, de forma idealizada, o que enxergava como uma dignidade inerente do trabalhador estadunidense e sua magnitude (Figuras 3 e 4).

Em sua passagem de um viés crítico, como no caso das fotos no NCLC, para o elogioso, como em *Men at Work*, as imagens tornam-se imbuídas de um ideal de futuro e nação que prometia o *New Deal*, reiterando, de uma maneira por demais otimista, que a solução e o fim dos problemas de toda uma Era residiriam na valorização e na dignidade do trabalho (FABRIS, 2010). Como fotógrafo oficial da construção, Hine se isenta, obviamente, de revelar as condições de vida e exploração do trabalhador, celebrando a modernização como um possível projeto de integração de classes.



Figura 3 - Worker on the Empire State Building. Nova York, 1930 (HINE, Lewis, 1977).



Figura 4 - Worker on the Empire State Building. Nova York, 1931 (HINE, Lewis, 1977).

Tributário de Hine, o movimento pendular entre a privação material e a dignificação pelo trabalho aparece recorrentemente na tradição dos *Concerned Photographers*, termo cunhado por Cornell Capa (1918-2008) para descrever aqueles fotógrafos, sobretudo fotojornalistas, que demonstram em seu trabalho um impulso humanitário, interes-

sados não só em registrar o mundo ao seu redor, noticiar histórias ou expressarem-se por meio da câmera, mas preponderantemente em usar as imagens como instrumento de engajamento político. Além do envolvimento social, os *Concerned Photographers* são reconhecidos por traços estilísticos comuns como o uso do filme preto&branco, o apelo ao impacto emocional no espectador e a valorização dos seres humanos retratados em condições adversas.

Na obra desses fotógrafos predomina o conflito social, o que não se trata de fotografar situações de extremo desespero e dor ou explorar a miséria alheia, como são facilmente acusados. Há uma tentativa de glorificação das pessoas retratadas, imbuído de certa mítica e iconografia cristã, e as imagens muitas vezes expressam afetividade nas relações entre fotógrafos e fotografados.

Eugene Smith (1918-1978), Gordon Parks (1912-2006) e Don McCullin (1935-) são alguns dos fotógrafos referidos pelo próprio Cornell Capa como nomes relevantes dessa mirada fotográfica humanística². No Brasil, essa tradição manifesta-se, sem se esgotar nela, nas mãos de fotojornalistas como Sebastião Salgado (1944-), Pedro Martinelli (1950-) e João Roberto Ripper (1953-), entre outros e outras que possuem sua produção áurea do final da década de 1970 aos anos 1990.

A década de 1990 parece ser, no Brasil, um período de transição em que a fotografia documentária passa a ser menos restrita ao *locus* do fotojornalismo até chegar, no século XXI, a uma incorporação no mercado da arte. A despeito disso, para Bárbara Wagner, ter se formado em jornalismo e atuado profissionalmente como fotojornalista foi uma experiência fundamental para que sua obra possa se caracterizar como artístico-documental hoje. *Brasília Teimosa* carrega elementos da história de Wagner no jornalismo e insere-se no documentarismo fotográfico por vieses que estão na esteira deixada pelas tradições do gênero: o estabelecimento de uma narrativa imagética ancorada em um tema; o uso da câmera como mediador das relações de alteridade entre fotógrafos e fotografados; o interesse pelas periferias do capitalismo, populações subalternizadas ou marginalizadas; o lastro entre a criação de imagens e as experiências, situações e contextos vividos pelos fotografados; um comprometimento com a informação conjugada à expressão.

Haveria, no entanto, outro horizonte aos retratados em *Brasília Teimosa* para além dos extremos entre a exclusão e o heroísmo prefigurados e transmitidos pela fotografia documentária? Examinando o trabalho de Bárbara Wagner minha pesquisa caminha para uma resposta afirmativa a esse questionamento.

² Criado por Cornell Capa em 1967, o *International Center of Photography* (ICP), sediado em Nova York, organizou no mesmo ano de sua fundação a mostra *Concerned Photographers*, reunindo em torno desse conceito os fotógrafos Werner Bischof, Andre Kertesz, Robert Capa, Leonard Freed, Dan Weiner e David "Chim" Seymour. Em 1973, o

Como estratégia inicial na execução de *Brasília Teimosa*, a fotógrafa observou poses e gestos dos banhistas que denotassem orgulho e ostentação bem-humorada, desprovidos de qualquer tipo de subserviência de classe. Interessada em discutir os padrões visuais de gosto, status e apropriação do espaço público, Bárbara Wagner convidou seus personagens a performarem diante da câmera algumas ações que ela percebia se repetindo como modo de satisfação e desfrute na praia. Dessa maneira, as fotografias de *Brasília Teimosa* são consequência da reencenação dos personagens de suas próprias atitudes exibidas publicamente.



Figura 5 – Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006 (WAGNER, Bárbara. 2007).



Figura 6 – Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006 (WAGNER, Bárbara, 2007).

ICP apresentou uma versão da exposição em Jerusalém, agregando aos nomes anteriores a presença de Don McCullin, Gordon Parks, Eugene Smith, Hiroshi Hamaya, Marc Riboud, Ernst Haas, Bruce Davidson e Roman Vishniac. (SOUZA, 2000).

A respeito dessa construção temos na Figura 5 a presença de quatro pessoas em cena, sendo três mulheres e um homem, todos de meia idade, enquanto um carro aparece praticamente como um quinto personagem, ganhando boa parte do quadro. Recostando-se com aconchego nesse carro popular, o homem branco com cabelos grisalhos e gordura localizada, mira diretamente a câmera com os olhos semicerrados. O caráter satírico e zombeteiro da imagem transborda, oferecido também pela performance das mulheres nos descontraídos gestos de dançar, sensualizar e beber. Os personagens parecem gozar (tanto do ponto de vista do deleite quanto do deboche) de sua suposta fama e de seu poder de consumo enquanto jogam deliberadamente com um imaginário de elite.

A elaboração dessa imagem indica um entendimento compartilhado – pelos fotografados, fotógrafa e possíveis espectadores – quanto à dimensão valorativa da *mise-en-scène*. Porém, há um deslocamento dos sentidos quando o carro na fotografia em questão não é um veículo importado ou de acesso restrito dentro do mercado nacional, mas um modelo popular. Do ponto de vista da distinção de classe, esse carro em *Brasília Teimosa* aparece como uma espécie de “intrusão” nos códigos imagéticos que demarcam status, privilégio e poder. A fotografia traz um bem de consumo referencial dentro da sociedade capitalista – o carro – ao mesmo tempo em que ele se torna indesejável, nessa economia simbólica, pela elite e pela classe média que se identifica com a elite, por ser um carro *popular*. Aspectos disruptivos também transparecem pela idade das personagens femininas e o despojamento manifesto em seus comportamentos, formas físicas e outras características suprimidas pelas normativas visuais da beleza e da riqueza.

A Figura 6 exhibe um conjunto de pessoas cuja interação traz indícios de serem amigos próximos ou membros de uma família. O enquadramento em plano médio mostra que são jovens ou de meia idade, em trajes casuais, uma mulher de biquíni, alguns homens sem camisa, expressando alegria e descontração num momento agregador em torno de garrafas de refrigerante, latas e outras bebidas, copos descartáveis, saco plástico e uma caixa de isopor. A moça no canto esquerdo, reclinada numa cadeira de praia, pernas cruzadas e face voltada para o céu denota com os olhos fechados a expressão de seu relaxamento, charme pessoal e elegância.

Nesses casos, a *mise-en-scène* confronta os moldes consagrados de figuração da pobreza pela fotografia, em seus extremos entre privação e glorificação. Stuart Hall (2016) aponta para a estrutura binária dos estereótipos³, que obriga os que estão sobre eles submetidos a inesgotáveis idas e vindas entre aspectos acentuadamente opostos das representações (bom e mau, civilizado e primitivo, feio e atraente, etc.) e, não raro, tais polarizações lhes são atribuídas ao mesmo tempo.

³ Embora Hall (2016) dedique-se a analisar os estereótipos raciais sobre populações negras, o autor sugere que as conclusões nessa esfera podem ser aplicadas a outras dimensões da alteridade.

Historicamente as imagens fotográficas em face das desigualdades econômicas e sociais, devedoras da produção de Lewis Hine (mas não somente dela), fixaram-se, como foi dito, num movimento pendular entre a denúncia das más condições de vida e a exaltação da dignidade pela via do trabalho, o que, em outros termos, pode ser tomada como uma anteposição amalgamada entre “fragilidade” e “força”. O modo de operação de Bárbara Wagner em *Brasília Teimosa* abre um contradiscurso nas representações cristalizadas pela fotografia documentária, apresentando os personagens num universo de consumo material, sedução e humor em suas expressões do bem viver.

3 Cor e vitalidade

A aceleração econômica, a transferência de renda e as novas dinâmicas de consumo que incidiram sobre o Brasil durante a primeira década do século XXI despertaram a atenção de fotógrafos e fotógrafas que nesse período se voltaram para o outro de classe de tal modo que a relação estabelecida com as pessoas fotografadas não pôde deixar de ser afetada. Tal discussão é importante ao estudo da fotografia na contemporaneidade pois essas transformações econômicas afetaram o processo criativo dos artistas, gerando impacto nas formas estéticas e nas novas visibilidades. Em entrevista, Bárbara Wagner apresentou-me com segurança a opinião de que não lhe interessava fazer as fotografias do universo social da praia de Brasília Teimosa com uma estilística “em preto&branco, romantizando a pobreza” (WAGNER, 2017a).

Lembremos que por muito tempo a fotografia colorida estava apartada do uso para intenções artísticas, sendo considerada vulgar e limitada ao ambiente doméstico ou comercial. O filme preto&branco era o que permitia ao fotógrafo um domínio total do resultado por meio da manipulação artesanal da ampliação em laboratório, enquanto as reproduções usando filme colorido ficava, via de regra, sob controle da indústria fotográfica. Se, de algum modo, a preferência pela película monocromática era uma decisão instrumental, por outro lado, a plástica do preto&branco firmou-se no senso comum, incluído o senso comum dos fotógrafos, como o modo legítimo, ou esperado, para figurar populações geograficamente distantes das metrópoles, privadas do mundo do consumo, oprimidas por violências físicas e simbólicas ou mantenedoras de culturas tradicionais num mundo que tenta solapá-las.

Mauricio Puls (2016) destaca que a matéria prima pela qual se faz as imagens em preto&branco é a luz, enquanto nas coloridas é exatamente a cor e seus matizes. Tal conclusão, que à primeira vista parece óbvia, se desdobra em consequências importantes para quem produz a foto e para os espectadores. A luz é regida por uma dialética dos opostos (claro e escuro), e a cor, por uma dialética dos distintos, mas que não, neces-

sariamente, opõem-se. Assim, o pesquisador engendra sua análise para o modo como as fotos em preto&branco parecem mais dramáticas e, às vezes, mais trágicas em comparação às coloridas: as primeiras salientam os conflitos, as contradições.

Um destacado pioneiro no uso da fotografia colorida para fins artísticos é Miguel Rio Branco (1946-) que, no apagar das luzes da década de 1970, realizou um documentário fotográfico e cinematográfico sobre o bairro do Maciel, na região do centro histórico de Salvador. Dispensando a contradição plástica admitida pelo preto&branco, Rio Branco preferiu ater-se ao correlato visual e simbólico existente entre as ruínas de casarões do Maciel e as cicatrizes presentes no corpo dos habitantes dessa paisagem em declínio.

Embora, a princípio, as imagens de *Maciel* possam sugerir um discurso sobre a dor e as marcas da violência em um ambiente de decadência arquitetônica e corporal, as decisões do fotógrafo e a ousadia na participação dos retratados expressam uma singular vitalidade, dentro da qual a sensualidade das poses, o erotismo e provocações emergem como forma de resistência (Figuras 7 e 8). Sobrepujando a carência material, a vibração das cores demonstra, além de um discurso estético, maneiras de ser e estar da própria comunidade. Nas palavras de Luisa Duarte, “não estamos diante de um espaço morto que, para falar nos termos atuais, precisaria ser revitalizado. À luz de *Maciel*, desvitalizados são os corredores dos shopping centers e os rostos conservados à base de botox e intervenções cirúrgicas” (DUARTE, 2017).



Figura 7 – Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979 (RIO BRANCO, Miguel, 2017).



Figura 8 – Miguel Rio Branco. *Maciel*. Salvador, 1979 (RIO BRANCO, Miguel, 2017).

As imagens de *Brasília Teimosa* encontram paralelo com o *Maciel*, de Miguel Rio Branco, por trabalharem ativamente a presença da cor e a construção de poses. Ambas, endereçam uma mirada direta aos retratados e elevam seus atributos corporais e morais, mostrando-os belos e sedutores, por meio de fórmulas de figuração que vão desde a pintura europeia até a propaganda de moda.

Além do uso da cor, a vitalidade exibida em *Brasília Teimosa* está associada a outro aspecto descontínuo em relação à herança fotodocumentária, que se liga ao interesse pela esfera do lazer e não da labuta. O trabalho fotográfico, que talvez tenha sido o pioneiro no Brasil nesse sentido, ao mostrar de modo exclusivo e deliberado os momentos de lazer de uma classe trabalhadora, é a série de Nair Benedicto (1940-) feita em 1978 sobre o Forró do Mário Zan, ponto de encontro dos migrantes nordestinos na cidade de São Paulo naquele momento.

Numa das fotografias mais célebres dessa série e de toda carreira de Benedicto, intitulada oportunamente como *Tesão no Forró*, vemos um casal dançando e se abraçando (Figura 9). Ele, vestido de camisa xadrez e colete, agarra a mulher pela lombar e ela, trajada com uma blusa ou vestido sem mangas e um lenço brilhante na cabeça, envolve-o pelos braços pousando suas mãos na nuca do parceiro. O homem irrompe o pescoço da companheira voluptuosamente com seus lábios e ela, embevecida pela maliciosa carícia, deleita-se de olhos fechados. Na periferia do quadro, diga-se de passagem, um jovem se apercebe da câmera e revela, com seu olhar, a presença da fotógrafa.

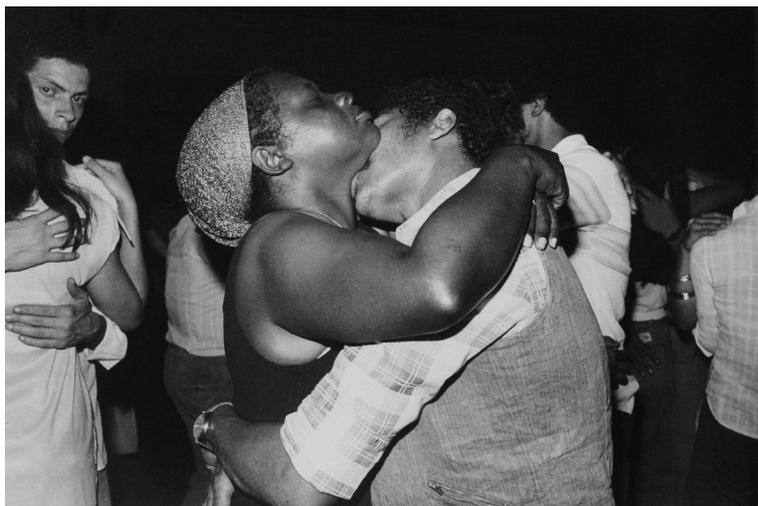


Figura 9 - Nair Benedicto. Tesão no forró. São Paulo, 1978 (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>).

Brasília Teimosa e os trabalhos citados de Miguel Rio Branco e Nair Benedicto apresentam-se como exceções no cenário fotodocumentário brasileiro, ao voltarem-se para uma classe popular recusando já de antemão os clichês da privação material ou da dignificação heroica do oprimido pelo labor, preferindo jogar com o poder performático dos fotografados. É evidenciado também, nos três casos, a presença de homens e mulheres negras que assumem vistosamente diversos modos ser, expandindo o lugar ocupado por seus corpos na representação pública de uma sociedade racista.

Peter Fry (2007) aponta a persistência no início do séc. XXI de cartazes publicitários com fortes demarcações figurativas entre os empregados e empregadas negras com seus sorrisos humildes e os patrões e patroas brancas que podem pagar e usufruir por toda ordem de serviços. Diante da tétrica constatação, o antropólogo argumenta que a entrada de modelos negros no mercado de produtos de beleza não é apenas uma resposta para a demanda de consumo de uma classe média negra emergente, mas age por si mesma no processo constituinte desta classe média.

Para que possam superar o que lhes é verdadeiramente específico, ou seja, a discriminação racial e a baixa auto-estima derivada das representações negativas atribuídas à sua pessoa e à sua "aparência", é necessário modificar as representações sociais da estética negra e destruir a associação entre esta estética e "defeitos morais" que está na base da discriminação e da falta de auto-estima. (FRY, 2007, p. 318).

Pode-se observar equivalência com relação à iconografia sobre as classes sociais subalternizadas. Ao fotografar a pobreza no Brasil, fotógrafos e fotógrafas documentaristas quase sempre se voltam para os corpos negros e a responsabilidade de um discurso sobre raça, e não somente sobre renda, precisa ser melhor enfrentada. Como destaca Carla Akotirene (2019), não existe hierarquia de opressão, e raça deve estar num patamar de igualdade analítica com classe e gênero para desconstruir perspectivas hegemônicas.



Figura 10 - Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006. (WAGNER, Bárbara, 2007).



Figura 11 - Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006. (WAGNER, Bárbara, 2007).



Figura 12 - Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006. (WAGNER, Bárbara. Brasília, 2007).

Seguindo essa direção interpretativa, vemos na série *Brasília Teimosa* um homem negro e de cabelos grisalhos trajando um vistoso terno – apesar do sol rasgante – que é retratado por Bárbara Wagner em posição de *contra-plongée* (Figura 10). Sua vivacidade é expressa, além do sorriso, pela bela armação azul de seus óculos. Além de vários elementos em uma rica *mise-en-scène*, o erguer do copo de cerveja sugere uma celebração e elegância convidativa por parte do simpático personagem. Dois meninos miram de forma aguda a lente da câmera (Figura 11) e um deles, o de sunga azul, posiciona-se com ligeira rotação do tronco, braços baixos e elevação de um dos ombros, postura recorrente na publicidade de moda. A expressão facial do mais novo sugere certo enfrentamento, desafiando a fotógrafa, e também opondo-se de forma subjacente ao conjunto de representações binárias que polarizaram a imagem de crianças negras entre terrivelmente infratoras e humildemente dóceis. A mulher jovem abre os braços demonstrando entusiástica expansividade com uma canga de praia vermelha (Figura 12), gesto que vem a enfatizar, juntamente com a iluminação sobre sua pele preta no primeiro plano, a presença dela como ocupante legítima dentro daquele espaço, possuidora de beleza, sensualidade e poder.

Brasília Teimosa se coloca de forma avassaladora e implacável para Bárbara Wagner como um lugar de vida e fluxo de pessoas que interagem com a praia independentemente de qualquer tentativa de representação (fotográfica, cinematográfica, televisiva)

por quem venha de fora. Portanto, mesmo os retratos arranjados são ocupados ao fundo pelos passantes, impregnando a série de imprevisibilidade. Há poucas imagens que mostram as personagens em situação de banho propriamente, porém dentro ou fora da água, secas ou molhadas, seus corpos trajados refletem o gozo e o alívio de estarem verdadeiramente num espaço público de farra e distração.

4 Luz artificial e o artifício da cena

O aspecto plástico que, já em sua apresentação, tornou-se a marca mais conhecida da série *Brasília Teimosa* – e que se seguiu em trabalhos posteriores de Bárbara Wagner – é o uso da luz artificial. Essa estratégia foi tomada pela fotógrafa como um parâmetro inicial com o qual ela fundamentou conceitualmente a proposta de seu projeto ao 46º Salão de Arte de Pernambuco.

Eu tinha a sensação que plasticamente o trabalho precisava de uma linguagem convencional, *pop* e acessível como da publicidade, das revistas de celebridade e das campanhas de moda pra fazer – entre aspas – um documentário social daquela região. Eu falei no projeto do encontro dessas linguagens, de usar a luz artificial no trabalho documental, como se fosse propaganda. (WAGNER, 2017a)

Documentários fotográficos são habitualmente feitos com o uso da luz natural. Do ponto de vista funcional é compreensível que os fotógrafos e fotógrafas documentaristas, sendo normalmente andarilhos no espaço do outro preferam abrir mão de portar um equipamento a mais, agindo com maior discricção e desenvoltura no ato fotográfico. É também perceptível a adesão à uma ideia de naturalidade gerada pela luz disponível no ambiente contra a artificialidade no uso da luz planejada por equipamentos externos à câmera.

Essa breve explicação ajuda a compreender, em parte, o porquê de, na prática, a luz artificial planejada ter sido historicamente destinada às cenas também arranjadas para a captura da câmera, como é o caso da fotografia de moda, ou da fotografia de celebridades, destinadas a estampar capas de revistas e outras demandas editoriais.

Dito isso, cabe perguntar até que ponto preterir o uso do *flash* é somente uma escolha prática ou consequência de padrões estabelecidos para figurar certos grupos ou temas. Quanto da opção estética pela luz planejada ou pela luz natural também carrega valores a respeito daqueles que são fotografados?

É reconhecida, entre profissionais que fotografam grandes executivos e empresários para a imprensa, a dificuldade de tempo na agenda desses figurões do mundo corporativo, sempre em trânsito entre uma reunião e outra. Nem por isso pensa-se em enviar um fotógrafo que discretamente fique capturando imagens de empresários importantes enquanto trabalham, flagrantes de sua rotina feitos por um fotógrafo “invisível”

com o uso da luz natural. Uma prática como essa colocaria os fotografados em posição de serem observados, com toda vulnerabilidade que isso implica. De outro modo, levam-se os equipamentos de estúdio até eles, monta-se a luz e arranja-se a cena. Esse esforço diz respeito a um código que estabelece que esse tipo de iluminação está vinculada ao status social elevado, mas também está implicado numa relação de poder entre fotógrafo e fotografado, medido pela posição econômica.

Numa periferia urbana, campo fértil das produções fotodocumentárias, o jogo entre observador e observados se coloca a favor dos fotógrafos, praticamente todos eles advindos das classes média e alta, além de serem brancos. Conforme indicado por Stuart Hall (2016, p. 192), “a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder”, e se refletem nas relações que, fundamentadas nas disparidades econômica, racial e de gênero, demarcam simbolicamente, no próprio ato de fotografar, as fronteiras da “diferença”. Sendo assim, compreender o uso da luz artificial em *Brasília Teimosa* não pode ser feito ignorando-se os aspectos relativos à negociação existente durante o ato fotográfico entre Bárbara Wagner e os retratados, forma de atenuar a relação de poder instaurada de antemão pela posição de classe da artista, como de seus domínios técnicos e simbólicos da fotografia.

Em *Brasília Teimosa* há uma negociação entre o gesto expressivo da autora e o desejo de aparição dos retratados, ancorados em referências midiáticas de conhecimento comum, como as revistas de celebridades, a propaganda e os editoriais de moda. O interesse da artista está em problematizar as representações fotográficas do outro de classe, e tal proposta não se sustentaria, nesse caso específico, sem a participação ativa daqueles que aparecem diante da câmera. Para que a dinâmica dos equipamentos de estúdio funcionem, nesse caso, é preciso que a fotografia seja não apenas consentida, mas desejada pelos fotografados.

Se o somatório de praia, cor e luz artificial faz com que em uma primeira mirada as fotografias de Bárbara Wagner em *Brasília Teimosa* possam se assemelhar às de Martin Parr (1952-) em *The Last Resort*, uma análise mais detalhada indica que, em se tratando do modo de operação ao se relacionar com os fotografados, as abordagens mostram-se opostas. Parr é tido como um dos pioneiros e influenciadores do uso da fotografia colorida no contexto da arte britânica nos anos 1980. Sua obra, de modo geral, aborda o lazer e o consumo da classe média ao redor do mundo.

O trabalho mais conhecido e celebrado de Parr, *The Last Resort: Photographs of New Brighton*, foi realizado durante os verões de 1983 a 1985 e publicado como livro em 1986. O balneário de New Brighton é retratado pelo fotógrafo de modo a destacar aspectos que convencionalmente não são presumidos pelo senso comum ao se pensar de maneira idealizada em férias na praia. Lixo, superlotação, crianças chorando, adultos entediados, água turva e máquinas industriais são alguns traços que aparecem nes-

sa série de Parr, realizada em período de declínio econômico da classe trabalhadora industrial durante o governo de Margaret Thatcher (Figuras 13 e 14). Além da abordagem pouco convencional do ponto de vista das capturas, as fotografias de *The Last Resort* surpreenderam e ainda ganham eco nos dias atuais por sua plástica marcada pelas cores saturadas e o uso do *flash* durante o dia.

É notável a proximidade física com que Parr se colocou diante dos assuntos abordados em New Brighton, demonstrando que os personagens sabiam que estavam sendo fotografados. No entanto, com uma única exceção, não há interação dos sujeitos com a câmera. Apesar de assumir o uso da luz de *flash*, o fotógrafo pretere qualquer tipo de artificialismo da cena que acuse sua presença ali. Privados da possibilidade de modelar suas próprias atitudes, os personagens são, muitas vezes, flagrados em momentos inoportunos.



Figura 13 - Martin Parr. *The Last Resort: Photographs of New Brighton*. Inglaterra, 1983-1985 (PARR, Martin. <https://www.martinparr.com>)



Figura 14 - Martin Parr. *The Last Resort: Photographs of New Brighton*. Inglaterra, 1983-1985 (PARR, Martin. <https://www.martinparr.com>)

Os que advogam pela *New Brighton* de Martin Parr exaltam o caráter irônico e bem humorado da série *The Last Resort*. Porém, no interior dessa ironia sobre modos de lazer da classe média britânica na década de 1980 estão embutidos valores ético-estéticos que legitimam um humor em que o riso se dá de modo unilateral, dos espectadores para os fotografados. Em *The Last Resort* a crítica social e o deboche se dirigem àqueles que são retratados, enquanto em *Brasília Teimosa* a dimensão zombeteira, também presente, se volta para os padrões de classe definidos como bom ou mau gosto nos clichês midiáticos.

Apesar de Bárbara Wagner ter estabelecido de antemão alguns parâmetros, há em *Brasília Teimosa* certo grau de descontrole, uma vez que as fotografias não são propriamente dirigidas pela fotógrafa, mas, em certa medida, conduzidas pelos fotografados. De acordo com a própria artista:

Entre tantos métodos de fazer um retrato, só consigo fotografar quem quer ser fotografado, e esse é pra mim o aspecto transformador. Porque quando um fotógrafo se coloca diante de alguém que realmente investe em se transformar numa imagem, um universo absolutamente imprevisível de nuances dos estados dessa transformação pode se tornar visível (WAGNER, 2014).

A série *Brasília Teimosa* se diferencia de *The Last Resort* ao abrir-se para a possibilidade dos retratados de cocriarem as fotografias, mesmo que tensionando a relação entre o que é tido como bom gosto, seja dentro dos padrões da mídia massiva ou das convenções da fotografia documentária.

Patrícia Farias (2007) destaca a interação *suigeneris* propiciada pelo ambiente da praia. Os frequentadores experimentam conjuntamente a intimidade de expor (e observar) o corpo seminu num espaço ocupado por pessoas que majoritariamente são estranhas umas às outras. Essa mescla de intimidade e estranheza se traduz numa sociabilidade em que a conduta corporal é afetada por forte investimento simbólico e pautada por uma ostentação de informalidade. Contudo, a pesquisadora não deixa de reconhecer que há também padrões de conduta informal. “É preciso aprender a ser informal, e este aprendizado é antes de tudo corporal.” (FARIAS, 2007, p. 290).

A necessidade de ser visto, mostrar-se fazendo algo e sendo alguém, interpretar o outro e a si mesmo e ser reconhecido nessa exibição, são alguns aspectos salientados por Paula Sibilia (2015) sobre dimensão testemunhal envolvida na performance no mundo contemporâneo. A antropóloga historiciza como as exigências do capitalismo desde o século XX – autopromoção e empreendedorismo, ter uma “marca pessoal”, vender a própria imagem – foram decisivas na transição de um caráter interiorizado do *eu* para a personalidade sempre exposta ao olhar alheio. Não se trata, porém, de vestir uma máscara, cobrir-se de falsidade e hipocrisia, mas, diferentemente disso, de compor, nesse processo, a invenção de um corpo e uma subjetividade reais. “A performance implica um corpo que se expõe e, nesse gesto, cria-se a si próprio” (SIBILIA, 2015, p. 358).

Algumas manifestações gestuais exibidas em *Brasília Teimosa*, e aqui analisadas, parecem declarar-se como performances da informalidade. Esse conjunto de comportamentos mostra-se, por exemplo, na imagem em que um homem aparece sendo (ou melhor, brincando de ser) carregado por outro, ambos magros e jovens (Figura 15). Os rapazes dirigem o olhar para câmera, rindo com entusiasmo. O *short* cinza do jovem de pele branca encontra-se tão dobrado devido à atitude extravagante que quase não aparece, expondo sem pudor sua perna direita. Expressões faciais cômicas e expansivas também se fazem presentes nas mulheres da Figura 16, uma delas, inclusive, expõe a gozação diante da fotógrafa, denotando chifres com uma das mãos.



Figura 15 - Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006 (WAGNER, Bárbara, 2007).



Figura 16 - Bárbara Wagner. *Brasília Teimosa*. Recife, 2005-2006 (WAGNER, Bárbara, 2007).

Temos então, a partir de um dispositivo de criação – em que a fotógrafa enseja uma circunstância inicial, as poses de glamour das celebridades – o aparecimento de um poder performático dos banhistas pela maneira ousada como eles se põem em cena. Tal força performática é também o poder dos retratados de controlar o aparecimento da própria imagem, que dentro da irreverência da praia revela-se em gestos cômicos e que claramente se prestam à artificialidade da criação fotográfica. As características aqui descritas alinham-se à contra-estratégia apontada por Hall (2016) diante das figurações hegemônicas, que está em desafiar os padrões estabelecidos por meio da criação de novas formas de representação, para além da simples introdução de novos conteúdos nas imagens.

5 Considerações finais

Brasília Teimosa assume sua posição como trabalho fotodocumentário, impelido pelas relações de alteridade entre a fotógrafa Bárbara Wagner e os fotografados numa periferia urbana de Recife. Todavia, sua realização é guiada, de antemão, por uma desconfiança quanto aos esquemas deixados pela esteira de Lewis Hine e consagrados pelos *Concerned Photographers* na documentação de populações desfavorecidas economicamente. Destacam-se, nesse afastamento, atributos como a recusa ao tom de denúncia social, o manejo da luz artificial, o uso da cor, a exclusividade de imagens num contexto de lazer e a construção performática dos fotografados.

É preciso, contudo, ponderar as diferenças históricas, que separam a atuação de fotógrafos humanistas no Brasil do séc. XX, do contexto de Bárbara Wagner, em *Brasília Teimosa*, na década de 2000. Essa diferença é anunciada na declaração da própria fotógrafa ao afirmar que: “Desde meu primeiro trabalho – que foi a série de fotos *Brasília Teimosa* – eu me ateno ao tema do popular, não no sentido da tradição, mas sim a partir da ideia de uma classe que consome muito e tem compreensão da própria imagem.” (WAGNER, 2017b).

A realização de *Brasília Teimosa* insere-se no panorama socioeconômico brasileiro conhecido como a ascensão da “nova classe média”. O termo foi cunhado pelo Centro de Políticas Sociais da Fundação Getúlio Vargas em 2008 e refere-se ao período de aumento real do salário mínimo ocorrido no Brasil a partir do primeiro mandato de Lula, iniciado em 2003, somando à políticas compensatórias de redistribuição de renda. Dentro das conformações dessa mobilidade econômica, a emergência de classe afirma-se na ampliação dos bens de consumo, que nesse contexto, deixa de ser uma forma de suprir as necessidades básicas, mas é talhado para firmar uma referência pública “acerca do lugar social que se deseja ocupar, do estilo de vida que se busca partilhar e, fundamentalmente, da construção de si que se quer projetar” (ENNE, 2006).

Se a modernidade fotográfica, na primeira metade do século XX, levantou-se com intenções humanitárias, dando a ver para a classe burguesa, da qual se originavam os fotógrafos, as mazelas sociais que não eram visíveis aos olhos de todos – o que ainda ressoa amiúde – a fotografia contemporânea enfrenta também – com maior ou menor consciência por parte dos realizadores – o excesso de imagens no tecido social que moldam a subjetividade dos próprios fotógrafos, dos retratados e dos possíveis espectadores.

Como mostra Herkenhoff (1994), as mudanças de paradigma ou as experimentações encampadas pela fotografia brasileira a partir das rupturas geradas no final do século passado não implicaram no abandono da temática do *Outro*. O que ocorre é um des-

locamento diante do qual a preocupação estaria menos calcada na alteridade por si só, mas em problematizar a representação do outro na imagem fotográfica (BARTOLOMEU, 2008).

Já não basta para muitos fotógrafos e fotógrafas documentaristas no século XXI lançar unicamente um olhar pessoal, subjetivo, para determinado contexto. Diante de um acúmulo de imagens e a sensação de que tudo já foi registrado, alguns fotógrafos e fotógrafas almejam que seu trabalho seja não só o laço de suas experiências com os lugares, mas uma forma de romper com as referências visuais consolidadas sobre seus temas.

Longe de pleitear empreender uma representação nacional ou mesmo de estabelecer um testemunho local que ganhe ares totalizantes sobre os retratados, *Brasília Teimosa*, mostra-se na contramão de figurações que contribuam para manter os sujeitos fotografados numa posição de membros adequados a seus supostos papéis de classe, raça e gênero a serem desempenhados no organismo social. Nessa direção, as fotografias de Bárbara Wagner em *Brasília Teimosa* manifestam traço semelhante ao de Miguel Rio Branco em *Maciel* e de Nair Benedicto no *Forró do Mário Zan*: a pujança de vida experimentada num contexto de marginalização socioeconômica. *Brasília Teimosa* também enfrenta os estereótipos que se impõe sobre as populações negras periféricas por meio do investimento numa figuração que se apropria dos moldes de iluminação e de fórmulas gestuais usadas para retratar celebridades. A teia de significados oriundos de diversos regimes de representação torna a leitura dessas imagens intertextual (HALL, 2016), referindo-se não só ao conteúdo manifesto, mas às convenções do gênero fotodocumentário (às vezes opondo-se a elas) e aos valores embutidos no uso da luz artificial vista nos meios midiáticos. Bárbara Wagner comenta que “essa cosmética da luz de *flash* traz normalmente a ideia de que estamos diante de uma coisa que vale a pena ser vista, e de repente aquilo que vale a pena ver não é normalmente o que se vê com a luz do *flash*, o que faz pensar no que é exatamente bonito ou feio, o que é gosto, qual a relação de gosto com classe” (WAGNER, 2015).

O emprego da luz artificial dentro de um contexto de lazer praiano já havia sido feito por Martin Parr em *The Last Resort: Photographs of New Brighton* cerca de vinte anos antes de Bárbara Wagner em *Brasília Teimosa*. Porém, a distensão de Wagner com relação a Parr encontra-se no que tange à sua posição como observadora que, diferentemente do fotógrafo inglês, não busca parecer invisível na captura das cenas, preferindo trabalhar com o entrosamento, a artificialização das poses e a *mise-en-scène* para alcançar seus resultados. Tais poses, por sua vez, não foram oferecidas de antemão pela fotógrafa que, noutra direção, convida os banhistas a performarem suas próprias atitudes, cuja recorrência ela observou previamente na praia, configurando-se como parte de um imaginário de status e bem viver.

Fotografando dessa maneira uma população que pelo corpo e a cor da pele preta e parda é reconhecida imediatamente no Brasil, de forma racista, como pertencente a uma camada econômica, social e cultural subalternizada, as imagens de Bárbara Wagner disparam um importante debate sobre classe, raça, beleza e padrões de visibilidade.

O alcance dessa ambição, em *Brasília Teimosa*, torna-se possível pois as apropriações dos códigos gestuais da elite não se dão pelos retratados de maneira subserviente, endossando irrestritamente esses modelos. O tom de deboche e zombaria, expresso nas atitudes dos personagens é afirmado tanto nas performances que demonstram glamour e poder quanto nos momentos em que toda estratégia de reencenação escapa do controle da fotógrafa, permitindo a manifestação de atitudes extravagantes, calorosas e provocadoras.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo : Sueli Carneiro : Pólen, 2019.

BARTOLOMEU, Anna Karina. **De dentro da favela: o fotógrafo, a máquina e o outro na cena**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

BONI, Paulo César. **O nascimento do fotodocumentarismo de denúncia social e seu uso como “meio” para transformações na sociedade**. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa Fotografia: Comunicação e Cultura do VIII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal - RN, 2008.

CHIODETTO, Eder. **Meninas teimosas**. Mesa redonda entre Bárbara Wagner e Mari Stockler com mediação de Eder Chiodetto. VI Festival Internacional de Fotografia Paraty em Foco. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pSmop00aJc4>> Acesso em: 28 set. 2016.

DUARTE, Luisa. **Ali onde habita o perigo, cresce também aquilo que se salva**. In: RIO BRANCO, Miguel. Nada levarei quando morrer. São Paulo: MASP, 2017.

ENNE, Ana Lucia. **À perplexidade, a complexidade: a relação entre consumo e identidade nas sociedades contemporâneas**. Comunicação Mídia e Consumo, v. 3, n. 7, 2006.

FABRIS, Marcos. **A Modernidade de Lewis Hine**. Crop: Revista de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, n. 14, 2010.

FARIAS, Patrícia. **Corpo e classificação de cor numa praia carioca**. In: GOLDENBERG, Mirian (org). Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. 2a ed. - Rio de Janeiro: Record, 2007.

FRY, Peter. **Estética e política: Relações entre “raça”, publicidade e produção da beleza no Brasil**. In: GOLDENBERG, Mirian (org). Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. 2a ed. - Rio de Janeiro: Record, 2007.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016.

HINE, Lewis. *Men at Work: Photographic studies of modern men and machines*. Mineola, NY: Dover publications, 1977.

HERKENHOFF, Paulo. **A espessura da luz: Fotografia brasileira contemporânea**. São Paulo:

> Brasília Teimosa...

Câmara Brasileira do Livro, 1994.

PLUS, Mauricio. **Cor ou preto e branco? Razões de uma escolha**. Zum, 2016. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/cor-ou-pb/>> Acesso em: 05 jun. 2018.

RIO BRANCO, Miguel. **Nada levarei quando morrer**. São Paulo: MASP, 2017.

SIBILIA, Paula. **Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível**. Revista Fronteiras: estudos midiáticos, v. 17, n. 3, 2015.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

WAGNER, Bárbara. **OLD Entrevista Bárbara Wagner**. Entrevista concedida à Angelo José da Silva, Felipe Abreu e Paula Hayasaki. Revista OLD, n. 40, 2014. Disponível em: <<http://revistaold.com/edicoes/old-no-40/>> Acesso em: 19 jul. 2017.

WAGNER, Bárbara. MaPA | **Memória Paço das Artes**. Entrevista concedida a Priscila Arantes. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UBM9804ax28>> Acesso em: 19 jul. 2017.

WAGNER, Bárbara. Entrevista concedida ao autor. 2017a.

WAGNER, Bárbara. **A construção de um novo popular**. Entrevista concedida à Mariana Tesitore. ARTE!Brasileiros, 2017b. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2017/06/construcao-de-um-novo-popular>> Acesso em: 19 jul. 2017.

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

Brasília Teimosa, by Bárbara Wagner, regarding the traditions and contemporary challenges of documentary photography

Abstract >

This research investigates the photographic series *Brasília Teimosa*, made between 2005 and 2006, by the Brazilian artist Bárbara Wagner. Created in the framework of documentary photography, its images raise questions beforehand about this legacy, using color and artificial light, performativity of the characters and the appropriation of media formulas for the portraits elaboration. Therefore, I examined how *Brasília Teimosa* is situated in the scope of some photographic documentary traditions and which are its strategies in the face of contemporary challenges of this approach.

Keywords >

Photography; Brasília Teimosa; Bárbara Wagner; Contemporary Art.

Recebido em 07 de janeiro de 2020

Aprovado em 12 de novembro de 2020