

## **Paisagem humanizada: a Amazônia pelas lentes de Luiz Braga<sup>1</sup>**

Nana BRASIL<sup>2</sup>

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF

### **Resumo**

O presente artigo busca examinar a obra do fotógrafo paraense Luiz Braga, cuja produção reúne aspectos documentais e potência expressiva a partir de um mergulho no universo do caboclo amazônico. Enquanto expoente da fotografia brasileira contemporânea, o trabalho de Braga apresenta uma Amazônia onde o elemento humano e a cultura ribeirinha se destacam na paisagem. Ao longo deste estudo, buscaremos discutir, ainda, a construção da alteridade nas imagens do fotógrafo, ressaltando aproximações e afastamentos em relação ao ambiente e aos personagens retratados.

**Palavras-chave:** Fotografia Contemporânea; Luiz Braga; Amazônia; Paisagem; Caboclo.

### **Introdução**

Das paisagens exuberantes à riqueza da cultura popular, das águas sinuosas aos tons primários dos barcos que por elas navegam: a natureza superlativa da Amazônia e seus sabores, formas e cores compõem um cenário e uma atmosfera que são um verdadeiro convite ao olhar. E é no breve hiato entre dia e noite, no lusco-fusco amazônico descrito por Mário de Andrade como “um dos crepúsculos mais imensos do mundo” (ANDRADE, 1976, p. 133), que o jogo de cor, luz e sombra torna-se ainda mais irresistível. Foi para essa luminosidade cambiante e repleta de nuances que o fotógrafo paraense Luiz Braga decidiu direcionar sua câmera e produzir grande parte de suas imagens mais emblemáticas. Há mais de 40 anos em atividade, Braga faz da cultura ribeirinha a matéria-prima do seu trabalho, criando fotografias que trazem uma perspectiva contemporânea e íntima, que extrapolam a busca pelo exótico, tão comum nos olhares sobre a região. Ao atravessarem o antropológico e o poético, o documental e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP de Fotografia, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC-UnB). E-mail: [nbfalcao@gmail.com](mailto:nbfalcao@gmail.com).

a expressão artística, as imagens do fotógrafo revelam narrativas de forte apelo visual e cheias de significados.

Produzidas em meio à magnitude de uma região de múltiplas riquezas, as fotografias de Luiz Braga desvelam fragmentos de um vasto mundo, onde tem destaque o componente humano, o universo do caboclo, o cotidiano dos homens e mulheres amazônicos. De Belém a Manaus, de Alter do Chão à Ilha de Marajó, do Rio Xingu aos igapós de Anavilhanas: ao longo de sua extensa carreira, o fotógrafo vem construindo uma amostra vigorosa do ambiente onde nasceu e vive até hoje. Neste artigo, buscaremos examinar a obra de Braga enquanto expoente da fotografia contemporânea no Brasil, situando seu trabalho no contexto da fotografia produzida na Amazônia e lançando luz sobre um de seus aspectos mais proeminentes: a presença humana como elemento intrínseco à paisagem amazônica.

### **A paisagem humanizada de Luiz Braga**

Nascido em Belém do Pará no ano de 1956, Luiz Braga desde menino já se interessava pelos processos químicos que permitiam a transformação dos negativos em positivos. Ganhou sua primeira câmera fotográfica aos 11 anos e tornou-se um autodidata, praticando técnicas de revelação no laboratório montado no porão da casa da família. Em 1975, ele ingressa na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Pará, onde se forma em 1983. Durante o período da graduação, Braga já realizava trabalhos comerciais como fotógrafo – retratos em estúdio, publicidade, imagens para promover o turismo em Belém, entre outros. Além disso, foi colaborador do jornal O Estado do Pará e criou o tabloide Zeppelin, exercendo funções de editor e fotógrafo até 1980 (CHIODETTO, 2014). As imagens de Luiz Braga, até então em preto e branco, ganharam sua primeira exposição individual em 1979. No entanto, a falta de uma marca autoral em seus trabalhos ainda era fator de grande inquietação para o fotógrafo. Foi uma região ribeirinha, à direita do rio Guamá, que lhe trouxe a grande inspiração e instigou seu amadurecimento artístico:

O primeiro impulso que tive para trocar o filme PB pelo colorido se deu no caminho para a Faculdade de Arquitetura, na Estrada Nova. Nesse trajeto que eu fazia diariamente, comecei a perceber as passagens, os carrinhos de picolé, os bares, as carrocinhas e os barcos multicoloridos e geométricos (CHIODETTO, 2014, p. 193).

Em 1982, Braga integrou o projeto Visualidade Popular na Amazônia, promovido pela Fundação Nacional de Artes (Funarte). A partir daí, o colorido passou a predominar nas suas produções, colocando em evidência a cultura visual, a população e o ambiente amazônicos. Desse primeiro período de busca por uma linguagem própria, emergiu a necessidade de reexame e reflexão sobre seu trabalho. Retomou por um curto período a fotografia em preto e branco, com destaque para a série *À Margem do Olhar*, registros acerca do território e da vida do caboclo que lhe renderam o Prêmio Marc Ferrez, em 1988. Nesse ínterim, o fotógrafo seguiu pesquisando a visualidade amazônica e realizando algumas experimentações estéticas. *Babá Patchouli* (1986), uma das imagens mais representativas de sua carreira, foi fruto desse contexto, marcando uma nova aposta no uso da cor. A foto, porém, passou seis meses na gaveta até que o “erro” começasse a ser encarado como possibilidade de linguagem. Braga havia operado uma subversão do filme: no fim de tarde da Ilha do Mosqueiro (PA), já sob influência das luzes artificiais da rua, ele utilizou um filme feito para condições diurnas, provocando distorções cromáticas.

Nesse meio-tempo, conheci o trabalho lindíssimo do Joel Meyerowitz, de fotografias feitas no momento do lusco-fusco. Mergulhei nessa pesquisa com a cumplicidade e a colaboração da nossa visualidade, da cor feérica dos barcos, dos trapiches, dos crepúsculos amazônicos, das nuvens cor de chumbo, dos bares, das beiras de rio (CHIODETTO, 2014, p. 206).



**Imagem 1:** Babá Patchouli, 1986  
(Fonte: [www.luizbraga.fot.br](http://www.luizbraga.fot.br))

A fotografia Babá Patchouli, que mais tarde se tornaria célebre, apresenta com grande força expressiva a capacidade do autor de condensar dois elementos indissociáveis: a singularidade da região amazônica e os personagens que nela habitam. Nesse contexto, cabe destacar que não por acaso a mais recente exposição de Luiz Braga recebeu o título de Retumbante Natureza Humanizada<sup>3</sup>. No nosso mergulho nas vívidas paisagens criadas por Braga, sempre permeadas pelo elemento humano, cabe uma breve reflexão sobre o conceito de paisagem e sua relação com as construções de sentido no âmbito da imagem fotográfica.

A pesquisadora Anne Cauquelin (2007) aponta para o fato de que quando nos colocamos diante do visível sempre tomamos emprestadas as formas e cores já presentes no nosso repertório cultural. Assim, o que contemplamos não é a mera exterioridade, um dado da natureza, e sim os elementos que compõem nossas construções mentais. É precisamente esse aspecto que confere profundidade ao quadro e à paisagem, segundo a autora, que questiona ainda o seguinte: “Será que há espécies de *a priori* de nossa sensibilidade à paisagem, de modo que, ao acioná-las, delas nos esqueceríamos e acreditaríamos sempre estar em perfeito e original acordo com ‘a natureza’?” (CAUQUELIN, 2007, p. 28, grifo da autora).

Em sua construção teórica, Cauquelin busca contestar a noção bastante propagada de que a paisagem se confundiria com a natureza. Nesse sentido, é preciso lembrar que a paisagem emerge enquanto conjunto estruturado – ou seja, enquanto esquema simbólico com suas regras próprias de composição – durante o Renascimento, a partir da consolidação das leis da perspectiva<sup>4</sup>. A *perspectiva artificialis*, de acordo com a pesquisadora, é o que justifica o aparecimento da paisagem no quadro. No entanto, essa nova elaboração ultrapassa o domínio da pintura e da história da arte, abarcando nossas mais diversas construções mentais e influenciando “a visão que mantemos da natureza, a ideia que fazemos das distâncias, das proporções, da simetria” (CAUQUELIN, 2007, p. 38).

---

<sup>3</sup> A exposição Retumbante Natureza Humanizada reuniu 117 trabalhos produzidos entre 1974 e 2014, onde se destacam os habitantes da Amazônia em diálogo com seu território. A mostra, que contou com a curadoria de Diógenes Moura, foi aberta ao público em 2014, no Sesc Pinheiros, São Paulo, e passou por Belém do Pará e Goiânia.

<sup>4</sup> “A perspectiva – que é passagem através, abertura (*per-scipere*) – alcança o infinito, um ‘além’ que sua linha evoca. Mas é um além nu, uma geometria, o número de uma busca” (CAUQUELIN, 2007, p. 36).

A perspectiva provoca, portanto, mudanças que vão além da simples possibilidade de representação gráfica dos lugares e objetos, instaurando uma ordem de equivalência entre artifício e natureza. Dito de outro modo, a construção de imagens a partir das técnicas da perspectiva traz como efeito a dissimulação da representação. Quando tocamos nesse ponto, mostram-se de grande utilidade as ideias desenvolvidas por Arlindo Machado (1984), pesquisador que se dedicou a examinar as bases ideológicas que sustentam os procedimentos técnicos e formais do signo fotográfico. Machado faz um recuo histórico para demonstrar que os processos ópticos essenciais da imagem fotográfica estão situados justamente no Renascimento<sup>5</sup>.

Com vistas a compreender o código pictórico no qual se fundamenta a fotografia, o pesquisador analisa a perspectiva renascentista e seu contexto histórico. Indo ao encontro das reflexões de Cauquelin, Arlindo Machado ressalta que a perspectiva<sup>6</sup> acarretou um efeito de realidade que buscava não somente representar ou fazer referência ao real, mas camuflar a própria representação. Todavia, enquanto produto humano, a fotografia cria a partir dos dados luminosos “uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente *nela*” (MACHADO, 1984, p. 40, grifo do autor), não podendo ser encarada como um puro e simples registro de uma imanência do objeto ou da cena fotografada.

Ao olhar para um quadro construído em perspectiva, o espectador parece ver tão somente o “reflexo” especular de uma realidade que se abre para ele como numa janela; o que ele não percebe, na maioria das vezes, é que esse quadro *já está visto* por um olho hegemônico que lhe dirige o olhar (MACHADO, 1984, p. 73, grifo do autor).

Herdeira desse processo, iniciado alguns séculos antes de sua invenção, em 1839, a imagem fotográfica perpetua, assim, um modelo específico – e não único – de codificação do mundo visível. A construção de sentido na fotografia a partir da perspectiva está, portanto, intimamente ligada ao efeito de realidade provocado no espectador. Isto posto, podemos identificar nas paisagens humanizadas de Luiz Braga

---

<sup>5</sup> “Junte-se os aparelhos de produzir retratos com base no fenômeno da *camera obscura*, a técnica da *perspectiva artificialis* sistematizada por Alberti e as objetivas inventadas por Barbaro e já temos solucionados nos séculos XV e XVI todos os problemas ópticos que intervêm no processo fotográfico” (MACHADO, 1984, p. 32).

<sup>6</sup> A *perspectiva artificialis* (também chamada de perspectiva central, geométrica, linear ou albertiana) baseia-se em um sistema de projeções geométricas concebido para representar no plano bidimensional as formas tridimensionais, de acordo com a visão de mundo que floresceu durante o Renascimento.

ricos objetos de análise. Tomemos como exemplo a imagem *Mulher no bar rosa*, clicada pelo fotógrafo no ano de 1990. Nela, como em tantas outras que compõem sua obra, Braga revela uma fração do ambiente amazônico a partir de uma imersão na sua visualidade popular, somando observação subjetiva à plasticidade encontrada na cultura ribeirinha.



**Imagem 2:** *Mulher no bar rosa*, 1990  
(Fonte: [www.luizbraga.fot.br](http://www.luizbraga.fot.br))

Nesta fotografia, saltam aos olhos o despojamento e a autenticidade do cenário: a construção em madeira, pintada em rosa e azul; os objetos dispostos atrás do balcão; a simplicidade do bar, que anuncia na parede “fígado”, “cerveja” e “cafezinho”. Destaca-se, sobretudo, a figura central da foto – com sua linguagem corporal, seu vestuário e sua forma de encarar a câmera, a mulher do bar rosa enlaça a visão do espectador. Na imagem, articulam-se múltiplos elementos produtores de sentido, tendo em vista que a fotografia, enquanto linguagem do instante, resulta de diversas escolhas realizadas pelo fotógrafo: a seleção do tema, o enquadramento (espaço visual que limita a imagem e dispõe o “dentro de campo” e o “fora de campo”), o ângulo de tomada e a composição são apenas alguns desses elementos (SOUSA, 2006).

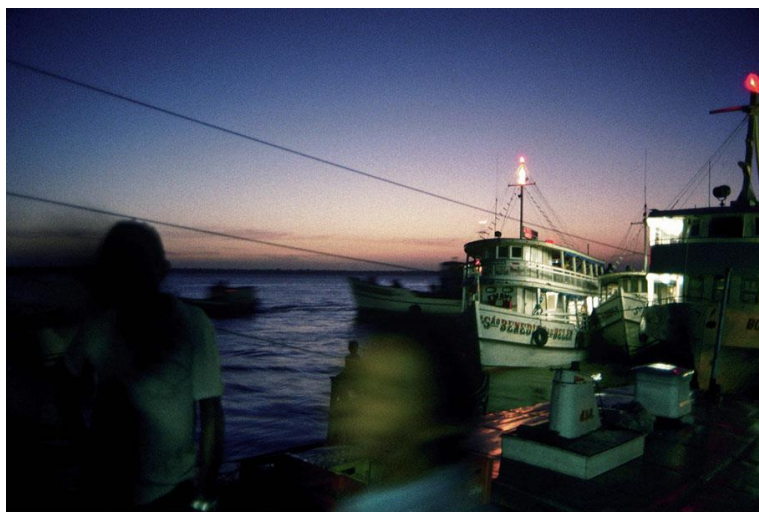
Entre os diversos componentes que atuam no processo de significação da fotografia, ressaltamos aqui a profundidade de campo possibilitada pela construção em perspectiva. Segundo Machado, a profundidade de campo é justamente uma das condições para a vigência do efeito especular da foto, para a ilusão de realismo. Em *Mulher no bar rosa*, Braga opta por um ângulo reto em relação à personagem, posicionando-se aproximadamente na sua altura, e trabalha bem a profundidade de



campo, sobretudo a partir das linhas de força representadas pelo balcão do bar, que conduzem o olhar do observador até a poderosa figura feminina colocada no centro da imagem. Com efeito, é como se estivéssemos simplesmente diante da cena, e não observando através de um olhar subjetivo carregado de intencionalidade.

Entretanto, nem sempre uma profundidade de campo infinita acontece na fotografia, seja por alguma limitação técnica, seja por escolha do próprio fotógrafo. O autor da imagem pode, por exemplo, fazer com que a profundidade trabalhe expressivamente, enquanto recurso da linguagem fotográfica. Ao realizar o clique, é possível escolher quais planos serão privilegiados com a atenção do foco e quais serão transformados em borrão indistinto. Ainda de acordo com Machado (1984), a seleção do que será apresentado – e de que maneira (nitidez ou flou) – à visão do observador através da profundidade de campo constitui, como o recorte do quadro, um recurso de produção de sentido, visando também “instituir uma hierarquia na cena, separando o essencial para os interesses da enunciação do supérfluo ou do acessório” (MACHADO, 1984, p. 117).

É o que ocorre em *Vulto no Porto Pureza* (**Imagem 3**), fotografia produzida por Luiz Braga em 1988. Apresentando o segundo plano de forma mais nítida e utilizando o desfoque dos personagens como recurso expressivo, o autor efetua uma quebra e motiva no espectador um incômodo que desmonta o efeito realista e especular. Aqui, a atmosfera de mistério está relacionada a uma inversão das expectativas em relação ao retrato, desconstruído intencionalmente pelo olhar sensível e afiado de Braga.

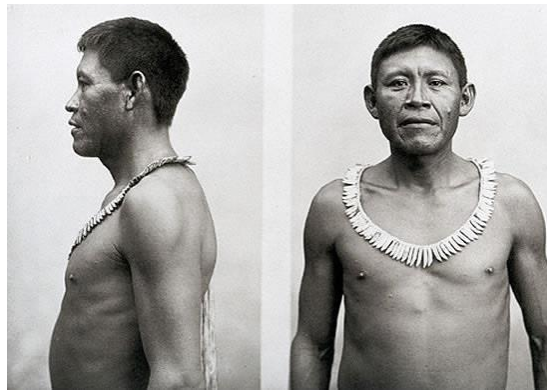


**Imagem 3:** *Vulto no Porto Pureza*, 1988  
(Fonte: [www.luizbraga.fot.br](http://www.luizbraga.fot.br))

## Amazônia em imagens

Narrativa que mexeu com as nossas percepções de tempo e espaço, a fotografia continua provocando fascínio e inquietação, mesmo quase dois séculos após sua invenção, constituindo importante ferramenta de criação artística, autoconhecimento, memória, documentação e denúncia (KOSSOY, 2001). E a produção fotográfica realizada na região amazônica não foge à regra. O vasto histórico dessa produção é retomado por Ângela Magalhães e Nadja Peregrino (1996), cujos estudos mostram-se bastante úteis ao nos permitirem colocar a obra de Luiz Braga em perspectiva. De acordo com as pesquisadoras, a Amazônia foi desde cedo “objeto de descrições oníricas dos viajantes que integravam expedições científicas estrangeiras” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 1996, p. 18). Ainda segundo Magalhães e Peregrino, em tais expedições científicas realizadas ao longo do século XIX, a fotografia, aliada às ilustrações, assume um papel importante de registro já a partir da década de 1840.

No entanto, vale dizer que as comunidades indígenas brasileiras só foram documentadas de forma mais sistemática a partir de 1890 com Cândido Mariano Rondon – militar que chefiava a Comissão de Implantação de Linhas Telegráficas no Centro-Oeste e Norte (MAGALHÃES; PEREGRINO, 1996, p. 19).



**Imagem 4:** Homem indígena da etnia Macuxi (fotografias de George Huebner, 1903)  
(Fonte: [www.studium.iar.unicamp.br](http://www.studium.iar.unicamp.br))

Um exemplo desse período é o trabalho do fotógrafo e botânico alemão George Huebner (1862-1935), que fixou residência em Manaus e documentou por mais de três décadas as paisagens e os habitantes da Amazônia brasileira (na **Imagem 4** vemos dois clichês de Huebner que mostram um homem indígena da etnia Macuxi). É o que conta o pesquisador Andreas Valentin:



Buscando reconhecimento, prestígio e, principalmente, imagens inéditas e inusitadas que pudessem contribuir para o conhecimento, muitos fotógrafos aventuraram-se pelos lugares mais ermos do mundo. George Huebner foi um deles, atraído à Amazônia por sua natureza exuberante e seus povos ainda desconhecidos, e que ainda permanecia como um dos lugares do mundo a ser desbravado pelo olhar fotográfico. Ao mesmo tempo, nas cidades de Manaus e Belém, a crescente produção e o comércio da borracha apontavam para um futuro promissor (VALENTIN, 2012, p. 48).

Ao longo da história, a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré (1874-1912) e sua posterior desativação na década de 1970, o ciclo e a crise da borracha, a abertura da rodovia Transamazônica e a destruição de povos indígenas foram alguns dos principais fatores da realidade local convertidos em trabalhos fotográficos de relevo. Por outro lado, no contexto geral brasileiro das décadas de 1960, 1970 e 1980, é importante ressaltar a contribuição de alguns profissionais que, por meio de propostas estéticas arrojadas, buscaram desconstruir a “noção de fotografia enquanto espelho fidedigno do real” (CASTANHEIRA, 2017, p. 143).

Nesse sentido, são emblemáticos os trabalhos de Claudia Andujar (suíça radicada no Brasil que se notabilizou com suas fortes imagens em preto e branco dos índios Yanomami), Mario Cravo Neto (fotógrafo, escultor e desenhista, obteve grande reconhecimento com suas imagens centradas na cultura da cidade de Salvador, entre outras produções) e Miguel Rio Branco (outro grande nome da fotografia contemporânea no Brasil, Rio Branco traz como marca em sua obra a fusão entre registro documental e expressão artística). É possível considerar que os três fotógrafos destacados por Rafael Castanheira (2017) pavimentaram, assim, o caminho para o florescimento de obras com forte marca autoral e carregadas de experimentação, destacando-se, aqui, a produção de Luiz Braga, que ganha maior notoriedade entre as décadas de 1980 e 1990.

Para situar o trabalho de Braga no âmbito da fotografia brasileira contemporânea, é preciso atentar também para o fato de que foi justamente a partir da década de 1980 que a reflexão sobre a visualidade amazônica ganhou fôlego, com diversos projetos que buscavam identificar e valorizar “a produção recente de artistas que encontram em seu meio natural a matéria de sua linguagem” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 1996, p. 22). Cabe salientar, ainda, a força do movimento fotográfico paraense e a cidade de Belém como importante núcleo aglutinador das principais questões vinculadas à construção de

um olhar amazônico<sup>7</sup>. É nesse contexto, em que os fotógrafos do Pará passam a discutir coletivamente questões relacionadas ao seu universo<sup>8</sup>, que a obra de Luiz Braga se consolida como grande expoente da região, “mostrando a forma como o caboclo se pinta e cultua os objetos que ama, a mobília, a casa, a luz do lugar, a cor popular, a peculiaridade da geografia sem relevo, a presença da água” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 1996, p. 25-26).

### **O “outro” na fotografia de Luiz Braga: aproximações e afastamentos**

A profusão de imagens produzidas e postas em circulação na atualidade, com as quais nos relacionamos muitas vezes de maneira descartável e irrefletida, realimenta discussões importantes em torno dos aspectos de realidade e de ficção presentes na fotografia. Tal constatação mostra-se especialmente relevante para a compreensão do nosso objeto de análise, uma vez que a obra de Luiz Braga pode ser percebida nesse limiar entre carga documental e expressão criativa, entrelaçamento bastante presente nas produções contemporâneas. Ao discorrer sobre o tema, André Rouillé (2003) chama atenção justamente para o fato de que a abundância de imagens técnicas afeta a fotografia em várias frentes, entre as quais podemos destacar aquela que envolve seu caráter documental. A sociedade contemporânea vem assistindo a mudanças profundas em seu paradigma de veracidade e no valor de documento atribuído às imagens, estando agora diante do “colapso do regime de verdade moderno sobre o qual se baseou a época da reportagem e da imprensa ilustrada no século XX” (ROUILLÉ, 2003, p. 21).

Refutando o que chama de “monocultura do índice peirceano” (ROUILLÉ, 2009, p. 17), o autor busca pensar a imagem fotográfica inserida em cenário mais amplo, com especial atenção às conjunturas históricas e à pluralidade de usos da fotografia. O viés essencialista e ontológico, ao negligenciar singularidades e contextos, acaba reduzindo a imagem fotográfica à simples impressão luminosa, ao mero registro automático. “Ora, a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real [...] Construída do início ao fim, ela fabrica e produz mundos” (ROUILLÉ, 2009, p. 18).

---

<sup>7</sup> “A busca de um olhar regional foi também uma diretriz importante para a Funarte na organização, em 1985, da mostra coletiva I Fotonorte, que reuniu a produção de vinte e sete fotógrafos residentes na região, a partir do tema Viver a Amazônia” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 1996, p. 23).

<sup>8</sup> Além de Luiz Braga, outros fotógrafos contemporâneos também se destacam nesse período a partir de produções centradas na Amazônia, a exemplo de Miguel Chikaoka, Elza Lima, Claudia Andujar, Paula Sampaio, Pedro Martinelli, Leila Jinkings e Patrick Pardini.

No entanto, apesar de todo seu potencial criador, a imagem fotográfica surge no começo do século XIX como a expressão da verdade e da objetividade, valores que se coadunam com a hegemonia da racionalidade moderna que então se impunha. A máquina fotográfica aparece, assim, com a função de produzir visibilidades que vão ao encontro do espírito de sua época. Se os processos ópticos que fundamentam a fotografia já estavam prontos desde o Renascimento, é preciso atentar para as condições de possibilidade que contribuíram para o surgimento da fotografia em 1839: apresentando estreito vínculo com os fenômenos mais representativos da sociedade moderna emergente (industrialização acelerada, culto à racionalidade, expansão das metrópoles, mudanças nos transportes, nas comunicações e na percepção de tempo e espaço), o caráter mecânico da fotografia se adequa perfeitamente à documentação dessa nova sociedade, servindo-lhe de ferramenta e ratificando seus valores.

Todavia, essa aparência de registro direto e a preponderância da função de documento encontram seus limites a partir da segunda metade do século XX. Depois de conhecer seu auge na fotografia de imprensa (sobretudo após a Primeira Guerra Mundial), a fotografia-documento entra em declínio, momento em que os usos práticos perdem espaço para novas tecnologias da imagem. Rouillé identifica uma inflexão que se localiza na passagem da sociedade industrial para a sociedade da informação: a fotografia se adequava perfeitamente ao mundo industrial moderno, mas dificilmente atende às necessidades de uma sociedade baseada em redes digitais. A virada de tendência, que ocorre principalmente a partir da década de 1970, vem acompanhada de uma mudança profunda no nosso regime de verdade.

A fotografia-documento, então, entra em crise e abre caminho para novos usos, formas e procedimentos até então desprezados: a imagem fotográfica adentra o domínio da arte ao assumir seu caráter indireto, colocando em primeiro plano, além da carga informativa, interpretação, linguagem pessoal e arroubos estéticos. Entra em cena a fotografia-expressão, já anunciada por alguns projetos anteriores à década de 1970 (neste ponto, é exemplar o trabalho de Robert Frank<sup>9</sup>, fotógrafo suíço que emigrou para os Estados Unidos e produziu uma obra que apresenta os primeiros sintomas dessas intensas

---

<sup>9</sup> Entre 1955 e 1956, após ser contemplado com uma bolsa da Fundação Guggenheim, Frank percorreu, com sua Leica em mãos e sem um objetivo ou destino certo, as estradas americanas cantadas em verso e prosa pela geração *beat* de Jack Kerouac. O resultado é o livro *The Americans*, publicado em 1958, que traz a subjetividade do autor como cerne de sua abordagem.

transformações). Elementos até então rejeitados pela fotografia documental adquirem grande relevância, tais como a subjetividade do fotógrafo; a escrita da imagem (isto é, o estilo, a forma); e o outro, a alteridade (o sujeito retratado envolve-se no processo fotográfico, há um diálogo e não somente um “roubo” de sua imagem).

Assim, a fotografia contemporânea passa a abarcar com crescente intensidade a subjetividade do autor, as abstrações, a dimensão emocional, trazendo a participação do fotógrafo para o centro da cena, caminho desbravado pelo trabalho marcante de Robert Frank. No que tange ao estilo, à escrita fotográfica, torna-se visível na fotografia-expressão um elogio da forma: enquadramento, luz, composição, cores, nitidez, desfoque, tempo de exposição, encenação – os elementos da linguagem fotográfica passam a se articular e produzir sentido de modo mais livre. É o que observamos na obra de Luiz Braga, com suas cores, realçadas no encontro de luzes naturais e artificiais, e suas distorções cromáticas que beiram o realismo mágico (como demonstra a **Imagem 5**).



**Imagem 5:** Barqueiro azul em Manaus, 1992  
(Fonte: [www.luizbraga.fot.br](http://www.luizbraga.fot.br))

Por fim, Rouillé destaca o dialogismo, a abertura para o outro, fator que se observa sobretudo a partir da década de 1990, “na conjunção do declínio da fotografia-documento, da afirmação de uma nova geração de fotógrafos, e do aparecimento de uma categoria de sujeitos: as vítimas de um mundo tumultuado, partido, dividido” (ROUILLÉ, 2009, p. 178). Aqui, a foto-expressão se afasta do *modus operandi* do repórter clássico (que teve em Henri Cartier-Bresson um de seus grandes expoentes): a posição de exterioridade em

relação ao fato retratado (o fotógrafo enquanto espectador isolado, distante) é substituída pelo diálogo, pela troca e pela proximidade. Isso impõe uma recusa à corrida pelo furo jornalístico e preconiza uma postura que exige mais tempo e disponibilidade para o outro. Dentro dessa proposta, fotografar não é mais apenas roubar uma imagem, e posar passa a configurar uma relação: a pessoa que se coloca diante da câmera torna-se sujeito ativo na cena fotografada.

Embora o dialogismo presente na obra de Luiz Braga não contemple procedimentos e aproximações tão radicais quanto, por exemplo, os trabalhos dos franceses Olivier Pasquier e Marc Pataut (ROUILLÉ, 2009), ou da norte-americana Susan Meiselas<sup>10</sup>, saltam aos olhos a importância do elemento humano em sua paisagem amazônica e o rico inventário de personagens que o fotógrafo vem construindo ao longo da carreira. Da mesma forma, chama nossa atenção o modo como esses personagens encaram a câmera, sugerindo aproximação e troca entre o autor das imagens e as pessoas retratadas. Assim, é possível afirmar que na Amazônia de Braga a alteridade se apresenta como elemento preponderante: a vida das comunidades ribeirinhas e o universo do caboclo são seus temas de interesse. Nas palavras dele: “É a maneira como o caboclo se veste, como ele joga a camisa em cima do ombro, como ele se dispõe nos lugares, a linguagem corporal, as cores que ele escolhe pra pintar o barco, a casa. Tudo isso faz uma textura, um panorama que é a caboquice” (REVISTA VICE, 2017).

Na sua relação com o “outro” e com o ambiente amazônico – em especial as periferias da cidade de Belém, onde realizou grande parte de sua obra –, Braga costuma ser apontado como um fotógrafo que dispõe de um olhar íntimo sobre o local. No entanto, cabe também observar os limites de tal intimidade, pois, embora nascido e criado em Belém, Luiz Braga faz parte da classe média branca da capital paraense, camada social distante daquela retratada em suas fotografias. A própria utilização do termo “caboclo” pode ser problematizada, como faz a pesquisadora Deborah Lima (1999). Em seus estudos, a autora aponta que “caboclo” é uma categoria de classificação social complexa, que abarca aspectos geográficos, raciais e de classe. Na região amazônica, o termo é empregado, ainda, como categoria relacional, ou seja, a palavra é aplicada para designar

---

<sup>10</sup> Entre outros trabalhos, Meiselas realizou, no ano de 2004, um projeto na comunidade de Cova da Moura, em Portugal, que se destacou pela significativa interação entre os moradores e a fotógrafa, incluindo um projeto comunitário de workshops com câmeras digitais para os jovens residentes no local.

uma categoria de pessoas cuja posição social é inferior àquela na qual o emissor se encaixa. “Como categoria relacional, não há um grupo fixo identificado como caboclos. O termo pode ser aplicado a qualquer grupo social ou pessoa considerada mais rural, indígena ou rústica em relação ao locutor ou à locutora” (LIMA, 1999, p. 7). Nesse sentido, sua utilização seria também uma maneira de afirmar uma identidade não-cabocla ou branca.

Embora carregue diversos significados (inclusive positivos – no folclore, como “homem da terra”, e em determinados cultos religiosos, como “espírito forte”), o estereótipo predominante em relação ao termo é negativo, sendo muito pouco utilizado como forma de autodenominação. O caboclo, portanto, é quase sempre o outro. Quando falam de si, os chamados caboclos afirmam sua identidade a partir de referenciais ligados à condição social (“pobre”), à atividade econômica (pesca, agricultura, coleta de castanha), ao ambiente (várzea ou terra firme), aos laços de parentesco e à religião professada. Tendo em conta tais considerações, podemos apontar para o fato de que, ao demonstrar seu interesse pelo caboclo amazônico, pelas cores e texturas que compõem a “caboqueira”, Luiz Braga também fala de si mesmo e do seu lugar não-caboclo. Seu ponto de vista, apesar de se distanciar da busca pelo exótico tão característica do olhar europeu, continua sendo o de alguém de fora – e isso é colocado aqui não como um demérito, e sim como objeto de reflexão e ponderação. Assim, suas fotografias são produzidas no limiar entre a proximidade de um belenense e o distanciamento de alguém cujo discurso está situado fora do contexto onde se realizam as imagens.

## **Conclusão**

No mundo contemporâneo, é possível dizer que a concepção de fotografia documental se dilatou, abarcando as polissemias da imagem e a subjetividade do fotógrafo. Neste artigo, buscamos analisar o trabalho de Luiz Braga, que se projetou a partir dos anos 1980, através da ótica dessa nova visualidade. Com efeito, suas imagens não são apenas registros, mas fazem emergir, por meio do olhar criador, uma atmosfera amazônica bastante particular. Aliando valor documental e força expressiva, a obra aqui examinada atravessa o caráter antropológico e a dimensão poética, questionando os limites da representação e não apenas retratando, mas agregando significados àquilo que é capturado pelas lentes do autor. Ao longo do trabalho, localizamos a obra de Braga tanto



no cenário da fotografia contemporânea de modo geral, quanto no contexto específico da produção focada na Amazônia. Apresentamos também alguns de seus aspectos mais relevantes, com destaque para a construção de uma Amazônia onde a paisagem se confunde com seus habitantes. Por fim, discutimos a presença do componente humano e a questão da alteridade nas imagens de Braga, apontando tensões e interstícios entre a proximidade do olhar nativo e o distanciamento do olhar extrínseco ao universo fotografado.

### Referências:

- ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- BRAGA, Luiz. **Retumbante Natureza Humanizada**. Belém: Secult, 2016.
- CASTANHEIRA, Rafael. **Rupturas na fotografia brasileira: a poética engajada de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto**. Tese de doutorado em Comunicação – UnB. Brasília, 2017.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.
- CHIODETTO, Eder (org.). **Luiz Braga**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LIMA, Deborah. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. In: **Novos Cadernos**. Belém: NAEA, dez. 1999, p. 5-32.
- MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. Visualidade na Amazônia: a questão da fotografia. In: **Imagens**. Campinas: Editora da Unicamp/Fapesp, mai/ago 1996, p. 16-29.
- REVISTA VICE. **Entrevista – As cores da Amazônia de Luiz Braga**. São Paulo, jun. 2017. Disponível em: <[https://www.vice.com/pt\\_br/article/ev4b7m/entrevista-luiz-braga](https://www.vice.com/pt_br/article/ev4b7m/entrevista-luiz-braga)>. Acesso em: 5 jun. 2019.
- RODRIGUES, Carmen Izabel. Caboclos na Amazônia: a identidade na diferença. In: **Novos Cadernos**. Belém: NAEA, jun. 2006, p. 119-130.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- \_\_\_\_\_. A Fotografia na Tormenta das Imagens. In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (orgs.). **Fotografia Contemporânea – Fronteiras e Transgressões**. Brasília: Casa das Musas, 2013, p. 17-35.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Elementos de Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Media**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2006.