



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

ALYSSON BARBOSA CAMARGO

Luiz Braga: uma fotografia da *Caboquice*?

GOIÂNIA

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

ALYSSON BARBOSA CAMARGO

3. Título do trabalho

Luiz Braga: uma fotografia da caboquice?

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Alysson Barbosa Camargo, Discente**, em 07/03/2023, às 15:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Glauco Batista Ferreira, Professor do Magistério Superior**, em 08/03/2023, às 14:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3577427** e o código CRC **593906BB**.

ALYSSON BARBOSA CAMARGO

Luiz Braga: uma fotografia da *Caboquice*?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social em 2023, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social. Área de concentração: Antropologia Social. Linha de pesquisa: Corpo e marcadores sociais da diferença.

Orientador: Prof. Dr. Glauco B. Ferreira

GOIÂNIA

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Camargo, Alysson Barbosa
Luiz Braga [manuscrito] : uma fotografia da Caboquice? / Alysson
Barbosa Camargo. - 2023.
CXLVII, 150 f.: il.

Orientador: Prof. Glauco B. Ferreira.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social, Goiânia, 2023.
Bibliografia. Anexos. Apêndice.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Ilha do Marajó. 2. Caboquice. 3. Luiz Braga. 4. Fotografia. 5.
Antropologia Visual . I. Ferreira, Glauco B., orient. II. Título.

CDU 572



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 001/23-M da sessão de Defesa de Dissertação de **ALYSSON BARBOSA CAMARGO**, que lhe confere o título de **Mestre em Antropologia Social**, na área de concentração **Antropologia Social**.

Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e três, a partir das 14:00 horas, em webconferência, realizou-se a sessão pública de **Defesa de Dissertação de ALYSSON BARBOSA CAMARGO**, intitulada **Luiz Braga: uma fotografia cabocla?**. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor **Glauco Batista Ferreira** (PPGAS/FCS/UFG), presidente da sessão, com a participação dos/as demais membros/as da Banca Examinadora: Professora Doutora **Maria Suely Kofes** (PPGAS/UNICAMP - membra titular externa), Professor Doutor **Luis Felipe Kojima Hirano** (PPGAS/UFG - membro titular interno), Professora Doutora Camila Azevedo de Moraes Wichers (PPGAS/FCS/UFG - membra suplente interna) e Fabiana Bruno (PPGAS/UNICAMP - membra suplente externa). Ao final da exposição do candidato e das arguições, a Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **APROVADO** pelos seus/suas membros/as. A banca destacou que a Dissertação é uma importante contribuição na análise das imagens fotográficas do artista Luiz Braga; na reflexão que realiza sobre curadoria e montagem; e na discussão crítica realizada sobre a desconstrução dos estereótipos que rondam as imagens da caboqueice. Sugeriu-se também uma mudança no título do trabalho, que foi acatada pelo autor da pesquisa; o novo título sugerido pela banca foi: **Luiz Braga: uma fotografia da caboqueice?**. Para publicação do manuscrito, a banca recomenda uma revisão do material com maior tempo e fôlego, sugerindo um aprofundamento de questões mais específicas pontuadas pela banca em suas arguições, de modo que se possa publicizar a Dissertação em forma de livro ou na forma de artigos editados em periódicos acadêmicos.

Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Glauco Batista Ferreira, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Luiz Braga: uma fotografia da caboqueice?

Documento assinado eletronicamente por **Glauco Batista Ferreira, Professor do Magistério Superior**, em 07/03/2023, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luis Felipe Kojima Hirano, Professor do Magistério Superior**, em 08/03/2023, às 09:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Suzane De Alencar Vieira, Coordenadora de Pós-Graduação**, em 09/03/2023, às 14:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3512712** e o código CRC **B0445DD5**.

Referência: Processo nº 23070.006954/2023-01

SEI nº 3512712

Dedico esta pesquisa a João do Mar, por ser meu anjo da guarda.

AGRADECIMENTOS

Ao longo destes quase 2 anos de mestrado, várias pessoas foram essenciais para que eu conseguisse entregar este texto final de dissertação, bem como contribuíram de forma direta para o amadurecimento da minha formação acadêmica.

A primeira pessoa a quem gostaria de agradecer é ao meu orientador de mestrado, o professor Glauco B. Ferreira, que sempre, de uma forma muito gentil e acolhedora, mostrou-me algumas das possibilidades pelas quais a pesquisa de mestrado poderia seguir. Guardo com muito carinho todas as nossas conversas e sou muito grato por ele ter sido, em muitos momentos, empático comigo, por entender que venho também das Artes.

Outra pessoa que foi essencial nesta trajetória é o meu companheiro, Yannis Papadopoulos. Sou muito grato pelas dezenas de conversas que tivemos sobre as fotografias de Luiz Braga e pela escuta afetiva e interessada em cada nova reflexão, descoberta e ideias sobre como poderia lidar com esta pesquisa. Sou grato, ainda, por sempre estar ao meu lado, apoiando-me em cada momento complicado e desanimador. Sou muito grato.

Agradeço também às minhas amigas mais próximas: Tais Aragão, Natasha Barreto, Jamili Tanous e Bianca Cristina por sempre me apoiarem em meus desejos e sonhos. Especialmente à Taís, pelas longas conversas que sempre temos sobre Arte e Antropologia.

Agradeço aos meus pais, por estarem próximos e apoiando minhas escolhas, sem em nenhum momento duvidarem da minha capacidade de transformá-las em realidade.

Agradeço aos grupos de pesquisa que me fortaleceram muito nos momentos em que me sentia solitário durante a pesquisa de mestrado. Entre eles: LEX (Laboratório de Experimentações Etnográficas e Marcadores Sociais da Diferença - PPGAS/UFG); LA'GRIMA (Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem - IFCH/Unicamp); ROPA (Rede de Ocupações e Parcerias Acadêmicas - FCS/UFG); e GEMINTER (Grupo de Estudo e Pesquisa Museologia e Interdisciplinaridade - FCS/UFG). Ter participado de algumas dezenas de encontros, debates e leitura de textos foi essencial para me tornar mais crítico, seja na pesquisa de mestrado, seja no amadurecimento acadêmico.

Agradeço, em especial, à Camila Wichers, por me apresentar uma nova perspectiva de docência horizontal, decolonial, afro-indígena e por sempre se mostrar interessada e disponível durante a trajetória do mestrado, especialmente durante o meu estágio docente e no ROPA.

Agradeço também à Suely Kofes e Luis Hirano, pela generosidade durante a minha qualificação de mestrado, pela leitura cuidadosa e atenta, e, principalmente, pela acolhida sensível de um pesquisador na antropologia vindo do campo das Artes.

Agradeço também ao FAPEG (Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás), por viabilizar financeiramente esta pesquisa, sem o qual seria muito complicado chegar ao atual resultado com a qualidade científica que eu desejava.

Agradeço especialmente ao artista e fotógrafo Luiz Braga, por acompanhar minha trajetória de pesquisa desde a minha graduação em Teoria, Crítica e História da Arte na UnB (2018), na qual, a partir da Vivência Marajó, criamos nosso laço de confiança mútua e honestidade diante desta pesquisa sobre as fotografias dele. Agradeço muito por sempre estar disponível para as minhas perguntas, conversas e diálogos, apesar da sua agenda corrida. Agradeço também por, de certa forma, apresentar-me um dos lugares mais poéticos, sensíveis e artísticos que já visitei, a Ilha do Marajó.

Agradeço por fim também aos meus colegas de mestrado: Luciane Prudente, Ulisses Gabry e Angélica López, pelos encontros mensais nos quais compartilhávamos nossas dúvidas, angústias e fortalecíamos uns aos outros diante dos desafios do mestrado.

Agradeço por fim, ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Goiás, por me oferecer uma formação crítica e contemporânea através de seus docentes, das disciplinas que cursei, e, principalmente, pelas diversas conferências e palestras organizadas pelo programa com referências nacionais e internacionais da Antropologia. Tenho muito orgulho e alegria por ter compartilhado minha formação em um espaço que se mostra aberto a novas experimentações dentro da disciplina e, especialmente, a criar um ambiente inclusivo e diverso.

Metia a ponta dos dedos n'água como no seu tempo de menino, quando imaginava bichos do fundo dormindo. Pudessem os rios correr para o sol com o sonho dos homens, a força das árvores, o espanto e a curiosidade dos bichos!

Dalcídio Jurandir

RESUMO

O fotógrafo Luiz Braga realizou, durante a sua trajetória, diversas experiências estéticas, desde seus registros em preto e branco, passando pelas suas séries em *Night Vision*, até suas fotografias coloridas. Entretanto, a cor não aparece solitária em seu trabalho, ela está em íntimo diálogo com a *Caboquice*. Nesse sentido, esta pesquisa fará um diálogo entre a produção fotográfica do artista e a categoria *Caboquice*, na Ilha do Marajó-PA, a partir de uma perspectiva socioantropológica.

Palavras-chave: Ilha do Marajó; Caboquice; Luiz Braga; Fotografia; Antropologia Visual.

ABSTRACT

Luiz Braga carried out several aesthetic experiences during his career, ranging from his black and white recordings to his color photographs, as well as his Night Vision series. However, color isn't the only aspect appearing in his work since it is in an intimate dialogue with "Caboquice". Furthermore, this research will make a dialogue between the photographic of the artist and the *Caboquice* category on Marajo Island -PA from a socio-anthropological approach.

Keywords: Ilha do Marajó; Caboquice; Luiz Braga; Photography; Visual Anthropology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Meninos em Joanes, 2012.....	17
Figura 2: Barqueiro azul, 1992.....	25
Figura 3: Ponta d'Areia, 1988.....	28
Figura 4: Rapaz e cão em Carananduba (1990).....	32
Figura 5: Vendedor de amendoim, 1990.....	32
Figura 6: Luiz Braga e a família do Barqueiro Azul, 2022.....	37
Figura 7: Mapa de localização da região pesquisada, Ilha do Marajó – PA.....	38
Figura 8: Ilha do Mosqueiro, 1990.....	39
Figura 9: Babá Patchouli, 1986.....	40
Figura 10: Curupira, 2018.....	42
Figura 11: Marajoara I, II e III, 2018.....	46
Figura 12: Foto no ateliê Arte Mangue Marajó, 2018.....	48
Figura 13: Esperando o barco, 1987.....	53
Figura 14: Casal no círio com barco, 1980.....	55
Figura 15: Bebendo, 1986.....	58
Figura 16: Onde onça bebe água, 2001.....	60
Figura 17: O banho de ébano, 1999.....	60
Figura 18: Menino boto, 2015.....	62
Figura 19: Éden, 2017.	66
Figura 20: Lavadeira no Xumucuí, 2011.....	69
Figura 21: Fé em Deus, 2016.....	69
Figura 22: Axixá, 2006.....	72
Figura 23: Procissão Caraparú, 2010.....	72
Figura 24: Danças das águas marajoaras, 2018.....	73
Figura 25: Meninos no igarapé, 2015.....	76
Figura 26: Promesseiros, 2016.....	76
Figura 27: Venice, 2012.....	80
Figura 28: Foto na pousada boto, 2018.....	85

SUMÁRIO

Introdução	16
1 Luiz Braga: um cronista das cores da <i>Coboquice</i>?	25
2 Vivência Marajó: uma experiência etnográfica com Luiz Braga	38
3 Luiz Braga e a <i>Caboquice</i> em P&B	49
4 Luiz Braga e o mapa do Éden	64
Considerações Finais	81
Referências	86
Apêndice A: Roteiro de entrevista semiestruturada com Luiz Braga	91
Apêndice B: Entrevista com Luiz Braga	93
Apêndice C: Caderno de fotografias	113
Apêndice D: Autorização para publicação da entrevista	144
Apêndice E: Parecer Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)	147

Introdução

O exercício de voltar atrás e refletir sobre as ações que contribuíram para as minhas escolhas acadêmicas é um caminho de entendimento sobre o espaço entre quem eu era e quem eu sou. Esse caminho de volta nem sempre é linear e cronológico, pois as memórias atravessam emoções que aconteceram em outro tempo, além do próprio esquecimento de datas e dos anos. O processo de escrever sobre o passado carrega uma espécie de inventividade dos pedaços que não lembramos, e que são reconstruídos de outras formas, de acordo com o ponto de vista atual.

A fotografia sempre esteve comigo, e hoje compreendo-a um pouco distante da sua materialidade (foto-câmera). Penso que a fotografia é uma linguagem que nos ensina a refletir sobre o mundo de uma forma poética. Os planos, as cores, as composições são alguns dos índices dessa forma de perceber o mundo que a fotografia me trouxe. Lembro que na minha infância sempre preferia estar na posição de observador. De alguma forma, aquele lugar me parecia mais confortável, como se a vida fosse uma foto panorâmica e eu estivesse observando os mínimos detalhes todos os dias daquela fotografia.

Esse encontro, propriamente dito, entre mim e a fotografia aconteceu mais tarde, quando eu tinha por volta dos meus 17 anos, por meio da participação em um grupo de fotografia chamado *Captura*, na Universidade Católica de Brasília (UCB). Nesse espaço, tive o primeiro contato com uma fotografia experimental.

Em 2014, entrei na graduação em Teoria, Crítica e História da Arte, na Universidade de Brasília (UnB). Foram 5 anos de experiências artísticas, pelas aulas de desenho e pintura, bem como as disciplinas de curadoria, crítica e história da arte.

Durante todo esse tempo na graduação, a escrita crítica sobre a fotografia sempre esteve ao meu lado, além da produção fotográfica em diálogo com outras linguagens artísticas. Em meados de 2016, comecei a fazer estágio no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), um espaço onde tive experiências enriquecedoras, pois existiam estagiários de várias linguagens artísticas, como música, teatro, artes visuais e Libras. Nesse momento, descobri que gostava mesmo de olhar e de escrever sobre fotografias, e não necessariamente de fazê-las.

No início de 2017, fui convidado pela professora Siegrid Guillaumon para participar do seu projeto: *Uso da Arte em Meios Digitais Interativos para Promover a Aprendizagem na Administração*. Nele, realizei três oficinas de fotografia com as seguintes temáticas: *A fotografia como devaneio da realidade, 2017*; *O olhar que se afeta, 2017*; e *As cores na fotografia, 2018*.

Essas três oficinas tiveram um papel muito importante na minha trajetória acadêmica, pois foram experiências propiciadas por um espaço seguro de experimentação das minhas primeiras ideias do uso da fotografia enquanto ferramenta metodológica.

No início de 2018, houve uma exposição com o acervo do *Museu de Arte de São Paulo* (MASP), no CCBB de Brasília. Nessa exposição existia um panorama sobre a História da Arte, desde esculturas pré-colombianas, pinturas modernas, além de fotografias contemporâneas. Porém, uma fotografia que me chamou muito a atenção foi *Meninos em Joanes*, 2012, do fotógrafo paraense Luiz Braga. Um tempo depois, lendo *A câmara clara*, de Roland Barthes (2018), consegui entender o porquê daquela fotografia ter mexido tanto comigo e ter me acompanhado tempos depois, e esse foi meu primeiro contato com a produção fotográfica de Luiz Braga.

Figura 1: Luiz Braga, *Meninos em Joanes*, 2012.



Fonte: BRAGA, 2012.

Em seu livro, Roland Barthes escreveu que toda fotografia tem um *punctum* (2018, p. 46), uma espécie de flecha que atinge nossos olhos e que ficamos presos na fotografia pelo resto de nossas vidas, ou até que o desfecho do significado oculto entre nós e ela se revele, e assim podemos seguir adiante. O *punctum* da foto de Luiz Braga era, para mim, os meninos. De alguma forma, senti-me parte daquela cena, como se fosse um deles.

Após esse primeiro encontro, decidi fazer a minha pesquisa de TCC sobre o fotógrafo Luiz Braga. Na mesma época, estava no início do meu trabalho de conclusão de curso na graduação em Teoria, Crítica e História da Arte, na Universidade de Brasília, naquele momento em que devíamos escolher o tema da pesquisa. Após algumas conversas com a minha então orientadora de TCC, Adriana Macedo, começamos nossa pesquisa sobre a fotografia de Luiz Braga e sua estética.

A partir desse primeiro contato decidi realizar uma pesquisa teórica sobre a *Caboquice*, a visualidade na fotografia contemporânea e sobre a história desse fotógrafo tão desconhecido nacionalmente, mesmo já tendo realizado muitas exposições.

No início de maio recebi um folheto de divulgação da experiência *Vivência Marajoara*, uma proposta de passar alguns dias na Ilha do Marajó com o fotógrafo Luiz Braga. Pensei que seria uma oportunidade interessante de acompanhar o processo artístico dele e, dessa forma, enriquecer a pesquisa, uma experiência nos bastidores fotográficos. Foi sem dúvida uma experiência muito complexa, seja do ponto de vista de observador e apreciador da fotografia de Luiz Braga, seja pela oportunidade de experienciar diversas camadas daquela ilha com o contato com as pessoas.

Quando uma viagem começa? Quando fazemos o roteiro ou quando compramos a passagem? Ouvi essa reflexão de uma artista chamada Karina Dias (2010), e essa anedota me acompanha até hoje. Nunca procurei uma resposta, mas essa indagação tem me ajudado a refletir sobre quando começa a experiência etnográfica. A pesquisa de mestrado na qual me debrucei, sobre a produção fotográfica a partir de um ponto de vista antropológico, teve início “oficial” em fevereiro de 2021. Entretanto, ela faz parte de um longo processo de investigação que venho construindo por meio da minha trajetória com a fotografia. A oportunidade de utilizar esta formação em Antropologia trouxe um enriquecimento para as minhas análises e interpretações sobre a linguagem fotográfica, além de ampliar os desdobramentos desta pesquisa.

Por fim, essa breve descrição da minha trajetória até o presente momento tem como fio condutor a contextualização do lugar que esta pesquisa ocupa na minha jornada acadêmica, além do diálogo entre as diversas experiências que tive em outros contextos, como na História da Arte e na Fotografia, que são agenciadas atualmente na Antropologia. Este trabalho tem sua origem numa experiência de constante diálogo entre minhas bagagens formativas e em como a partir delas sigo construindo novas pontes e repensando meu caminho.

O artista Luiz Braga realizou, durante a sua trajetória, diversas experiências estéticas, desde seus registros em preto e branco, passando pelas suas séries em *Night Vision*, até suas fotografias coloridas. Entretanto, a cor não aparece solitária em seu trabalho, ela está em íntimo diálogo com a *Caboquice*. Luiz Braga nasceu em 1956, em Belém - PA. Foi convidado pela Funarte para fazer uma das suas primeiras viagens como fotógrafo na região da Ilha do Marajó, o que resultou na exposição *No Olho da Rua* (Centro Cultural São Paulo, 1984). Seus retratos em preto e branco da *Caboquice* foram premiados no concurso Marc Ferrez (1988).

Em 1991, foi premiado com o Leopold Godowsky Color Photography Awards, da Universidade de Boston, justamente pelo uso da cor. Suas fotos fazem parte de acervos públicos e privados, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Centro Português de Fotografia, o Museu de Arte do Rio e a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 2009, foi um dos representantes do Brasil na 53ª Bienal de Veneza e sua exposição “Retumbante Natureza Humanizada (SESC Pinheiros/SP)” foi premiada pela Associação dos Críticos de Arte de São Paulo (APCA) como a Melhor Exposição de Fotografia de 2014.

O artista relata que a sua inspiração para as cores de sua fotografia vem das raízes populares amazônicas, que estavam nos barcos, nas casas, nos bares e nas feiras. Inclusive, vale ressaltar que, para o artista, a cor foi um dos elementos que o permitiu se reconhecer como artista e associar sua temática à *Caboquice*.

Caboquice é um conceito complexo de definir, pois, desde o período colonial, no Brasil, houve mudanças radicais em seu entendimento. Primeiro, os *Cabocos/as* eram considerados sem cultura ou identidade, apenas uma massa de trabalhadores usados como mão de obra barata pelos europeus na produção de borracha.

No início do século XX, eram considerados pequenos produtores rurais e migrantes para a periferia das grandes cidades do estado do Pará. Mais recentemente, vários autores questionam essas interpretações justamente pelo seu caráter de subordinação. Para o artista, o significado da *Caboquice*, usado em suas fotografias, vem da sua ancestralidade.

Então, esse pertencimento, confirmei o que intuía, que esse meu pertencimento ribeirinho, essa Caboquice tão forte que tenho dentro de mim, que não poderia ter brotado no bairro de classe média onde cresci, no centro da cidade de Belém, ele vem, na verdade, da minha ancestralidade (BRAGA, 2022, grifo nosso).

A partir dessa primeira relação entre o interesse do artista em se expressar através da fotografia e a interpretação dele sobre a categoria *Caboquice*, nasceu esta pesquisa de mestrado.

O primeiro desdobramento investigativo foi o entendimento dessa primeira relação dialógica sobre a *Caboquice* imaginada por Luiz Braga e as diversas interpretações realizadas pela própria disciplina antropológica ao longo do tempo, bem como os desdobramentos do agenciamento das fotografias nos diversos espaços institucionais de construção de sentido, memória e debate, como museus, galerias, centros culturais e exposições as quais o artista realizou. Este objetivo geral foi o guia para o encontro com as fotografias a partir de um ponto de vista das micro-histórias visuais críticas, reflexivas e colaborativas, como Elizabeth Edwards descreve abaixo:

Exploro o papel revitalizado e reinterpretado da fotografia dentro da antropologia, nomeadamente a emergência de etnografias de práticas fotográficas, de um lado, e o reengajamento histórico com o legado visual da antropologia, de outro. Tais estudos não apenas abriram a possibilidade de agência no domínio da história cultural, mas, também desestabilizaram a autoridade tanto de antropólogos quanto de suas produções fotográficas. Isso permitiu o surgimento de micro-histórias visuais críticas, reflexivas e colaborativas, bem como encontros transculturais e relações da fotografia com o material e o sensorial. Esses estudos revelam as complexas ordens da fotografia não somente para registrar, de acordo com a melhor prática do momento, mas como um prisma a partir do qual se torna possível pensar outras áreas do empreendimento antropológico. (EDWARDS, 2016, p. 155).

Essas micro-histórias visuais críticas são evidenciadas nesta pesquisa nos conjuntos de fotografias escolhidos, nas interpretações feitas a partir de cada fotografia e o agenciamento delas juntamente com os diversos atores que atravessaram seus caminhos, como o fotógrafo-artista, seus retratados-personagens, os espaços geográficos-afetivos.

Um dos momentos centrais desta pesquisa foi a escolha do recorte fotográfico a partir do acervo do artista. A princípio, escolhi trabalhar com três diferentes grupos de fotografias. O primeiro, as fotos coloridas; o segundo, as fotos em preto e branco, e, por fim, o terceiro grupo, as fotografias feitas em visão noturna. Fiz muitas tentativas de reflexão sobre os motivos que sustentaram minhas escolhas por determinadas fotografias em detrimento de outras, mas ainda não consegui obter um entendimento mais nítido. Percebo que algumas composições me chamaram mais a atenção, como as fotos com poucos personagens, fotografias que conseguem articular paisagem, objetos e fotografados/as, além de algumas fotografias centrais na trajetória artística de Luiz Braga, a partir do meu ponto de vista. Outra característica que também esteve próxima das minhas escolhas foi o aspecto estético porque algumas das fotografias de Luiz Braga carregam um íntimo diálogo com a pintura na minha compreensão, e por eu ter um grande apreço por essa linguagem artística consequentemente me aproximei mais destas fotografias.

Outro aspecto metodológico que quero destacar neste caminho de pesquisa está próximo ao que Strathern chamou de deslocamento criado pela fotografia, quando os corpos dos personagens são retirados de seu contexto e colocados neste lugar ontológico que a fotografia ocupa na feitura do imaginário (STRATHERN, 2015, p. 40)¹.

Pensar nesse descolamento abre a possibilidade de visualizar dois caminhos de construção de sentido, ainda no campo teórico-metodológico, um feito pelo artista na seleção das cenas e criação fotográfica e o outro feito por mim, enquanto antropólogo-curador destas fotografias, selecionadas por mim, e, de certa forma, organizadas a partir da minha perspectiva curatorial. O antropólogo Roger Sansi olha para essas confluências entre os ofícios do antropólogo como curador e o curador como antropólogo:

A relação do etnógrafo com o curador pode ser vista justamente pelo prisma desse interesse pela experimentação. Até agora, falei sobre como um curador pode ser visto como um etnógrafo. Mas e o antropólogo como curador? (SANSI, 2019, p. 5, tradução minha).

O trabalho dos curadores também mudou substancialmente nas últimas duas décadas. A multiplicação de espaços e eventos artísticos exige cada vez mais a figura do curador como mediador entre os múltiplos agentes envolvidos no processo de produção e exibição de arte: desde a 'representação' de ideias por meio de textos visuais, até o engajamento com públicos e comunidades, produzindo eventos, mediando comunidades sociais, até mesmo criando situações sociais experimentais. Os novos papéis do curador de arte são múltiplos. (SANSI, 2019, p. 2, tradução minha)

Para ele, torna-se cada vez mais fácil pensar o trabalho curatorial como um trabalho etnográfico “o conceitualismo etnográfico propõe usar os métodos performativos e conceituais da arte contemporânea como métodos etnográficos” (SANSI, 2019, p. 5, tradução minha) e “o que distingue o trabalho curatorial do trabalho etnográfico? Se insistirmos nas mediações, nas relações, nas conexões, então a especificidade desses diferentes trabalhos se dilui” (SANSI, 2019, p. 5, tradução minha). A montagem, no meu ponto de vista, é justamente a zona na qual esses campos se atravessam.

A meu ver, a curadoria também poderia ser útil para os antropólogos se encontrarmos maneiras de elevá-la (como acho que você tentou fazer com a montagem) ao status de faculdade e poder humanos ativados por forças encontradas na zona indisciplinada entre a história da arte e a arte. antropologia. Por ter sido inicialmente projetada e posteriormente modificada nas condições fragmentárias da modernidade e da modernidade tardia, a curadoria pertence ao mesmo tempo à filosofia crítica, à antropologia e à história da arte. (SANSI, 2019, p. 23, tradução minha).

¹ “*the overall effect the photographer's pictures has on me: isolated bodies removed from social context*” (STRATHERN, 2015, p. 40)

A montagem, nesta pesquisa, teve um papel central, a forma como as fotografias foram organizadas ao longo do texto, em uma espécie de encadeamento visual intercalado com as leituras, diálogos e discussões teóricas feitas a partir delas. O fato de ter separado as fotografias anteriormente, de acordo com a técnica empregada pelo próprio artista, foi fator importante. Entretanto, outras características contribuíram para essas aproximações estéticas e antropológicas, como será descrito abaixo, dentro de cada capítulo. No primeiro capítulo, foram escolhidas as seguintes fotografias: *Barqueiro azul*, 1992; *Ponta d'areia*, 1988; *Rapaz e cão em Carananduba*, 1990; *Vendedor de amendoim*, 1986. Esse conjunto de quatro fotografias representa talvez as fotos mais famosas e consagradas de Luiz Braga, no âmbito do mercado das artes e nos espaços institucionalizados do campo das artes visuais, como museus e galerias. Elas fazem parte de importantes acervos nacionais, como o MAM-SP, o MASP, a Pinacoteca de SP e a Casa Onze Janelas, em Belém, além de já terem sido expostas em diversas exposições nacionais, como na mostra “Histórias Brasileiras”, no MASP, e em exposições internacionais, em edição recente da Bienal de Veneza, na Itália. Outro elemento que aglutina essas fotografias no contexto de meu trabalho é a sua composição visual. Todas possuem uma organização espacial bastante próxima, com o retratado ao centro da foto, com alguns objetos que dialogam com o personagem principal, e, ao fundo, a paisagem geográfica. Ao longo deste capítulo, foi feita a análise justamente da relação entre esses três elementos sobrepostos, para a construção da categoria da *Caboquice* nessas obras do fotógrafo.

No segundo capítulo, foi escolhido um conjunto de fotografias que possibilitasse a articulação com a Vivência Marajó, experiência artística-etnográfica que realizei na Ilha do Marajó, em maio de 2018. As fotografias foram: *Ilha do mosqueiro*, 1990; *Babá Patchouli*, 1986; *Curupira*, 2018; *Marajoara I, II e III*. Essas fotos têm como fio aglutinador a relação entre as experiências vivenciadas por mim com os relatos feitos pelo artista sobre seus processos artísticos, como no caso da *Babá Patchouli*, fotografia responsável por marcar uma mudança na forma como o fotógrafo olhava para o experimentalismo da cor nas fotografias e sua transição para um processo artístico de uso da cor como matéria artística, e não apenas como documentação. As fotografias *Marajoara I, II e III* partiram das minhas experiências fotográficas como forma de me aproximar da fotografia Luiz Braga. A minha prática fotográfica na Ilha, em maio de 2018, foi essencial para que as interpretações que serão compartilhadas neste texto fossem possíveis.

Minha afirmação em torno dessas interpretações se dá por meu entendimento de que existe um distanciamento entre o fazer teórico, no sentido da análise das fotografias, e a prática fotográfica na produção, em contato com câmera e suas funções. No meu caso, a prática com a câmera, sob a coordenação de Luiz Braga, teve um importante papel no entendimento da relação entre escolhas técnicas utilizadas pelo artista durante a sua interpretação do tema ou da cena e a criação da foto.

No terceiro capítulo, o foco foi trabalhar com o seguinte conjunto de fotografias em preto e branco: *Esperando o barco*, 1987; *Casal no círio com barco*, 1980; *Bebendo*, 1986; *Onde onça bebe água*, 2001; *O banho do ébano*, 1999; *Menino boto*, 2015. As três primeiras estabelecem uma relação mais forte esteticamente, pelo uso do preto e branco nas fotos, com fortes contrastes, texturas e volumes de cor, sombra e luz. As últimas três, respectivamente, estabelecem relações dialógicas mais focadas no campo mitológico e na construção de sentido a partir do lado ficcional proposto pelo artista.

Há também uma diferença entre esses dois conjuntos de três fotos, referente às épocas nas quais elas foram feitas, o primeiro conjunto entre os anos de 1980 a 1987, e o segundo conjunto, mais recente, entre os anos de 1999 a 2015. Esse pequeno detalhe pode mostrar uma mudança na maneira como Luiz Braga transformou a utilização do preto e branco ao longo do tempo.

Por fim, no quarto capítulo, foram escolhidas as seguintes fotografias em Night Vision, que compõem o último conjunto: *Éden*, 2017; *Axixá*, 2006; *Procissão Caraparú*, 2010; *Meninos no Igarapé*, 2015; *Promesseiros*, 2016; *Lavadeira no Xumucuí*, 2011; *Fé em Deus*, 2016; *Venice*, 2012. Essas fotografias estabelecem um fio condutor mais melancólico e silencioso, justamente pelo uso da técnica de visão noturna. Durante esse capítulo, realizei um diálogo entre as fotos e alguns pontos da entrevista realizada por mim com Luiz Braga, em outubro de 2022. Esse capítulo teve como eixo central analisar as falas do artista encadeadas com as interpretações das fotos, pois os comentários feitos por ele oferecem o contexto da prática artística, não como guia para a leitura das fotografias, mas como uma outra camada que as tensionam em outras direções e entendimentos. Nessa linha de raciocínio, o desenho da escrita foi feito com a escolha do conjunto de fotografias, o encontro com elas, primeiramente pelo olhar longo e repetido, quase como uma escavação visual. Após, foram feitos dois movimentos: o primeiro, a leitura das referências teóricas, metodológicas e a revisão bibliográfica, que traçaram um diálogo inicial com esse encontro solitário com as fotografias, e o segundo diálogo com as entrevistas feitas pelo artista ao longo de sua trajetória.

A articulação desses momentos foi feita de forma dinâmica e constante, entre o encontro com as fotografias e os diálogos paralelos para a materialização dele na escrita deste texto.

O terceiro movimento foi de atravessamento da categoria *Caboquice* sobre todos esses diálogos entre os interlocutores e as fotografias de Luiz Braga.

Por fim, gostaria de compartilhar também um pouco sobre a experiência de ter realizado a entrevista com Luiz Braga. Em maio de 2018, durante a Vivência Marajó, tinha planejado realizar uma entrevista com o artista, mas, naquela época, acabei desistindo porque não sentia que tinha um aprofundamento sobre a obra do fotógrafo a ponto de estabelecer uma dinâmica durante a entrevista que pudesse ser interessante para ele. Luiz Braga já realizou dezenas de entrevistas, e, para mim, era importante que não fosse apenas mais uma entrevista, com as mesmas perguntas repetidas. Entretanto, nesse momento senti confiança para realizar uma entrevista que tivesse mais profundidade e que conseguisse abrir novos caminhos de reflexão sobre as fotografias. Luiz Braga foi receptivo e durante a entrevista percebi que, de um ponto de vista socioantropológico, realmente se configurou uma nova interpretação do trabalho dele, o que me trouxe uma sensação de tranquilidade e de entregar uma pesquisa que tivesse realmente alguma nova contribuição.

Finalmente, outro ponto que gostaria de contextualizar para o leitor/leitora é sobre a relação temporal da pesquisa que venho fazendo sobre o trabalho de Luiz Braga, e que talvez possa existir a necessidade de esclarecimentos, já que vivemos dentro de estruturas mais rígidas de produção acadêmica. Na minha perspectiva, não vejo um encerramento da pesquisa quando terminei a minha graduação em História da Arte na UnB e o começo de uma nova pesquisa quando entrei no mestrado em Antropologia Social no PPPGAS. Vejo que comecei esta pesquisa em 2018 e venho trabalhando nela desde então. A entrada no campo da antropologia visual foi essencial para que minhas reflexões sobre as fotografias fossem ampliadas e aprofundadas. Entretanto, ao mesmo tempo, a minha formação nas Artes contribuiu para que a análise socioantropológica tivesse uma estrutura estética forte e articulada, principalmente porque são a cor e a luz que materializam as fotografias. A experiência de articular esses dois campos do conhecimento de forma realmente interdisciplinar trouxe para esta pesquisa um enriquecimento visual e etnográfico, pois a observação foi permeada pela sensibilidade poética e estética, e a interpretação artística engajada no debate antropológico e cultural. É claro que há grandes desafios quando se está entre fronteiras, mas esses desafios potencializam a caminhada para pensar a fotografia na antropologia visual.

1 Luiz Braga: um cronista das cores da *Caboquice*?

A cor na fotografia brasileira chegou por meio de um rompimento do padrão estético estabelecido pela fotografia modernista, uma estética marcada pelo preto e branco, como nas fotos de Geraldo de Barros, José Yalenti, Marcel Giró, German Lorca, Eduardo Salvatore, Gertrudes Altschul, entre outros.

Esse período foi influenciado pelos fenômenos dos foto clubes, como descrito na exposição: *Fotoclubismo: Fotografia Modernista Brasileira, 1946 –1964*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 2021. Segundo Paulo Miyada e Priscyla Gomes (2021), responsáveis pela curadoria da mais recente exposição: *Luiz Braga: máscara, espelho e escudo*, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, a estética cultural que transformou Luiz Braga em um criador visual amplamente reconhecido foi a de *cronista das cores* e dos signos cotidianos do Pará. São cores que representam um percurso histórico importante para compreender sua trajetória ao longo da jornada artística.

Na segunda metade do século XX poucos fotógrafos realizaram fotos coloridas com intenção artística. Entretanto, Luiz Braga já identificara que os elementos e características da visualidade que ele gostaria de comunicar estavam atrelados à necessidade da cor, como veremos nas fotos seguintes.

Figura 2 - Barqueiro azul, 1992.



Fonte: BRAGA, 1992.

A fotografia² *Barqueiro azul*, (figura 2), de Luiz Braga, apresenta dois aspectos que merecem destaque. O primeiro é a relação dessa foto com o discurso de identidade regional criado a partir do grupo modernista paraense, com o objetivo de firmar a Amazônia como potência cultural. Essa construção imagética tem íntima ligação com a história feita pela pintura de gênero no retrato, principalmente daqueles que representariam não somente o indivíduo, mas todo o grupo do qual faz parte, “para marcar a unidade brasileira e tal como, nesse mesmo tempo, as diversas literaturas regionais brasileiras procuravam firmar seus tipos-ideais humanos: o sertanejo, o mineiro, o gaúcho, o baiano, o caipira, etc.” (CASTRO, 2018, p. 53). Já havia feito uma interpretação sobre *Barqueiro Azul*, 1992, com mais detalhes no passado, o que contribui para aprofundar a análise neste momento:

O sujeito apresenta cabelo penteado e bem cortado, além de apresentar uma textura de brilho, limpeza e polimento. O cabelo é uma espécie de moldura para o rosto, percebemos que o seu topete enfatiza a posição em que o sujeito se encontra, o artista desloca o sujeito para uma posição de poder, valorizando suas raízes, jornada e destino. A fotografia foi feita em 1992 e o artista colocou o seu nome de “Barqueiro azul”, deixando evidenciado a profissão do sujeito, o profissional barqueiro dirige barcos, canoas e barcas em rios, normalmente carregando pessoas, objetos ou alimentos na região norte, mais especificamente em Belém do Pará, capital do Estado. Este profissional é bem popular por conta de a região ser abastecida por muitos rios, entre eles o Maguari e o Baía do Guajará, formado pelo rio Guamá com a foz do rio Acará. (CAMARGO, 2018, p. 20).

De acordo ainda com esse primeiro aspecto, é possível associar essa foto à bandeira do Pará, Brasil. Nela, o vermelho tem como significado o sangue do povo paraense, demonstrando seu espírito de luta; a faixa branca refere-se à linha do equador e, por fim, a estrela azul faz referência ao estado. Nesta fotografia vejo a materialização dessa tensão entre o povo, representado pelo retratado, e o estado, que se sobrepõe com a luz azul. Não é apenas a cor que apresenta essa relação, mas a própria postura do retratado, com corpo ereto, cabelo penteado e olhar fixo, como os tradicionais bustos de bronze representantes do patriarcado histórico.

Assim como a bandeira, o hino e o brasão são símbolos de um estado nacional; a fotografia também ocupa esse lugar no diálogo entre os padrões socio-estéticos do estado sobrepostos nos corpos masculinos.

² O conjunto de fotografias escolhidas para este capítulo representa um pequeno recorte da vasta obra do artista. Escolhi essas imagens por serem integrantes de acervos de coleções públicas brasileiras (MASP/MAM-SP), além de ambas estarem focadas no tema da *Caboquice*, dessa forma, vale a pena ressaltar que o artista também tem outras fotografias de diferentes perfis etários, como crianças, mulheres, idosas, além de trabalhar com outras temáticas, como espiritualidade, festas e cultura popular.

Essa relação alegórica de criação mítica da *Caboquice* remonta, de acordo com Fábio de Castro (2018), a tentativa de retomada do esplendor dos tempos da borracha, agora nas artes plásticas. O *Barqueiro Azul*³ recebe essa luz azul sobre seu rosto enquanto seu barco é iluminado com a cor rosa claro, próxima ao vermelho, como descrito também abaixo:

A cor escolhida para a fotografia e para o título foi o azul, mesma cor da estrela da bandeira do Pará, associada à grandeza e ao poder, em razão de Belém ter sido a última província a aceitar a independência de Portugal. A bandeira do Pará é constituída de dois triângulos com suas pontas opostas, e, entre elas, uma faixa paralela de branco na diagonal com uma estrela azul ao centro. A bandeira Paraense tem três cores: branco, azul e vermelho, as mesmas cores utilizadas pelo artista Luiz Braga na fotografia descrita acima, o barqueiro sendo o elemento constituído de azul, seu contexto branco e a luz vermelha. (CAMARGO, 2018, p. 20).

O segundo aspecto destacado nesta fotografia *Barqueiro Azul* (figura 2) é a ficcionalização feita pelo artista. De acordo com o crítico de arte Tadeu Chiarelli, existe uma diferença entre a luz do Norte do Brasil, no sentido naturalista, e o processo de captação dessa luz nas lentes do fotógrafo. Não há mais a busca da *verdade* enquanto discurso, mas a invenção do cotidiano, que é evidenciada na alegoria da *Caboquice*, feita por Luiz Braga.

A luz que ilumina o ambiente dos modelos [...] não é a luz do norte do Brasil. É uma luz que vai além da luz naturalista da fotografia direta. De repente, observando aquela cena aparentemente naturalista, percebemos que ela pode ser a imagem de um sonho, de uma premonição e nunca o registro prosaico e “fiel” [...]. Ela é mais: as cores que envolvem aquelas modelos, antes de denunciarem que elas estiveram de costas para a câmera de Luiz Braga, sugerem uma alegoria sobre o futuro, algo ainda em devir e que talvez apenas aquelas crianças chegarão a conhecer. (CHIARELLI, 2005, p. 1).

Esse diálogo com o cotidiano é ocupado pela cor na fotografia de Luiz Braga. A cor, associada à luz no espaço atinge os personagens e retira-os da vida cotidiana, coloca-os nesta vida imaginada, alegórica e idílica.

É claro que qualquer fotografia traz consigo intrinsecamente a bagagem de quem a fez, mesmo que essas escolhas não sejam conscientes. Criar uma fotografia é a expressão de como o autor vê o mundo diante de seus olhos, sua interpretação atravessa seus processos criativos na interação com as pessoas.

³ As fotografias de Luiz Braga foram feitas em filme *Koda Chrome*, o que demandava enviar os negativos para o exterior e esperar até três meses para conhecer o resultado de cada captura realizada. Esse tipo de filme foi criado pela *Kodak* como uma forma de estimular as pessoas a tirarem fotografias com o objetivo de popularização das fotos coloridas, uma grande modernização para a época diante da revelação menos artesanal.

Figura 3 - Ponta d'Areia, 1988.



Fonte: BRAGA, 1988.

A fotografia pode marcar uma posição no mundo e uma escolha ética e estética diante do personagem representado. Nessas fotografias, vemos a *Caboquice* a partir do ponto de vista do artista. Como a fotografia *Ponta d'Areia*, 1988, (figura 3), ela foi feita com uma câmera de 35mm, no filme *Koda Chrome*, com velocidade e ISO mais baixos, Braga fez três disparos e um deles se transformou na fotografia que vemos acima. Para fazer essa foto congelar, o artista encostou-se à parede do bar e a foto foi feita literalmente em um segundo. Na cena, vemos a relação entre figura e fundo na articulação com a paisagem. O retratado como figura principal no enquadramento fixa o observador por meio de seu olhar e impõe seu lugar na foto, enquanto ao seu redor percebemos o seu contexto. Assim como em muitas de suas fotos, Luiz Braga adiciona a cor natural do pôr-do-sol na composição com a cor artificial branca sobreposta sobre os corpos. Esses corpos são descritos como *heréus* marajoaras por Fábio de Castro:

Esse corpo social híbrido, os heréus marajoaras, desenvolveram atividades rurais típicas da região: são vaqueiros, pescadores, roceiros, canoieiros, foreiros, subempregados em atividades domésticas e comercial de toda espécie, desempregados na iminência de migrarem para Belém, envolvidos num ciclo de produção de subsistência. (CASTRO, 2018, p. 113).

Essa fotografia foi feita quase como um susto, o fotógrafo estava passando de carro quando decidiu realizar a foto. Assim como um suspiro, penso que rapidamente esse personagem voltou para as suas atividades enquanto o fotógrafo seguiu viagem, mas a foto ficou, e essa foto criou a distorção temporal entre passado, no encontro rápido entre fotógrafo e retratado; o presente, entre nós que vemos essa foto e refletimos sobre ela; e futuro, nas dezenas de pessoas que vão acessar essa foto e se conectar com ela emocionalmente, esteticamente ou socialmente. Essa relação temporal que a fotografia cria é o que o crítico e teórico do cinema André Bazin definiu como um *embalsamento* ou defesa contra o tempo.

Uma psicanálise das artes plásticas consideraria talvez a prática do embalsamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o “complexo” da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. (BAZIN, 1991, p. 19).

As fotos de Braga dialogam com a tradição modernista da pintura brasileira, por meio dos exemplos de Cândido Portinari em *O Lavrador de Café* (1984), Tarsila do Amaral em *o pescador* (1925), Di Cavalcanti em *Aldeia de Pescadores* (1950), Anita Malfatti em *Tropical* (1917), Vicente do Rego Monteiro em *Artesão* (S/D) e Oswaldo Goeldi em *Pescadores* (1950). A fotografia dele dialoga com essa tradição, pois essas pinturas construíram uma simbólica do brasileiro do início do século XX.

Assim, *Ponta d’Areia* (1988) e *Barqueiro Azul* (1992) são as representações da ideia do que seja a *Caboquice* para o artista. Para Fábio de Castro, existe uma tendência organizadora do cânone intelectual brasileiro que recusa a alteridade. “Essa tendência aglutina os esforços de uma elite intelectual produtora do saber nacional que, mesmo que de forma inconsciente, acaba por elaborar a crença numa unidade nacional consubstanciada por uma identidade nacional.” (CASTRO, 2013, p. 462). Uma dessas identidades se configura também através da figura representativa do *Caboco*.

Uma das primeiras perspectivas para compreender esse termo “caboco/a” está localizado no contexto da colonização dos portugueses em Belém, como apontado por Darcy Ribeiro (1995). Para ele, a interação entre colonizadores e os povos originários foi um fenômeno de *transfiguração étnica*, “o processo através do qual os povos surgem, se transformam ou morrem.” (RIBEIRO, 1995, p. 17). Desse processo resultou uma grande massa de *mestiços*, gestados por brancos em mulheres indígenas, que foram denominados na época como grupos sociais sem identidade cultural, pois não eram nem europeus nem indígenas.

Na sua apologia de um mito de igualdade e de democracia racial, na interpretação de Darcy Ribeiro, o *Caboco* surge como um dos símbolos da “mistura”, resultado da mestiçagem racial, plano de fundo na construção de uma retórica sobre a identidade nacional e de certa idealização nacionalista do processo de violência associadas à colonização europeia nas Américas.

Cabocos e *Cabocas* seriam essa massa populacional utilizada como mão de obra barata pelos europeus na produção da borracha para o mercado mundial. Esse primeiro espaço, de um não-lugar identitário, dentro de uma sociedade colonial, pode justamente dar origem a um dos primeiros processos de construção de um ideário em torno da raça, como processo de racialização exterior aos próprias pessoas, como descreve Aníbal Quijano:

A vasta e plural história de identidades e memórias (seus nomes mais famosos, maias, astecas, incas, são conhecidos por todos) do mundo conquistado foi deliberadamente destruída e sobre toda a população sobrevivente foi imposta uma única identidade, racial, colonial e derogatória, “índios”. Assim, além da destruição de seu mundo histórico-cultural prévio, foi imposta a esses povos a ideia de raça e uma identidade racial, como emblema de seu novo lugar no universo do poder. E pior, durante quinhentos anos lhes foi ensinado a olhar-se com os olhos do dominador. (QUIJANO, 2005, p. 17).

Deborah Lima (1999) realizou um profundo levantamento sobre a compreensão da categoria *Caboco/a* em diferentes áreas próximas à antropologia. Nesse levantamento, a autora criou uma linha narrativa que apresenta as principais transformações na interpretação do termo a partir da modernização no início do século XX, pois houve o processo de migração das populações rurais do Pará para Belém, o que transformou a *localização social* do termo:

Na literatura acadêmica, o termo *caboclo* é essencialmente uma categoria teórica, um tipo ideal, no sentido weberiano. Essa literatura não é extensa. As principais obras foram escritas nos anos 50 por Charles Wagley (1976 [1953]) e Eduardo Galvão (1955). Ambos adotaram o termo *caboclo* para referir-se à população rural. Trabalhos subsequentes que trataram do campesinato da Amazônia (tais como Moran, 1974; Parker, 1981; 1985; Parker et al., 1983; Nugent, 1981) seguiram com o uso do termo. Nos anos oitenta, a literatura geral sobre a Amazônia, cobrindo tópicos como ecologia, desenvolvimento e história econômica (por exemplo, Forewaker, 1981; Weinstein, 1983; Sioli, 1984; Bunker, 1985), também fez referência aos caboclos, traduzindo o termo como o campesinato amazônico nativo. Em 1993, Nugent publicou o livro *Amazonian Caboclo Society - an essay on invisibility and Peasant Economy*, que foi seguido de três artigos tratando especificamente da identidade do caboclo: um do próprio Nugent (1997), um de Harris (1998) e o outro de Saillant e Forline (2000). (LIMA, 1999, p. 25).

Para Débora Lima (1999, p. 12), no período colonial o termo sinalizava a fronteira entre os descendentes de indígenas e os descendentes de imigrantes portugueses.

No início do século XX, os *Cabocos* e as *Cabocas* começaram a ser identificados como pequenos produtores e/ou populações rurais que estavam em processo de migração para as periferias de Belém. Essa mudança manteve a segregação entre os colonos (*brancos*) e os colonizados (*cabocos/as*), por meio de um sistema de dominação evidenciado na divisão nas classes econômicas.

A autora avança ainda entre as diferenças dos discursos coloquial e acadêmico; no primeiro, o termo tinha a conotação pejorativa, e, no segundo, função de diferenciação racial (1999, p. 12). Os aspectos físicos e a cor de sua pele não são suficientes para realizar essa nomeação de *Caboco/a*. Nessa linha de raciocínio, Fábio Castro diz: “Não considero o caboclo como uma categoria biótica, ou como um cidadão com status social “mestiço”. Observo-o em sua condição antrópica, social e subjetivamente conformada por representações culturais denegativas.” (CASTRO, 2013, p. 436). Para Castro, pensar na identidade *caboca* é uma impossibilidade, pois foi criada a partir do ponto de vista de quem olha a si mesmo com os olhos de outros. Ele propõe o conceito de *contra identidade*, como uma forma de oposição conceitual sobre o processo histórico e antropológico de dominação. Uma desarticulação acadêmica sobre a trajetória de dominação simbólica da identidade *Caboca*. Vale a pena destacar as relações entre as narrativas que tentam unificar a figura do *Caboco/a* em um determinado lugar social e as contribuições recentes que problematizam essa unificação.

A partir dessa breve reflexão sobre a categoria *Caboco/a* desde o discurso colonial, passando pela crítica antropológica sobre o termo, chegamos às representações artísticas dessa categoria na contemporaneidade. Há uma tradição paraense de poetização da *Caboquice* por meio da literatura, da música e da pintura. Essa construção artística está, de acordo com Fábio Castro (2018, p. 52), a serviço de um pensamento ideológico de regeneração da Amazônia como potência cultural, e Luiz Braga faz parte dessa historiografia como representante na fotografia. Para Fábio de Castro, “a produção da identidade cultural paraense como representação, primeiramente reificada e, depois, social, constitui a verdadeira política cultural dos grupos sociais dominantes do Pará.” (CASTRO, 2018, p. 234). Esse processo foi realizado principalmente pelo grupo modernista paraense, de acordo com o sociólogo:

O grupo modernista paraense, dos quais fizeram parte escritores como Bruno de Menezes, Eneida de Moraes, Jacques Flores, Abguar Bastos, Dalcídio Jurandir e outros, contribuiu para a produção do mito do “bom caboclo”, um recurso que, embora não intencionalmente, resultou em novas formas de denegação no constructo do tipo ideal do homem amazônico. Necessário ressaltar que esse círculo literário produziu interações criativas com outras formas de expressão artística e cultural, por exemplo, na música, através da obra de Tó Teixeira, Gentil Puteg, Waldemar Henrique e Wilson

Fonseca, dentro outros, e na pintura, por exemplo, com as contribuições de Benedito Mello, Sílvio Meira e Miltom Campos, dentro outros. (CASTRO, 2018, p. 56).

O fenômeno contemporâneo de afirmação desta identidade *Caboca* é descrito por Fábio de Castro como uma tensão nas disputas políticas das identidades. “A imagem do caboclo foi reestruturada por um discurso regionalista que, em termos mais convencionais, domina os campos literário e paraliterário de Belém durante o século XX.” (CASTRO, 2018, p. 448). Esse fenômeno não se constitui como um tempo histórico ou um resgate de uma herança do passado, ao contrário, é uma invenção do presente no presente. Uma disputa sobre as construções narrativas e suas consequências práticas.

Nas fotografias abaixo, *Rapaz e cão em Carananduba*, 1990 (figura 4), e *Vendedor de amendoim*, 1990 (figura 5), é possível refletir sobre esse fenômeno das identidades. Na figura 4, vemos que a parte direita da fotografia está dividida entre dois retângulos, um na cor rosa e outro na cor verde, com textura amadeirada. Na figura 5, vemos um muro baixo com colunas clássicas que corta a fotografia de forma diagonal. Esses são elementos que funcionam quase como molduras para as pessoas retratadas nas fotos.

Figura 4 - Rapaz e cão em Carananduba (1990) e **Figura 5** - Vendedor de amendoim, 1990.



Fonte: BRAGA (1990a); BRAGA, (1990b).

Qual a origem histórica/alegórica desses elementos? Sabe-se que Belém foi colonizada pelos portugueses e que boa parte de seus prédios, edifícios e casas foram influenciados pela estética neoclássica europeia, enquanto o norte do Pará realizou trocas comerciais, econômicas e sociais com países que estão acima da costa norte do Brasil.

Esses elementos apresentam a moldura sociológica escolhida pelo artista. Para o pesquisador e arquiteto Matheus Nunes (2021), mesmo atualmente há uma relação de saudosismo melancólico, no qual Belém é objeto de revisão histórica sobre sua imagem como *áurea, cosmopolita, glamurosa*, que um dia sonhou ser uma Paris n' América. Para ele:

Belém, então, ao introjetar esse *zeitgeist* da modernidade em sua dinâmica de cidade movida pelo abundante capital financeiro decorrente do látex, logo haveria de procurar reconfigurar seus traçados e modos de vida urbanos em consonância com os grandes centros europeus. (NUNES, 2021, p. 3).

Na figura 4 vemos um pequeno cachorro, e na figura 5, um balde de amendoim, elementos mais próximos aos personagens. Existe uma tradição de desenho de cães na Pintura, muitas vezes como símbolo de amizade. Nessa foto, talvez o cão, com seu aspecto frágil e abatido, represente uma posição de pacificação da foto, no sentido de que essa casa na qual o personagem se encontra está aberta para que o fotógrafo possa entrar e fazer suas fotos sem se preocupar. Já na figura 5, o balde de amendoim representa o ofício do jovem vendedor, a caminhar pelas calçadas durante o seu trabalho.

Ambos estão de bermuda, sem camiseta e com uma pequena medalha no pescoço, um parece ser um pouco mais velho do que o outro, porém, compartilham posturas semelhantes. Um pé na frente, enquanto o outro atrás descansa, assim como as mãos também em posições próximas, e ambos os troncos inclinados para um lado do corpo. Por fim, vemos no fundo da figura 4 o papel de parede estampado; na figura 5, as combinações de cinza, azuis e branco no céu, e os dois olham para o fotógrafo. Todos esses detalhes que descrevi antes têm como ponto final o olhar dos retratados, que alcançam nosso olhar rapidamente.

Essas camadas têm como objetivo compor uma moldura da *Caboquice*. Porém, o que essa fotografia me diz sobre essa percepção? Para Paes Loureiro, assim como foi utilizado na Pintura o conceito de *sfumato*, uma zona fronteira que dilui os vestígios das linhas, “o *sfumato* entre real e o surreal na verdade histórica poetizada que constitui o maravilhoso épico, elemento presente na maioria das epopeias e que estabelece o confronto entre dois mundos postos em articulação.” (LOUREIRO, 2015, p. 106). O *sfumato*, no caso de Luiz Braga, é justamente essa fusão dos personagens com o seu contexto, tirando-os do lugar concreto e colocando-os nesse lugar alegórico e imaginário. A construção da moldura socioantropológica feita por Luiz Braga se pronuncia quando ele escolhe quais elementos farão parte da sua fotografia e quais ficarão de fora, quando ele define essas fronteiras a partir da compreensão do que o artista considera como parte da percepção imagética sobre a *Caboquice*.

Entretanto, para Fábio de Castro, a natureza alegórica da identidade amazônica é uma percepção reificada de uma identidade social:

O conjunto das representações reificadas e falas eruditas sobre os caboclos sedimentam uma determinada percepção que, por eles, não é percebida senão como uma fala externa, ou fala no espelho. Porém, que também se sedimenta, na medida em que essas populações, para serem reconhecidas e, muitas vezes, para terem reconhecidos direitos civis e históricos, acabam por enunciar uma identidade que, no fundo, lhes é uma imposição. À força de não poderem ser reconhecidos senão por meio dessa identidade, praticam uma positivação negativa, aceitam a sedimentação de um não eu. (CASTRO, 2013, p. 452).

Essas duas fotografias de Luiz Braga são parte dos acervos do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), e fazem parte da sedimentação desta identidade social que foi feita pelo pacto geracional do resgate de origem dos mitos, lendas e imaginários. Esse resgate é realizado por diversos agentes da sociedade, como o estado do Pará, por meio de suas políticas culturais e de iniciativas mais localizadas na própria cena artística de Belém.

Essas fotografias já fizeram parte de exposições nacionais como representantes da fotografia da região Norte do Brasil. Nos acervos desses museus, essas fotografias são parte de uma dinâmica complexa e multifacetada, pois apresentam a imagem cultural daquela região feita pelas lentes do fotógrafo, o que amplia a percepção da fotografia brasileira para além da região Sudeste. Entretanto, contribui para uma síntese na institucionalização museológica, o que fomentou a construção de uma identitária *caboca* exterior a ela mesma. De acordo com o museólogo Mário Chagas (2002), esse fenômeno é justamente aquele da *institucionalização da memória*.

O movimento expansionista europeu encontra na institucionalização da memória — leia-se na criação e manutenção de museus, bibliotecas e arquivos — um instrumento e uma via para a afirmação dos valores burgueses. Nesse sentido, essas instituições são também um *espelho* ou um *palco* (caso específico dos museus) onde as transformações que se operam na sociedade europeia e as conquistas realizadas pela burguesia são, de algum modo, refletidas e apresentadas. (CHAGAS, 2002, p. 54).

O processo de transformação das fotos em parte de uma memória institucionalizada amplia a percepção de seu trabalho para além do agenciamento das relações e vínculos afetivos entre ele e a comunidade. O campo de preservação da memória carrega a visualidade feita pelo artista como fio condutor de resgate da memória dos fotografados/as frente ao tempo.

Mesmo que de forma inconsciente, Luiz Braga está criando um discurso visual e narrativo de como a *Caboquice* será percebida para além da realidade local paraense, e, também, distante do modo como fotografados/as por ele representados negociam e experimentam em suas subjetividades este processo de construção de uma identidade regional ou individual, marcada, inevitavelmente, pela figura representativa do *Caboco*.

Nessas fotografias, vemos a percepção da *Caboquice* do ponto de vista do artista. Percebemos quais elementos ele escolheu para compor esse personagem, sua casa, seu cão e seus objetos pessoais. Essas escolhas estão lá na foto, como uma alegoria da *Caboquice*. A postura dos personagens faz parte dessa criação, mesmo sendo inconsciente para eles.

O artista teve acesso a um contexto cultural muito enriquecedor junto de sua família e nas experiências que teve durante a sua infância. Esse dado e experiência pessoal formaram a sensibilidade de Luiz Braga em sua proximidade ao campo das artes, elemento de formação que, posteriormente, reflete-se e é recurso utilizado nas fotografias de seus personagens, em diálogo mais direto com as tradições pictóricas da Pintura europeia e da pintura modernista brasileira.

É justamente o rigor das verticais e horizontais (às vezes perturbadas por uma diagonal mais insinuante), associado à tranquilidade e ao abandono com que a maioria dos modelos se entrega à câmara, que conferem a certas fotos de Braga, ecos de Ingres ou de um Picasso clássico (*Vendedor de amendoim*), de um Matisse mais tímido (*Rapaz e cão em Carananduba*) ou mesmo de um Di Cavalcanti (*Rita no arraial*).” (CHIARELLI, 2005, p. 1).

Muitas das fotografias são pensadas pelo artista nas suas composições espaciais, e Luiz Braga parece refletir sobre essa cena antes de fazê-la, como descreve em entrevista sobre a figura 5, *Vendedor de amendoim*. Vale ressaltar, aqui, a diferença entre uma pré-produção na qual o fotógrafo mostra para o personagem qual postura ele quer e entre o processo artístico feito por Braga, mais intuitivo, no qual o fotógrafo se depara com a cena, ao vivo, vai lá e faz a fotografia na hora:

Com certeza. Tem até algumas fotos que eu considero, de certa forma, construídas; por exemplo, O vendedor de amendoim, uma foto que eu queria muito fazer. Eu fui até o local para fazer essa foto, eu demorei certo tempo para achá-la interessante e só depois que o Paulo Herkenhoff insistiu e chegou a compará-la com a escultura David, de Michelangelo, é que eu fui me convencendo. Mas, em geral, eu rejeito essa forma: prefiro me colocar diante da surpresa. Por outro lado, é claro que existem fotos que já estão adormecidas dentro da gente. (BRAGA, 2012, p. 135).

Outro ponto que deve ser compartilhado é uma espécie de tentativa de restituição feita por Luiz Braga para com os fotografados e fotografadas. Esse movimento parece ser reforçado na fase atual da produção do artista, justamente porque ele está em um momento de voltar ao acervo e começar a olhar com mais calma as centenas de fotografias que fez ao longo de sua vida, na tentativa de alguma forma, conectar-se com elas, descobrir as narrativas e, principalmente, reencontrar as pessoas.

Vale a pena ressaltar que Luiz Braga realizou uma exposição na Ilha do Marajó com o foco na visitação das comunidades ribeirinhas e muitos dos seus retratados tiveram pela primeira vez a oportunidade de ver suas próprias fotos feitas pelas lentes do artista.

Recentemente, no mês de outubro de 2022, Luiz Braga realizou seu primeiro encontro com a família do *Barqueiro Azul*. O começo dessa história teve início em um encontro aleatório entre uma das filhas do barqueiro e uma revista da companhia de avião Gol. Ela reconheceu a foto do pai feita por Luiz Braga na revista. A partir desse momento, ela entrou em contato com o fotógrafo e, muito emocionada, buscava agradecer o retrato feito de seu pai, que não está mais entre eles. Abaixo, Luiz Braga descreve a experiência de encontro com a família do então retratado:

Foi o primeiro encontro. Eu não conhecia eles, entendeu? Eu não conhecia eles e foi uma coisa muito especial, porque eu não imaginava a grandeza da família, tanto no sentido numérico como no sentido emotivo de valores e tudo mais. Eles reuniram a família num domingo à tarde, estavam os netos, as netas, os filhos, as filhas, e foi muito, muito bom! Eles quiseram me ouvir falar sobre a fotografia, sobre o dia da fotografia, mas, principalmente, eles me falaram muito dele, da ancestralidade dele, de onde ele vinha, que ele gostava de música, que ele tinha uma banda, que os filhos eram músicos, entendeu? Quer dizer, me falaram de um homem ribeirinho, simples, honrado e que constituiu uma família maravilhosa. A família dele é impressionante, cara. É impressionante a dignidade daquelas pessoas, a afetividade delas, a maneira como elas me receberam, porque é engraçado, porque as pessoas, nessa cultura tão escrota que a gente vive hoje, todo mundo fala, mas não te processaram? E aí você tem um papel dele e a família, o que ela fez contigo? Pois é, me recebeu com um chá das cinco, todos. Foi assim que fui recebido, entreguei a foto para eles e foi lindo, cara. E segue a história, eles sabem que a foto está nas exposições, eles têm orgulho disso e acho que é por aí que passa a fotografia, sabe? Como uma ferramenta de valorização de uma cultura, de um personagem, de uma vida (BRAGA, 2023, grifo nosso).

Figura 6 - Luiz Braga e a família do Barqueiro Azul.



Fonte: BRAGA (2023).

Em conversa com Luiz Braga sobre esse movimento de entrar em contato com as pessoas e familiares dos seus retratados, como no caso do barqueiro azul, parece-me que o objetivo do fotógrafo não é apenas entregar o retrato para que esse tipo de restituição seja feito, mas também uma forma de usar a fotografia como subterfúgio para criar e fortalecer os seus vínculos com as comunidades na Ilha do Marajó.

Luiz Braga parece ver nessas trocas sociais e afetivas uma espécie de espaço de socialização e autorreconhecimento frente as memórias, lembranças e vivências que foram permeadas ao longo de sua vida. Como se de alguma forma aquelas pessoas carregassem também boa parte das memórias que ele gostaria de preservar, assim como as fotografias que ele faz da ideia do que seja *Caboquice* do ponto de vista do fotógrafo.

Por fim, uma produção artística deve ser analisada a partir dessa rede complexa de interlocutores, tais como os agentes estaduais, como o museu com suas políticas de proteção da memória institucionalizada, além da própria crítica em relação à produção de conhecimento pela universidade, sobre como esses saberes tradicionais são percebidos. Luiz Braga criou, ao longo de seus mais de 40 anos de carreira, sua percepção sobre a *Caboquice*, entretanto, essa também é fruto da malha socioantropológica que contribui para a construção do seu olhar sobre essa temática.

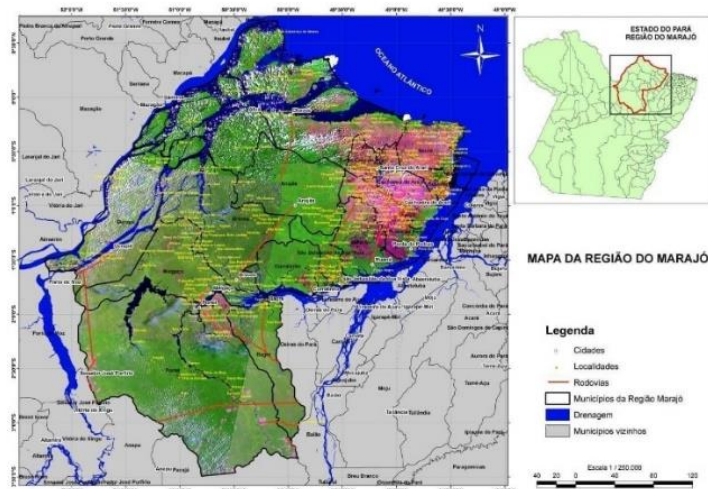
2 Vivência Marajó: uma experiência etnográfica com Luiz Braga

Em maio de 2018, participei de uma vivência etnográfica na Ilha do Marajó, com o fotógrafo Luiz Braga e mais 9 fotógrafos e fotógrafas. Na época, realizava a pesquisa sobre a fotografia do artista como trabalho final de graduação. Entretanto, através dessa experiência foi possível construir um banco de dados coletados sobre essa região em que o artista realizou grande parte de suas fotografias ao longo de seus mais de 40 anos de carreira. Algumas dessas informações etnográficas serão utilizadas para realizar a articulação entre a produção fotográfica de Luiz Braga e as minhas observações.

A primeira visão que tive da costa de Marajó foi a de quando as ondas do rio cessaram e o movimento do barco, que antes estava em ondulações, começou a cortar o rio quase como uma faca, dividindo dois pedaços de uma gelatina. Via as águas se abrindo para a passagem do barco na chegada à costa em Salvaterra. Barco atracado, subimos em uma van a caminho da pousada Boto, localizada em Salvaterra. Ao longo do caminho observei as primeiras casas do Marajó, muitas delas coloridas, pessoas caminhando nas ruas de terra, uma paisagem natural entre as casas com árvores e outras pessoas andando de bicicleta. Uma sensação de estar no interior pacato de muitas cidades do Brasil.

O trabalho fotográfico de Luiz Braga teve início na periferia de Belém. Entretanto, por conta da violência, ele foi obrigado a transferir sua produção fotográfica para a Ilha do Marajó. Suas principais fotografias foram feitas em Salvaterra, Soure, Joanes, Jubim, Cachoeira do Arari, Barra Velha, Ilha do Mosqueiro, praia de Salinas, entre outras cidades na baía de Marajó.

Figura 7 - Mapa de localização da região pesquisada, Ilha do Marajó – PA.



Fonte: INSTITUTO PEABIRU (2021).

A fotografia abaixo de Luiz Braga, apesar de ter sido feita na Ilha do Mosqueiro, é uma fotografia muito próxima da que encontramos na praia em Salvaterra. Esse momento foi bem especial para mim como pesquisador, pois lembro de ter visto muitas fotos do Luiz Braga antes de ir para Belém, uma leitura visual demorada e bem detalhada, e ali foi como se a fotografia dele tivesse se tornado realidade. É uma sensação complicada de descrever, pois existe na fotografia do artista uma espécie de atmosfera criada por meio da cor, da composição, dos personagens e a paisagem, que estava toda lá quando vi os pescadores na praia de Salvaterra.

Outro ponto importante é a questão relativa aos corpos. As posturas das pessoas nas fotografias de Luiz Braga seguem um padrão mais relaxado, raramente ambas as pernas estão esticadas ou os braços, um pé apoia o peso do corpo, enquanto o outro descansa. A mesma coisa acontece com os braços e com as mãos. Antes de ir ao Marajó acreditava na hipótese de que as pessoas, de certa forma, posavam para o fotógrafo.

Figura 8 - Luiz Braga, Ilha de Mosqueiro, 1990.



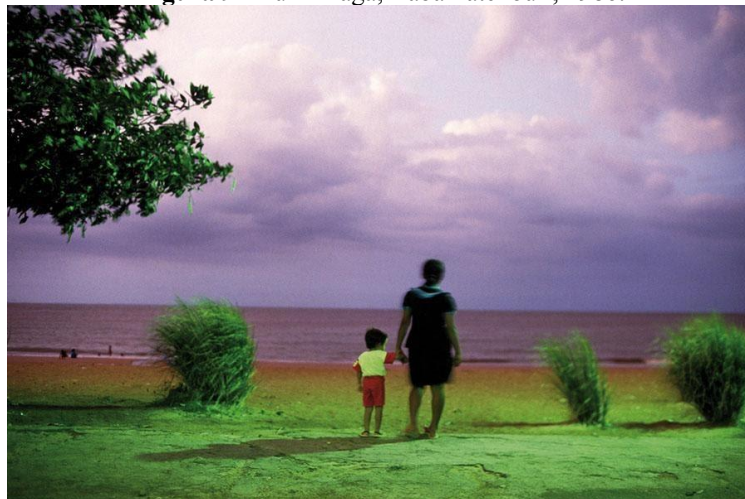
Fonte: BRAGA (1990c).

Entretanto, para minha surpresa, era o jeito que as pessoas realmente ficavam, uma postura que traz muitas informações sobre a diversidade de postura dos corpos, no sentido do jeito de se sentar, apoiar-se e caminhar. Comecei a observar o contato entre o fotógrafo e as pessoas fotografadas. Não existia uma pré-produção falada, isto é, uma negociação sobre como a pessoa gostaria de ser fotografada. Ele tinha como objetivo apenas registrá-la de forma mais “natural” possível.

Na Associação Educativa Rural e Artesanal da Vila de Joanes (AERAJ), fomos apresentados a uma série de artesanatos feitos, em sua maioria, por mulheres. A presidente da associação, chamada Olímpia Barbosa de Lima, recebeu-nos, além de apresentar o ateliê da associação. Após, com o grupo, sentados na varanda, Luiz Braga começou a contar para os moradores sobre uma exposição que tinha feito no Marajó, afinal, suas exposições normalmente ocorrem em outros estados, como em São Paulo, na galeria Leme. Conforme ele foi contando sobre a exposição, Olímpia trouxe as fotografias em tamanho ampliado, com uma proteção contra água para que pudéssemos olhar.

Foi um momento importante porque, apesar de já ter visto fotografias do artista, ainda não tinha conseguido ir a uma exposição individual dele. Para mim, aquele momento foi a minha primeira exposição com as fotos impressas do fotógrafo, pois, além de ver as fotografias, consegui ouvir as histórias por trás de cada uma daquelas fotos. Uma das fotografias apresentadas foi *Babá Patchouli*, 1986. Essa foto é emblemática na carreira do artista, porque houve um “erro” no seu processo, criando uma intensidade de cor feita pela junção da utilização do filme da Kodak com a iluminação artificial da Ilha feita de vapor de mercúrio.

Figura 9 - Luiz Braga, *Babá Patchouli*, 1986.



Fonte: BRAGA (1986).

O processo criativo do artista está na abstração do referente fotográfico e a sua composição para além do naturalismo, após ter feito a fotografia de *Babá Patchouli*, 1986, pois foi a partir desse momento, de acordo com ele, que começou a se aproximar de uma fotografia para além do registro ordinário do cotidiano.

Em suas exposições, como na *Retumbante Natureza Humanizada*, em 2016, Luiz Braga utiliza as cores da expografia, sempre que possível, para evidenciar as características de iluminação que suas fotografias possuem. É uma escolha poética que desenvolve lugares imaginários justamente por conta das camadas de cor. Ela tem esse poder de criar uma atmosfera e lançar o espectador para além da fotografia, indo para uma experiência da foto no espaço expositivo. Como Tadeu Chiarelli descreve: “A potência das cores, o antinaturalismo dos tons de azul, amarelo e vermelho se opõem ao documental, retirando da imagem o papel de condutora de um sentido exterior a ela ou, pelo menos, dificultando ao máximo esse fluxo.” (CHIARELLI, 2005, p.1).

A luz que ilumina o ambiente dos modelos de Babá Patchouli não é a luz do norte do Brasil. É uma luz que vai além da luz naturalista da fotografia direta. De repente, observando aquela cena aparentemente naturalista, percebemos que ela pode ser a imagem de um sonho, de uma premonição e nunca o registro prosaico e “fiel” de uma mulher e uma criança de costas. Ela é mais: as cores que envolvem aquelas modelos, antes de denunciarem que elas estiveram de costas para a câmera de Luiz Braga, sugerem uma alegoria sobre o futuro, algo ainda em devir e que talvez apenas aquelas crianças chegarão a conhecer. (CHIARELLI, 2005, p. 1).

A Ilha do Marajó é recheada de lendas, como a do “Curupira”, reinterpretada pelo fotógrafo Luiz Braga. São lendas que utilizam das narrativas orais como linguagem para manter a memória viva da comunicação entre os espíritos os povos tradicionais e datam do período colonial, como descreve o historiador Câmara Cascudo:

Um dos mais espantosos e populares entes fantásticos das matas brasileiras [...] A mais antiga menção de seu nome fê-la o venerável José de Anchieta, de São Vicente, 30 de maio de 1560 "É coisa sabida e pela boca de todos corre que há certos demônios e que os brasis chamam corupira [sic], que acometem aos índios muitas vezes no mato, dão-lhe de açoites, machucam-nos e matam-nos. São testemunhas disto os nossos irmãos, que viram algumas vezes os mortos por eles. (CASCUDO, 2000, p. 332).

Existem duas costas na praia do pesqueiro, uma mais turística e outra desconhecida. Para chegar nessa segunda, é necessário embarcar em canoas bem baixas e o ponto de embarque é feito por meio de uma propriedade particular. Com a autorização do proprietário, conhecido de Luiz Braga, conseguimos acessar esse lugar.

Assim que chegamos, as canoas movidas a motor já estavam posicionadas com dois motoristas. Dividimos o grupo em duas equipes, as canoas eram realmente muito estreitas e com altura bem pequena. A sensação de atravessar o rio naquelas canoas era como se estivéssemos dentro dele enquanto elas deslizavam na superfície. Lembrou-me um trecho do romance de Dalcídio Jurandir, em *Marajó*, de 1947.

Aquele igarapé era escuro, igual poço de cobra grande. Curvavam-se os açaizeiros na beirada como para matar a sede ou espiar também o que havia de mistério na maré. Lombos de tabatinga, nas margens, rachavam-se quase soltos. Aquele ingazeiro grande, com as raízes saltando da terra, como chifres de algum monstro enterrado, deixaria ouvir amanhã o barulho do seu tombo. O sol mordida a água que se arpejava toda, reverberando. À sombra dos matos, que se espalhava no igarapé, Missunga olhava a mataria grossa de onde saltavam japiins. O casco deslizava, ganhou o pequeno estirão — Benedito é um índio no remo — saindo no rio. O rio parecia crescer, mundiado pelo sol. Missunga pendurava os olhos nos cachos, verdes ainda, de açai. No leve vento, sob o céu baixo do estirão, os açaizeiros bailarinos. Metia a ponta dos dedos n'água como no seu tempo de menino, quando imaginava bichos do fundo dormindo. O rio ao sol parecia com febre. Pudessem os rios correr para o sol com o sonho dos homens, a força das árvores, o espanto e a curiosidade dos bichos! Ficava estirado nas águas como um peixe-boi envenenado no timbó. (JURANDIR, 1978, p. 4).

Na praia do pesqueiro há uma de faixa de manguezais, nos quais ribeirinhos conseguem seu sustento. Como os caranguejos se escondem em buracos que chegam até um metro de profundidade, é necessário colocar quase todo o braço dentro do buraco, até a altura do ombro, para pegá-los. Nesse movimento, o corpo do ribeirinho acaba se mesclando com as cores da lama do mangue e vai se camuflando na floresta amazônica, como é possível ver na fotografia *Curupira*, 2018, de Luiz Braga, abaixo:

Figura 10 - Luiz Braga, *Curupira*, 2018.



Fonte: BRAGA (2018).

Luiz Braga escolheu a temática das lendas amazônicas como protagonista em algumas de suas fotografias, como o caso de *Curupira*, 2018, acima. Quando o curador de fotografia Diógenes Moura diz que “Curupira” é lenda, mas não utopia, ele segue na compreensão de que a fronteira entre as lendas ocidentais e as amazônicas é um pouco afastada. Na fotografia acima, é possível identificar os elementos clássicos associados ao personagem Curupira, como os cabelos com cor de fogo e a cor da sua pele muito próxima aos tons da floresta. Entretanto, nessa fotografia, meu interesse é esmiuçar que para o fotógrafo o objetivo foi criar uma fotografia como percepção de uma lenda, cujo protagonista é um espírito da floresta. O imaginário coletivo do que significa Curupira está baseado nessa oralidade que é passada de geração em geração, mas no caso do artista, a construção imagética está materializada no centro da foto, o protagonista dessa lenda está ali em carne e osso.

Ser encantado das matas, Curupira é um homem de cabelos vermelhos que tem os pés virados para trás, para deixar pegadas que enganem os caçadores e protejam as matas, os bichos, a natureza em festa. Não, não é utopia. É lenda. Existe. Tem voz amazônica. Inverte a hipocrisia que se instala nos cérebros humanos. É tronco e reino. Aparece e desaparece quando quer. (MOURA, 2019, p. 1).

Esse processo de ficcionalização do mito na fotografia, feita por Luiz Braga, parte de uma construção sociológica que utiliza da fotografia como uma mídia de concretização do mito, como descreve o cientista social José de Souza Martins:

Ao sociólogo da imagem é indispensável ter em conta que o próprio fotografado, em muitas circunstâncias, é um poderoso coadjuvante do ato fotográfico e que, portanto, o real é a forma objetiva de como a ficção subjetiva do fotografado interfere na composição e no dar-se a ver para a concretização do ato fotográfico. (MARTINS, 2001, p. 15).

Luiz Braga, nessa fotografia, articula o que Martins descreve como construção social da perspectiva imagética: “Portanto, que a imagem produzida pelo homem, segundo diferentes concepções e estilos, diz ao homem, em cada época, quem o homem é.” (MARTINS, 2001, p. 20). Essa percepção social está intimamente ligada com a própria construção coletiva dessas visualidades, pois o fotógrafo ligou os pontos entre a mitologia nas narrativas orais com a materialização do espírito “*Curupira*” através de sua fotografia.

Luiz Braga fundamenta sua fotografia do que, para ele, significa “*Curupira*”. Essa interpretação é repassada para todos e todas que olham para a sua fotografia e, de alguma maneira, levam essa foto conosco.

A compreensão dessas camadas de visualidade é fundamental para que a fotografia ganhe vida na mente de quem a vê. Mas o que significa ver uma fotografia? Qual o momento em que consigo dizer que vi algo? A pesquisadora no campo de conhecimento das práticas da arte contemporânea, Karina Dias, descreve essa relação:

O visto é a capacidade de preservar o que foi olhado, é o desfecho da ação do olhar. O visto isola e instala o visível, é uma forma de discernimento que nos conduz a um novo movimento de visão. Ter visto, ao contrário de olhar, é acomodar, armazenar, acumular, é conseguir fixar aquilo que se destina ao esquecimento. Assim, logo que algo que foi visto, é interiorizado. Estamos no domínio da memória, no instante em que o presente vivido se transforma em lembrança (DIAS, 2010, p. 203).

O entendimento dessas camadas de construção da fotografia enquanto campo oferece essa imagem sociológica exterior para ser consumida, refletida, guardada no interior das memórias coletivas das pessoas, além de ser utilizada como discurso narrativo no campo artístico. Essa tentativa de tradução entre o que vemos e o que guardamos ainda é atravessada pelo que Hans Belting chama de *imagem mental*:

Em termos antropológicos, argumentarei contra o rígido dualismo que, tantas vezes, pretende distinguir entre representação “interna” e “externa”, ou entre representação “endógena” e “exógena”, para utilizar a terminologia corrente na investigação neurobiológica. O nosso cérebro é, sem dúvida, a sede da representação interna. Todavia, as imagens endógenas reagem às imagens exógenas, que tendem a dominar este incessante vaivém. As imagens não existem apenas na parede (ou no ecrã da TV), nem existem somente nas nossas cabeças. Não podem desprender-se de um processo contínuo de interações que deixou os seus vestígios na história dos artefatos. Esta constante interação prossegue mesmo na nossa época de imagens digitais (*images discrètes*), como justamente realçou Bernard Stiegler. “Nunca houve imagens físicas (*images objet*) sem a participação de imagens mentais, já que uma imagem é por definição a que se vê.” (BELTING, 2014, p. 13-14).

Na Ilha do Marajó há um espaço cultural chamado Ateliê Arte Manguê Marajó, coordenado por Ronaldo Guedes. Com uma fábrica de cerâmica marajoaras, Ronaldo Guedes nos apresentou os processos de confecção das cerâmicas, como os pigmentos naturais extraídos de algumas rochas da região e a sofisticação dos desenhos. Esse espaço é um dos pontos de convergência da cidade. Lá, o ceramista realiza todo o processo de confecção das cerâmicas marajoaras.

A cerâmica marajoara, que se caracteriza pela sofisticação e delicadeza das formas e dos desenhos, é considerada fruto de tradições indígenas da Ilha do Marajó. Assim como no caso do carimbó, podemos associar os significados envolvidos na produção das peças com a vida social da comunidade.

Segundo a pesquisadora Denise Schaan:

a arqueologia proporciona a oportunidade de entender no tempo e no espaço os momentos de maior dispêndio de tempo e recursos para a produção de bens simbólicos, os locais privilegiados para a produção e desenvolvimento das atividades artísticas e os locais de uso dos objetos produzidos. (SCHAAN, 1999, p. 9).

No Ateliê Arte Mangue Marajó também há um espaço de socialização da comunidade através das danças de carimbó. Ronaldo Guedes é músico na banda, além de outros moradores da comunidade também participarem nas apresentações. O carimbó é uma das manifestações culturais mais importantes e significativas do patrimônio cultural imaterial brasileiro da Região Norte, como descreve a pesquisadora Bruna Huertas, especialista nessa tradição pela Fundação Nacional das Artes (FUNARTE):

Reunindo em si elementos das culturas indígenas, ibéricas e africanas, o carimbó – manifestação cultural tradicional presente no Estado do Pará – expressa em sua música, letras, instrumentos e dança certas características do modo de vida das populações tradicionais ribeirinhas e rurais da região, assim como a relação dessas populações com o ambiente que as envolve. (HUERTAS, 2014, p. 81).

O processo de construção e transformação dessa expressão cultural ao longo do tempo mantém vivos os aspectos visuais e musicais da dança. Entretanto, vale ressaltar o processo de sociabilidade dos dançarinos de carimbó que, por intermédio da dança, criam seus vínculos com as pessoas nas celebrações. A cerâmica Marajoara e o carimbó são exemplos dos índices de onde pode estar o espaço de manifestações culturais da *Caboquice* na Ilha, e o fotógrafo utiliza desses espaços para pensar e criar suas fotografias baseadas no vínculo de longo prazo que ele tem com a comunidade.

Durante a dança do grupo de carimbó, um detalhe me chamou bastante atenção. Na primeira apresentação que tínhamos assistido, no primeiro dia em que chegamos a Salvaterra, existia uma relação muito forte entre dançarinos e plateia, quase como se o objetivo da dança fosse receber a atenção do público e o seu reconhecimento.

Entretanto, no caso do grupo no ateliê, as pessoas dançavam de uma forma bem despreziosa, como se não estivéssemos lá, não estavam nem olhando para nós. No mesmo momento, começamos a fotografar o grupo. Um casal me chamou mais atenção porque existia uma conexão muito forte entre eles na dança. A menina tinha vestido estampado de flores coloridas, enquanto o menino tinha um chapéu e uma bermuda também estampada em cores com fortes contrastes.

Figura 11 - Marajoara I, II e III, 2018.



Fonte: acervo do pesquisador, Alysson Camargo (2018).

Nesse momento, fiz uma série fotográfica sobre a dança deles. Sempre me interessei pelo diálogo entre fotografia e pintura, e quis criar uma conversa entre essas linguagens sobre o tema do carimbó. Uma forma de tentar guardar essa memória da conexão entre esse casal. O ensaio fotográfico realizado por mim traz algumas das reflexões que venho desenvolvendo sobre o tema da fotografia associado às manifestações culturais. Primeiro, quando vemos uma foto temos a tendência de acreditar que aquela cena diz respeito apenas ao tema retratado, como as cores, os gestos e os movimentos. Desde a fotografia documental, tinha-se o objetivo de identificação e documentação de cenas para serem publicadas em jornais.

Com a fotografia moderna, essa noção de imparcialidade do fotógrafo começou a ser questionada por diversos artistas que intervíram em seus processos fotográficos, justamente para deixar evidenciada sua marca, seu estilo, e, por fim, com a fotografia contemporânea, houve o rompimento mais amplo das características da fotografia enquanto técnica para uma fotografia enquanto linguagem. Faço essa pequena reflexão para dizer que antes acreditava que a fotografia captava o tema a partir do olhar do fotógrafo, mas agora penso que a foto também está impregnada pela presença do autor. Sua personalidade está em todas as escolhas realizadas por ele, em todo o processo de produção da fotografia, assim como as fotografias de Luiz Braga revelam como ele percebe a *Caboquice*, as minhas mostram também o meu ponto de vista.

Eu fui o único do grupo que fez fotos borradas da dança de carimbó, não que isso seja algo especial, mas descreve como minhas fotografias estão impregnadas da minha presença e da minha subjetividade, mesmo que as fotografias remetam ao contexto desta experiência em campo. As fotografias também se apresentam como um registro com autonomia em si mesmo, como uma percepção subjetiva, não necessariamente naturalista, do carimbó no momento em que me defrontei com essas apresentações em campo.

A escolha de borrar os rostos das pessoas e dar um aspecto pictórico dialoga com a minha formação como historiador da arte e meu interesse, inclusive com a aquarela. Minhas referências nesse sentido são Caribé e Cícero Dias, que me ajudaram a trazer a leveza do traço da pintura para uma fotografia escorregadia que foge da figuração.

Após essa experiência, seguimos para ouvir os comentários feitos por Luiz Braga sobre as fotos que tínhamos feito. Apresentei as fotografias *Marajoara I, II e III*, 2018. Foi interessante essa dinâmica de apresentação das fotografias, pois todo o grupo visitou os mesmos lugares, entretanto, as fotografias foram todas muito diferentes.

Cada integrante teve forte influência no processo, o que resultou em características bem específicas. Esse fato reforça a minha hipótese de que quando vemos uma foto não vemos apenas o tema da foto, mas a temática atravessada pela pessoa que fez a foto, quase como um filtro entre a cena no cotidiano e o nosso olhar, que tem uma série de camadas colocadas pelo processo fotográfico na feitura da foto.

Dessa mesma forma, quando olho para a fotografia de Luiz Braga não vejo apenas os personagens do Marajó, com suas roupas, paisagens, objetos e postura corporal, mas também as referências visuais e culturais que formaram o olhar do artista, influenciado também pela história da arte e pela pintura brasileira, como descreve Luiz Braga abaixo:

Quando as pessoas me diziam isso naquela época, eu ficava ofendido, porque eu tinha aquela militância de fotógrafo. Hoje em dia, achou um super elogio. Eu amadureci e descobri que, na verdade, eu pinto com a luz. Eu sou um pintor preguiçoso, aquele que não usa a mão. Só que essa foto ficou seis meses na gaveta porque eu implicava com ela. Eu estava vindo daquele trabalho perfeito em preto e branco, com o foco perfeito, tons perfeitos. Aqui, a mulher está tremida, e tem infiltração de verde. (JOTA, 2011, p. 33)

Outro importante momento para mim, enquanto pesquisador, foi acompanhar o processo de criação fotográfica do artista no Ateliê de Mangue Arte. Na foto abaixo é possível ver a cena que será retratada na feitura da foto, o fotógrafo com sua câmera no meio, e eu assistindo o processo. A moça que há pouco estava dançando atrás do tecido está agora posicionada, com ombros simétricos, bochechas arqueadas, olhar confiante e mãos entrelaçadas sobre suas pernas. A linha do babado de sua blusa acompanha a linha do babado do tecido de chita, que será o fundo da foto.

As posturas das pessoas nas fotografias de Luiz Braga seguem um padrão mais relaxado, raramente ambas as pernas estão esticadas ou os braços, um pé apoia o peso do corpo, enquanto o outro descansa. A mesma coisa acontece com os braços e com as mãos.

Figura 12 - Foto no ateliê Arte Mangue Marajó, 2018.



Fonte: acervo do pesquisador, Alysson Camargo (2018).

A oportunidade de acompanhar o processo artístico de Luiz Braga ao vivo auxiliou a compreensão de algumas questões que ainda estavam abertas na minha mente, sobre a dinâmica durante a realização da foto, principalmente relacionada ao momento do registro. Gosto muito de uma pequena citação de Roland Barthes que explica de forma muito precisa a ambivalência do que significa o estado de “posar”. Entre a postura de estúdio, mais planejada e organizada, e a foto “espontânea” existem muitas camadas de como esse corpo percebe a câmera e se posiciona, mesmo que inconscientemente diante da lente. Na fotografia acima foi possível observar essa experiência que o autor descreve.

Mas com muita frequência (realmente muita, em minha opinião) fui fotografado sabendo disso. Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer. (BARTHES, 2018, p. 22).

Por fim, durante essa experiência de acompanhar o processo artístico de Luiz Braga foi possível não apenas entender as dinâmicas entre fotógrafo e fotografado, como também sobrepor as diversas camadas culturais da Ilha do Marajó através da *Caboquice*. Articular sua formação, trajetória de vida e a produção fotográfica, além do interesse dele em ficcionalizar a *Caboquice* com seu olhar idílico.

3 Luiz Braga e a *Caboquice* em P&B

A fotografia como linguagem percorreu quase dois séculos e teve sua própria jornada forjada pela evolução tecnológica, científica e artística. Ela é utilizada nas últimas décadas como mais um caminho de investigação na Antropologia. A linguagem fotográfica é uma das estratégias de diálogo entre a pesquisadora/antropóloga e a foto etnográfica sobre o processo de registro, reflexão e interação nas camadas de relacionamentos formadas a partir da foto produzida. Para o historiador da fotografia brasileira Boris Kossoy, o processo de evolução da fotografia como ferramenta de pesquisa foi atravessado pela desconfiança em torno da capacidade de utilização da fotografia como fonte histórica nas ciências humanas.

Creio que não haveria exagero em dizer que sempre existiu um certo preconceito quanto à utilização da fotografia como fonte histórica ou instrumento de pesquisa. Algumas razões poderiam esclarecer o mencionado preconceito. Fixo-me em apenas duas que me parecem fundamentais. A primeira é de ordem cultural: apesar de sermos personagens de uma "civilização da imagem" - e neste sentido alvo voluntários e involuntários do bombardeio contínuo de informações visuais de diferentes categorias emitidas pelos meios de comunicação -, existe um aprisionamento multissecular à tradição escrita como forma de transmissão do saber, como bem esclarecia Pierre Francastel décadas atrás; nossa herança livresca, predomina como meio de conhecimento científico. A fotografia é, em função dessa tradição institucionalizada, geralmente vista com restrições. A segunda razão decorre da anterior e diz respeito à expressão. A informação registrada visualmente configura-se num sério obstáculo tanto para o pesquisador que trabalha no museu ou arquivo como ao pesquisador usuário que frequenta essas instituições. O problema reside justamente na sua resistência em aceitar, analisar e interpretar a informação quando esta não é transmitida segundo um sistema codificado de signos em conformidade com os cânones tradicionais da comunicação escrita. (KOSSOY, 2014, p. 32).

Quais as camadas de leituras que a fotografia pode apresentar que a escrita não atinge? Para Sylvia Caiuby Novaes, a palavra não dá conta da imagem, pois ela registra o que de dificilmente conseguimos de outras formas. Essa relação de ambiguidade criada pela fotografia oferece um campo de construção coletiva de compreensão que amplia a dimensão da Antropologia para além da simples documentação das relações.

Não se trata aqui de fazer uma reconstituição histórica da relação entre a Antropologia e a Fotografia, o que pode ser encontrado em outras obras. Importa perceber o quanto a fotografia aparece como recurso estratégico que se alia ao caderno de campo, permitindo registrar o que dificilmente conseguimos descrever em palavras, seja pela densidade visual daquilo que registramos, seja por seu aspecto mais sensível e emocional. (CAIUBY NOVAES, 2012, p. 13).

A fotografia e a Antropologia passaram por importantes momentos de autocrítica sobre o positivismo que as disciplinas carregaram. Na fotografia moderna, durante a segunda metade do século XX, a noção de imparcialidade do fotógrafo começou a ser questionada por diversos artistas que interviam em seus processos fotográficos, justamente para deixar evidenciada sua marca, seu estilo. Já na Antropologia, a noção de etnografias imparciais e neutras também foi questionada. O novo olhar etnográfico foi resultado de um descentramento ocorrido sobre a percepção ocidental do mundo (SAID, 2007, p. 14), a partir dos estudos subalternos e da teoria pós-colonial, como descreve José Jorge de Carvalho:

Podemos aqui discutir as especificidades da voz subalterna brasileira e tentar acrescentar algo próprio aos esforços dos indianos, africanos, árabes e oceânicos, em vez de tentar reproduzir seu estilo de crítica à condição subalterna de um modo mecânico e a-histórico. (CARVALHO, 2001, p. 134).

Essa mudança trouxe transformações na compreensão da posicionalidade do antropólogo dentro da disciplina e como o seu ponto de vista é afetado pela sua subjetividade.

Faço essa breve retrospectiva para dizer que nas últimas décadas houve um ponto de inflexão e esse olhar voltou-se para a posicionalidade da antropóloga, assim como para o fotógrafo. Portanto, ambos precisam se conectar subjetivamente para que o trabalho seja feito, como descreve Sylvia Caiuby Novaes: “sem se aproximar é impossível fazer uma boa foto” (2014, p. 61) e “o ato de fotografar implica empatia e certamente intersubjetividade. É muito difícil fotografar em ambientes a que não pertencemos sem que se estabeleça uma relação de confiança, intimidade e empatia.” (2014, p. 63). Essa experiência contribuiu para o diálogo entre teoria antropológica, pesquisa de campo e fotografia, inclusive nos textos antropológicos. Para Tereza Caldeira (1988), a autoridade etnográfica contemporânea tem como base uma oposição à estrutura clássica da disciplina, pois “finalmente chega-se ao lado oposto da etnografia clássica: o autor não se esconde para afirmar sua autoridade científica, mas se mostra para dispersar sua autoridade; não analisa, apenas sugere e provoca.” (1988, p. 142).

A fotografia foi utilizada como ferramenta de investigação por diferentes fotógrafas e antropólogas, e esses se debruçaram sobre a criação da foto durante a pesquisa de campo na antropologia (CAIUBY NOVAES, 2012, p. 13). Fotos como as de Gregory Bateson, em Bali e Margaret Mead, os quais pesquisavam sobre a infância, a socialização e o desenvolvimento das crianças e de suas personalidades, assim como Franz Boas na Ilha de Baffin, em 1883.

Entretanto, diferente de outras técnicas, como a escrita, que tem como forma a palavra e a sua capacidade semântica de descrição e reflexão das experiências em campo, a fotografia

possibilitou uma reflexão crítica centrada na fotografia. Ela é utilizada como uma espécie de agenciadora das relações que são formadas a partir dela. A pesquisa sobre a fotografia ganha relevância pelo espaço que há nela para interferências durante a sua criação, pois apesar do fotógrafo ter um espaço de escolha sobre o seu registro, há elementos que escapam ao seu controle, além da relação ambígua nas interpretações.

A fotografia produzida a partir da interação entre as pessoas é permeada por narrativas visuais desse processo dialógico. Refletir sobre essa dialogicidade é aproximar-se dos significados construídos dessas relações. Não é mais uma busca pela *verdade* enquanto fotografia, mas suas representações e simbologias. Como descreve Caiuby Novaes, “acreditava-se que estas técnicas permitiam ‘a exatidão, a verdade, a própria realidade’, suplantando outros registros documentais, como o desenho e a gravura.” (CAIUBY NOVAES, 2012, p.11). Para ela, as poses e encenações estão presentes, principalmente em frente a uma câmera. Esse fato não reduz a *realidade* dela. Uma roupa especial, arranjos no cabelo são índices importantes de como as pessoas querem que sua fotografia seja vista pelos outros (2012, p. 23).

Para Roland Barthes (2018, p. 22), quando somos fotografados criamos de forma inconsciente uma percepção de como queremos ser vistos. Mesmo sem uma pré-produção, a questão já está dada pelo encontro, visto que quando nos sentimos olhados pela câmera fabricamos outro corpo, já antecipando a fotografia após a captura.

De acordo com Caiuby Novaes (2008), as imagens são *polissêmicas*. Justamente por essa razão que quando olhamos para uma fotografia, esse olhar tem como estrutura de compreensão uma série de camadas conscientes e inconscientes que utilizamos nessa articulação. O que vemos está além da temática feita pelo fotógrafo.

Exatamente no momento da recepção as imagens são polissêmicas. É por esta razão que, ao contemplar uma foto, frequentemente o que se vê não é apenas o que ali está representado pela intenção do fotógrafo, mas o que ela evoca no universo das experiências pessoais de quem a contempla. (CAIUBY NOVAES, 2008, p. 464).

Para José Ribeiro (2005), a antropologia visual centra-se em três objetivos: a utilização das tecnologias de som e da fotografia na realização do trabalho de campo; a construção de discurso ou narrativas visuais; o desenvolvimento de retóricas convincentes e a análise dos produtos visuais.

A utilização da antropologia visual como linguagem criativa pode ser reconhecida no que José Ribeiro chamou de *gramática das imagens*.

As instituições científicas reconhecem nos filmes de exposição características não só de qualidade instrumental, mas também de natureza simbólica (sistemas de símbolos e modo de estruturação, “gramática das imagens”: modos de apresentação dos conteúdos, modos de construção da mensagem, caráter apelativo das imagens e das vozes do comentário), úteis à pesquisa e à comunicação científica e, no caso concreto, à etnografia e à antropologia. (RIBEIRO, 2005, p. 623).

Essas características não são apenas instrumentais, mas também de natureza simbólica: os modos de apresentação dos conteúdos; modos de construção da mensagem pelas fotografias; o caráter apelativo das imagens e das vozes do comentário nos filmes etnográficos. A fotografia possibilita um relacionamento íntimo por meio das memórias que desperta, as quais dificilmente são agenciadas da mesma forma em um texto. A relação que é criada a partir da fotografia entre quem a faz, quem esteve presente nela e quem a vê depois tece possibilidades de desdobramentos para além das memórias escritas das antropólogas em suas etnografias, como descreve o museólogo Mário Chagas.

O diferencial, neste caso, não está no reconhecimento do poder da memória, mas sim na colocação das instituições de memória ao serviço do desenvolvimento social, bem como na compreensão teórica e no exercício prático da apropriação da memória e do seu uso como ferramenta de intervenção social. (CHAGAS, 2002, p. 65).

A relação entre a História da Antropologia e História da Fotografia partilha espaços de diálogo porque ambas as disciplinas passaram pelos mesmos debates em torno do questionamento da busca por *captar a realidade* em uma abordagem *neutra*. Entretanto, sabemos que o trabalho do fotógrafo e da antropóloga está impregnado de sua presença, o que marca um ponto de encontro dessas disciplinas, seja pelas antropólogas, as quais utilizam a fotografia como linguagem ou o fotógrafo que utiliza a etnografia como abordagem metodológica. A importância de compreender o contexto histórico no qual essas duas disciplinas foram constituídas marca um percurso histórico entre o ponto no qual a fotografia não é vista como mais um instrumento de comprovação científica até a atualidade, passando a outro modo de entendimento no qual ela marca um lugar de agenciamento das relações e seus desdobramentos representacionais e simbólicos, seja relacionada ao campo de estudos da antropologia visual e de suas articulações com a antropologia da imagem, da arte e do cinema.

Esse agenciamento da fotografia é o eixo central da interpretação das fotografias de Luiz Braga na articulação entre a compreensão do significado da categoria *Caboquice* para o artista e a sobreposição dessa interpretação nas fotos. Em entrevista para a Folha de São Paulo, em 2019, Luiz Braga ofereceu uma a sua interpretação para esse conceito:

Aqui em Belém, infelizmente, é um termo usado com o sentido de brega e que eu utilizo de outra forma: para definir aquilo que nos diferencia do resto do mundo. "*Caboquice*", para mim, é a maneira de pintar os barcos, as casas, o jeito de deixar a camiseta em volta do pescoço para driblar o calor. É o tucupi, o açaí com pirarucu, o cheiro da piprioca e por aí vai. Num mundo em que tanta coisa é igual, essa é a nossa graça, e deveria ser mais valorizada. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2019, grifamos).

Durante a Vivência Marajó, em maio de 2018, tive diversas experiências de observação justamente em torno dessa “maneira” de viver que Luiz Braga descreve como a *Caboquice*, e a partir dela que pretendo olhar para suas fotografias.

A primeira delas é *Esperando o barco*, 1987. Lembrei-me dessa fotografia, pois durante a travessia que fiz em maio de 2018 entre Belém e Salvaterra avistei um casal no barco em uma posição semelhante. Lá vi um homem encostado na beirada do barco, ao seu lado, o rio; ela com os braços encostados no balcão, olhando para ele. Um casal com posturas relaxadas. Olhando para essa cena me veio à cabeça esta fotografia de Luiz Braga, abaixo.

Figura 13 - Luiz Braga, *Esperando o barco*, 1987.



Fonte: BRAGA (1987).

Na foto, diferente da cena do barco que presenciei, vemos a mulher de costas para ele, o homem de braços cruzados e rosto inclinado para baixo, quase demonstrando uma posição de distanciamento, e o rio como fundo. A mulher encostada no poste e o homem sentado, ambos esperando o barco. Uma das reflexões que tive entre essa foto e a cena que vi na varanda do barco, na travessia entre Belém e Marajó, é sobre a noção de tempo.

A proximidade entre a espera do casal para a chegada na Ilha de dentro do barco e a espera do barco pelo outro casal na Ilha registrada pelo artista, ambos em espera. Lembro-me de ver o tempo passar de forma bem arrastada durante a travessia, principalmente porque não tinha uma referência geográfica durante a viagem, apenas uma imensidão de rio e o som do motor do barco lentamente atravessando as ondas, uma a uma em um ciclo constante.

Esses pequenos detalhes nessa fotografia (figura 13) são justamente os pontos sobre a *Caboquice* que o artista enxerga, como o tecido enrolado na cabeça do homem, o seu short curto ou o vestido da mulher, com sua carteira embaixo do braço e jornal enrolado, uma espécie de gramática visual do cotidiano.

Essa construção que Luiz Braga realiza nas suas fotografias nasce do interesse dele pelo tema da *Caboquice* e ganha desdobramento a partir do campo do imaginário ficcional que a linguagem fotográfica oferece, como descreve José Martins:

Como a fotografia é muito mais um documento impregnado de fantasia, tanto do fotógrafo quanto do fotografado, quanto do “leitor” de fotografia, do que de exatidões próprias da verossimilhança. O que o fotógrafo registra em sua imagem não é só o que está ali presente no que fotografa, mas também, e sobretudo, as discrepâncias entre o que pensa ver e o que está lá, mas não é visível. A fotografia é muito mais indício do irreal do que do real, muito mais o supostamente real recoberto e decodificado pelo fantasioso, pelos produtos do autoengano necessário e próprio da reprodução das relações sociais e do seu respectivo imaginário. (MARTINS, 2021, p. 28).

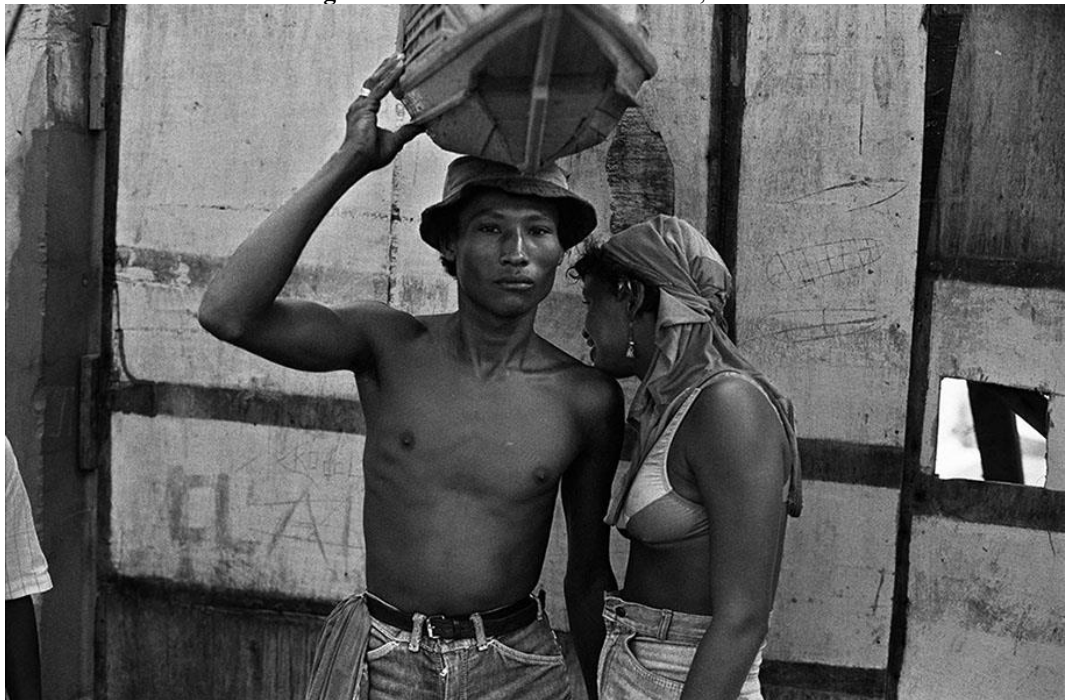
Esse campo de construção coletiva tem entre seus participantes o próprio fotógrafo, os personagens que se entregam para o seu registro e nós leitores e interpretadores. Essa criação ficcional atravessa muitos campos, como o da literatura. Essa noção do campo ocupado pela fotografia enquanto um campo ontológico recorda uma reflexão que Etienne Samain propôs sobre o que pensam as imagens, no sentido de construção de sentido ontologicamente. Samain dialoga com o Sylvain Maresca na busca por compreender justamente esse lugar de agenciamento das imagens na relação com seus leitores:

“O que pensam as fotografias”? Eis a sua resposta: responderia sem hesitar: nada. As fotografias podem fazer pensar, refletir, suscitar debates, voltar ao real ou, ao contrário, escapadas no imaginário, mas essas imagens mudas, estritamente falando, não pensam nada. Os fotógrafos que as produzem pensam com certeza, mas disso não dizem nada. Aliás, mais do que mudas, as fotografias são “músicas”, no sentido de que não revelam nada daquilo que pensam. Eis uma curiosa postura que autoriza todos os discursos de interpretação e de reinterpretação. Com poucas palavras, as fotografias fazem falar. (SAMAIN, 2012, p. 15).

Quando Etienne Samain se pergunta o que pensam as imagens, ele propõe olhar para as fotografias não apenas como receptáculos de sentidos representacionais, mas como linguagem que desloca, problematiza e desarticula os mesmos sentidos oferecidos a elas. Essas imagens polissêmicas e ambíguas carregam fissuras que racham as interpretações canônicas e se desdobram em muitas camadas, dependendo do contexto nos quais elas são lidas, debatidas e utilizadas.

Na fotografia abaixo, *Casal no círio com barco*, 1980, vemos esses dois personagens que são torcidos nas fotografias pelo olhar do fotógrafo, ele com o barco acima da cabeça, quase como uma bússola para o seu navegar religioso durante a prossição do círio, ela com o queixo debruçado no ombro dele, com sorriso leve e mais espontâneo. O fotógrafo alinha a proa do barco com a nariz do fotografado, o barco no centro da fotografia, na parte superior, oferece a temática da foto: seria o jovem um barqueiro pedindo proteção à santa padroeira com a esposa?

Figura 14 - Casal no círio com barco, 1980.



Fonte: BRAGA (1980).

Vemos uma aliança em sua mão esquerda, bem como possivelmente sua mão direita entrelaçada com os dedos de sua esposa, mas o que esse interlocutor me diz? O fotógrafo parece criar um espelhamento do barqueiro no barco. A proa como seu nariz empinado em direção à frente, enquanto o seu chapéu e o braço trazem a sustentação para o barco de madeira. Barco e barqueiro conectados em direção ao próximo porto.

A postura da esposa ao lado me faz pensar que ela não tem a mesma função que o fotografado, pois enquanto ele olha para o horizonte juntamente com seu barco, ela joga seu olhar para o anti-horizonte, para o passado, para o que abandonou para seguir o barqueiro.

Quantas mulheres acompanham seus barqueiros, abandonam suas famílias para seguir o destino deles? Enquanto a postura dele é ereta e parece sustentar não somente o barco, mas ele mesmo, seu corpo; ela parece ser sustentada por ele, não apenas pelo seu queixo apoiado nele, mas pelo abandono do horizonte — ela assume outra perspectiva na fotografia, foge da lente do fotógrafo, como se fugisse do destino que a vida lhe entregou juntamente ao barqueiro. Ele, com o peito estufado e o tronco expandido, coloca-se para o fotógrafo como se conseguisse compartilhar com ele sua dignidade mais elevada, não apenas a de barqueiro, mas a de romeiro, aquele que caminha em direção à santidade para pedir proteção espiritual.

Essa capacidade de retirar esses personagens de seu cotidiano através de uma sofisticada composição visual, pelo fotografado junto com seu barco, sua esposa e o fundo oferecendo o contexto da cena, é chamada por Paulo Herkenhoff de *desterritorialização*:

Tal distância se define como “desterritorialização”. O esforço de Braga é, pois, fazer com que o referente se despregue de sua fotografia para que se experimente uma contra-Amazônia. Por sua vez, o fotógrafo extraterritorializa o olhar, pois essas paisagens e lugares já não se reconhecem como Amazônia ou Belém. Tudo se localiza para além da geografia. Essa não-Amazônia é o território visual definido por sua fronteira imaginária. (HERKENHOFF, 2005)

As fotografias de Luiz Braga partem do regionalismo cultural, simbólico e representacional da região para justamente implodi-los dentro da fotografia. Após essa primeira camada de leitura, a origem geográfica do fotografado já não é parte essencial do agenciamento da fotografia do artista, mas o fotografado em si, seu barco, seu olhar e seu nariz, que cortam todos, o horizonte na direção do fotógrafo, e agora em nossa direção quando somos confrontados com ele. Até mesmo a estrutura de madeira do barco que foi talhada na frente para dividi-lo em duas partes, a proa se assemelha à estrutura muscular das suas veias do pescoço. Outro elemento que chama a atenção é a diferença entre como ele coloca a camiseta pendurada com uma ponta na calça, enquanto ela a enrola na cabeça.

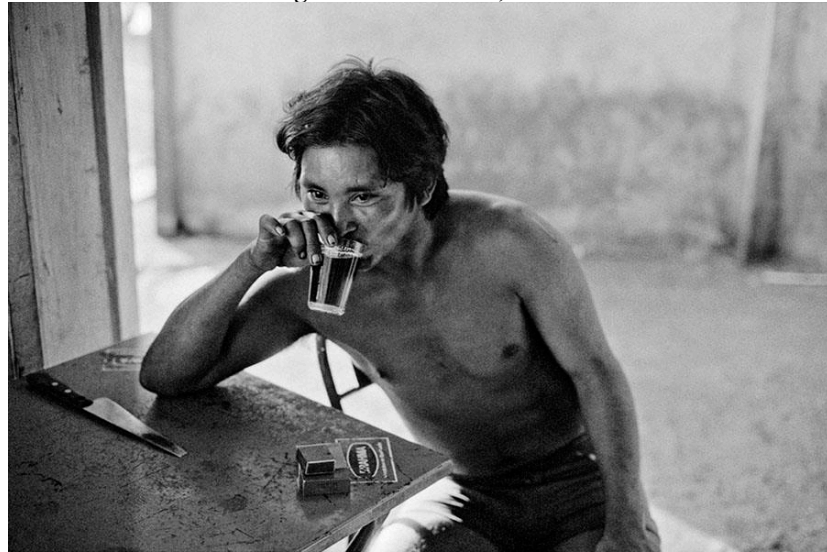
Belém é uma cidade quente durante boa parte do ano, e em setembro o clima quente e úmido fica mais intenso por conta da primavera. O calor de ambos se transforma em uma espécie de fina camada de brilho em suas peles, marcadas pelo suor captado pelas lentes do fotógrafo, principalmente no ombro dele e dela, além da face direita do rosto dele.

A escolha pelo preto e branco oferece automaticamente uma dramaticidade para a foto, enquanto os personagens assumem essa cor dentro da temática criada pelo fotógrafo. O preto e branco está intimamente ligado à trajetória da tradição da fotografia modernista brasileira e do fotojornalismo, principalmente na segunda metade do século XX, como descreve o crítico de arte Tadeu Chiarelli.

O caráter silencioso e mesmo solene dessas fotos [...] de Braga ganha um acento mais dramático nos retratos fotográficos em preto e branco, realizadas anteriormente, logo no início de sua trajetória. Embora nesse momento seja possível perceber o artista oscilando entre a fotografia enquanto documento etno-antropológico e instrumento de captação de flagrantes do cotidiano [...], o jogo de luz e sombra é enfatizado e utilizado como elemento fundamental da imagem. Esse recurso talvez possa ser entendido como produto de certos resquícios de uma retórica comum no foto-jornalismo que com grande intensidade até os anos de 1970 e 1980, insistia em retratar com algum heroísmo as condições de vida da população pobre do país. Típicas da produção do artista quando jovem, as fotografias p&b de Luiz Braga revelam a capacidade do artista em conjugar modelo e entorno numa atmosfera que parece sempre querer transcender o cotidiano em busca de uma realidade outra. (CHIARELLI, 2005)

Essa solenidade que Chiarelli descreve pode ser vista também na fotografia *bebendo*, 1986 (figura 15). Nela, observamos um homem sentado em uma cadeira de bar. O fotógrafo capta exatamente o momento em que o fotografado leva o copo até a boca. Ao seu redor observamos alguns objetos, uma faca sem ponta, uma carteira de cigarros juntamente com uma pequena caixa de fósforos. A composição feita pelo fotógrafo captura o fotografado em uma posição diagonal, olhando para a frente enquanto o fotógrafo está ao seu lado. O fotografado sem camisa apoia sua mão em suas pernas cobertas por um pequeno short bem apertado. Seus olhos parecem olhar para o chão do bar ao tempo em que seu nariz se aproxima do líquido. Entretanto, nessa fotografia o que me chama mais a atenção são as posições dos dedos dele. O único dedo que parece sustentar o copo é o médio, enquanto o indicador apenas direciona a bebida para o lugar certo entre os lábios. O dedo anelar se retrai, e o dedinho sobressai. Olhar para esses itens pode parecer um mero detalhe, entretanto, para mim, é o protagonista da foto.

Figura 15 - Bebendo, 1986.



Fonte: BRAGA (1986).

O ciclo de interpretação da foto, vindo de fora para dentro, começa com o ambiente ao fundo, destaca-se a simplicidade do bar, com poucas mesas, feito de madeira e com poucos móveis. Após, já a partir da parte da frente da fotografia, vemos a mesa com seus objetos. Nesse momento, o corpo do fotografado continua a espiral de leitura da foto, seja pelo lado direito, a partir de sua mão apoiada na perna, ou pelo lado esquerdo, a partir do seu cotovelo apoiado na mesa. Assim, naturalmente chegamos à face do fotografado, com sua cabeça abaixada em direção ao copo e o jogo entre nariz, dedos e copo.

O que esses dedos me dizem sobre a *Caboquice*? Será a maneira pela qual o artista repetidas vezes observou os fotografados/as segurando os copos e quis registrar essa maneira expressiva dos dedos? Talvez nunca saberemos, pois há milhares de pessoas na ilha segurando seus copos de jeitos diferentes, o que sabemos é que foi esse jeito de segurar o copo que o artista escolheu para retratar. Essa decisão está aqui conosco, representada na foto que vemos dos dedos e do copo quase escorregando na mão do fotografado.

A dramaticidade impressa nessa fotografia está carregada de subjetividade justamente pelos dedos do fotografado, é esse gesto que imprime na fotografia uma espécie de assinatura da *Caboquice*, materializada pelo artista por meio de um intenso estudo da cor, textura, filme e composição. É possível ver claramente nessa fotografia a qualidade da captura das linhas que cobrem a cobertura do copo em três tons, um mais claro, ao seu redor, e duas linhas à sua frente, uma mais escura e outra mais clara, além do brilho da borda do copo, que revela um semicírculo do líquido.

O contraste dessa foto revela o aprofundamento do artista no estudo de luz e sombra, pelo fundo da fotografia, mais claro, o personagem com seu cabelo preto e o líquido também negro. A fotografia ganha uma dinâmica de claro e escuro o tempo todo, entre os objetos, como a faca com a madeira escura e a lâmina clara, a bermuda clara iluminada pelo sol e escondida pela sombra escura do fotografado. Luiz Braga descreve, em entrevista para a revista Bravo, de 2011, a importância da cor para suas fotografias em P&B:

E você voltou para o preto e branco? Chegou uma hora, em 1984, 1985, que a cor encheu o saco. Aí eu comecei a fotografar em preto e branco, que é a origem do meu trabalho. Mas fui fazer direito, pesquisando filmes, os papéis. Essa fase em preto e branco eu considero uma passagem que vai me levar para o trabalho com o qual eu ganhei o prêmio Leopold Godowsky Jr. Color Photography, da Universidade de Boston, em 1991. Essa foto, Babá Patchouli, de 1986, me abre caminho (JOTA, 2011, p. 33)

Essa entrevista do fotógrafo é interessante, pois seu trabalho autoral é fortemente reconhecido e associado com a cor, em razão de Marajó ter uma geografia amplamente colorida, pelas cores naturais ou artificiais. Contudo, nessa fotografia vemos a complexidade necessária não apenas para fazer uma foto em P&B, como também para olhar os diversos tons entre o preto e o branco como uma faixa de textura que pode ser utilizada como ferramenta sensível, do ponto de vista do artista, para realizar a sua interpretação da *Caboquice*.

Por fim, as linhas dos olhos do fotografado, registradas pelo fotógrafo, criam uma linha juntamente com seu nariz em direção ao copo, facilitada pelos dedos, seu olhar expressivo e melancólico afunda ainda mais a sensação de mergulho no copo. Sua posição desequilibrada na cadeira e a distância do seu cotovelo em relação ao seu queixo também reforçam essa sensação de quase mergulho. O próximo passo depois que a foto foi feita é o gole, o mergulho no gole. Será para relaxar? Descansar? Esquecer os problemas?

Talvez nunca saberemos, mas mais uma vez o que temos é o mergulho no copo que foi escolhido pelo artista, vemos nesse exato momento dos dedos se expressando livremente, e essa fotografia que levaremos conosco. Luiz Braga parece ser um coletor de fotografia do cotidiano que apresentam essa espécie de *maneira* ou *jeito* de viver do ribeirinho. Pequenos detalhes que talvez nós que não vivemos nesse contexto e não convivemos com essas pessoas dificilmente conseguiríamos observar. Ele parece escolher dentro das milhares de cenas do dia a dia quais quer nos mostrar. Outras duas fotografias que representam essa espécie de captura do fotógrafo são *Onde onça bebe água*, 2001, e *o Banho do ébano*, 1999, (figuras 16 e 17).

Nelas vemos esses dois personagens que expressam atitudes consideradas pelo artista como parte deste campo de gramáticas visuais da *Caboquice*.

Figura 16 - Onde onça bebe água, 2001 e **Figura 17** - O banho de ébano, 1999



Fonte: Braga (2001); BRAGA (1999).

Na figura 16, vemos um homem agachado na beirada do rio, tomando água. Essa fotografia apresenta uma grande sofisticação do olhar do fotógrafo, pois capta um conjunto de expressões corporais feitas pelo fotografado no momento da foto. Partindo de seus pés apoiados na parte mais extrema da costa do rio, as solas dos seus pés sabiamente se entremeiam na superfície das pedras em um encaixe quase perfeito para a sustentação de seu corpo. A articulação entre suas pernas dobradas com seu tronco inclinado para a frente lhe traz o equilíbrio para que a postura se mantenha enquanto for necessária, e, por fim, seu braço direito é apoiado em seu joelho pelo cotovelo, enquanto o outro braço faz o movimento de pegar a água e trazer em direção à boca.

Imaginamos que essa complexa relação corporal de sustentação e busca pela água foi feita em poucos segundos, entretanto, parece-me que, para o artista, ele não somente está com o olhar atento para essa expressividade, como a materializou como parte das imagens mentais que o acompanham. Aqui, mais uma vez vemos essa espécie de conjunto de posturas que, para Luiz Braga, fazem parte do seu imaginário em torno da *Caboquice*.

Na figura 17, vemos uma composição próxima, entretanto, nessa há um diálogo existente na fotografia entre a posição do fotografado em seu barco e a árvore que o acompanha. Ela aqui cumpre o papel de cortina entre ele e nós, quase como se não devêssemos ver essa fotografia, uma cena privada ao fundo da foto, protegida em parte pela árvore que o cerca.

Aproximamo-nos um pouco mais do fotografado e vemos sua pequena canoa com seus objetos de banho, um remo cuidadosamente apoiado no casco e ele ao fundo, com suas pernas cruzadas na proa, em uma harmonia perfeita frente à movimentação do rio, expressada pelas linhas ao seu redor. O fotografado não olha para o fotógrafo, está de perfil, olhando para o rio, seus dedos percorrem seu pescoço juntamente com o sabão.

Imagino que tomar banho no rio seja algo tão cotidiano para os ribeirinhos, mas para o fotógrafo é esse momento especial que consegue apresentar mais um aspecto da *Caboquice*, da maneira do ribeirinho em seus fazeres, em seu viver, ao se expressar.

Assim como nas fotografias anteriores, aqui, a relação entre o preto e o branco, articulada com a luz natural oferece uma camada extra de pigmento para a fotografia pelas manchas registradas pelo artista, feitas pelo sabão usado pelo retratado. Manchas que são espalhadas quase como tintas em movimentos circulares ao redor do barco. Por fim, o título da fotografia revela a dimensão mitológica utilizada pelo artista para oferecer um dos caminhos de interpretação dessa foto dentro de um campo socioantropológico. Ébano é o nome de uma madeira escura e densa, que ao ser polida apresenta brilho reluzente, assim como o fotografado que em seu banho potencializa o brilho da pele negra no mesmo movimento de polimento.

As árvores de ébano são encontradas principalmente nas regiões africanas e na Ásia. Considerada como madeira nobre e valiosa, é usada na fabricação de instrumentos como flautas e clarinete. A escolha do nome da fotografia de *O banho do ébano* (figura 17) não é aleatória. É claro que o brilho da madeira lustrada assim como o brilho da pele preta já cria essa associação, mas o artista também coloca a árvore na cena, dentro do rio, na criação da paisagem de seu retrato. Para o crítico de arte Tadeu Chiarelli, a base pictórica e as possíveis inspirações na fotografia de Luiz Braga se fundem na prática cotidiano do artista, principalmente quando encontra essas cenas que ele busca retratar a partir de suas memórias.

Tão importantes quanto as produções dos fotógrafos, cineastas e artistas plásticos com as quais Luiz Braga declara ter dialogado durante seu processo de formação [10] – David D. Zing, Luiz Trípoli, Maureen Bisilliat, Federico Fellini, Edward Hoper e outros –, seriam aqueles outros autores que o fotógrafo não se recorda mais do nome ou nem das produções. E isso se deu porque o meio que ele optou por explorar – a fotografia – não se estabelece como uma forma de conhecimento que se aprende apenas nos museus ou nas escolas especializadas – como ocorre tradicionalmente com a pintura e as outras modalidades artísticas ditas eruditas. (CHIARELLI, 2005)

Nessa linha de raciocínio, gostaria de encerrar este capítulo com uma última fotografia muito delicada chamada *Menino boto*, 2015. Uma fotografia que, diferente das outras, foi feita recentemente e revela a alternância das técnicas utilizadas pelo artista, pois algumas pessoas ainda olham para a trajetória dele do ponto de vista evolucionista, como descreve Tadeu Chiarreli, o que não faz sentido:

Qualquer reflexão sobre o trabalho de Braga não deve ter como chave um conceito evolucionista de arte. Braga não foi do “figurativo” ao “abstrato”, de uma fotografia “documental” a uma fotografia “formalista”, ou de uma fotografia mais “tradicional”

para uma fotografia mais “atual”. Amadurecimento não significa trilhar apenas uma seara em busca da “pureza” da forma ou do que quer que seja. (CHIARELLI, 2005)

Nesse ponto, vale reforçar que apesar de Luiz Braga ter fotos em P&B clássicas nas décadas de 80 e 90, ele continua fotografando atualmente com essa técnica, além de usar outras, simultaneamente.

Figura 18 - Menino boto, 2015



Fonte: BRAGA (2015).

Na fotografia *Menino boto*, 2015, o artista brinca com os mesmos elementos de outras fotografias, como a mitologia, a relação entre o nome dado à foto e a composição do retratado com seu ambiente, além de sua postura corporal. Aqui, vemos um menino boiando na água, assim como o peixe boto; ele está com os olhos fechados e mãos sobre a superfície, com movimentos circulares, como nadadeiras que sustentam seu corpo sobre as águas. Seus joelhos e as pontas do pé se levantam sobre a superfície, enquanto suas pernas permanecem mergulhadas. Suas pernas cruzadas expressam a tranquilidade de quem conhece os perigos das águas, que assim como para os botos parecem ser a sua casa. A parte superior da fotografia traz a coroação do menino boto com as plantas aquáticas que flutuam nas águas em cima de sua cabeça, enquanto abaixo de seus pés vemos o fundo negro do rio, com figuras borradas pelas águas.

A composição do artista expressa com muita delicadeza um importante mito amazônico, o do boto, que percorre muitas regiões com diferentes detalhes, além de fazer parte da memória das pessoas que vivem nessa região do Brasil, assim como Luiz Braga. Mas que lenda é essa? Paes loureiro descreve a lenda do boto da seguinte forma:

Herói dominante do sistema narrativo da lenda, o Boto, na sua passagem da água para a terra, experimenta o percurso de conversão semiótica. Na água é um animal encantado, com toda uma ordem simbólica na cultura. Em terra é homem portador de um outro campo de significações. Em terra assume a forma de um moço de branco, que é sua forma de aparência. Pura aparência, exterioridade plástica do amor personificado, que é, tão somente, a imagem do amor. Aparência e estesia. Não há registro de suas falas, de suas reflexões, de suas dúvidas, de sua interioridade. É uma visão que cumpre um destino: amar. Na sua aparência está sua essência. Transformado em rapaz sedutor, de olhos negros, brilhantes e enfeitiçadores. (LOUREIRO, 2015, p. 227)

Na fotografia de Luiz Braga vemos exatamente o momento, como descreve Paes Loureiro, da transformação do ser animal em humano. Luiz Braga escolhe representar o boto como um ser intimamente conectado com o rio, pois é o lugar onde mora, e ao mesmo tempo com sua forma humana. A postura do retratado contribui para essa percepção, pela tranquilidade da figura e sua espécie de simbiose com o rio, quase em um perfeito equilíbrio.

A fotografia enquanto campo de pesquisa na Antropologia e como ferramenta de criação artística para o fotógrafo constitui um campo de linguagem que não apenas expressa pensamentos e ideias sobre como uma determinada categoria — nesse caso, a *Caboquice* — pode ser representada, como também a ambiguidade da linguagem tenciona essas diversas camadas de significações em um contínuo diálogo desses interlocutores.

4 Luiz Braga e o mapa do Éden

Uma das características que define o ofício do artista, no meu ponto de vista, é a capacidade que ele tem de constantemente criar experimentações na prática artística, com novas técnicas, materiais e instrumentos, bem como na interação com o tema que ele quer retratar. Essa espécie de curiosidade vai aos poucos abrindo espaço para experiências estéticas mais complexas e imersivas. Ao mesmo tempo, o artista compartilha esses resultados com o público quando a obra está formalmente bem resolvida. Luiz Braga, ao longo de sua trajetória, sempre teve esse envolvimento com as experimentações, e uma das técnicas que ele desenvolveu foi o uso do infravermelho para criar fotografias em Night Vision, como ele descreve abaixo:

Quando eu descobri essa técnica, que é realizada através da captura em infravermelho, eu consegui e fiquei muito feliz por isso, descobri uma maneira de abordar a floresta, de abordar a natureza que sempre me cercou, sem ser um fotógrafo National Geographic de calendário, de não alimentar aquele estereótipo do Eldorado bonitinho, lindo, olha a natureza, as araras, os jacarés, as jiboias, o índio bonitinho, colorido. Não, eu queria fazer uma floresta subjetiva. Então, com essa técnica, que primeiro se chamou Night vision, que foi exposta em 2012, cuja pesquisa eu desenvolvi a partir de 2004, 2005, eu encontrei uma maneira de criar uma coisa como se fosse um universo paralelo, um outro lugar. E aí, lendo o texto do professor Paes Loureiro, “Cultura Amazônica: uma poética do imaginário”, eu consegui chegar à conclusão de que o que eu estava construindo era, não sem justificativa, uma terra sem males. Era uma ficção subjetiva, ou seja, eu estava recriando o mundo, que sempre esteve do meu lado, mas um mundo com uma técnica e com uma abordagem que fazia daquele mundo um mundo muito subjetivo, mas um mundo sem males, um mundo lírico, onde as pessoas brincavam, se divertiam, onde trabalhavam, porque tem pescadores, tem pessoas em profissões, tem pessoas brincando, tem crianças, tem muita natureza. Então, quando eu passei mais adiante nesse processo, eu percebi que eu estava, de fato, criando um éden pessoal, um éden particular, sabe? (BRAGA, 2022, grifamos).

Luiz Braga utiliza desse recurso da câmera para fazer fotos diurnas com a técnica de visão noturna. Essa inversão do uso do infravermelho da câmera deixava as fotografias com uma estética que se assemelha a da técnica da gravura em água forte, principalmente pela intensidade do verde que oferece uma espécie de melancolia para as fotografias. Essas chapas fotográficas carregam ainda uma camada atmosférica que cria um distanciamento temporal entre nós e esses personagens, narrativas e a paisagem geográfica, como se esse movimento feito pelo artista distanciasse a fotografia da carga documentarista que a fotografia carrega. São fotografias que apresentam um outro lugar imaginário, idílico e ficcional, como podemos ver nas fotografias do artista.

Entretanto, faz-se necessária uma pequena digressão neste texto para contextualizar brevemente o meu vínculo com o artista e fotógrafo Luiz Braga, e como através dele foi possível realizar uma entrevista no dia 4 de outubro de 2022. Meu primeiro contato com Luiz Braga foi durante a Vivência Marajó, em maio de 2018, no porto hidroviário de Belém, na época me apresentei um pouco tímido. Normalmente, já tenho um tom de voz mais baixo, nesses momentos minha voz parece quase como um sopro no vento, vai se perdendo. Conversa vai, conversa vem, ouço uma voz: “Oi, Alysson”. Olho para trás e vejo Luiz Braga, sabe aquele momento que você pensa, e agora o que faço? Estudei muito sobre as fotografias de Luiz Braga, li muitas entrevistas dele, textos, escritos etc. Sentia e sabia que inevitavelmente existia talvez uma diferença hierárquica aparente ali, isto é, uma relação de poder assimétrica que poderia existir entre mim e ele. Eu, com meus vinte poucos anos, começando a pesquisar sobre fotografia, e ele com quase 40 anos de carreira; ele em casa e eu em um território desconhecido.

Na época tinha planejado uma entrevista, entretanto, não consegui pensar em algo que naquele momento pudesse ser interessante para compartilhar com ele, preferi apenas observar. Entramos no barco e essa sensação me acompanhou na viagem por algum tempo. Lembro de estar sentado na cadeira do barco, um longo barco, quase como um avião com suas fileiras de três poltronas, uma atrás das outras e os corredores ao centro. Estava sentado olhando para trás com os braços esticados sobre a cabeceira das cadeiras, olhando e apenas ouvindo Luiz Braga contar as histórias de suas fotografias.

Passados 4 anos, agora em 2022, olhando para trás, é interessante perceber como essa dinâmica foi se transformando ao longo do tempo. Luiz Braga sempre se mostrou disponível e acolhedor com todos os meus pedidos ao longo destes últimos anos, desde as autorizações necessárias para utilizar suas fotografias em artigos, passando pelos pedidos de informações mais específicas sobre as obras, e, por fim, com o meu último pedido para realizar uma entrevista com ele, convite que foi aceito prontamente.

Diferente de maio de 2018, desta vez me senti muito seguro e confortável na interação com o artista, ao longo destes últimos anos li e pesquisei dezenas, de referências acadêmicas sobre a trajetória e obra de Luiz Braga, chegando até centenas de materiais sobre ele, desde catálogos de exposições, biografias, textos curatoriais, além de acompanhar as publicações dele no Instagram, mas o que me trouxe mais segurança foi o amadurecimento da minha percepção sobre a poética visual do artista. Assim como nos outros capítulos, aqui também faço algumas interpretações das fotografias em Nigh Vision, entretanto, adicionei transversalmente os trechos da entrevista realizada com o artista que mais se destacaram em meu ponto de vista.

Figura 19 - Éden, 2017.



Fonte: BRAGA (2017).

Talvez essa fotografia, *Éden*, 2017, seja uma espécie de capa para o então *Mapa do Éden*, o atual nome não somente da série de fotografias na qual o artista utiliza a técnica de visão noturna, mas desse conjunto de escolhas estéticas, composicionais e sensíveis para expressar essa espécie de paraíso perdido e ficcional. Na fotografia, vemos uma estrada que parece se abrir como o mar de Moisés para que seja possível atravessar a floresta em direção a essa terra distante, um encontro com a floresta sem a presença humana.

Bom, essa série que começou com o nome de Night Vision e depois eu rebatizei, na verdade, não é Jardim do Éden. Era Jardim do Éden em algum momento, mas eu preferi colocar como Mapa do Éden, que acho que é o que tenho colocado, é mais Mapa do Éden. A ideia, neste caso, primeiro é o seguinte, preciso voltar um pouco e perceber o seguinte, que na minha obra, até cerca de 15, 16 anos atrás, até 2004, mais ou menos 2005, a floresta, a natureza, a floresta, não faziam parte, não era um protagonista na minha obra. Quem era o protagonista era o homem, seu ambiente, seu trabalho, seus barcos, seus bares, suas casas, os mercados e tudo mais. Então, a floresta, se aparecesse, quando aparecia, era um fundo, e olhe lá (BRAGA, 2022, grifo nosso).

Luiz Braga descreve também o processo de criação desta nova linha de expressão artística sobre a temática da *Caboquice*, em alguns pontos principais: primeiro, a atitude dele de se afastar da periferia de Belém, onde começou seu processo fotográfico, em direção à Ilha do Marajó, motivado primeiramente pela constante violência que vinha crescendo e, ao mesmo tempo, a sua busca pelo encontro com a ancestralidade indígena.

Para ele, ir ao encontro dessa floresta subjetiva é justamente a possibilidade de criar “uma terra sem males”, mesmo que apenas na fotografia, como descreve abaixo:

De fato, eu migrei de uma forma intuitiva para o Marajó como tudo que faço na minha vida. As mudanças de técnica, as mudanças de equipamento, as escolhas são realmente regidas por uma intuição que hoje entendo que é fruto de uma ancestralidade indígena, de uma sabedoria que está muito antes de mim e que eu sou um tributário dela. Essa intuição me leva para o Marajó por uma razão óbvia, porque na cidade de Belém, onde eu flanava livremente dos anos 70, 80, 90 até o início dos anos 2000, houve uma época, especialmente na primeira década do ano 2000, onde houve um crescimento muito grande da violência urbana na cidade de Belém, especialmente nas periferias, com chacinas, com uma série de barbaridades, das piores possíveis. E isso obviamente não só ameaçava a minha integridade, como criou um ambiente de desconfiança em relação a tudo o que circulasse. Então, imagina, eu pegar uma câmera e circular num ambiente tenso, num ambiente áspero. Não cabia mais a delicadeza e o humanismo que sempre preguei na minha fotografia, que necessitava de uma cumplicidade do fotografado, de um acolhimento, de uma troca de olhares. Quando percebi que isso já não estava sendo mais possível, onde a desconfiança era maior, onde o medo, onde a negativa era muito maior do que a aceitação, eu achei que não... Eu sofri muito nessa época, eu sofri muito. Eu lembro da Jorane Castro, que é a diretora que fez o documentário Lugares do Afeto, me dizer em determinado momento, Luiz, tu precisa fazer as pazes com o teu lugar. E acabei fazendo essas pazes, já que o meu lugar não é uma geografia específica, e sim uma coisa imaginária, acabei fazendo essas pazes com o meu lugar no Marajó. A partir dos anos 2007 e 2008, começo a ir com mais frequência para a ilha e começo a perceber lá, principalmente a partir do episódio que vivi lá com as comunidades quilombolas. Em 2013, precisamente, eu comecei a perceber um acolhimento tão forte, tão intenso, que eu disse assim, para mim mesmo, falei que aqui é o lugar onde posso exercer a minha fotografia, onde posso ir e vir, voltar, conhecer as pessoas, acompanhá-las, ver o crescimento delas, porque a minha fotografia sempre teve essa conotação de idas e vindas. Eu digo assim que são espirais, do mesmo território, mas que vão se expandindo, seja para o lado, seja de camadas para cima e para baixo, porque eu voltava, mas já voltava ou com outro olhar, ou com uma outra técnica, ou interessado noutra coisa. Então, essa confiança é importante de você ter nas pessoas que te recebem e na tua tranquilidade para fotografar, porque no momento em que você está fotografando, você só tem olhos, você está 100% ali. (BRAGA, 2022, grifo nosso).

A tentativa de Luiz Braga de adentrar na floresta e criar fotografias parece também estar conectada como uma certa responsabilidade de proteção desse patrimônio, pois para o artista a floresta amazônica não é vista como parte dos tesouros brasileiros, mas sim como um território desconhecido e negligenciado:

eu tenho convicção que, infelizmente, o brasileiro médio não conhece a Amazônia. [...] Ou seja, a Amazônia, para o brasileiro médio, é uma coisa distante, cheia de índios, cheia de bichos, cheia de doenças, um lugar... Um inferno verde, vamos dizer assim. [...] Acho que o brasileiro médio sente que o futebol é brasileiro, sente que o samba é brasileiro, sente que a mulher bonita, morena, é brasileira, sente até o frevo, entendeu? Mas, de maneira geral, o brasileiro não percebe a Amazônia como algo que, de fato, lhe diga respeito. E isso explica por que o brasileiro é tão relapso em relação à Amazônia e tudo o que diz respeito a ela, inclusive com respeito a conhecê-la. (BRAGA, 2022, grifo nosso).

Recentemente, Luiz Braga investiu grande parte de seu tempo enquanto fotógrafo em uma tentativa de criação poética sobre essa floresta com o receio que ela não existe na posteridade. Vemos cotidianamente as notícias sobre o crescimento do desmatamento, os graves problemas de garimpo ilegal, da pesca ilegal, dentro outros problemas ambientais, e para o fotógrafo a câmera se transformou em uma espécie de escudo contra esses problemas durante o registro das fotografias:

Para mim, serviu como um refúgio. Hoje, mais adiante, especialmente nesta viagem que fiz agora, eu levei a câmera de infravermelho e fiz muitas fotos, fotos assim, descaradamente de natureza, de beira de rio, de árvores, de raízes. Aí, sim, já está virando uma ode à natureza. E isso, obviamente, de novo, não sem uma justificativa, porque na minha viagem de Manaus para Tefê, de dentro do jato da Azul, era tanta queimada que não conseguia sequer enxergar as nuvens. Era só uma grande fumaça branca. Eu não conseguia nem enxergar céu azul, nem nuvem embaixo do avião, era tudo branco. Entendeu? Então, talvez, inconscientemente ou intuitivamente, a minha câmera virou como nunca, o infravermelho virou como nunca para a floresta, para as raízes, para as beiras de rio, para os rios. Entendeu? Aí, sim, como um brado, mas não um panfleto, um reforço nesse meu universo, nesse meu éden particular. (BRAGA, 2022, grifo nosso).

Esse processo de mudança da produção de Luiz Braga para a Ilha do Marajó é descrito pelo artista como fluido e baseado no improviso. O fotógrafo passou boa parte das férias de infância e adolescência na Ilha e já tinha esse imaginário pregado no inconsciente. Ao longo dos mais de 47 anos fotografando, essas duas características parecem ter sido as bússolas para o artista, a fluidez e a improvisação.

Acho que isso é uma coisa que não mudou tanto. Acho que o que foi acrescentado ao longo do tempo, já estamos falando de 47 anos de fotografia, isso não é pouca experiência. Acho que o que foi mudando é que, com essa experiência, com esse tempo de carreira, hoje já tenho mais ferramentas para saber o que vou usar em determinadas buscas que estou promovendo. Por exemplo, para Tefê, fui com uma câmera térmica que ainda não publiquei nada. Estou usando uma câmera termal. Usei a câmera de infravermelho para fazer natureza, já olhei o resultado e deu muito certo. Usei a captura em cores, que uso, que permite o preto e branco e em cor. Então, essas escolhas são fluidas. E cada dia, obviamente, mais precisas por conta da experiência. Obviamente, já tenho algumas situações, algumas escolhas, alguns temas que presumo que vou encontrar, então, já levo a ferramenta para aquele tema. Mas sempre deixo, vou deixar um espaço bem grande para o improviso. O improviso não quer dizer que seja renegar ou relevar a técnica a uma instância menor. O improviso é você ter a guitarra certa para aquele solo que você resolveu fazer naquele momento da música. É você tirar daquela guitarra o som que quer naquele momento. Se a guitarra não estiver no palco, você não vai conseguir tirar o som dela. Se a câmera não estiver na bolsa, se ela não estiver pronta, você não vai conseguir fazer. Então, nesse ponto de vista, prefiro levar mais e nem usar, como às vezes acontece, do que não levar. Nesse ponto, não. (BRAGA, 2022, grifo nosso).

As escolhas técnicas, estéticas e poéticas ganham uma estrutura concreta que facilita o trabalho do artista no momento de acolhimento dessa fluidez e do improviso, como nas fotografias abaixo. Luiz Braga descreve que a primeira, *Lavadeira no Xumucuí*, 2011, era uma fotografia que ele queria fazer já há muito tempo, estava presente no imaginário do artista. Quando passava de carro e viu a lavadeira, correu para materializar a fotografia que já existia mentalmente. Assim como em *Fé em Deus*, 2016, a entrada dos pescadores no rio é outra fotografia que Luiz Braga vivenciou dezenas de vezes em suas visitas nos arredores da Ilha do Marajó, desde sua infância até a fase adulta.

Figura 20 - *Lavadeira no Xumucuí*, 2011 e **Figura 21** - *Fé em Deus*, 2016.



Fonte: BRAGA (2011); BRAGA (2016).

Ambas as fotografias foram trabalhadas composicionalmente de forma diagonal, com os personagens mais próximos do espectador enquanto a paisagem geográfica ao fundo é mais distante. A lavadora é ancorada pela árvore que está ao seu lado, já os personagens da outra foto cumprem o papel de ancoragem do barco na terra.

A perspectiva criada pelo fotógrafo na fotografia da lavadora está estruturada na sequência de objetos da cena, primeiro a árvore mais próxima do espectador; depois, o tronco que ela usa como suporte, e, por fim, a bacia de alumínio com a roupa lavada. Na outra fotografia, essa linha é criada primeiro pelos pés, pernas e braços dos barqueiros que seguem pela linha da borda do barco. Vendo a cena, sentimos uma percepção de expansão da foto, que é feita pela criação composicional do artista. Outro ponto importante que vale a pena destacar nessas fotografias é a rigidez dos músculos esticados durante o movimento, seja de esfregar a roupa ou de empurrar o barco, músculos que se misturam na cena, além de trazer para uma fotografia estática a possibilidade de a gente continuar o movimento executado pelos personagens em nossa imaginação.

Por fim, não menos importante é a presença da iluminação natural, o sol que é abafado pelas nuvens, mas que faz parte das escolhas presentes em muitas fotografias de Luiz Braga. O artista parece reproduzir esses conjuntos de elementos em fotografias, os personagens à frente que se conectam perspectivamente em direção à paisagem ao fundo, que expande a cena e pulveriza a paisagem geográfica para todos os lados.

Luiz Braga relata como essa espécie de intimidade que ele tem em fotografar foi construída principalmente pela relação humana com os moradores da ilha ao longo das últimas décadas, o que propiciou esse acúmulo de camadas que a fotografia dele apresenta. Entretanto, ele descreve abaixo as principais transformações que percebeu e como sente receio do impacto negativo em torno de fenômenos contemporâneos como o turismo exploratório, a produção de soja e a recente evangelização das comunidades nas cidades dentro da Ilha do Marajó que, segundo ele, descaracterizam a *Caboquice*:

Você perguntou se esse movimento do turismo já prejudicou. Ainda não, eu temo muito por ele. E não só o turismo, mas também os arrozeiros, os empreendedores de soja, esse tipo de empreendimento vasto, de larga escala. É que realmente isso pode, e em alguns lugares, já mudou a paisagem, já mudou as águas, no caso de Cachoeira do Arari, as pessoas de uma determinada empresa de arroz estão desviando com aquelas adutoras, água do Rio Arari, para a sua propriedade. Mas ainda há a festa de São Sebastião, ainda tem todos os círios, ainda tem o gestual. Então, claro que o vaqueiro não se veste mais como o vaqueiro que eu fotografei lá nos anos 1970, que é com aquela camisa branca com aquele bordado marajoara. Hoje eles andam com a camisa da Adidas ou da Nike, ou da última Micareta, aquelas camisas de tecido sintético. O Boné também, são raros os que andam de chapéu de palha. Então, ok, mas isso ainda não impactou tá. É uma coisa que sempre tenho falado para a comunidade, porque acabo estreitando muito. Vai fazer um ano que a gente conseguiu uma casa lá em Joanes, então a gente já tem hoje um pouso lá, uma relação com os pescadores, com as pessoas do lugar. Então procuro falar para eles que não podem deixar certas mazelas que minaram muito e que degradaram muito o tecido urbano de Belém fincarem lá, que é o tráfego pesado de drogas que já tem, que é uma série de atitudes violentas. Isso já existe, mas, por ser uma ilha, ainda é uma coisa relativamente sob controle. E outra coisa, nessas áreas que eu fotografo, principalmente nessa área de Joanes, Salvaterra, Soure, Cachoeira, essa onda puritana, evangélica ainda não graçou ao ponto de estragar a minha caboquice, porque em alguns lugares, que eu já fui no centro do Marajó, infelizmente essa propagação desse puritanismo, que atrela política com religião, e você vê que as pessoas já não dançam mais, as pessoas não vão mais para as festas, já não tem mais boi-bumbá, já não tem mais a festa da praia, porque agora tudo é evangélico. Eu já documentei isso também lá no centro do Marajó, porque faz parte do momento que estou vivendo, mas é um avanço muito grande, mas nessas áreas onde ainda tenho que me concentrar, não chegou ao ponto de minar as festas, as brincadeiras, as danças e tudo mais. Mas ainda não há, na verdade, dentro desse período de tempo que tenho estado com mais frequência, que é aproximadamente dez anos direto indo para lá, eu ainda não percebi. O que eu percebo ainda que são algumas mazelas que não conseguem resolver, o transporte e outras coisas, a saúde das pessoas. Não tem um hospital decente (BRAGA, 2022, grifamos).

Mais uma vez, Luiz Braga parece imprimir em suas fotografias uma espécie de gramática visual do cotidiano baseado em sua percepção do ambiente geográfico da Ilha do Marajó associada à dinâmica social das pessoas ali, como descreve:

Então, tudo isso, o Marajó foi acolhedor, primeiro que tudo, a questão humana. Segundo, o Marajó tinha e ainda tem um meio, um ambiente arquitetônico, cultural muito interessante, por meu olhar, as pessoas, o gestual, os ambientes, as casas, as cores, as luzes. Ele ainda é um ambiente que acolhe muito a minha visão de mundo. (BRAGA, 2022, grifamos).

O artista ainda relata como sua obra pode ser interpretada como uma espécie de registro antropológico de um conjunto de atividades, hábitos e costumes de uma região do Brasil que ainda é pouco conhecida, principalmente por estar localizada ao Norte do país. O imaginário de Luiz Braga na fotografia é uma tentativa de dar conta da diversidade de cores, formas e texturas de um dos estados mais vibrantes do Brasil:

Agora, voltando para a questão do imaginário. Uma vez, numa conversa que nem essa que a gente está tendo, um arquiteto perguntou para mim o seguinte. Você considera que, se caísse uma bomba em Belém do Pará e destruísse a cidade, uma boa parte dela poderia ser reconstruída a partir das suas imagens? Eu nunca tinha parado para pensar sobre isso, mas considero que sim, entendeu? Porque acho que... Aí vai para a história da antropologia visual, entendeu? Porque nas minhas imagens estão os costumes, o gestual, as cores, o trabalho, a brincadeira, a fé, os transportes, os portos, entendeu? Está tudo, esse caldo está todo nas imagens. Então, tanto isso é verdade que muitos diretores de cinema usam o meu trabalho como referência, seja de luz, seja de direção de arte, seja de guarda-roupa, seja de gestual, para os seus filmes, entendeu? Então, eu sim, acho que o meu trabalho já trouxe muita gente para conhecer a Amazônia, já divulgou, sim, e uma Amazônia que não é aquela dos estereótipos, isso desde criancinha que não me proponho a reforçar. Eu não quero reforçar aqueles estereótipos da Amazônia que todo mundo, de maneira geral, tem. Eu prefiro mostrar que é uma Amazônia onde moram pessoas, pessoas que trabalham, pessoas que são honradas, que são dignas, que têm um jeito diferente, mas esse diferente não significa que seja menor ou maior, é simplesmente diferente. Mas o Brasil tem dificuldade, infelizmente. Tem muita gente que acha que Belém é no Nordeste, porra! Então, já viu, né? É Foda... (BRAGA, 2022, grifamos).

A fotografia documental esteve relacionada, na primeira metade do século XX, com a busca de percepção da “realidade”, e foi associada com uma espécie de prova fiel da realização de acontecimentos e fatos históricos e políticos. Entretanto, no início da segunda metade do século XX, com o início da Arte contemporânea, a fotografia começou a ser tratada como mais uma linguagem de experimentação dentro do campo poético. Essa pequena digressão tem como objetivo contextualizar que a desconfiança que Luiz Braga parece ter sobre a fotografia estereotipada do exótico na Amazônia está ligada a essa corrente de fotografia documental, mais conversadora e tradicional.

Luiz Braga ressignifica a fotografia documental como uma fotografia que abraça o ficcional, o imaginário e o poético como parte do processo de documentação. Essa interpretação está muito distante da que era feita pelos fotógrafos documentaristas no início do século XX. Essa espécie de fotografia documental contemporânea cria um vocabulário visual do cotidiano como forma de aproximação do dia a dia das pessoas e, ao mesmo tempo, ainda cumpre uma função patrimonial, justamente quando essas fotografias adentram nas coleções de museus. A interpretação dele sobre a função da antropologia visual estava atrelada a essa fotografia documental clássica:

Mas, mesmo naquela época, eu até aceitava que o meu trabalho tinha uma camada, e tem de fato, mas eu sempre percebi que ele tinha mais outras camadas que estavam além ou aquém da antropologia visual. Ou seja, que era uma coisa que tinha uma poética, que tinha outros discursos, além da própria antropologia visual. [...] Eu nunca saí para fotografar com o intuito de fazer uma documentação antropológico visual da Amazônia, mas entendo e aceito que o meu trabalho tenha sim e possa ter sim uma compreensão a partir desse viés (BRAGA, 2022, grifamos).

Em *Axixá, 2006*, e *Procissão Caraparú, 2010*, observamos essa outra documentação contemporânea pela dinâmica entre os personagens, seus barcos e a vegetação natural da Ilha. Na figura 22, vemos pequenas canoas flutuando no rio, bem distante do fotógrafo, enquanto na figura 23 essas mesmas canoas atravessam os canais do rio atrás da santa padroeira, que segue à frente, no barco maior. A região da Ilha do Marajó é coberta por muitos rios e uma das fontes de sustento vem justamente da pesca. Para além das necessidades básicas, o rio também tem uma relação muito forte com a espiritualidade das comunidades através das procissões.

Figura 22 - Axixá, 2006 e **Figura 23** - Procissão Caraparú, 2010.



Fonte: BRAGA (2006); BRAGA (2010).

Durante a Vivência na Ilha do Marajó, em maio de 2018, também percebi essa forte relação entre os rios e as pessoas. Na época, fiz a tentativa de captar essa atmosfera quase espiritual em um pequeno vídeo abaixo. Neste [vídeo](#), chamado “Dança das águas marajoaras”, propus um enquadramento que colocasse a canoa como protagonista da cena e seu balançar impulsionado pelas águas movidas pelo vento como base da dança.

Figura 24 - Danças das águas marajoaras



Fonte: acervo do pesquisador (2021).

A dinâmica composicional está baseada em um diálogo também com a montagem mais clássica de Luiz Braga. Ao centro, está a figura a qual desejava oferecer o protagonismo da cena, o contexto do rio como a parte que conecta a canoa com a paisagem geográfica. O fundo amplia a paisagem e expande-a para além da linha do horizonte. Por fim, as pequenas plantas aquáticas, mais próximas do olhar do espectador, oferecem essa intimidade, representam a posição do barco, que está mais próximo da costa.

Nessa produção audiovisual, estava interessado em adentrar no campo simbólico sobre a *Caboquice* e poetizá-la para me aproximar dessas camadas experienciais da Ilha do Marajó. Esse processo de superação do documental clássico da fotografia para um documental ficcional foi impulsionado pela vontade de compartilhar uma espécie de atmosfera sensível que tive na Ilha durante a vivência, através desse vídeo. O audiovisual tem essa capacidade de transportar o espectador para mundos paralelos e Luiz Braga parece trabalhar essa percepção em sua fotografia, principalmente através do uso da cor, da luz e da cena nas suas fotografias.

Durante a década de 80, Luiz Braga tinha a percepção de que os antropólogos estavam interessados principalmente em realizar uma documentação das comunidades isoladas, como também descreve abaixo. Entretanto, durante a entrevista com o artista, ele se mostrou surpreso quando compartilhei que atualmente a antropologia visual tem interesse nas práticas mais experimentais, na fotografia, além de olhar para as poéticas, expressões artísticas e do campo sensível como parte de uma dinâmica também antropológica no uso dessas ferramentas.

Pois é, cara. Sabe que lá atrás, nos anos 1980, quando eu comecei a fotografar esse universo caboclo, especialmente a partir da cor, muitas pessoas, não muitas, mas algumas pessoas começaram a usar esse termo que eu te confesso que, naquela época, 1981, 1982, eu não conhecia, que era a antropologia visual (BRAGA, 2022, grifamos).

Luiz Braga também afirma que, a partir dessa percepção socioantropológica, esta pesquisa é a primeira que aborda o seu trabalho artístico-fotográfico com a utilização de ferramentas teóricas-metodológicas da disciplina antropológica. Luiz Braga já tem uma grande fortuna crítica sobre suas produções nas Artes Visuais, História da Arte e na Comunicação, mas com exceção do antropólogo Paes Loureiro, não se lembra de pesquisas sobre suas fotografias dentro do campo antropológico.

Como eu te falei, não há, nunca houve. Não que eu tenha conhecimento, nunca houve. Sempre vejo as pessoas falando sobre as técnicas, sobre a cor, sobre o uso do filme de uma forma errada (aqui Luiz Braga se refere a técnica infravermelho para realizar fotografias durante o dia, uma técnica desenvolvida por ele que marca boa parte de sua trajetória), sobre a captura infravermelho, sobre as cores da Amazônia, sobre as temperaturas de cor. Mas não vejo realmente, não há essa abordagem, não há (BRAGA, 2022, grifamos).

Neste ponto, a dinâmica de circulação é determinante para obter outras leituras sobre as fotografias dele que possam reverberar em sua produção ao longo do tempo. Aqui, há a importância do papel dos críticos de arte e dos críticos culturais, que fazem esse processo de articulação entre obra e público, em um constante diálogo com os artistas. Luiz Braga compreende a importância dessa atividade e o impacto dela em sua produção:

Eu sempre falo uma coisa, certo? Muitas pessoas, entre as quais agora você se inclua, sem qualquer puxa-saquismo aqui, mas muitas pessoas me ajudaram a entender o que eu faço. E isso não é pouco. Eu sempre digo, vocês, você, Paulo Herkenhoff, Tadeu Chiarelli, Diógenes Moura, Rosely Nakagawa, o Paulo Miyada e tantos outros, não vão mudar a minha forma de fotografar, de ver o mundo, mas me ajudam a entender a minha fotografia, me mostram caminhos que às vezes eu mesmo não estava enxergando (BRAGA, 2022).

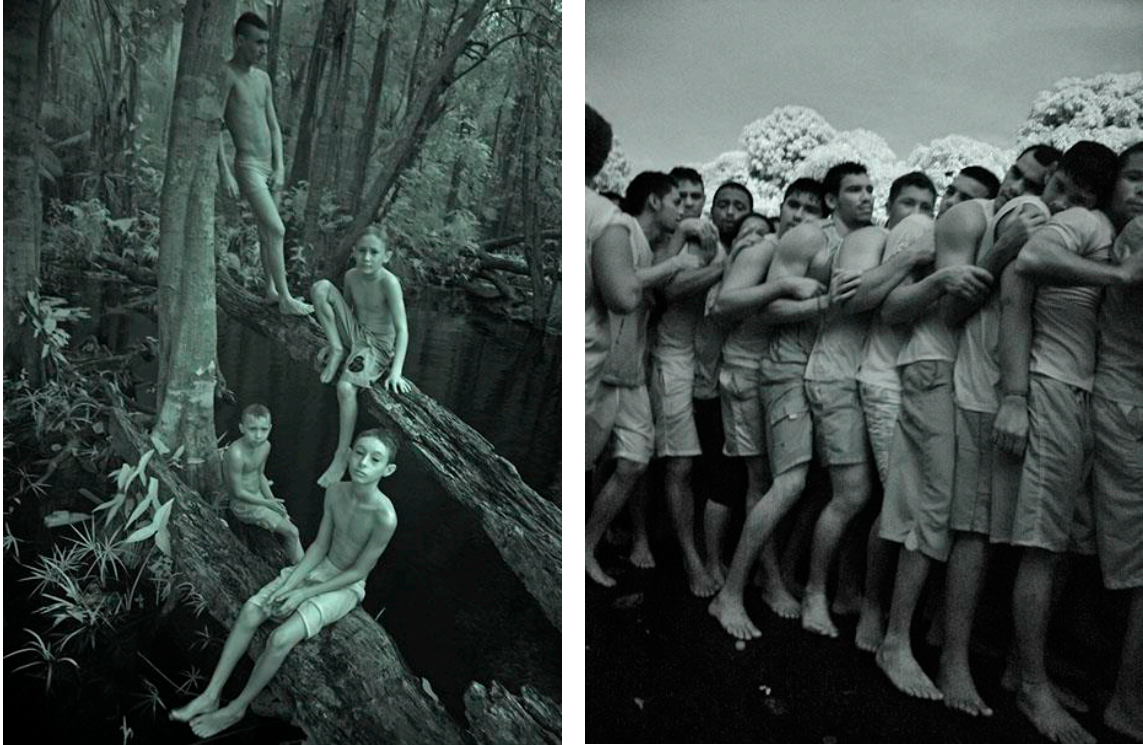
O papel de alguns críticos de arte teve um forte impacto não somente na leitura das fotografias de Luiz Braga, como contribuíram para uma espécie de institucionalização dela dentro dos acervos de alguns dos museus mais importantes do Brasil, como MASP, MAN-SP e Pinacoteca de SP, como ele também descreve abaixo:

Ao longo da sua carreira, você manteve contato com diversos críticos de arte, como Tadeu Chiarelli, Paulo Herkenhoff e o Diógenes Moura. Sabemos a importância dos espaços de reflexão crítica e curatorial que permeiam o mundo das artes, principalmente como um espaço de diálogo, pensamento e circulação de ideias. De que forma, ou qual o papel desses críticos na leitura do seu trabalho e o impacto desses espaços institucionais, como museu, galeria, na sua produção? Como falei lá atrás, acho que essas pessoas e outras, como Rosely Nakagawa, Osmar Pinheiro, que foi meu professor lá atrás, João de Jesus Paes Loureiro, uma pessoa que tem um papel muito grande na minha compreensão sobre a Amazônia, sobre a cultura amazônica. Entendeu? Essas pessoas, como te falei, elas me ajudaram a entender o que eu estava fazendo, lançaram luzes sobre coisas, ou reforçaram saberes que eu já tinha consciência, ou até revelaram coisas que eu não tinha consciência, porque, como eu te disse, meu trabalho é muito intuitivo. Sobre o papel das instituições, acho que é sim importante ter o trabalho como tenho hoje, num acervo, na exposição permanente do MASP e da Pinacoteca, finalmente na minha terra em Belém, nas Onze Janelas tem uma imagem minha. Mas tu sabes que quem está cumprindo esse papel de uma forma muito mais ampla hoje é o Instagram (BRAGA, 2022, grifamos).

O caminhar do artista muitas vezes é solitário porque são poucas as pessoas que compartilham com ele essa percepção sensível do mundo. Dessa forma, as conversas, encontros e debates com os críticos se tornam espaços de um certo acolhimento do artista e o lugar no qual ele consegue expressar suas ideias, pensamentos e compartilhar o seu trabalho com pessoas que de fato estão profundamente interessadas na pesquisa. Algumas temáticas feitas por Luiz Braga carregam esse processo impregnado dentro das fotos, uma delicadeza com a cena fruto de um longo processo de estudo e prática com a fotografia. O processo de lapidação de um tema, como o da *Caboquice*, pode levar muitas décadas para se transformar em um certo estilo ou característica que marca a produção do artista.

Nas fotografias abaixo, *Meninos no igarapé*, 2015, e *Promesseiros*, 2016, observamos essa construção da cena de um fotógrafo com grande experiência e olhar sensível, principalmente pelos desenhos dos corpos no espaço. Esses corpos, nas lentes do fotógrafo, transformam-se quase como linhas de luz para que ele faça a composição desejada diante da geografia amazônica. Nessas duas fotografias vemos esses conjuntos de corpo — entre pés, pernas, braços e ombros — como conjuntos de massas de cor, luz e sombra usados para conectá-los e, ao mesmo tempo, fazer o desenho dentro do campo bidimensional da fotografia.

Figura 25 - Meninos no igarapé, 2015 e **Figura 26** - Promesseiros, 2016.



Fonte: BRAGA (2015); BRAGA (2016).

Na fotografia *Meninos no Igarapé*, 2015, vemos esses quatro meninos pendurados nas árvores. A partir das pernas do menino mais próximo da terra começamos a seguir as linhas dos corpos longilíneos, desde os pés, atravessando os joelhos, pernas, mãos, braços, ombros, e, por fim, a cabeça. O primeiro corpo se encerra conectado com o segundo, acima, e com o terceiro, ao lado, no mesmo movimento de subida. O segundo menino está em uma posição de transição, uma perna flutuando enquanto a outra serve de apoio para o corpo, quase como se estivesse se preparando para levantar, e, por fim, o último menino já em pé, com suas pernas e braços esticados, apoiado na árvore ao lado. Luiz Braga cria uma cena quase cinematográfica, poderia ser este menino o mesmo reproduzido em quatro? Poderia ser o mesmo menino em diferentes momentos, desde a chegada à escalada das árvores? Talvez, por ser uma fotografia em visão noturna, esse aspecto fantasmagórico é amplificado em corpos que se repetem em diferentes posições, mas que se assemelham ao mesmo tempo.

A fotografia ao lado, *Promesseiros*, 2016, tem a mesma dinâmica de conexão dos corpos, mas o fio condutor dela é a espiritualidade. Essa foto em especial é uma das minhas favoritas nas de Night Vision de Luiz Braga, porque ele conseguiu fazer um momento extremamente delicado durante a criação dessa fotografia, o de silenciamento.

Essa fotografia foi feita durante o círio de Nazaré, uma das festas populares e religiosas mais famosas do Norte do Brasil, com mais de 2 milhões de fiéis todos os anos. Imaginem uma procissão com essa quantidade de pessoas em um espaço extremamente apertado, tumulto, uma multidão de pessoas conversando, chorando, gritando, cantando, pedindo proteção aos céus e, ao mesmo tempo, Luiz Braga consegue rachar a fotografia e suspender esses fiéis para um lugar tranquilo, onde o silêncio impera. Um lugar ficcional é criado pela fotografia, na articulação com as posturas dos retratados. Nesse lugar, conseguimos ter tempo e calma para passear por todos esses rostos de homens conectados de forma íntima e carinhosa. Esses corpos são quase suspensos pela pressão de uns sob os outros, carregados em direção à padroeira, Nossa Senhora de Nazaré. Todos estão descalços, conectados com o piso, banhados do suor impregnado na pele, após as longas horas de procissão. Cotovelos entrelaçados como linhas de costura que carregam umas às outras para a malha que se move ao redor da santa.

Para o artista, criar esse tipo de cena só é possível graças à cumplicidade que ele recebe desses retratados durante o processo fotográfico. Para ele, é impossível criar uma cena sem que haja esse tipo de relação, um dos motivos, mais uma vez, que o fez desistir de realizar as fotografias na periferia de Belém, por conta da violência. Essa cumplicidade está baseada na reciprocidade, que também é oferecida a nós quando vemos as fotografias e nos conectamos com os personagens que doaram seus corpos, expressões e posturas para a criação da cena do artista:

De novo, volto à questão da naturalidade. Se eu te dissesse que isso foi uma coisa maquiavelicamente programada, eu estaria mentindo. Acho que tudo se dá de uma forma natural, ou seja, eu tenho sido acolhido de uma forma natural. E, obviamente, que acolhimento tem que ser recíproco. Essa construção, nesse ponto, desde o início da minha carreira, nunca me permitiu fazer uma foto de uma pessoa que não quisesse ser fotografada. Para mim, é fundamental que haja cumplicidade. É muito raro, não é que não exista, mas é muito raro uma foto minha que seja, entre aspas, roubada. Aquela coisa do instantâneo que a pessoa não percebeu. Acho que preciso do olhar do outro. É engraçado isso. Eu me repeti sobre isso um tempo atrás. Preciso do olhar do outro, preciso da cumplicidade do outro. Para mim, é fundamental ser acolhido, porque aí a coisa rola melhor. (BRAGA, 2022, grifamos).

Para Luiz Braga, essa cumplicidade é o fio condutor da relação dele com o registro da *Caboquice* e a origem dessa categoria nas suas fotografias, baseada na ancestralidade indígena de seu pai, em Tefé:

Expressam muito da minha maneira de ver o mundo, inclusive essa história da caboquice, porque ela vem toda de lá. A minha caboquice vem de lá, lá de Tefé, lá do Alto Solimões (BRAGA, 2022, grifamos).

Durante a entrevista realizada por mim com Luiz Braga, ele compartilhou um pouco da sua compreensão e interpretação sobre as origens, o significado da *Caboquice* no seu trabalho, além dos agenciamentos que ele percebe a partir dessa categoria na ilha:

O que é essa caboquice? A maneira sábia de se relacionar com a natureza, a maneira sábia de se alimentar a partir da natureza, de manusear essa natureza sem acabar com ela, de se transportar através das vias aquáticas, de ir e voltar do rio, a etnia que me encanta, sempre me encantou, as pessoas morenas, de olhos puxados, de cabelos lisos. E lá onde a gente foi, praticamente todo mundo tem essa configuração. É muito raro você ver uma pessoa branca, nem negros, você vê índios. E percebi o quanto me sinto bem entre eles. Embora você olhe para minha cara, não enxergue um índio, mas se você olhasse para o meu pai, para a minha avó paterna, ela era uma índia perfeita. Não tinha o que tirar. Então, esse pertencimento, confirmei o que intuía, que esse meu pertencimento ribeirinho, essa caboquice tão forte que tenho dentro de mim, que não poderia ter brotado no bairro de classe média onde cresci, no centro da cidade de Belém, ele vem, na verdade, da minha ancestralidade (BRAGA, 2022, grifamos).

Luiz Braga também explica que tem interesse na ressignificação da carga simbólica depreciativa que algumas pessoas associam à *Caboquice*:

Porque acho que é essa questão que é talvez hoje uma das coisas que tenho bastante claras para mim. Acho que esse valor, caboquice, que para muita gente ainda é uma coisa pejorativa, no sentido disso aqui, é uma coisa brega, isso é uma coisa menor, isso é coisa de caboco, como se caboco fosse um ser inferior. E ao longo dessa jornada, principalmente essa que fiz agora, percebi que as fontes da minha caboquice estão lá. (BRAGA, 2022, grifamos).

Esse movimento de autoafirmação traz um preenchimento para o artista, pois a fotografia conseguiu congelar essa espécie de diferenciação entre os costumes, jeitos de viver dos moradores da ilha frente ao momento de homogeneização globalizado. Ao longo dos últimos anos, Luiz Braga tem criado algumas experiências imersivas, como as Vivências Marajoaras, com o objetivo de compartilhar não somente a percepção dele sobre essa região geográfica e a cultura regional, como também propiciar uma experiência de contato de pessoas de diferentes regiões do Brasil com o regionalismo da Ilha do Marajó. Essa experiência é descrita por ele como essa aproximação sensível de outras pessoas com a sua percepção da *Caboquice*.

O que acontece nas vivências? Eu senti necessidade de trazer pessoas especiais, pessoas sensíveis. E você sabe que são pessoas de áreas diversas. Agora mesmo a gente está construindo a próxima vivência. Vai vir um médico no ano de 2023, vai vir um médico psiquiatra, vai vir uma arquiteta. Todos têm como ponto de ligação a

fotografia, mas principalmente são pessoas que têm interesse no outro, e conhecer mais sobre a vida do outro, sobre a cultura do outro, nessa parte da cultura, sobre a comida, sobre a forma de viver, a forma de dançar, a forma de se expressar. Então, a vivência que tenho construído é nesse sentido de aproximar o Marajó de pessoas que têm uma visão sensível. Porque aquele é turismo de CVC, aquele é turismo de massa, esse deixa uma renda e mais nada, e lixo. Esse não me interessa. Esse não me interessa. Acho que o Marajó é um tecido tão sensível, é um povo tão delicado, que merece um olhar delicado também (BRAGA, 2022, grifamos).

Esse exercício está também conectado a uma espécie de determinação de proteção e, ao mesmo tempo, é registro desse imaginário que ele carrega antes que essa paisagem se perca. Um trecho da entrevista realizada com Luiz Braga que me chamou a atenção foi a frase “eu preciso fazer as fotos”, quase como uma espécie de predestinação para a feitura das fotografias:

Aí até a minha mulher me pergunta, o que você ainda quer fazer? Eu digo, muita coisa, cara, não vai dar tempo para tudo que eu quero fazer. Onde você vai mostrar? Vocês mostram, depois que eu morrer, vocês mostram. Eu faço alguma coisa com as fotos, mas eu preciso fazer as fotos. Isso é que é o fato. Eu fiz uma viagem agora para a terra do meu pai, conhecer a terra do meu pai, para entender as minhas origens, e essa viagem foi muito importante para mim, muito! Eu precisava fazer essa viagem, já tinha essa viagem na minha cabeça há pelo menos uns cinco anos, e finalmente eu consegui fazer ela agora (BRAGA, 2022, grifamos).

Por fim, gostaria de encerrar este capítulo com *Venice, 2017*, assim como *Éden, 2017*, poderia ser capa dessa série em *Night Vision*. No meu ponto de vista, essa poderia ser a fotografia que terminaria a série, o seu encerramento. Na fotografia, vemos um pequeno morro com alguns pequenos pássaros e quatro pessoas sentadas em uma espécie de praia, ainda, coqueiros de diferentes tamanhos que se espalham na paisagem ao longo da costa. Do nosso lado mais próximo ao rio/mar, e do lado deles cada vez mais distantes. Serve como uma espécie de despedida dessa terra que nos acompanhou ao longo desta trajetória pelas fotografias de Luiz Braga. *Venice* é essa terra submersa em algum lugar intocável na qual só podemos ter acesso por meio das fotografias e narrativas imaginativas do artista. A *Caboquice* dele vai tecendo esses encontros a partir dos agenciamentos com as fotografias. Luiz Braga cria a interpretação poética dele na transversalidade entre as memórias que foram construídas desde a sua infância, passando pela sensibilidade do artista, empregada na linguagem fotográfica como forma de compreensão do mundo e do seu eu particular no encontro com a *Caboquice*. Por fim, essa temática o coloca em diálogo com as comunidades ribeirinha e paraense na feitura das fotografias.

Figura 27 - Venice, 2012.



Fonte: BRAGA (2012).

Finalmente, encerro este texto com este último trecho da entrevista com Luiz Braga, no qual ele sintetiza o seu trabalho como uma *ode caboca*:

Na verdade, acho que o meu trabalho é assim, e não tenho o menor pudor de dizer isso. É uma ode caboca. A um jeito diferente de ser, a uma peculiaridade, a uma maneira extremamente harmoniosa de viver com a natureza, de viver o seu corpo, de viver as suas escolhas, de viver as suas crenças, os seus mitos. Eu fico muito feliz de, através do meu trabalho, colaborar para a valorização disso, que eu considero, sim, o nosso grande valor (BRAGA, 2022, grifamos).

Ao longo desta jornada pelas fotografias de Luiz Braga, foi feito um movimento de não apenas interpretação das fotografias a partir de aspectos estéticos, como as cores, a luz, os contrastes e as sombras, mas a tentativa constante de diálogo entre essa forma de ver o mundo que o artista apresenta e, ao mesmo tempo, como essas fotografias agenciam relações com as diversas *Caboquices*. O fotógrafo oferece o convite para que adentremos nas fotografias, como forma de ingressar sim no espaço do cotidiano da Ilha do Marajó.

As fotografias de Luiz Braga parecem, por fim, uma espécie de isca muito bem articulada, com seus usos estéticos, para nos conectarmos com as pessoas que vivem na ilha, suas histórias, seus costumes, seus hábitos, suas sabedorias e, principalmente, seu jeito de viver. Luiz Braga parece ser um apreciador desse conjunto de atividades e usa a própria fotografia para compartilhar conosco esses pequenos detalhes do cotidiano que, sem ele, dificilmente seríamos capazes de ver.

Considerações Finais

O encontro com a fotografia de Luiz Braga foi, sem dúvida, um grande desafio para mim, seja do ponto de vista do contato com as fotografias ou do ponto de vista etnográfico. Desde 2018, diálogo com as fotos do artista de diferentes formas, acesso suas entrevistas, olho os detalhes das fotos e traço possibilidades de desdobramentos entre a sua produção, as comunidades nas quais suas fotografias foram feitas e a categoria *Caboquice*, a qual o artista aciona como sendo protagonista da interpretação artística.

Ao longo destes quase 5 anos pesquisando as fotografias de Luiz Braga houve uma trajetória de reflexões, análises e interpretações, as quais irei compartilhar neste momento. Durante o primeiro contato com as fotografias do artista, o que mais me chamou a atenção foi, sem dúvida, a cor. Na época, aproveitei o contexto no qual estava, como graduando em Teoria, Crítica e História da Arte, para empreender uma pesquisa sobre a cor na fotografia do artista. Esta pesquisa foi a primeira camada de construção de sentido, entendimento e análise da produção do artista.

Existe uma considerável fortuna crítica nas artes visuais sobre a produção fotográfica de Luiz Braga, e, de certa forma, a minha pesquisa, na época, estava interessada em criar um diálogo com as interpretações mais clássicas das fotos de Luiz Braga. Ao longo de cinco aproximações, fiz um exercício de aprofundamento a partir do campo bidimensional da fotografia até as diversas dinâmicas composicionais, como objetos, posturas e o próprio contexto geográfico no qual os personagens estavam inseridos, e nas fotografias como parte da paisagem amazônica.

Durante ainda essa etapa inicial, participei da Vivência Marajó com o artista Luiz Braga, em maio de 2018. Foi um momento especial enquanto pesquisador, porque tive a oportunidade de acompanhar a produção do artista ao vivo, além de entender um pouco melhor as relações estabelecidas entre ele e as comunidades nas principais cidades no Marajó. Após esse momento e a consequente defesa do TCC, comecei a entender a necessidade de não apenas interpretar os aspectos visuais e estéticos da obra de Luiz Braga, mais precisamente olhar para a relação entre esses aspectos e as camadas culturais, simbólicas, representacionais, e, principalmente, olhar para a fotografia como uma agenciadora de relações, e não apenas como uma ferramenta de captura das fotografias do fotografado, em um sentido mais documentarista. Meu olhar foi na intenção de entender a foto como possibilidade de aprofundamento nas relações entre as pessoas e o fotógrafo.

Neste momento, decidi levar a pesquisa para o campo da antropologia visual, porque justamente depois desse exercício de atravessamento das camadas dentro da fotografia já não estava mais limitado ao campo bidimensional da fotografia. Tornou-se uma espécie de bússola a partir da qual conseguia chegar a dezenas de relações agenciadas por ela na dinâmica entre fotógrafo e fotografado. Vale a pena ressaltar que o eixo central que criou o primeiro fio condutor desta investigação foi o intuito de entender a ambiguidade entre a interpretação sobre o que é *Caboquice* para o artista e como este termo foi interpretado pela história da Antropologia no Brasil.

Foi sem dúvida um exercício de reflexão interessante, pois, assim como outros conceitos identitários ou de identificação dos/das fotografados/as, faz parte de uma lógica complexa e multifacetada. Existe a tradição acadêmica na Antropologia, ao se debruçar sobre esses conceitos, entretanto, o fotografado em si e os agentes da sociedade cível, tais como o fotógrafo Luiz Braga, podem compreender essa categoria de uma forma diferente da tradição acadêmica. Essa pesquisa teve como intuito justamente mostrar a ambiguidade entre como o/a fotografado/a é visto, percebido e representado por diversos atores da sociedade, em uma complexa rede de entendimentos e significações, seja na academia, no museu, na vida cotidiana e na prática fotográfica e artística.

A percepção de Luiz Braga está mais próxima da ideia de criação da *Caboquice* do ponto de vista da tradição modernista de Belém. Uma tradição que olha para o cotidiano e a partir dele faz a sua interpretação, com base em suas vivências e experiências ligadas ao seu contexto social, econômico, financeiro e, principalmente, ligada à tradição erudita das Artes Visuais. Essa é uma tradição que se manifesta no Brasil desde a chegada da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e que formou a elite artística não somente de Belém, mas nacionalmente. Essa tradição é a base de compreensão que Luiz Braga teve como inspiração e como principais influências artísticas e estéticas durante a infância e adolescência.

Outro resultado importante desta pesquisa está relacionado ao diálogo entre essa estrutura ambígua de como a categoria *Caboquice* é interpretada e, ao mesmo tempo, de como a própria fotografia também carrega essa ambiguidade de forma intrínseca. Interpretar um conjunto de fotografia, como fiz no caso desta pesquisa de mestrado, representa uma complexa teia de relações também atravessadas por mim na escolha das fotos que, de certo modo, não passam somente por uma escolha totalmente certa, ou seja, não tenho total consciência do porquê fiz certas curadorias ou determinadas seleções analisadas neste trabalho.

Essas escolhas estão relacionadas desde o recorte feito a partir do gigantesco acervo de dezenas de milhares de fotografias de Luiz Braga. Por que escolhi essas fotos? Qual a relação dessas fotos com o meu desejo de falar, escrever, refletir sobre elas? Ou seja, só a etapa de escolha das fotos a partir de um acervo já configura uma relação complexa de reflexões agenciadas mais uma vez por elas, as fotografias. Passada essa primeira etapa, outro ponto importante que gostaria de ressaltar é a relação de enfrentamento dessas fotografias face a face. A experiência intensa, demorada e etnográfica de olhar para as fotografias como um grande campo a ser explorado. O olhar para as fotografias, seja de forma lenta ou de forma repetida, como fiz com diversas fotografias de Luiz Braga, releva os pontos de convergência e de entendimento das camadas de leitura, a partir do meu ponto de vista particular.

As leituras que fiz sobre as fotografias de Luiz Braga não estão ancoradas em uma tentativa de entendimento da “cultura” da *Caboquice*, muito menos de adivinhação da intenção do artista quando as criou, mas de uma busca antropológica de entrar em contato com uma dimensão experimental da percepção, de como a fotografia cria relações entre as pessoas, mesmo quando elas são feitas de forma despretensiosa. A fotografia acaba sendo para mim uma desculpa para me aproximar do fotografado, sua casa, seu jeito de olhar para o mundo, para entender o meu próprio olhar. Uma relação dialógica e interacional que é atravessada, neste caso, pela fotografia.

A fotografia, aqui, traz uma complexidade para a vida concreta do fotografado, pois o coloca em um lugar imaginado, ficcional, idílico. A poetização feita pelo artista não parece prender o fotografado em uma fotografia cristalizada justamente pelo território ambíguo da Fotografia. A obra de Luiz Braga continua aberta para ser atravessada por diversas interpretações para além das que eu fiz. As leituras que fiz são consideradas por mim mais como pontes para diálogos, porteiras criadas para serem abertas.

Nesse sentido, vale a pena ressaltar a complexa rede de relações que a obra de Luiz Braga ganha a partir do momento que ela é inserida como parte da coleção de museus brasileiros, tais como MAM, MASP, Pinacoteca de SP. Esse campo simbólico criado pelo artista é potencializado na interação entre espectador e obra, principalmente quando a fotografia de Luiz Braga passa a dialogar dentro de um processo curatorial com outras obras brasileiras, de outras linguagens, como pintura, desenho, escultura etc. O artista-fotógrafo não apenas faz um registro do cotidiano, como muito já se falou na fotografia, mas suas escolhas estéticas, poéticas e técnicas na interpretação de forma artística sobre um tema também representam uma espécie de sedimentação da história.

Uma mesma foto pode ser interpretada de diversas formas, de acordo com quem faz e quando faz. A experiência de ter entrevistado Luiz Braga me aproximou ainda mais de uma reflexão que me acompanha ao longo dos últimos anos, baseada em muitas conversas com diferentes artistas, fotógrafos, cineastas, atores, escultores e pintores. O artista é aquela pessoa que precisa expressar suas ideias utilizando suas sensibilidades estéticas para se sentir em paz com sua consciência. O fazer artístico não é simplesmente a busca do prazer de ver suas obras circularem, receber elogios e reconhecimento, mas uma necessidade quase física de se livrar da angústia, de manter seus pensamentos e ideias presos na mente, sem colocá-los para fora. Parece-me que para o artista, talento não é a melhor palavra que descreve a sua função na sociedade, mas predestinação. Algo que deve ser feito mesmo que sem um profundo entendimento das razões pelas quais ele coloca em movimento seu fazer poético.

No caso específico de Luiz Braga, atualmente ele está na busca impetuosa de fotografar mais do que nunca, criar uma espécie de legado não somente sobre como ele interpreta a vida na *caboquice*, mas a motivação é uma espécie de medo feroz de que seu Éden seja perdido juntamente com a ideia do conjunto de relações que formou a interpretação do artista sobre a *Caboquice*. O desejo de fotografar mais do que nunca está baseado nessa essência de se livrar da angústia e do medo de perder a *Caboquice*. Pelo menos a materialidade da fotografia garantiria a memória do que tenha sido a *Caboquice* para o artista ao longo desses últimos 40 anos de carreira.

Entretanto, como disse antes sobre a ambiguidade da *Caboquice* e da fotografia, o artista parece acreditar que a sua imagem-memória da *Caboquice* deve ser materializada e protegida contra as atuais mudanças sociais que a sociedade paraense vive. Sabemos que as relações entre as pessoas são dinâmicas e a partir de diversos fenômenos contemporâneos, como a revolução tecnológica, o acesso aos bens de consumo por pessoas do interior do Brasil, a evangelização em larga escala das comunidades ribeirinhas, até mesmo o impacto do turismo exploratório com os quilombolas e os indígenas, elas vêm sendo alteradas de forma cada vez mais rápida e intensa.

A missão do artista, nesse sentido, parece ser a de proteger as comunidades desses “males” contemporâneos enquanto cria sua própria fotografia da *Caboquice*, um espaço de Éden particular, de fuga da cidade violenta, agressiva e polarizada. A experiência de ter feito esta pesquisa ao longo dos últimos anos sobre a fotografia de Luiz Braga trouxe um grande enriquecimento na compreensão das relações entre as pessoas.

O campo de estudo da antropologia visual está se desenvolvendo cada vez mais na direção de um olhar progressista, na busca por entender as poéticas artísticas em seus sentidos estéticos, o que consegue potencializar o entendimento sobre como o fotografado se percebe para além da simples documentação do cotidiano. O interesse da antropologia visual em aprofundar esse olhar para o campo simbólico, metafísico e ficcional possibilita compreender esse fotografados em face do um mundo contemporâneo carregado de atravessamentos de diferentes campos e disciplinas.

Por fim e não menos importante, abaixo uma fotografia feita durante a Vivência Marajó, em maio de 2018. Tenho pensado muito sobre essa foto ao longo destes últimos anos e como naquele momento foi uma escolha muito consciente fazê-la para marcar o início deste vínculo entre mim e Luiz Braga. Enfim, mais uma ambiguidade entre o discurso de desmaterialização da fotografia e essa fotografia que ainda cumpre um papel documental. Não tem como negar, as lembranças são esquecidas com o passar do tempo e quando as acessamos através das fotografias, nossas mentes são novamente configuradas para recompor uma memória perdida, atravessada pelo tempo.

Figura 28 - Foto na Pousada Boto, 2018.



Fonte: acervo do pesquisador, Alysson Camargo (2018).

Referências

- BARTHES, R. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castanon Guimarães. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Título original: La chambre claire: note sur la photographie.
- BAZIN, A. **O cinema, Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELTING, H. **Antropologia da imagem**: para uma ciência da imagem. Tradução: Artur Morão. 1. ed. Lisboa: KKYM+ EAUM, 2014. 319 p. Título Original: An Anthropology of Images.
- BRAGA, L. **Axixá**. 2006. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Babá Patchouli**. 1986. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Barqueiro azul**. 1992. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. 1 fotografia. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Bebendo**. 1986. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Casal no círio com barco**. 1980. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Curupira**. 2018. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.instagram.com/luizbraga/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. Danças das águas marajoaras. 2018. 1 fotografia. *In*: CAMARGO, A. **Acervo**. 2018. Disponível em: <http://youtu.be/I5glcWgsjFI/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Éden**. 2017. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. Entrevista com Luiz Braga realizada por Alysson Barbosa Camargo, 4. out.2022. *In*: CAMARGO, Alysson. **Luiz Braga: uma fotografia da Caboquice?** Orientador: Glauco B. Ferreira. 2023. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2022.
- BRAGA, L. Entrevista com Luiz Braga realizada por Maura Grimaldi, dez. 2011. *In*: GRIMALDI, Maura, **Esquinas: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea**. Orientador: Marco Giannotti. 2012. 186f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-01032013-154212/publico/mauragrimaldiOriginal.pdf>. Acesso em: 5 mai. 2022.

- BRAGA, L. **Esperando o barco**. 1987. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Fé em Deus**. 2016. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Foto na pousada boto**. 2018. 1 fotografia. *In*: CAMARGO, A. **Acervo**. 2018.
- BRAGA, L. Foto no ateliê Arte Mangue Marajó. 2018. 1 fotografia. *In*: CAMARGO, A. **Acervo**. 2018.
- BRAGA, L. **Ilha do Mosqueiro**. 1990c. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Lavadeira no Xumucuí**. 2011. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Luiz Braga e a família do Barqueiro Azul**. 2022. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.instagram.com/luizbraga>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Mapa de localização da região pesquisada, Ilha do Marajó – PA**. [s. d.] 1 fotografia. Disponível em: https://peabiru.org.br/publicacoes/belem-ribeirinha/marajo_a2/. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. Marajoara I, II e III. 2018. 1 fotografia. *In*: CAMARGO, A. **Acervo**. 2018.
- BRAGA, L. **Menino boto**. 2015. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Meninos em Joanes**. 2012. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Meninos no igarapé**. 2015. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **O banho de ébano**. 1999. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Onde onça bebe água**. 2001. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Ponta d'Areia**. 1988. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. 1 fotografia. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Procissão Caraparú**. 2010. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.
- BRAGA, L. **Promesseiros**. 2016. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.

BRAGA, L. **Rapaz e cão em Carananduba**. 1990a. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 de janeiro de 2023.

BRAGA, L. **Vendedor de amendoim**. 1990b. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.

BRAGA, L. **Venice**. 2012. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/>. Acesso em: 5 jan. 2023.

CAIUBY NOVAES, S. A construção de imagens na pesquisa de campo em Antropologia. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 13, n. 31, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/36791> . Acesso em: 5 mai. 2022.

CAIUBY NOVAES, S. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 455-475, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/i/2008.v14n2/> . Acesso em: 5 mai. 2022.

CAIUBY NOVAES, S. O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador. v. 3, n. 2, p. 57-67, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/245> . Acesso em: 5 mai. 2022.

CALDEIRA, T. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo. v. 2, n. 21, p. 133-157. 1988. Disponível em: <https://novosestudios.com.br/produto/edicao-21/>. Acesso em: 5 mai. 2022.

CAMARGO, A. **Impressões sobre a fotografia de Luiz Braga**. Orientadora: Adriana Macedo. 2018. 37f. TCC (Graduação) – Curso de Teoria, Crítica e História da Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, DF, 2018. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/24508/1/2018_AlyssonBarbosaCamargo_tcc.pdf. Acesso em: 5 mai. 2022.

CARVALHO, J. O olhar etnográfico e a voz subalterna. **Horizontes antropológicos**. Porto Alegre. v. 7, n. 15, p. 107-147, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/i/2001.v7n15/>. Acesso em: 5 mai. 2022.

CASCUDO, L. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. São Paulo: Ediouro, 2000. 930 p. ISBN 85-00-80007-0

CASTRO, F. A identidade denegada: discutindo as representações e a autorrepresentação dos caboclos da Amazônia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 56, n. 2. p. 431-475, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82538>. Acesso em: 5 mai. 2022.

CASTRO, F. **As identificações amazônicas**. 1. ed. Belém: Núcleo de Altos Estudos Acadêmicos - NAEA/UFPA, 2018.

CHAGAS, M. Memória e Poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**. Lisboa. v. 19, n. 19, 2002. Disponível em:

<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367>. Acesso em: 5 mai. 2022.

CHIARELLI, T. Luiz Braga e a fotografia opaca. **Luiz Braga: retratos amazônicos**. Catálogo. São Paulo: MAM, 2005.

COLORIDO é 'caboquice' inspiram artista. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 18 de junho de 2009. Caderno Ilustrada. Disponível em: http://galerialeme.com/wordpress/wp-content/uploads/2018/09/Luiz_Folha-de-S%C3%A3o-Paulo_18-Junho-2009.pdf. Acesso em: 5 mai. 2022.

DIAS, K. **Entre visão e invisão**: paisagem por uma experiência da paisagem no cotidiano. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

EDWARDS, Elizabeth. Rastreado a fotografia. In BARBOSA, Andrea *et al.* **A experiência da imagem na etnografia**. Editora Terceiro Nome, 2019. p.151-190.

HERKENHOFF, P. **O imaginário de Luiz Braga**: a contra-Amazônia. São Paulo: Galeria Leme, 2005. Disponível em: https://galerialeme.com/?artist_text=o-imaginario-de-luiz-braga-a-contra-amazonia . Acesso em: 5 mai. 2022.

HUERTAS, B. O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. **Revista CPC**. São Paulo. n. 18, p. 81-105, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/74966> Acesso em: 5 mai. 2022.

JOTA, Patricia. O Pintor Preguiçoso. Especial Bravo! Pará, **Revista Bravo**, Ano 13/nº 164. Dezembro, 2011.

JURANDIR, D. **Marajó**. 2. ed. Belém: Cátedra. 1978.

KOSSOY, B. **Fotografia & História**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

LIMA, D. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. **Novos Cadernos NAEA**, Belém. v. 2, n. 2, 1999. Disponível em: <https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/107> . Acesso em: 5 mai. 2022.

LOUREIRO, J. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. 5. ed. Manaus: Valer, 2015.

MARTINS, J. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2021.

MIYADA, P.; GOMES, P. **Luiz Braga: Máscara, espelho e escudo**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2021. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/luiz-braga-mascara-espelho-e-escudo> Acesso em: 5 mai. 2022.

MOURA, D. Exposição Terra em transe. Fortaleza: Festival Solar - **Centro de Arte e Cultura Dragão do Mar**. 2019.

NUNES, M.; NUNES, M.; EIRÓ, J. A construção imagética de uma Belém idílica: trans-historicidade e movimento das imagens nas apólices da Port of Pará. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 29, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/issue/view/11901> . Acesso em: 5 mai. 2022.

QUIJANO, A. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 19, p. 9-31, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/KCnb9McPhytSwZLLfyzGRDP/>. Acesso em: 5 mai. 2022.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

RIBEIRO, J. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 48, n. 2, p. 613-648, 2005.

SAID, E. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução: Tomas Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 370 p. Título original: Orientalism.

SAMAIN, E. (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SANSI, Roger (Ed.). **The anthropologist as curator**. Bloomsbury Academic, 2019.

SCHAAN, D. **A Representação Humana na Arte Marajoara** (exposição Marajó: Retratos de Barro). Belém: Museu de Arte de Belém, 1999.

STRATHERN, Marilyn. **Learning to see in Melanesia**: four lectures given in the Department of Social Anthropology, Cambridge University, 1993-2008. Hau Books, 2015.

APÊNDICE A – Roteiro de entrevista semiestruturada com Luiz Braga

1. Um dos motivos que te levou a fotografar na Ilha do Marajó foi o crescimento da violência na periferia de Belém, sua busca por registrar em sua fotografia a simplicidade do ribeirinho e da cultura *Caboca* te incentivou a aprofundar seu conhecimento cada vez mais sobre as manifestações culturais da ilha. Entretanto, houve uma crescente urbanização ao longo das últimas décadas nas principais cidades da Ilha do Marajó incentivada principalmente pelo turismo, como você observou essa mudança e qual o impacto dela em sua fotografia?
2. Ao longo de sua carreira como fotógrafo você fez fotografias preto e branco, coloridas e em visão noturna. Suas fotos coloridas chamam bastante atenção principalmente pela forte intensidade de cor; as preto e branco trazem um forte impacto principalmente pelo contraste e as fotos de visão noturna oferecem uma dramaticidade quase edílica. Entretanto, sabemos que boa parte das escolhas estéticas, técnicas e poéticas não são feitas de forma sempre consciente e planejadas. Nesse sentido, atualmente, quando você escolhe um tema para realizar sua interpretação artística, qual o lugar que essas escolhas (estéticas, técnicas e poéticas) ocupam em relação a como ocuparam no passado?
3. Existem diversas interpretações sobre o que é cultura *Caboca*, desde as diferenças entre como as comunidades ribeirinhas se percebem, passando pela análise socioantropológica da academia (colonialismo português), até a criação artística, poética e musical da tradição modernista de Belém. Sua fotografia faz parte de acervos de importantes museus e instituições culturais (MASP/MAM-SP), além de já ter participado como representante brasileiro na Bienal de Veneza. A partir dessa breve contextualização, como você avalia o impacto da sua fotografia na identificação, fomento e proteção da cultura *Caboca* na Ilha do Marajó? E que significa para você a *Caboquice*?
4. Com base em sua experiência ao longo dos últimos anos, principalmente por meio das exposições que você realizou fora da Ilha do Marajó (Instituto Tomie Ohtake, Galeria Leme, SP-Arte, etc.), você percebeu alguma mudança no imaginário de quem não conhece a Amazônia, e teve um primeiro contato sobre a cultura *caboca* através da sua fotografia?
5. Sabemos que você mantém um íntimo contato com as comunidades nas quais você realizou e ainda realiza suas fotografias na Ilha do Marajó, e mais recentemente percebemos o seu interesse em trazer para próximo do seu público experiências mais imersivas, como a vivência Marajó e os pequenos vídeos que você compartilha em seu Instagram. Como as relações entre os seus fotografados/as e você foram construídas ao longo das últimas décadas, quais as principais atividades que fortaleceram esse vínculo e como isso impactou na sua fotografia?

6. A história da fotografia brasileira é uma espécie de fio condutor em íntimo diálogo entre os principais momentos históricos do país e como foram representados pelos fotógrafos/as de cada época. Com um pouco de distanciamento histórico é possível analisar esse íntimo diálogo entre expressão artística como uma sedimentação das principais temáticas em que a sociedade estava interessada naquele momento. Nesse sentido, recentemente você iniciou uma nova série fotográfica chamado “Jardim do Éden” e ao mesmo tempo estamos todos muito cansados de diversos problemas ambientais, sociais, financeiros em escala mundial. Como você percebe esse diálogo entre a série “Jardim do Éden” e a realidade brasileira? Essa série é uma tentativa de inspiração para transformação social referente ao futuro do país ou uma busca de um refúgio no tempo presente? Ou ainda quais foram as suas inspirações para iniciar essa nova série?

7. Ao longo de sua carreira, você manteve contato com diversos críticos de arte como Tadeu Chiarelli, Paulo Herkenhoff, e Diógenes Moura. Sabemos a importância dos espaços de reflexão crítica e curatorial que permearam sempre o mundo das artistas, principalmente como um espaço de diálogo, pensamento e circulação de ideias. Dessa forma, qual o papel dos críticos na leitura do seu trabalho e o impacto dos espaços institucionais como museus e galerias na sua produção atual?

APÊNDICE B - Entrevista com Luiz Braga

Alysson Camargo: Então, estou muito feliz por esse encontro, depois de tanto tempo.

Luiz Braga: É verdade, é verdade.

Alysson Camargo: E aí te explicando um pouco, fazendo uma breve contextualização da pesquisa em si, basicamente estou usando a categoria *Caboquice*, e aí eu pego e olho para a história da antropologia, para ver como a antropologia estudou esse conceito, como eles interpretam, e ao mesmo tempo eu faço um diálogo com a sua interpretação através das suas fotos.

Alysson Camargo: Então, o tempo todo eu estou fazendo esse diálogo entre a história da antropologia e ao mesmo tempo a sua interpretação usando as suas fotos.

Luiz Braga: Que legal!

Luiz Braga: Que bom, porque na verdade é o primeiro trabalho acadêmico, (aqui Luiz Braga se refere que não tem conhecimento de pesquisas na antropologia sobre suas fotografias) porque aqui em Belém, por exemplo, ninguém se preocupou em tocar nisso, entendeu?

Luiz Braga: As pessoas ficam fazendo trabalhos ainda muito eurocentrados, umas coisas muito voltadas para a academia, no sentido de academia eurocentrada, e eu acho que, infelizmente, com algumas exceções como o professor Paes Loureiro, com quem eu conversei muito sobre isso, a galera olha e não enxerga, enfim, mas...

Luiz Braga: Deixa para lá.

Luiz Braga: Fico feliz que pelo menos alguém com a sua competência esteja tocando nesse ponto.

Alysson Camargo: Sim, sim.

Alysson Camargo: E é bem interessante que, na minha percepção, na antropologia, as pessoas não conhecem muito as suas fotos, porque eu já participei de alguns eventos e as pessoas estão muito impressionadas.

Alysson Camargo: Até recentemente eu participei de um seminário lá na Unicamp.

Alysson Camargo: Elas têm um grupo de antropologia visual e as duas fundadoras do grupo ficaram muito impressionadas com as fotos.

Luiz Braga: Pois é, cara.

Luiz Braga: Sabe que lá atrás, nos anos 1980, quando eu comecei a fotografar esse universo *Caboco*, especialmente a partir da cor, muitas pessoas, não muitas, mas algumas pessoas começaram a usar esse termo que eu te confesso que, naquela época, 1981, 1982, eu não conhecia, que era a antropologia visual.

Alysson Camargo: Sim.

Luiz Braga: Mas, mesmo naquela época, eu até aceitava que o meu trabalho tinha uma camada, e tem de fato, mas eu sempre percebi que ele tinha mais outras camadas que estavam além ou aquém da antropologia visual.

Luiz Braga: Ou seja, que era uma coisa que tinha uma poética, que tinha outros discursos, além da própria antropologia visual.

Luiz Braga: Também não conheço muito, para falar a verdade, dos conceitos e tal, até porque eu nunca estudei isso.

Luiz Braga: Tem uma brincadeira que eu faço, sabe Alysson, que eu digo assim, eu sou passarinho, você é ornitólogo, entendeu?

Luiz Braga: Eu prefiro ficar do lado daqui.

Luiz Braga: Não é mesmo?

Luiz Braga: A verdade é que eu nunca me...

Luiz Braga: Obviamente, eu li a Câmara Clara, ensaio sobre a fotografia, diversos dos grandes teólogos da fotografia e tal, mas por curiosidade mesmo.

Luiz Braga: Eu acho que o meu trabalho é tão intuitivo, que eu acho que a teoria, quando ela se dá, ela se dá posterior ao ato fotográfico, nunca anterior.

Luiz Braga: Eu nunca saí para fotografar com o intuito de fazer uma documentação antropológica visual da Amazônia, mas entendo e aceito que o meu trabalho tenha sim e possa ter sim uma compreensão a partir desse viés.

Alysson Camargo: Sim, eu acho que a grande vantagem no meu caso é que como eu tive uma formação nas artes e no meu trabalho final de graduação, eu fiz a pesquisa sobre as suas fotos, então, de certa forma, eu consigo olhar para esses dois campos, o campo mais poético, artístico e também o campo da antropologia.

Alysson Camargo: A antropologia me surpreendeu bastante porque eles/elas têm uma visão bem progressista.

Alysson Camargo: Eles/elas estão investindo muito na questão da poética como uma nova forma de entender as relações entre as pessoas.

Luiz Braga: Maravilha, maravilha, maravilha!

Luiz Braga: Fico feliz de ouvir isso, cara.

Luiz Braga: Muito feliz mesmo.

Alysson Camargo: Foi uma coisa que me animou bastante a ir para a antropologia justamente por isso.

Alysson Camargo: E em relação ao seu trabalho, pelo menos nas minhas pesquisas, já existe uma certa tradição de leitura dele nas artes.

Luiz Braga: Pois é, é fato, é fato.

Alysson Camargo: Agora, na antropologia eu não achei.

Luiz Braga: Como eu te falei, não há, nunca houve.

Luiz Braga: Não que eu tenha conhecimento, nunca houve.

Luiz Braga: Sempre vejo as pessoas falando sobre as técnicas, sobre a cor, sobre o uso do filme de uma forma errada (aqui Luiz Braga se refere a técnica infravermelho para realizar fotografias durante o dia, uma técnica desenvolvida por ele que marca boa parte de sua trajetória), sobre a captura infravermelho, sobre as cores da Amazônia, sobre as temperaturas de cor.

Luiz Braga: Mas não vejo realmente, não há essa abordagem, não há.

Alysson Camargo: Sim, inclusive, até uma notícia boa.

Alysson Camargo: Um dos artigos que estou escrevendo foi aceito em uma revista da antropologia visual do Chile.

Alysson Camargo: E provavelmente até o início do próximo ano ele deve sair.

Alysson Camargo: Eu não estou te convidando tanto para os eventos, porque eu entendo, às vezes pode ser muito tedioso para quem não é da academia.

Alysson Camargo: Mas eu te envio os materiais.

Luiz Braga: Eu sempre falo uma coisa, certo?

Luiz Braga: Muitas pessoas, entre as quais agora você se inclua, sem qualquer puxa-saquismo aqui, mas muitas pessoas me ajudaram a entender o que eu faço.

Luiz Braga: E isso não é pouco.

Luiz Braga: Eu sempre digo, vocês, você, Paulo Herkenhoff, Tadeu Chiarelli, Diógenes Moura, Rosely Nakagawa, o Paulo Miyada e tantos outros, não vão mudar a minha forma de fotografar, de ver o mundo, mas me ajudam a entender a minha fotografia, me mostram caminhos que às vezes eu mesmo não estava enxergando.

Luiz Braga: Isso obviamente é uma ferramenta sim de autocompreensão, que é um dos papéis da fotografia na minha vida.

Luiz Braga: Não sei se você recebeu aquele catálogo, daquela exposição que fiz no Tomie Ohtake, com a curadoria do Paulo Miyada, ano passado, “Máscara, Espelho e Escudo”, esse título, Máscara, Espelho e Escudo, foi uma reflexão que fiz sobre o papel da fotografia na minha própria vida.

Luiz Braga: Era uma máscara para eu conseguir encarar o mundo, era um espelho onde eu me enxergava dentro do mundo e um escudo através do qual me protegia na minha timidez.

Luiz Braga: Então essas três palavras que foram usadas no título da exposição já são, por si só, um avanço no meu entendimento do que é a fotografia para mim.

Alysson Camargo: Sim.

Luiz Braga: Essa troca para mim é muito importante.

Luiz Braga: Eu não pretendo ser um acadêmico, porque todas as vezes as pessoas me perguntam por que eu não faço uma pós no programa de artes da UFPA, o PPGA, e eu falo que não quero.

Luiz Braga: Se eu passar dois, três, quatro anos fazendo isso, são quatro anos que eu queria estar fotografando e não vou estar.

Luiz Braga: E, vou estar lendo milhões de livros, escrevendo milhões de papers.

Luiz Braga: Veja bem, eu teria condição de fazer, claro que eu teria, mas isso para mim, especialmente agora, sabe, Alysson, depois que eu tive Covid, de tudo que eu passei, perdi meu pai, perdi minha mãe, então de tudo que eu vi, muitos amigos, eu acho assim, eu tenho 65 anos, vou fazer 66.

Luiz Braga: Se eu me meter numa pós-graduação agora, vou ter quatro anos da minha vida, vou chegar lá com 70 anos.

Luiz Braga: Eu quero estar fotografando enquanto eu tenho olhos, pernas, saúde.

Alysson Camargo: Sim, exatamente.

Luiz Braga: Aí até a minha mulher me pergunta, o que você ainda quer fazer?

Luiz Braga: Eu digo, muita coisa, cara, não vai dar tempo para tudo que eu quero fazer.

Luiz Braga: Onde você vai mostrar?

Luiz Braga: Vocês mostram, depois que eu morrer, vocês mostram.

Luiz Braga: Eu faço alguma coisa com as fotos, mas eu preciso fazer as fotos.

Luiz Braga: Isso é que é o fato.

Luiz Braga: Eu fiz uma viagem agora para a terra do meu pai, conhecer a terra do meu pai, para entender as minhas origens, e essa viagem foi muito importante para mim, muito!

Luiz Braga: Eu precisava fazer essa viagem, já tinha essa viagem na minha cabeça há pelo menos uns cinco anos, e finalmente eu consegui fazer ela agora.

Luiz Braga: Foi registrada por uma equipe de cinema, de vídeo, de som e tudo, que deverá sair lá na frente um documentário, que acredito que vai ficar muito bom, porque esse diretor já teve a oportunidade de me gravar nos quilombos no Marajó, de estar comigo numa vivência, de estar comigo quando fiz a exposição em 2016.

Luiz Braga: Ele está gravando isso desde 2016, ou seja, tem seis anos que a gente está gravando.

Luiz Braga: Então, essa viagem foi assim...

Alysson Camargo: É o Thiago?

Luiz Braga: É o Thiago Pelaes, exatamente.

Alysson Camargo: Eu conheço ele.

Luiz Braga: Pois é.

Luiz Braga: Então, foi muito bom esse material que ele está gravando, porque nesta viagem ele pegou depoimentos e falas muito interessantes.

Luiz Braga: E como são coisas que são muito intuitivas, são coisas de momento.

Luiz Braga: Às vezes, se você me perguntar, eu não vou saber lembrar do que eu falei.

Alysson Camargo: Sim, eu posso entender.

Luiz Braga: Expressam muito da minha maneira de ver o mundo, inclusive essa história da *Caboquice*, porque ela vem toda de lá.

Luiz Braga: A minha *Caboquice* vem de lá, lá de Tefé, lá do Alto Solimões.

Alysson Camargo: Sim, mas isso que você falou é bem interessante, porque eu vejo como uma espécie de rede, eu acho que você enquanto artista, fotógrafo, produzindo essas imagens, mas ao mesmo tempo essas imagens estão circulando para uma espécie de debate público, onde várias outras pessoas, seja quem visita exposição, pesquisadores, quem trabalha com fotografia, vai fazendo uma série de reflexões, diálogos, debates, porque aí você entra numa esfera pública mesmo.

Alysson Camargo: Eu nem acho que seja uma necessidade de você fazer uma pós-graduação e tal, porque eu vejo você como o artista mesmo, que está criando as imagens, pensando sobre esse processo.

Luiz Braga: Exatamente.

Alysson Camargo: Já o desdobramento delas, a gente não tem controle mesmo.

Luiz Braga: Mas vamos lá, você tem perguntas?

Luiz Braga: O que você queria falar comigo?

Alysson Camargo: Eu tenho algumas perguntas aqui.

Alysson Camargo: Eu já li muitas entrevistas suas, assisti também muitas entrevistas, e tentei ir para alguns caminhos que não vi muito, sabe, mas fique à vontade para responder como quiser.

Luiz Braga: Claro!

Alysson Camargo: E ao mesmo tempo não precisa se prender tanto à pergunta.

Alysson Camargo: Pode se sentir livre.

Alysson Camargo: A primeira é assim, um dos motivos que te levou a fotografar na Ilha do Marajó foi o crescimento da violência na periferia de Belém.

Alysson Camargo: Sua busca por registrar em sua fotografia a simplicidade do ribeirinho ou da cultura *Caboca* te incentivou a aprofundar o seu conhecimento cada vez mais sobre as manifestações culturais na ilha.

Alysson Camargo: Entretanto, houve um crescimento da urbanização ao longo das últimas décadas, principalmente em algumas cidades na Ilha do Marajó, incentivadas principalmente pelo turismo.

Alysson Camargo: Como você observou essa mudança ao longo dos últimos anos?

Alysson Camargo: E ela teve algum impacto na sua fotografia?

Luiz Braga: De fato, eu migrei de uma forma intuitiva para o Marajó como tudo que faço na minha vida.

Luiz Braga: As mudanças de técnica, as mudanças de equipamento, as escolhas são realmente regidas por uma intuição que hoje entendo que é fruto de uma ancestralidade indígena, de uma sabedoria que está muito antes de mim e que eu sou um tributário dela.

Luiz Braga: Essa intuição me leva para o Marajó por uma razão óbvia, porque na cidade de Belém, onde eu flanava livremente dos anos 70, 80, 90 até o início dos anos 2000, houve uma época, especialmente na primeira década do ano 2000, onde houve um crescimento muito grande da violência urbana na cidade de Belém, especialmente nas periferias, com chacinas, com uma série de barbaridades, das piores possíveis.

Luiz Braga: E isso obviamente não só ameaçava a minha integridade, como criou um ambiente de desconfiança em relação a tudo o que circulasse.

Luiz Braga: Então, imagina, eu pegar uma câmera e circular num ambiente tenso, num ambiente áspero, não cabia mais a delicadeza e o humanismo que sempre preguei na minha fotografia, que necessitava de uma cumplicidade do fotografado, de um acolhimento, de uma troca de olhares.

Luiz Braga: Quando percebi que isso já não estava sendo mais possível, onde a desconfiança era maior, onde o medo, onde a negativa era muito maior do que a aceitação, eu achei que não...

Luiz Braga: Eu sofri muito nessa época, eu sofri muito.

Luiz Braga: Eu lembro da Jorane Castro, que é a diretora que fez o documentário Lugares do Afeto, me dizer em determinado momento, Luiz, tu precisa fazer as pazes com o teu lugar.

Luiz Braga: E acabei fazendo essas pazes, já que o meu lugar não é uma geografia específica, e sim uma coisa imaginária, acabei fazendo essas pazes com o meu lugar no Marajó.

Luiz Braga: A partir dos anos 2007 e 2008, começo a ir com mais frequência para a ilha e começo a perceber lá, principalmente a partir do episódio que vivi lá com as comunidades quilombolas, em 2013, precisamente, eu comecei a perceber um acolhimento tão forte, tão intenso, que eu disse assim, para mim mesmo, falei que aqui é o lugar onde posso exercer a minha fotografia, onde posso ir e vir, voltar, conhecer as pessoas, acompanhá-las, ver o crescimento delas, porque a minha fotografia sempre teve essa conotação de idas e vindas.

Luiz Braga: Eu digo assim que são espirais, do mesmo território, mas que vão se expandindo, seja para o lado, seja de camadas para cima e para baixo, porque eu voltava, mas já voltava ou com outro olhar, ou com uma outra técnica, ou interessado noutra coisa.

Luiz Braga: Então, essa confiança é importante de você ter nas pessoas que te recebem e na tua tranquilidade para fotografar, porque no momento em que você está fotografando, você só tem olhos, você está 100% ali.

Luiz Braga: Inclusive, nessa última viagem que fizemos, as pessoas que estavam filmando falaram que eu não respiro quando estava fotografando, eu não sabia disso.

Alysson Camargo: É uma coisa muito importante.

Luiz Braga: Eu parava de respirar, aí o meu personal falou que eu tinha que exercitar a minha respiração, não é para parar de respirar, porque senão eu ficava mais cansado do que ficaria, já é uma jornada intensa, são horas e horas embaixo de sol, fotografando, andando, caminhando.

Luiz Braga: Então, tudo isso, o Marajó foi acolhedor, primeiro que tudo, a questão humana.

Luiz Braga: Segundo, o Marajó tinha e ainda tem um meio, um ambiente arquitetônico, cultural muito interessante, por meu olhar, as pessoas, o gestual, os ambientes, as casas, as cores, as luzes, ele ainda é um ambiente que acolhe muito a minha visão de mundo.

Luiz Braga: Você perguntou se esse movimento do turismo já prejudicou.

Luiz Braga: Ainda não, eu temo muito por ele.

Luiz Braga: E não só o turismo, mas também os arroteiros, os empreendedores de soja, esse tipo de empreendimento vasto, de larga escala.

Luiz Braga: É que realmente isso pode, e em alguns lugares, já mudou a paisagem, já mudou as águas, no caso de Cachoeira do Arari, as pessoas de uma determinada empresa de arroz estão desviando com aquelas adutoras, água do Rio Arari, para a sua propriedade.

Luiz Braga: Mas ainda há a festa de São Sebastião, ainda tem todos os círios, ainda tem o gestual.

Luiz Braga: Então, claro que o vaqueiro não se veste mais como o vaqueiro que eu fotografei lá nos anos 1970, que é com aquela camisa branca com aquele bordado marajoara.

Luiz Braga: hoje eles andam com a camisa da Adidas ou da Nike, ou da última Micareta, aquelas camisas de tecido sintético, o Boné também, são raros os que andam de chapéu de palha.

Luiz Braga: Então, ok, mas isso ainda não impactou tá.

Luiz Braga: É uma coisa que sempre tenho falado para a comunidade, porque acabo estreitando muito.

Luiz Braga: Vai fazer um ano que a gente conseguiu uma casa lá em Joanes, então a gente já tem hoje um pouso lá, uma relação com os pescadores, com as pessoas do lugar.

Luiz Braga: Então procuro falar para eles que não podem deixar certas mazelas que minaram muito e que degradaram muito o tecido urbano de Belém fincarem lá, que é o tráfico pesado de drogas que já tem, que é uma série de atitudes violentas.

Luiz Braga: Isso já existe, mas, por ser uma ilha, ainda é uma coisa relativamente sob controle.

Luiz Braga: E outra coisa, nessas áreas que eu fotografo, principalmente nessa área de Joanes, Salvaterra, Soure, Cachoeira, essa onda puritana, evangélica ainda não graçou ao ponto de estragar a minha *Caboquice*, porque em alguns lugares, que eu já fui no centro do Marajó, infelizmente essa propagação desse puritanismo, que atrela política com religião, e você vê que as pessoas já não dançam mais, as pessoas não vão mais para as festas, já não tem mais boi-bumbá, já não tem mais a festa da praia, porque agora tudo é evangélico.

Luiz Braga: Eu já documentei isso também lá no centro do Marajó, porque faz parte do momento que estou vivendo, mas é um avanço muito grande, mas nessas áreas onde ainda tenho que me concentrar, não chegou ao ponto de minar as festas, as brincadeiras, as danças e tudo mais.

Luiz Braga: Mas ainda não há, na verdade, dentro desse período de tempo que tenho estado com mais frequência, que é aproximadamente dez anos direto indo para lá, eu ainda não percebi.

Luiz Braga: O que eu percebo ainda que são algumas mazelas que não conseguem resolver, o transporte e outras coisas.

Luiz Braga: A saúde das pessoas, não tem um hospital decente.

Alysson Camargo: Mas eu ia te fazer uma outra pergunta, que acho que está bem próxima desse assunto, e é bom que você já de certa forma conecta.

Alysson Camargo: A história da fotografia brasileira é uma espécie de fio condutor em um íntimo diálogo entre os principais momentos históricos do país e como esses foram representados por fotógrafos de cada época.

Alysson Camargo: Com um pouco de distanciamento histórico, é possível analisar esse íntimo diálogo entre a expressão artística como uma espécie de sedimentação das principais temáticas que a sociedade estava interessada naquele momento.

Alysson Camargo: Nesse sentido, recentemente você iniciou uma nova série fotográfica chamada Jardim do Éden.

Alysson Camargo: E, ao mesmo tempo, a gente está passando por muitos problemas ambientais, sociais, financeiros, em escala até mundial.

Alysson Camargo: Como você percebe esse diálogo entre a série Jardim do Éden e a realidade brasileira?

Alysson Camargo: Essa série é uma tentativa de inspiração para a transformação social referente ao futuro do país?

Alysson Camargo: Ou é uma busca de um refúgio no tempo presente?

Alysson Camargo: Ou, ainda, quais são suas inspirações para iniciar essa nova série?

Luiz Braga: Bom, essa série que começou com o nome de Nightvision e depois eu rebatizei, na verdade, não é Jardim do Éden.

Luiz Braga: Era Jardim do Éden em algum momento, mas eu preferi colocar como Mapa do Éden, que acho que é o que tenho colocado, é mais Mapa do Éden.

Luiz Braga: A ideia, neste caso, primeiro é o seguinte, preciso voltar um pouco e perceber o seguinte, que na minha obra, até cerca de 15, 16 anos atrás, até 2004, mais ou menos 2005, a floresta, a natureza, a floresta não fazia parte, não era um protagonista na minha obra.

Luiz Braga: Quem era o protagonista era o homem, seu ambiente, seu trabalho, seus barcos, seus bares, suas casas, os mercados e tudo mais.

Luiz Braga: Então, a floresta, se aparecesse, quando aparecia, era um fundo, e olhe lá.

Alysson Camargo: Certo.

Luiz Braga: Quando eu descobri essa técnica, que é realizada através da captura em infravermelho, eu consegui e fiquei muito feliz por isso, descobri uma maneira de abordar a floresta, de abordar a natureza que sempre me cercou, sem ser um fotógrafo National Geographic de calendário, de não alimentar aquele estereótipo do Eldorado bonitinho, lindo, olha a natureza, as araras, os jacarés, as jiboias, o índio bonitinho, colorido.

Luiz Braga: Não, eu queria fazer uma floresta subjetiva.

Luiz Braga: Então, com essa técnica, que primeiro se chamou Night vision, que foi exposta em 2012, cuja pesquisa eu desenvolvi a partir de 2004, 2005, eu encontrei uma maneira de criar uma coisa como se fosse um universo paralelo, um outro lugar.

Luiz Braga: E aí, lendo o texto do professor Paes Loureiro, “Cultura Amazônica: uma poética do imaginário”, eu consegui chegar à conclusão de que o que eu estava construindo era, não sem justificativa, uma terra sem males.

Luiz Braga: Era uma ficção subjetiva, ou seja, eu estava recriando o mundo, que sempre esteve do meu lado, mas um mundo com uma técnica e com uma abordagem que fazia daquele mundo um mundo muito subjetivo, mas um mundo sem males, um mundo lírico, onde as pessoas brincavam, se divertiam, onde trabalhavam, porque tem pescadores, tem pessoas em profissões, tem pessoas brincando, tem crianças, tem muita natureza.

Luiz Braga: Então, quando eu passei mais adiante nesse processo, eu percebi que eu estava, de fato, criando um éden pessoal, um éden particular, sabe?

Alysson Camargo: Sim.

Luiz Braga: Inclusive, isso tinha uma justificativa, porque esse trabalho começa quando eu me senti acuado pela violência, entendeu?

Alysson Camargo: Sim.

Luiz Braga: Ou seja, ele foi sim.

Luiz Braga: Na sua pergunta, você me dá duas alternativas.

Luiz Braga: Então, eu te diria, é sim um refúgio.

Luiz Braga: Para mim, serviu como um refúgio.

Luiz Braga: Hoje, mais adiante, especialmente nesta viagem que fiz agora, eu levei a câmera de infravermelho e fiz muitas fotos, fotos assim, descaradamente de natureza, de beira de rio, de árvores, de raízes.

Luiz Braga: Aí, sim, já está virando uma ode à natureza.

Luiz Braga: E isso, obviamente, de novo, não sem uma justificativa, porque na minha viagem de Manaus para Tefé, de dentro do jato da Azul, era tanta queimada que não conseguia sequer enxergar as nuvens.

Luiz Braga: Era só uma grande fumaça branca.

Luiz Braga: Eu não conseguia nem enxergar céu azul, nem nuvem embaixo do avião, era tudo branco.

Luiz Braga: Entendeu?

Luiz Braga: Então, talvez, inconscientemente ou intuitivamente, a minha câmera virou como nunca, o infravermelho virou como nunca para a floresta, para as raízes, para as beiras de rio, para os rios.

Luiz Braga: Entendeu?

Luiz Braga: Aí, sim, como um brado, mas não um panfleto, um reforço nesse meu universo, nesse meu éden particular.

Alysson Camargo: Certo.

Alysson Camargo: Tem uma pergunta aqui, mas acho que você já respondeu, mas vou só passar por ela bem rapidinho.

Alysson Camargo: Ao longo da sua carreira, você manteve contato com diversos críticos de arte, como Tadeu Chiarelli, Paulo Herkenhoff e o Diógenes Moura.

Alysson Camargo: Sabemos a importância dos espaços de reflexão crítica e curatorial que permeiam o mundo das artes, principalmente como um espaço de diálogo, pensamento e circulação de ideias.

Alysson Camargo: De que forma, ou qual o papel desses críticos na leitura do seu trabalho e o impacto desses espaços institucionais, como museu, galeria, na sua produção?

Luiz Braga: Como falei lá atrás, acho que essas pessoas e outras, como Rosely Nakagawa, Osmar Pinheiro, que foi meu professor lá atrás, João de Jesus Paes Loureiro, uma pessoa que tem um papel muito grande na minha compreensão sobre a Amazônia, sobre a cultura amazônica.

Luiz Braga: Entendeu?

Luiz Braga: Essas pessoas, como te falei, elas me ajudaram a entender o que eu estava fazendo, lançaram luzes sobre coisas, ou reforçaram saberes que eu já tinha consciência, ou até revelaram coisas que eu não tinha consciência, porque, como eu te disse, meu trabalho é muito intuitivo.

Luiz Braga: Sobre o papel das instituições, acho que é sim importante ter o trabalho como tenho hoje, num acervo, na exposição permanente do MASP e da Pinacoteca, finalmente na minha terra em Belém, nas Onze Janelas tem uma imagem minha.

Luiz Braga: Mas tu sabes que quem está cumprindo esse papel de uma forma muito mais ampla hoje é o Instagram.

Alysson Camargo: Sim.

Luiz Braga: No entanto, o Instagram permite um número muito grande de pessoas vendo o que estou fazendo, sem precisar de um investimento, porque uma exposição hoje é uma coisa muito cara de se fazer, a estrutura, todo o projeto, mas eu adoro fazer exposições.

Luiz Braga: No entanto, o Instagram não permite a imersão num projeto curatorial, a imersão numa sala, uma sequência de imagens, o Instagram ainda não permite.

Luiz Braga: Não sei se aquele *meta* ambiente do Google vai permitir isso, mas o Instagram ainda não permite, porque acho que aquele espaço que considero sagrado para a arte ainda é o espaço expositivo quando bem trabalhado.

Alysson Camargo: Exatamente.

Luiz Braga: Então é por isso que eu insisto, já fiz exposições no Marajó, ao ar livre, e foram super bem visitadas, tiveram um impacto, porque as pessoas se reconheceram nas imagens.

Luiz Braga: Mas, no entanto, é inegável o papel hoje das mídias sociais para a difusão do trabalho, para que o trabalho chegue nas pessoas e você receba um feedback muito interessante.

Luiz Braga: E esse feedback não é aquele do “ah, lindo o seu trabalho”, “belo o registro”.

Luiz Braga: Não, é quando as pessoas acabam acrescentando um pouco da sua história junto com aquela história, porque ou é uma lembrança ou é uma memória de infância.

Luiz Braga: Tem pessoas que sentem cheiro das fotos.

Luiz Braga: Isso para mim é maravilhoso.

Alysson Camargo: sim, eu até li sobre isso em uma entrevista sua, bem legal mesmo.

Alysson Camargo: Mas acho que você está quase respondendo uma outra pergunta aqui, a gente vai aproveitar ela.

Alysson Camargo: Com base na sua experiência ao longo dos últimos anos, principalmente por meio das exposições que você realizou fora da Ilha do Marajó, como o Instituto Tomie Ohtake, Galeria Leme, e o SP-Arte, você percebeu alguma mudança no imaginário de quem não conhece a Amazônia e teve um primeiro contato a partir da sua fotografia?

Luiz Braga: Olha, tem uma coisa interessante para te falar sobre isso.

Luiz Braga: O primeiro é assim, eu tenho convicção que, infelizmente, o brasileiro médio não conhece a Amazônia.

Luiz Braga: Dois, ele não considera que há um pertencimento da Amazônia em relação à vida dele.

Luiz Braga: Ou seja, a Amazônia, para o brasileiro médio, é uma coisa distante, cheia de índios, cheia de bichos, cheia de doenças, um lugar...

Luiz Braga: Um inferno verde, vamos dizer assim.

Luiz Braga: Para o brasileiro médio, a Amazônia não faz parte de seu imaginário, não como uma coisa que ele se sinta pertencente.

Luiz Braga: Acho que o brasileiro médio sente que o futebol é brasileiro, sente que o samba é brasileiro, sente que a mulher bonita, morena, é brasileira, sente até o frevo, entendeu?

Luiz Braga: Mas, de maneira geral, o brasileiro não percebe a Amazônia como algo que, de fato, lhe diga respeito.

Luiz Braga: E isso explica por que o brasileiro é tão relapso em relação à Amazônia e tudo o que diz respeito a ela, inclusive com respeito a conhecê-la.

Luiz Braga: Agora, voltando para a questão do imaginário.

Luiz Braga: Uma vez, numa conversa que nem essa que a gente está tendo, um arquiteto perguntou para mim o seguinte.

Luiz Braga: Você considera que, se caísse uma bomba em Belém do Pará e destruísse a cidade, uma boa parte dela poderia ser reconstruída a partir das suas imagens?

Luiz Braga: Eu nunca tinha parado para pensar sobre isso, mas considero que sim, entendeu?

Luiz Braga: Porque acho que...

Luiz Braga: Aí vai para a história da antropologia visual, entendeu?

Luiz Braga: Porque nas minhas imagens estão os costumes, o gestual, as cores, o trabalho, a brincadeira, a fé, os transportes, os portos, entendeu?

Luiz Braga: Está tudo, esse caldo está todo nas imagens.

Luiz Braga: Então, tanto isso é verdade que muitos diretores de cinema usam o meu trabalho como referência, seja de luz, seja de direção de arte, seja de guarda-roupa, seja de gestual, para os seus filmes, entendeu?

Luiz Braga: Então, eu sim, acho que o meu trabalho já trouxe muita gente para conhecer a Amazônia, já divulgou, sim, e uma Amazônia que não é aquela dos estereótipos, isso desde criança que não me proponho a reforçar.

Luiz Braga: Eu não quero reforçar aqueles estereótipos da Amazônia que todo mundo, de maneira geral, tem.

Luiz Braga: Eu prefiro mostrar que é uma Amazônia onde moram pessoas, pessoas que trabalham, pessoas que são honradas, que são dignas, que têm um jeito diferente, mas esse diferente não significa que seja menor ou maior, é simplesmente diferente.

Luiz Braga: Mas o Brasil tem dificuldade, infelizmente.

Luiz Braga: Tem muita gente que acha que Belém é no Nordeste, porra!

Luiz Braga: Então, já viu, né?

Luiz Braga: É Foda...

Alysson Camargo: Sim, vou aproveitar mais uma vez o link que você está falando, tem outra pergunta bem próxima.

Alysson Camargo: Sabemos que você mantém um íntimo contato com as comunidades nas quais você realizou e ainda realiza fotografias na Ilha do Marajó.

Alysson Camargo: E, mais recentemente, percebemos o seu interesse em trazer para próximo do seu público experiências mais imersivas, como a Vivência Marajó ou os pequenos vídeos que você compartilha no seu Instagram.

Alysson Camargo: Como as relações entre os seus fotografados e você foram construídas ao longo das últimas décadas e quais as principais atividades que fortalecem esse vínculo atualmente?

Luiz Braga: De novo, volto à questão da naturalidade.

Luiz Braga: Se eu te dissesse que isso foi uma coisa maquiavelicamente programada, eu estaria mentindo.

Luiz Braga: Acho que tudo se dá de uma forma natural, ou seja, eu tenho sido acolhido de uma forma natural.

Luiz Braga: E, obviamente, que acolhimento tem que ser recíproco.

Luiz Braga: Essa construção, nesse ponto, desde o início da minha carreira, nunca me permitiu fazer uma foto de uma pessoa que não quisesse ser fotografada.

Luiz Braga: Para mim, é fundamental que haja cumplicidade.

Luiz Braga: É muito raro, não é que não exista, mas é muito raro uma foto minha que seja, entre aspas, roubada.

Luiz Braga: Aquela coisa do instantâneo que a pessoa não percebeu.

Luiz Braga: Acho que preciso do olhar do outro.

Luiz Braga: É engraçado isso.

Luiz Braga: Eu me repeti sobre isso um tempo atrás.

Luiz Braga: Preciso do olhar do outro, preciso da cumplicidade do outro.

Luiz Braga: Para mim, é fundamental ser acolhido, porque aí a coisa rola melhor.

Luiz Braga: O que acontece nas vivências?

Luiz Braga: Eu senti necessidade de trazer pessoas especiais, pessoas sensíveis.

Luiz Braga: E você sabe que são pessoas de áreas diversas.

Luiz Braga: Agora mesmo a gente está construindo a próxima vivência.

Luiz Braga: Vai vir um médico no ano de 2023, vai vir um médico psiquiatra, vai vir uma arquiteta.

Luiz Braga: Todos têm como ponto de ligação a fotografia, mas principalmente são pessoas que têm interesse no outro.

Luiz Braga: E conhecer mais sobre a vida do outro, sobre a cultura do outro.

Luiz Braga: Nessa parte da cultura, sobre a comida, sobre a forma de viver, a forma de dançar, a forma de se expressar.

Luiz Braga: Então, a vivência que tenho construído é nesse sentido de aproximar o Marajó de pessoas que têm uma visão sensível.

Luiz Braga: Porque aquele é turismo de CVC, aquele é turismo de massa, esse deixa uma renda e mais nada, e lixo.

Luiz Braga: Esse não me interessa.

Luiz Braga: Esse não me interessa.

Luiz Braga: Acho que o Marajó é um tecido tão sensível, é um povo tão delicado, que merece um olhar delicado também.

Alysson Camargo: Sim.

Alysson Camargo: As minhas perguntas aqui já estão acabando, tenho só mais duas.

Alysson Camargo: Entrando um pouco na questão da poética e da técnica, ao longo da sua carreira, como fotógrafo, você fez fotografias em preto e branco, coloridas e em visão noturna.

Alysson Camargo: Entretanto, sabemos que boa parte das escolhas estéticas, técnicas e poéticas não são feitas de forma sempre consciente e planejadas.

Alysson Camargo: Nesse sentido, atualmente, quando você escolhe um tema para realizar sua interpretação artística, qual o lugar dessas escolhas estéticas, técnicas, poéticas ocupam em relação a como elas ocuparam no passado?

Luiz Braga: Acho que isso é uma coisa que não mudou tanto.

Luiz Braga: Acho que o que foi acrescentado ao longo do tempo, já estamos falando de 47 anos de fotografia, isso não é pouca experiência.

Luiz Braga: Acho que o que foi mudando é que, com essa experiência, com esse tempo de carreira, hoje já tenho mais ferramentas para saber o que vou usar em determinadas buscas que estou promovendo.

Luiz Braga: Por exemplo, para Tefé, fui com uma câmera térmica que ainda não publiquei nada.

Luiz Braga: Estou usando uma câmera termal.

Luiz Braga: Usei a câmera de infravermelho para fazer natureza, já olhei o resultado e deu muito certo.

Luiz Braga: Usei a captura em cores, que uso, que permite o preto e branco e em cor.

Luiz Braga: Então, essas escolhas são fluidas.

Luiz Braga: E cada dia, obviamente, mais precisas por conta da experiência.

Luiz Braga: Obviamente, já tenho algumas situações, algumas escolhas, alguns temas que presumo que vou encontrar, então, já levo a ferramenta para aquele tema.

Luiz Braga: Mas sempre deixo, vou deixar um espaço bem grande para o improviso.

Luiz Braga: O improviso não quer dizer que seja renegar ou relevar a técnica a uma instância menor.

Luiz Braga: O improviso é você ter a guitarra certa para aquele solo que você resolveu fazer naquele momento da música.

Luiz Braga: É você tirar daquela guitarra o som que quer naquele momento.

Luiz Braga: Se a guitarra não estiver no palco, você não vai conseguir tirar o som dela.

Luiz Braga: Se a câmera não estiver na bolsa, se ela não estiver pronta, você não vai conseguir fazer.

Luiz Braga: Então, nesse ponto de vista, prefiro levar mais e nem usar, como às vezes acontece, do que não levar.

Luiz Braga: Nesse ponto, não.

Luiz Braga: Agora, gostaria realmente que a gente falasse um pouco mais sobre a questão da *Caboquice* em si.

Luiz Braga: Não sei se tem essa pergunta aí.

Luiz Braga: Porque acho que é essa questão que é talvez hoje uma das coisas que tenho bastante claras para mim.

Luiz Braga: Acho que esse valor, *Caboquice*, que para muita gente ainda é uma coisa pejorativa, no sentido disso aqui, é uma coisa brega, isso é uma coisa menor, isso é coisa de caboco, como se caboco fosse um ser inferior.

Luiz Braga: E ao longo dessa jornada, principalmente essa que fiz agora, percebi que as fontes da minha *Caboquice* estão lá.

Luiz Braga: O que é essa *Caboquice*?

Luiz Braga: A maneira sábia de se relacionar com a natureza, a maneira sábia de se alimentar a partir da natureza, de manusear essa natureza sem acabar com ela, de se transportar através das vias aquáticas, de ir e voltar do rio, a etnia que me encanta, sempre me encantou, as pessoas morenas, de olhos puxados, de cabelos lisos.

Luiz Braga: E lá onde a gente foi, praticamente todo mundo tem essa configuração.

Luiz Braga: É muito raro você ver uma pessoa branca, nem negros, você vê índios.

Luiz Braga: E percebi o quanto me sinto bem entre eles.

Luiz Braga: Embora você olhe para minha cara, não enxergue um índio, mas se você olhasse para o meu pai, para a minha avó paterna, ela era uma índia perfeita.

Luiz Braga: Não tinha o que tirar.

Luiz Braga: Então, esse pertencimento, confirmei o que intuía, que esse meu pertencimento ribeirinho, essa *Caboquice* tão forte que tenho dentro de mim, que não poderia ter brotado no bairro de classe média onde cresci, no centro da cidade de Belém, ele vem, na verdade, da minha ancestralidade.

Luiz Braga: E eu me sinto uma pessoa muito feliz por ter podido, através da minha obra e do meu trabalho, falar disso, afirmar isso como um valor, afirmar isso como aquilo que nos diferencia do resto do mundo.

Luiz Braga: É o jeito de botar a camisa, é o jeito de andar de peito nu por causa do calor, é o jeito de sentar, é o jeito de comer, é o que come.

Luiz Braga: É essa é a nossa diferença.

Luiz Braga: O hambúrguer do McDonald's é igual no mundo inteiro.

Luiz Braga: O carro, o jeans, é tudo igual.

Luiz Braga: Não há diferença.

Luiz Braga: Você vê, abre o Instagram, essas influências digitais, elas todas têm a mesma postura, o mesmo jeito de segurar a bolsinha, o mesmo cabelo louro, os mesmos trejeitos.

Luiz Braga: Que porra é essa?

Luiz Braga: Um bando de robô, cara.

Alysson Camargo: Exatamente.

Alysson Camargo: Você acabou adiantando a última pergunta, mas vou fazer ela aqui só para, se você quiser falar, enfim, de uma outra forma, fique à vontade.

Alysson Camargo: Existem diversas interpretações sobre o que é cultura *Caboca*, desde das diferenças entre como as comunidades ribeirinhas se percebem, passando pela antropologia, com a questão do colonialismo português, até a criação artística, poética, musical da tradição modernista de Belém.

Alysson Camargo: Sua fotografia faz parte de importantes acervos, como o MASP, MAM, etc.

Alysson Camargo: Além de já ter participado como representante brasileiro na Bienal de Veneza.

Alysson Camargo: E, a partir dessa breve contextualização, como você avalia o impacto da sua fotografia na identificação, fomento e proteção da cultura *Caboca* na Ilha do Marajó, e o que significa para você a *Caboquice*?

Alysson Camargo: Mas acredito que você já tenha respondido.

Luiz Braga: Na verdade, eu queria só fazer um ajuste, porque quando a gente fala de cultura *Caboca*, não é só na Ilha do Marajó.

Luiz Braga: Ela é como um todo.

Luiz Braga: Acho que ela vai lá de Tefé, onde fui agora, há duas, três semanas atrás, e, claro, que se estende até o Marajó.

Luiz Braga: Na verdade, acho que o meu trabalho é assim, e não tenho o menor pudor de dizer isso.

Luiz Braga: É uma ode caboca.

Luiz Braga: A um jeito diferente de ser, a uma peculiaridade, a uma maneira extremamente harmoniosa de viver com a natureza, de viver o seu corpo, de viver as suas escolhas, de viver as suas crenças, os seus mitos.

Luiz Braga: Eu fico muito feliz de, através do meu trabalho, colaborar para a valorização disso, que eu considero, sim, o nosso grande valor.

Alysson Camargo: Sim.

Alysson Camargo: E, para encerrar, eu queria que você agora falasse bem livremente sobre a experiência de reencontro...

Alysson Camargo: Não sei se foi reencontro ou se foi um primeiro encontro com a família do Barqueiro Azul.

Luiz Braga: Foi o primeiro encontro.

Luiz Braga: Eu não conhecia eles, entendeu?

Luiz Braga: Eu não conhecia eles e foi uma coisa muito especial, porque eu não imaginava a grandeza da família, tanto no sentido numérico como no sentido emotivo de valores e tudo mais.

Luiz Braga: Eles reuniram a família num domingo à tarde, estavam os netos, as netas, os filhos, as filhas, e foi muito, muito bom!

Luiz Braga: Eles quiseram me ouvir falar sobre a fotografia, sobre o dia da fotografia, mas, principalmente, eles me falaram muito dele, da ancestralidade dele, de onde ele vinha, que ele gostava de música, que ele tinha uma banda, que os filhos eram músicos, entendeu?

Luiz Braga: Quer dizer, me falaram de um homem ribeirinho, simples, honrado e que constituiu uma família maravilhosa.

Luiz Braga: A família dele é impressionante, cara.

Luiz Braga: É impressionante a dignidade daquelas pessoas, a afetividade delas, a maneira como elas me receberam, porque é engraçado, porque as pessoas, nessa cultura tão escrota que a gente vive hoje, todo mundo fala, mas não te processaram?

Luiz Braga: E aí você tem um papel dele e a família, o que ela fez contigo?

Luiz Braga: Pois é, me recebeu com um chá das cinco, todos.

Luiz Braga: Foi assim que fui recebido, entreguei a foto para eles e foi lindo, cara.

Luiz Braga: E segue a história, eles sabem que a foto está nas exposições, eles têm orgulho disso e acho que é por aí que passa a fotografia, sabe?

Luiz Braga: Como uma ferramenta de valorização de uma cultura, de um personagem, de uma vida.

Alysson Camargo: Exatamente.

Luiz Braga: Com certeza, mas ainda bem que existem pessoas assim.

Luiz Braga: Eu fico muito feliz, porque até nisso a minha intuição funciona bem, cara.

Luiz Braga: Como diz a minha mãe de santo, sou bem guiado.

Alysson Camargo: Ótimo isso.

Alysson Camargo: Você tem alguma pergunta, alguma dúvida?

Luiz Braga: Não, eu estou muito feliz.

Alysson Camargo: E aí eu gostaria de te agradecer mesmo, muito pelo seu tempo, pela sua gentileza, pela sua atenção.

Luiz Braga: Eu que agradeço, cara.

Luiz Braga: O Brasil precisa de mais gente como você.

Luiz Braga: O pessoal só quer coisa rápida, coisa fácil, sabia?

Alysson Camargo: Sim, sim, eu entendo.

Luiz Braga: Aí dá nisso que a gente está vivendo.

Luiz Braga: Mas vamos ver se a gente consegue mudar isso.

Luiz Braga: Eu vou ficando por aqui, irmãozinho.

Luiz Braga: Um abraço.

Alysson Camargo: Um abraço, muito obrigado e a gente mantém contato.

Luiz Braga: Está bem.

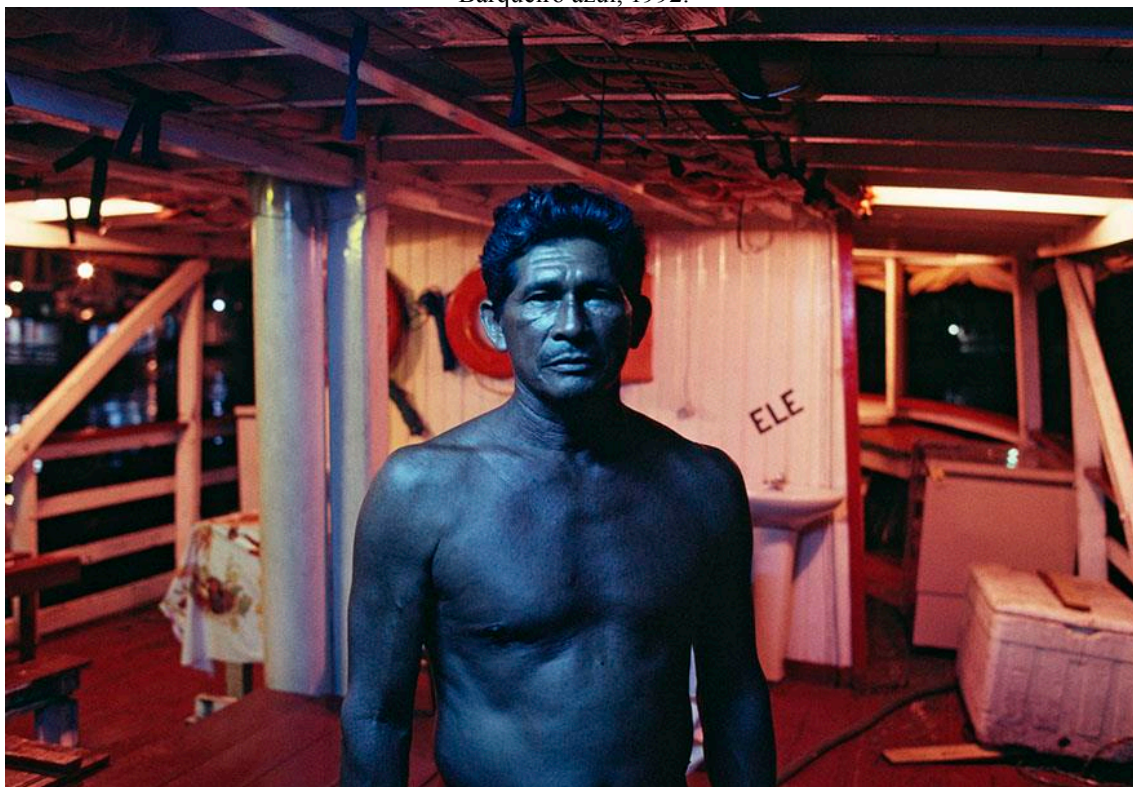
APÊNDICE C: Caderno de fotografias

Luiz Braga, Meninos em Joanes, 2012.



Fonte: BRAGA (2012).

Barqueiro azul, 1992.



Fonte: BRAGA (1992).

Luiz Braga e a família do Barqueiro Azul.



Fonte: BRAGA (2022).

Ponta d'Areia, 1988.



Fonte: BRAGA (1988).

Rapaz e cão em Carananduba (1990)



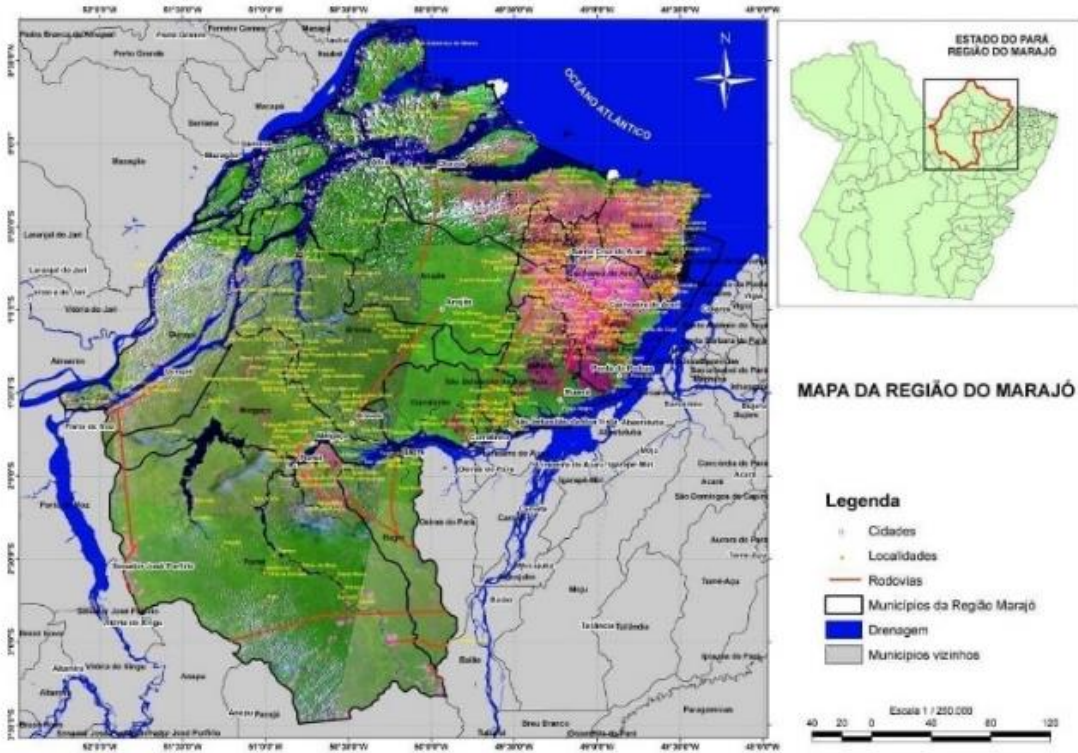
Fonte: BRAGA (1990).

Vendedor de amendoim, 1990.



Fonte: BRAGA (1990).

Mapa de localização da região pesquisada, Ilha do Marajó – PA.



Fonte: INSTITUTO PEABIRU (2021).

Luiz Braga, Ilha de Mosqueiro, 1990.



Fonte: BRAGA (1990).

Luiz Braga, Babá Patchouli, 1986.



Fonte: BRAGA (1986).

Luiz Braga, *Curupira*, 2018.



Fonte: BRAGA (2018).

Figura 11: Alysson Camargo, Marajoara I, 2018.



Fonte: acervo do pesquisador (2018).

Alysson Camargo, Marajoara II, 2018.



Fonte: acervo do pesquisador (2018).

Alysson Camargo, Marajoara III, 2018.



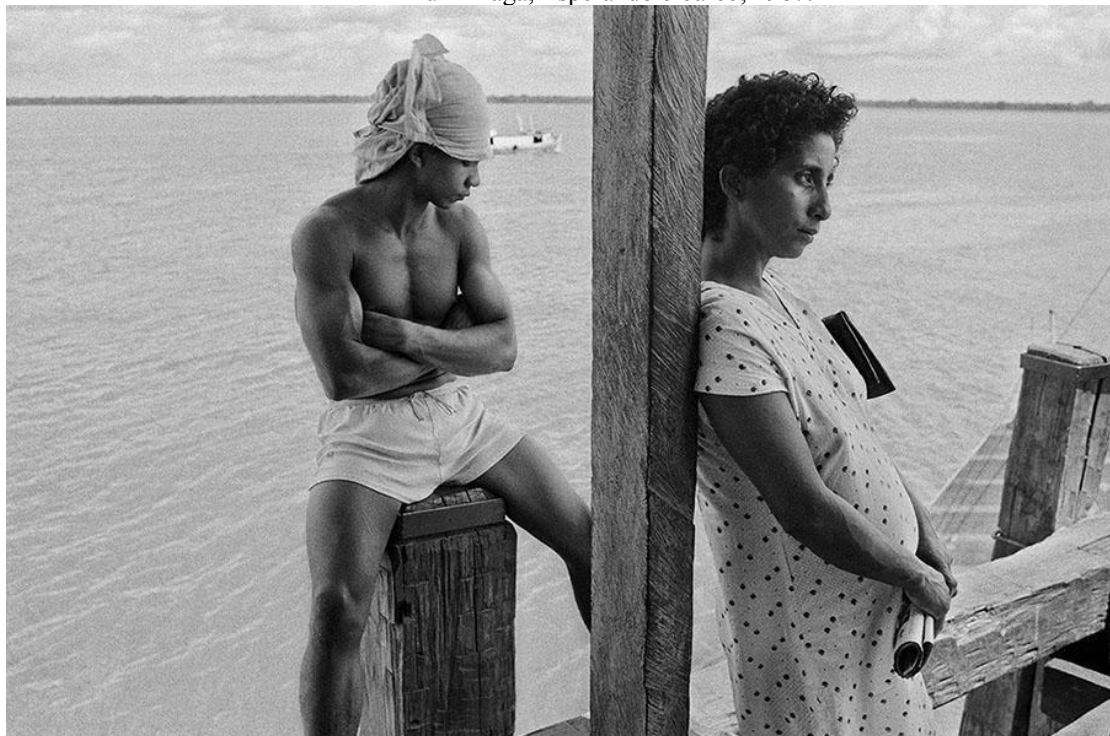
Fonte: acervo do pesquisador, (2018).

Foto no ateliê Arte Manguê Marajó, 2018.



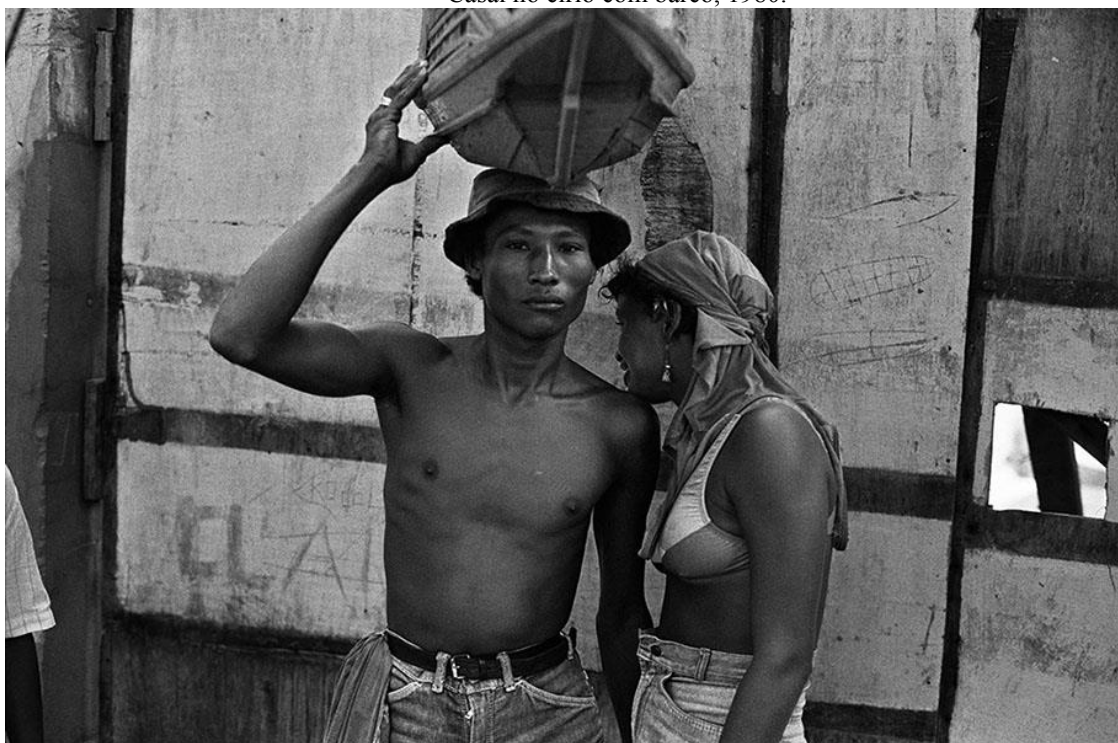
Foto: acervo do pesquisador (2018)

Luiz Braga, Esperando o barco, 1987.



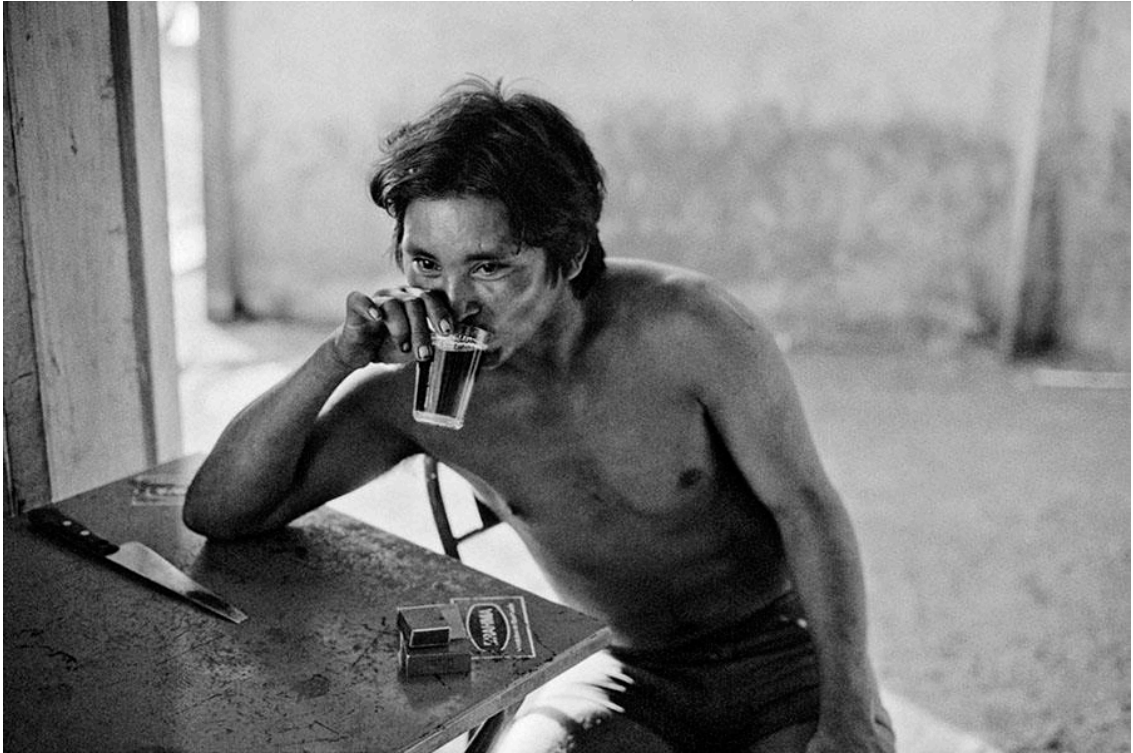
Fonte: BRAGA (1987).

Casal no c\u00edrio com barco, 1980.



Fonte: BRAGA (1980).

Bebendo, 1986.



Fonte: BRAGA (1986).

Onde onça bebe água, 2001



Fonte: BRAGA (2001).

O banho de ébano, 1999



Fonte: BRAGA (1999).

Menino boto, 2015



Fonte: BRAGA (2015).

Éden, 2017.



Fonte: BRAGA (2017).

Lavadeira no Xumucuí, 2011



Fonte: BRAGA (2011).

Fé em Deus, 2016.



Fonte: BRAGA (2016).

Axixá, 2006



Fonte: BRAGA (2006).

Procissão Caraparú, 2010.



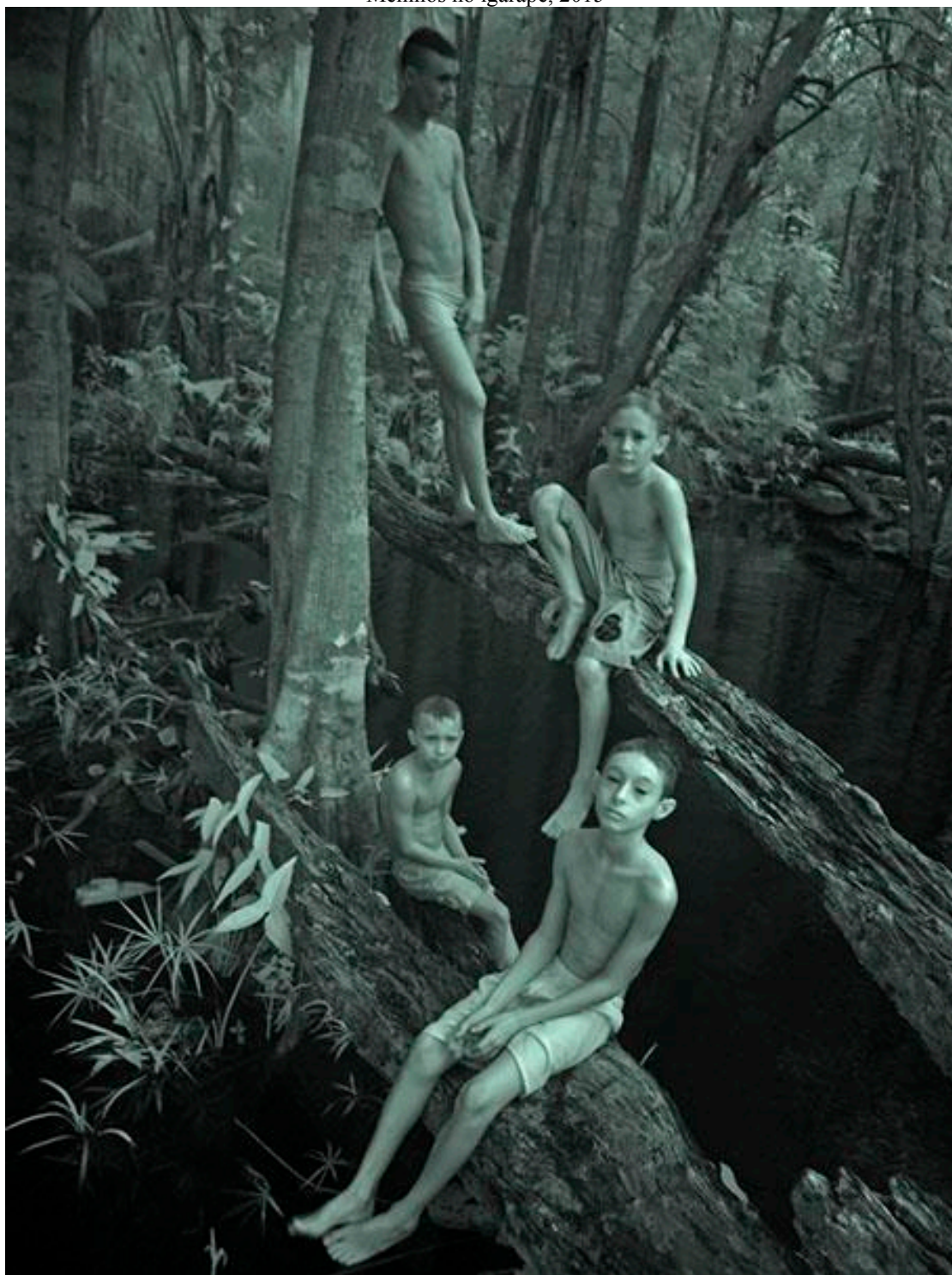
Fonte: BRAGA (2010).

Danças das águas marajoaras



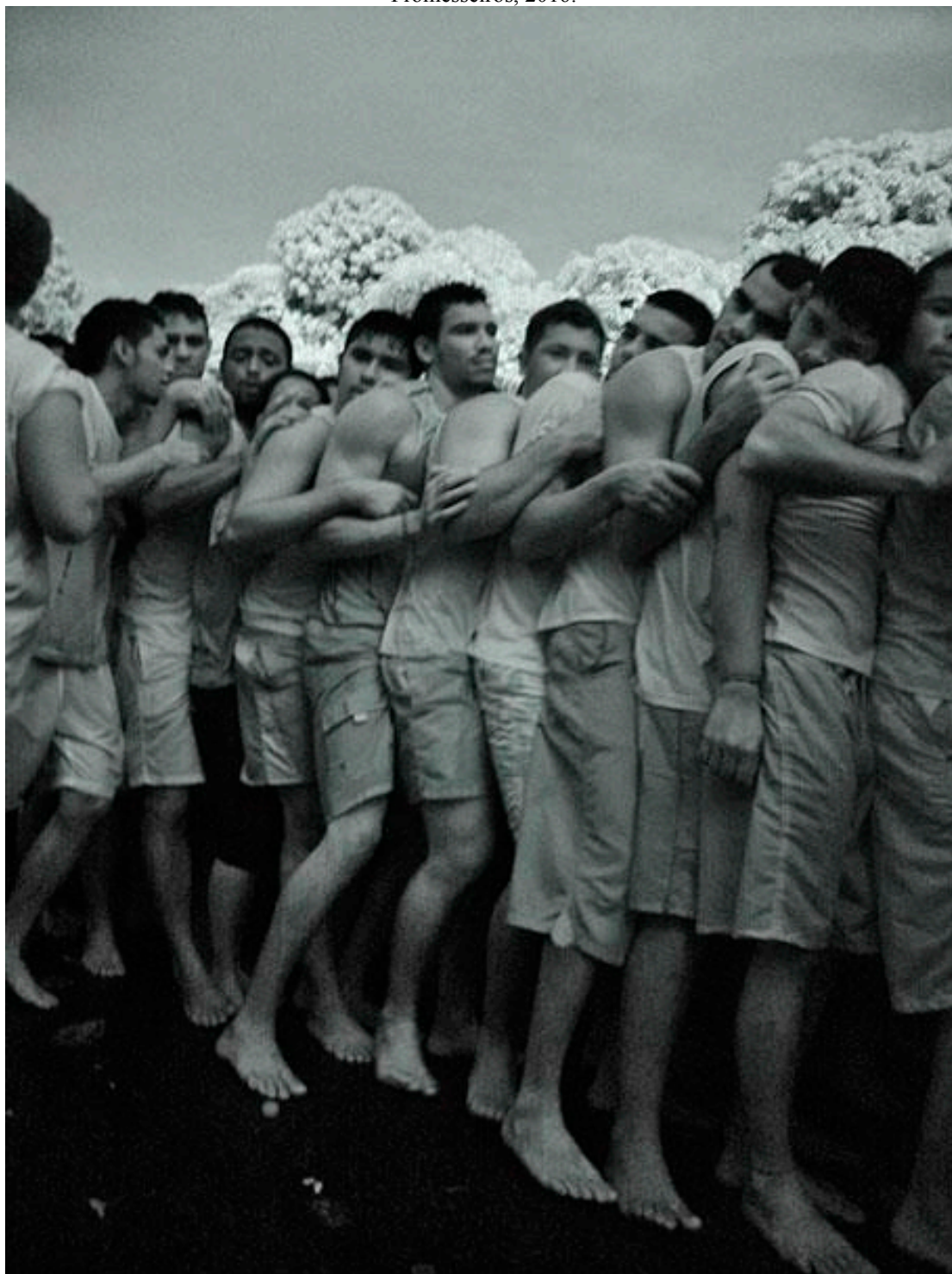
Fonte: acervo do pesquisador (2018)

Meninos no igarapé, 2015



Fonte: BRAGA (2015).

Promesseiros, 2016.



Fonte: BRAGA (2016).

Venice, 2012.



Fonte: BRAGA (2012).

foto na Pousada Boto, 2018.



Fonte: acervo do pesquisador, Alysson Camargo (2018).

APÊNDICE D – Autorização para publicação da entrevista



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Você está sendo convidado (a) a participar, como voluntário (a), da pesquisa **Luiz Braga: uma fotografia “cabocla”?** Meu nome é Alysson Barbosa Camargo, sou o (a) pesquisador responsável e minha área de atuação é a Antropologia. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra ficará comigo. Esclareço que em caso de recusa na participação, em qualquer etapa da pesquisa, você não será penalizado (a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pelo (a) pesquisador (a) responsável, via e-mail alyssoncmrg@gmail.com e, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (61) 99971-8484, inclusive com possibilidade de ligação a cobrar. Ao persistirem as dúvidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o **Comitê de Ética em Pesquisa** da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215, que a instância responsável por dúvidas relacionadas ao caráter ético da pesquisa. O Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás (CEP-UFG) é independente, com função pública, de caráter consultivo, educativo e deliberativo, criado para proteger o bem-estar dos/das participantes da pesquisa, em sua integridade e dignidade, visando contribuir no desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos vigentes.

A presente pesquisa tem como objetivo geral realizar uma pesquisa com abordagem comparativa, de cunho teórico sobre a termo *caboclo* na antropologia, desde sua origem no período colonial, passando pela crítica pós-moderna até a suas acepções na contemporaneidade e na interpretação socioantropológica de um conjunto de fotografias do artista Luiz Braga. Você participará de uma entrevista com vinte (8) perguntas sobre o trabalho artístico de Luiz Braga e para isso deverá reservar um período de sessenta (60) minutos. Você tem direito ao ressarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa, inclusive transporte e alimentação, se for o caso. Em caso de danos, você tem o direito de pleitear indenização, conforme previsto em Lei.

As informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas. Por se tratar de pesquisa de cunho prioritariamente teórico os riscos dessa pesquisa são mínimos. O contato empírico que teremos ao longo do percurso na investigação se dará prioritariamente com o artista Luiz Braga, através da concessão de entrevista em profundidade. O contato será realizado por meio de entrevista. As perguntas a serem realizadas terão como base o relatório de perguntas para realização de entrevista semi-estruturada com foco no trabalho do artista em sua trajetória de vida.



Teremos em conta o código de ética da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) que versa que toda pesquisa antropológica deve garantir que "a colaboração prestada à investigação não seja utilizada com o intuito de prejudicar o grupo investigado". O código pode ser acessado no seguinte endereço: <http://www.portal.abant.org.br/codigo-de-etica/>

Durante todo o período da pesquisa e na divulgação dos resultados, sua privacidade será respeitada, ou seja, será utilizado apenas informações públicas, visto que o artista Luiz Braga tem importante trajetória artística construída em diversas instituições artísticas brasileiras. Outro dado pessoal ou elemento que possa ser considerado sensível será mantido em sigilo. Para condução da entrevista é necessário o seu consentimento para utilização do texto para futura publicação, faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- (X) Permito a utilização do texto desta entrevista para publicação.
() Não permito a utilização do texto desta entrevista para publicação.

Declaro que os resultados da pesquisa serão tornados públicos.

Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, **Luiz Otávio Salameh Braga**, abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado **Luiz Braga: uma fotografia “cabocla”?** Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário.

Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo (a) pesquisador (a) responsável Alysson Barbosa Camargo sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

..... Belém 17 de Novembro de 2022

APÊNDICE E – Parecer Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Ilha do Marajó: A identidade cultural na fotografia de Luiz Braga

Pesquisador: ALYSSON BARBOSA CAMARGO

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 53172321.0.0000.5083

Instituição Proponente: CEPAE / UFG

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 5.167.560

Apresentação do Projeto:

O projeto tem como objetivo discutir as estratégias simbólicas e artísticas empregadas pelo fotógrafo Luiz Braga na criação de sua produção artística sobre o tema da cabocice na Ilha do Marajó-PA. O percurso da investigação a ser utilizado se desenvolverá em torno da análise comparativa, de cunho teórico, sobre a termo caboclo na antropologia, desde sua origem no período colonial, passando pela crítica pós-moderna até a suas acepções na contemporaneidade e na interpretação sócio-antropológica de um conjunto de fotografias do artista.

Objetivo da Pesquisa:

O objetivo geral é realizar uma pesquisa com abordagem comparativa, de cunho teórico sobre a termo caboclo na antropologia, desde sua origem no período colonial, passando pela crítica pós-moderna até a suas acepções na contemporaneidade e na interpretação socio-antropológica de um conjunto de fotografias do artista Luiz Braga.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos mínimos. Há apenas uma entrevista - com o fotógrafo Luiz Braga - e o proponente apresentou tanto o roteiro de perguntas quanto o TCLE. A pesquisa pode ajudar a entender as transformações pelas quais passam termos significativos de grupos ou estratos sociais, como no caso o termo "caboclo" na Ilha de Marajó, ao longo da história e mapear sua ligação com transformações socioculturais da própria comunidade estudada.

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

E-mail: cep.prpi@ufg.br



Continuação do Parecer: 5.167.560

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O projeto apresenta fundamentação teórica, justificativa, metodologia e cronograma. A pesquisa será dividida entre três capítulos, como o primeiro capítulo tem como objetivo fazer uma análise antropológica sobre a Vivência Marajó, uma experiência de campo realizada por mim em maio de 2018 na Ilha do Marajó - PA sob coordenação de Luiz Braga. O percurso metodológico será dividido em três etapas: a primeira, uma descrição das atividades realizadas entre os dias 17 a 21 na Ilha do Marajó - PA; a segunda, uma reflexão sobre os agenciamentos na relação entre fotógrafo, fotografados e ambiente; e a terceira, a análise antropológica sobre o processo artístico de produção dessas imagens pelo o artista Luiz Braga.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O pesquisador apresenta o TCLE em acordo com as Resoluções CNS nº 466/12 e Resolução CNS nº 510/16.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Não há pendências. Aprovado.

Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO. O mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG os relatórios parciais e o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12 e Resolução CNS n. 510/16. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, previsto para dezembro de 2022.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1833306.pdf	09/11/2021 21:10:44		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Brochura_Pesquisa_Alysson_Barbosa_Camargo.pdf	09/11/2021 21:06:46	ALYSSON BARBOSA CAMARGO	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_rosto.pdf	09/11/2021	ALYSSON	Aceito

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

E-mail: cep.prpi@ufg.br



Continuação do Parecer: 5.167.560

Folha de Rosto	Folha_de_rosto.pdf	20:39:31	CAMARGO	Aceito
Declaração de Pesquisadores	Declaracao_de_Pesquisadores.pdf	09/11/2021 20:37:54	ALYSSON BARBOSA	Aceito
Outros	Instrumento_de_Coleta_roteiro_de_entr evista.pdf	09/11/2021 20:34:45	ALYSSON BARBOSA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	09/11/2021 20:28:55	ALYSSON BARBOSA CAMARGO	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

GOIANIA, 15 de Dezembro de 2021

Assinado por:
Rosana de Moraes Borges Marques
(Coordenador(a))

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

E-mail: cep.prpi@ufg.br