



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB

ALYSSON BARBOSA CAMARGO

IMPRESSÕES SOBRE A FOTOGRAFIA DE LUIZ BRAGA

BRASÍLIA

2018

ALYSSON BARBOSA CAMARGO

Impressões sobre a fotografia de Luiz Braga

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como parte dos requisitos para o curso de graduação em bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof. Dr^a. Adriana Mattos Clen Macedo.

BRASÍLIA

2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à uma enorme rede de pessoas que se solidarizam com a minha trajetória de pesquisa e me acompanharam nessa caminhada, em especial à querida orientadora professora Dr^a Adriana Clen que fez a orientação desta pesquisa com muita generosidade, ao artista Luiz Braga pela sua nobreza em me apresentar uma fotografia que pode sim ser o resultado de um longo e prazeroso processo de escuta e valorização das pessoas por meio do afeto.

Agradeço à todas as pessoas que fizeram suas doações para a minha vaquinha, pois sem elas não conseguiria ir à pesquisa de campo (Vivência Marajó) e viver uma das experiências fotográficas mais lindas da minha vida.

Agradeço finalmente aos meus pais e meus amigos por me fortalecerem em tantos momentos de dúvidas, inseguranças e incertezas, amo muito vocês.

Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira , uma foto é sempre invisível :
não é ela que vemos

Roland Barthes

RESUMO

Por meio desta pesquisa sobre as fotografias do artista e fotógrafo paraense Luiz Braga cheguei em cinco impressões sobre a obra do artista desenvolvidas ao longo de cinco formas sequenciais de percepção, reflexão e escrita que atravessaram desde da relação entre o bidimensional fotográfico e a criação de discursos identitários; o rompimento deste bidimensional em suas fotografias e a percepção sobre a figura do caboclo; as estratégias de composição do artista e o tempo de visualidade de suas fotografias; e as camadas de cor e luz em um diálogo com trabalhos sobre pintura de artistas contemporâneos.

Palavras-Chave: Cor, Fotografia e Caboclo.

ABSTRACT

My thesis studies the work of Luis Braga, a photographer from the state of Para. I analyze five aspects of Luiz Braga's photography in order to identify the forms of perception, reflection and writing that showcase the relation between the two-dimensional photographic depiction and the construction of identity discourses; the rupture of this two-dimensional in his photographs and the perception on the figure of the caboclo; the strategies of composition that the artist adopts and the time of visibility of his photographs; and the layers of color and light in a dialogue with experimental reflections on painting by contemporary artists.

Keywords: Color, Photography and Caboclo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1.** Luiz Braga, Rapaz e cão em Carananduba, 1990. Fonte: retirada do site luizbraga.fot.br em 14/06/2016.....p.11
- Figura 2.** Luiz Braga Vendedor de amendoim, 1990. Fonte: retirada do site luizbraga.fot.br em 14/06/2016.....p.11
- Figura 3.** Luiz Braga, Garçonete Ver o peso, 1985. Fonte: retirada do site luizbraga.fot.br em 14/06/2016.....p.17
- Figura 4.** Luiz Braga, Tajás, 1998. Fonte: retirada do site luizbraga.fot.br em 14/06/2016.....p.17
- Figura 5.** Luiz Braga, Barqueiro azul, 1992. Fonte: retirada do site luizbraga.fot.br em 14/06/2016.....p.18
- Figura 6.** Luiz Braga, Ponta d’Areia, 1988. Fonte: retirada do site luizbraga.fot.br em 14/06/2016.....p.21
- Figura 7.** Luiz Braga, Bar Azul, 1996. Fonte: retirada do site luizbraga.fot.br em 14/06/2016.....p.22
- Figura 8.** Luiz Braga, Babá Patchouli, 1986. Fonte: retirada do site luizbraga.fot.br em 14/06/2016.....p.25
- Figura 9.** Luiz Braga, Mulher em bar rosa, 1990. Fonte: retirada do site luizbraga.fot.br em 14/06/2016.....p.31

- Figura 10.** Luiz Braga, Vaidade em Verde, 2013. Fonte: retirada do site luizbraga.fot.br em 14/06/2016.....p.31
- Figura 11.** Luiz Braga, Parque, 1990. Fonte: retirada do site luizbraga.fot.br em 14/06/2016.....p.34
- Figura 12.** Luiz Braga, Chuva no cachorro-quente, 1985. Fonte: retirada do site luizbraga.fot.br em 14/06/2016.....p.34
- Figura 13.** Dan Flavin, an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light, Blue and red fluorescent light, 1968. Fonte: retirada do site guggenheim.org/artwork em 14/06/2016.....p.35
- Figura 14.** James Turrell, Blue Burn, Architectural Light, 2012. Fonte: retirada do site jamesturrell.com/work/blueburn/ em 14/06/2016.....p.35

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. IMPRESSÕES – CINCO IMPRESSÕES SOBRE A OBRA DE LUIZ BRAGA.....	13
2.1 PRIMEIRA IMPRESSÃO: A IDENTIDADE CULTURAL DO PARÁ E A LEITURA BIDIMENSIONAL.....	13
2.2 SEGUNDA IMPRESSÃO: O APROFUNDAMENTO SOBRE A FIGURA DO CABOCLO.....	16
2.3 TERCEIRA IMPRESSÃO: AS ESTRATÉGIAS DE COMPOSIÇÃO DO ARTISTA.....	26
2.4 QUARTA IMPRESSÃO: O TEMPO DE VISUALIDADE DE SUAS FOTOGRAFIAS.....	29
2.5 QUINTA IMPRESSÃO: AS CAMADAS DE COR E LUZ EM UMA RELAÇÃO COM A PINTURA.....	32
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	37

1. INTRODUÇÃO

O processo de pesquisa para este trabalho de conclusão de curso nasceu do meu interesse pela fotografia. Eu sempre carreguei comigo uma curiosidade sobre o processo fotográfico e a capacidade da fotografia em immortalizar um momento efêmero, além da relação entre o fotografado e a construção de memórias coletivas. Esta capacidade de fixação do tempo e do espaço em um suporte através de uma estrutura mecânica tem uma espécie de magia, no sentido de ter o poder de transformar um papel fotográfico em lembranças, memórias e revivência de histórias.

Ao longo de minha vida, tive algumas experiências com a fotografia: já participei de um projeto de extensão chamado “Captura”, o meu primeiro contato com as câmeras em um processo muito mais experimental do que técnico. Lembro-me de andar pela universidade fazendo vários testes e descobrindo outros pontos de vista ou perspectivas de um lugar. A fotografia tem essa capacidade de redescoberta daquilo que já vimos, existem muitas camadas de visualidade dentro de um mesmo espaço, paisagem ou objeto.

Depois dessa primeira experiência, iniciei o curso de Teoria, Crítica e História da Arte na Universidade de Brasília, sempre com a curiosidade viva sobre os assuntos e contextos relacionados à fotografia. Mais adiante, participei do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), onde realizei uma pesquisa sobre a artista Rosângela Rennó com o seguinte título “Rosângela Rennó: resgatar a memória do sujeitos por meio da fotografia” e comecei a olhar a fotografia para além do caráter documental. Percebi a fotografia como linguagem artística em poéticas contemporâneas, como na apropriação, colagem, fotomontagem entre outros.

Após essa iniciação científica, tive o meu primeiro contato com as fotografias de Luiz Braga em uma exposição no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, chamada “Entre nós: a figura humana no acervo do MASP”. Suas fotografias estavam em um núcleo chamado “simultaneidades” com trabalhos de outros artistas, como Bárbara Wagner, Cláudia Andujar, Geraldo de Barros e Miguel Rio Branco, trabalhos diferentes, mas todos sobre a mesma linguagem artística: a fotografia.

A exposição apresentou duas fotografias de Luiz Braga¹: “Rapaz e Cão em Carananduba, 1990” e “Vendedor de Amendoim, 1990”. A primeira percepção que tive destas

¹ Fonte: <http://www.luizbraga.fot.br/bio.html>

fotografias foi a relação entre suas cores e a ideia de uma paisagem cultural que eu tinha do Pará. Assim, um primeiro passo em direção à pesquisa sobre o artista foi pensar a relação entre as fotografias de Luiz Braga e a identidade cultural do Pará. Será que Luiz Braga apresenta a identidade cultural do Pará em suas fotografias? Quais as estratégias que ele usa para fazer essa possível síntese visual?



Figura 1: Luiz Braga, Rapaz e cão em Carananduba, 1990 e **Figura 2:** Luiz Braga Vendedor de amendoim, 1990. Fonte: luizbraga.fot.br retirada em 14/06/2018.

Nessa primeira reflexão, realizei uma análise formal de duas fotografias de Luiz Braga: “Meninos em Joanes, 2012” e “Barqueiro Azul, 1992”. Ao fazer este aprofundamento sobre as imagens, comecei a observá-las mais detalhadamente, entendendo quais as composições que o artista realiza com os objetos, a paisagem e os retratados, além dos ângulos de posicionamento da câmera e estratégias de iluminação natural e artificial.

Nessa observação mais lenta e aprofundada, comecei a perceber a possível relação entre as fotografias de Luiz Braga e a pintura. Luiz Braga trabalha a luz em suas fotografias como tintas que “pintam” os objetos, as pessoas e a paisagem. Após essa identificação e a partir da leitura de entrevistas² com o artista foi possível compreender também o seu interesse

² BRAGA, Luiz. Entrevista com Luiz Braga realizada por Maura Grimaldi, dez. 2011. GRIMALDI, Maura, *Esquinas: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo, 2012, p. 128.

pela “caboquice”³, encontro entre a cultura do caboclo com sua casa, objetos, paisagens, vivências e momentos de lazer.

Além de o artista apresentar questões abstratas, como quando ele fotografa a cidade em baixa velocidade, em “Bar azul, 1996” podemos observar as linhas, as cores e as texturas dentro da fotografia, subvertendo o seu caráter objetivo, lógico e racional e ampliando para as características subjetivas, imprecisas e afetivas. Além do olhar do artista estar carregado de bagagens e vivências culturais da região, as suas primeiras fotografias foram feitas em caminhadas diárias entre sua casa e a universidade. O artista tem formação em arquitetura, o que fez com que ele adquirisse a capacidade de composição com os elementos espaciais: a casa do caboclo e os outros lugares onde ele vive.

Justamente por conta dessa complexa rede de elementos, a fotografia de Luiz Braga necessita de tempo, assim como muitas pinturas, para que seja possível aprofundar em suas camadas de cores, formas e significação. Suas fotografias têm planos sequenciais de cor e texturas que em um rápido olhar não é possível percebê-las. Um exercício de olhar atento, demorado e ativo, entrega informações pictóricas que vão além da significação “as cores de Luiz Braga”⁴, existe um refinamento sutil na utilização das cores pelo artista.

A partir deste primeiro panorama, criei cinco impressões sequenciais em relação à sua fotografia, cinco formas diferentes de olhá-las, e a cada impressão existia um esgotamento que me levava à próxima e, desta forma, fui pouco a pouco me aprofundando cada vez mais em suas fotografias.

Esta jornada de pesquisa me levou a momentos de contemplação, interpretação, compreensão das imagens, de dúvidas sobre as minhas hipóteses iniciais e de alguns momentos de descobertas de novas formas de olhar as fotografias de Luiz Braga. Seguimos, então, para a primeira impressão: a identidade cultural do Pará e a leitura bidimensional.

³ Segundo Castro, adotando-se a categoria em sua generalização, os caboclos amazônicos seriam, atualmente, alguns milhões de indivíduos dispersos principalmente na várzea que se estende de Belém, no estuário do Amazonas-Tocantins, até Iquitos, no Peru, mas também por diversas áreas de terra firme, nos grandes interflúvios amazônicos e em meios amazônicos mais diversos, como na zona agrícola costeira do litoral atlântico paraense, nos campos da Ilha de Marajó ou mesmo nas periferias das grandes cidades, Belém e Manaus. Conhecedores tradicionais do espaço geográfico das baixas várzeas – e por isso também chamados “ribeirinhos” – os caboclos amazônicos conservariam não apenas a mais vívida memória do habitus social indígena, ou melhor, de diversos grupos indígenas que, nesse modo de pensar, hoje estariam exterminados ou aculturados mas, também, a mais rica dinâmica de intertextualidades culturais desse espaço regional. CASTRO, F. F. de. *A identidade denegada. Discutindo as representações e a autorrepresentação dos caboclos da Amazônia. Revista de Antropologia* (USP. Impresso), v. 56, 2014, p. 453.

⁴ Utilizada por críticos como Tadeu Chiarelli (a fotografia opaca) e Paulo Herkenhoff (o imaginário de Luiz Braga) - as cores da fotografia de Luiz Braga - é uma leitura canônica de sua obra.

2. IMPRESSÕES – CINCO IMPRESSÕES SOBRE A OBRA DE LUIZ BRAGA

2.1 PRIMEIRA IMPRESSÃO: A IDENTIDADE CULTURAL DO PARÁ E A LEITURA BIDIMENSIONAL

O primeiro passo em direção à uma investigação sobre a imagem fotográfica está no enfrentamento dela por meio do olhar. As fotografias artísticas de Luiz Braga,⁵ assim como outras, exigem uma espécie de jornada, passos adentrados e aprofundados para além do plano e atravessados em muitas camadas de cor, luz e forma.

Esta caminhada em direção à imagem fotográfica é realizada através do exercício da contemplação, ação de concentração da vista sobre as imagens, movimento necessário para adentrar nas camadas de visualidade que a imagem oferece e que só o tempo no contato com ela trará. No caso das fotografias do Luiz Braga, esse tempo de embate desdobrou-se em uma série de encontros e descobertas relatadas a partir de algumas aproximações.

A primeira impressão que tive com as fotografias do Luiz Braga foi de caráter bidimensional, associei a criação de um discurso identitário com o bidimensional fotográfico. O artista nasceu em Belém, região norte do Brasil, ele vive a sua vida neste lugar e grande parte da sua produção foi realizada lá, como quando relata o seu interesse pela cor por meio da observação das pessoas, casas e o dia-a-dia do paraense durante suas caminhadas entre sua casa até a universidade.

⁵ Luiz Braga nasceu em 1956, em Belém do Pará, descobriu as cores vibrantes da visualidade popular Amazônica, e, convidado pela Funarte, viajou pela região aprofundando o ensaio que seria exibido sob o título “No olho da rua” (Centro Cultural São Paulo, 1984), iniciando seu amadurecimento autoral. Em “A margem do olhar” (1985 a 1987) retorna ao preto e branco dos primeiros tempos, retratando com dignidade o caboclo amazônico em seu ambiente. Exibido nacionalmente em 1988, este ensaio rendeu-lhe o Prêmio Marc Ferrez, conferido pelo Instituto Nacional da Fotografia. O encantamento pela cor da sua região e as possibilidades pictóricas extraídas do confronto entre a luz natural e as múltiplas fontes de luz dos barcos, parques e bares populares resultam no ensaio “Anos luz”, premiado em 1991 com o “Leopold Godowsky Color Photography Awards”, da Boston University e exibido no Museu de Arte de São Paulo (Masp) em 1992. Uma das suas características é o enfoque, que passa ao largo das visões estereotipadas e superficiais sobre a Amazônia. A outra é o domínio da cor, com a qual passou a ser referência na fotografia brasileira contemporânea. Realizou mais de 200 exposições entre individuais e coletivas no Brasil e no exterior e suas fotografias compõem coleções públicas e privadas importantes, como a do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Centro Português de Fotografia, do MAR - Museu de Arte do Rio e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre outras. Em 2004, usando uma câmera digital com recurso de visão noturna, inicia a série Nightvisions, cuja tonalidade monocromática esverdeada flerta com a gravura de água-forte. Adaptando seu uso para a luz do dia, surge o naturalista que passa a incluir em suas obras aspectos da paisagem de rios, igarapés e florestas, expandindo o seu universo e a sua técnica. Em 2009, foi um dos representantes do Brasil na 53ª Bienal de Veneza. Sua exposição “Retumbante Natureza Humanizada” (SESC Pinheiros/SP) foi premiada pela APCA - Associação Paulista dos Críticos de Arte como “Melhor Exposição de Fotografia de 2014”. Vive e trabalha em Belém. Fonte: <http://www.luizbraga.fot.br/bio.html>

Eu acabo, através da cor, descobrindo o viés que me permitia me encontrar como artista. Essa cor foi descoberta nas minhas idas e vindas à universidade que eu cursava, como está dito no catálogo publicado pelo MAM⁶, e ela está ligada a uma cor que vem de raízes populares amazônicas, o que estava nos barcos, nas casas, nos bares, nas feiras.

Será que o artista realizou uma síntese visual dessa temática em suas fotografias? Qual o diálogo entre essa identidade e as fotografias realizadas por ele? Na tentativa de responder esta pergunta, a jornada de pesquisa segue de forma multifacetada entre momentos de análise de questões ligadas ao caráter subjetivo e sensível das fotografias e ao caráter teórico, lógico e racional. Soulages descreve sobre esse processo entre o estético e o teórico na aproximação com as imagens.

A dialética sensível/ teórica/ estética é perseguida infinitamente no interior mesmo do momento estético: a estética, que deve sempre apoiar-se sobre as obras e a partir das obras pensá-las e efetuar julgamentos sobre elas, opera uma interação incessante entre a instância do sensível e a instância do teórico.⁸

O Brasil é um país repleto de diversidade cultural, construído a partir do processo de invasão dos portugueses, massacre da população indígena, colonização pelos europeus e a escravidão da população africana e indígena.⁹ Estes três momentos históricos marcam o primeiro discurso identitário brasileiro, porém desde do século XV até o XXI passamos por diversos movimentos políticos de pensamento sobre a identidade brasileira.

A partir deste panorama, o processo de construção identitária de um país como o Brasil, de proporções continentais, marcado por uma enorme desigualdade social e pela segregação não apenas de classe, mas de raça, tornou-se um desafio, no sentido de caminhar rumo a uma possível síntese identitária. Neste sentido, o pensamento sobre uma identidade deve ser ampliado e redefinido para além da ideia de uma síntese. A partir da pós-modernidade, segundo Stuart Hall¹⁰, o processo de deslocamento da noção de identidade cultural centrada e unificada, criada durante o período do Iluminismo, se tornou fragmentada,

⁶ BRAGA, Luiz. *retratos amazônicos*: catálogo. São Paulo: MAM, 2005.

⁷ BRAGA, Luiz. Entrevista com Luiz Braga realizada por Maura Grimaldi, dez. 2011. In: GRIMALDI, Maura, *Esquinas: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo, 2012, p. 128.

⁸ SOULAGES, F. *Estética e método*. Ars, São Paulo, nº 4, 2004, p. 26.

⁹ RIBEIRO, Darcy, *O povo brasileiro - A formação e o sentido do Brasil*, Sp, Companhia das Letras, 1995/1996.

¹⁰ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós - modernidade!* tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro-11. Ed.- Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

plural e em contínuo processo de contradição. Na fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade e raça, a ideia de uma identidade unificada, completa e coerente na modernidade se tornou uma impossibilidade.

Para aqueles/as teóricos/as que acreditaram que as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Essas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito.¹¹

As construções das culturas nacionais são feitas pela criação de um sistema de representação, por meio de símbolos e por categorias sociais que servem como base para o discurso de nacionalidade, entretanto, como estabelecer uma identidade nacional com tamanha diversidade de culturas, costumes e relações sociais dentro da própria região amazônica?

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.¹²

Esse discurso vai de encontro ao processo de unificação nacional, porém, contra a relação das diversidades culturais existentes.

Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero e raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural para representá-los todos como pertencentes à mesma e grande família nacional.¹³

Em Belém no Pará, Luiz Braga parte dos estereótipos construídos sobre o brasileiro da região norte para complexificar a representação identitária. Ele fotografa outras identidades culturais brasileiras por meio da cor, fotografias coloridas com riqueza de detalhes culturais

¹¹ Ibidem, p. 9.

¹² Ibidem, p. 50.

¹³ Ibidem, p. 59.

característicos, fotografa as cores vibrantes da visualidade popular amazônica com intimidade, proximidade e afeto.

A partir desta primeira reflexão, fui para as fotografias, porém, a problemática seguinte foi perceber o caráter multifacetado do conceito de identidade cultural na pós-modernidade, que impossibilita que ela seja fixa e sintética. Assim, cada artista faz a sua compreensão e o exercício poético visual a partir dela. A identidade cultural foi uma espécie de autocrítica sobre a minha primeira impressão acerca das fotografias de Luiz Braga, na direção de perceber que sua criação não está submissa à identidade cultural, mas sim problematiza sua síntese, ampliando a visualidade através da cor.

Com esta análise das fotos de Luiz Braga, é possível perceber que elas diziam mais respeito sobre o modo como Luiz Braga olha, pensa e apresenta suas questões sobre a cultura paraense do que um exercício meramente de síntese visual sobre a identidade cultural.

Aqueles que chegam procurando “as cores do norte”, por exemplo, deparam-se com “as cores da fotografia do Luiz Braga”, uma realidade autorreferente, repleta de uma independência enquanto obra de arte a léguas de qualquer restrito limite documental.¹⁴

Nesta trajetória de investigação das fotografias do artista, comecei a aprofundar a minha análise para compreender a relação entre as escolhas do artista e as outras possíveis temáticas sobre o Pará.

2.2 SEGUNDA IMPRESSÃO: O APROFUNDAMENTO SOBRE A FIGURA DO CABOCLO

Atravessei a fina película bidimensional de sua fotografia e aprofundei para o espaço interno delas, observando-as em sutilezas de detalhes e com a ajuda da entrevista do artista para Maura Grimaldi¹⁵, comecei a me aproximar da temática que mais interessa o artista, “a caboquice”, termo destinado para a identificação do sujeito interiorano da região amazônica.

Ao longo de sua trajetória, Luiz Braga realizou diversas experiências estéticas por meio da fotografia, desde de suas experiências em preto e branco, suas séries em Nightvision e suas fotografias coloridas. Nesta jornada, foi com a cor que ele se identificou como artista,

¹⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Luiz Braga e a fotografia opaca*. Luiz Braga: retratos amazônicos: catálogo. São Paulo: MAM, 2005.

¹⁵ BRAGA, Luiz. Entrevista com Luiz Braga realizada por Maura Grimaldi, dez. 2011. In: GRIMALDI, Maura, *Esquinas: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo, 2012, p. 127-136.

no sentido do encontro com o seu lugar poético, e a cor é uma das características essenciais de suas fotografias mais populares, porém ela não aparece como tônica solitária. A cor está em íntimo diálogo com a figura do “caboclo”, conforme o artista descreve abaixo:

eu acabo, através da cor, descobrindo o viés que me permitia me encontrar como artista. [...] uma cor que vem de raízes populares amazônicas, o que estava nos barcos, nas casas, nos bares, nas feiras - cores que são primárias, que não têm nuances de dégradés e que são diretas [...] Esse caráter que permitiu eu me encontrar como artista e que eu chamo de "caboquice" [...] Então, o diferencial é esse caráter caboclo, essa "caboquice", e foi através das cores que eu consegui mergulhar num caminho autoral. A partir daí, eu parti para as misturas de luzes.¹⁶



Figura 3: Luiz Braga, *Garçonete Ver o peso*, 1985 e **Figura 4:** Luiz Braga, *Tajás*, 1998. Fonte: luizbraga.fot.br retirada em 14/06/2018.

A relação entre cor e “caboquice” pode ser observada em fotografias como em “*Garçonete Ver o peso*, 1985” e “*Tajás*, 1998”, ambas partem da composição com a personagem, a cena, a cor e a luz. Estes elementos utilizados pelo artista durante a construção da imagem seguem algumas semelhanças entre os diversos registros realizados, no centro da cena “a retratada” ao seu redor o seu ambiente, sua casa, seus pertences, suas posses, a cor aparece em todos esses elementos e a luz natural utilizadas pelo artista.

Na figura 3, observamos uma composição feita entre as diversas cores do ambiente, desde a azul da parede ao fundo, a blusa da garçonete, o pequeno pote na mesa e os dois quadros azuis na parede. Ao redor da cena ainda percebemos como a entrada para a sala se assemelha a uma moldura, com os portais pintados de verde, enquanto que na figura 4 a cor é uma elaboração exterior, a composição é feita por enormes folhas verdes e a fachada da casa

¹⁶ GRIMALDI, Maura, *Esquinas: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo, 2012, p. 128.

em amarelo, azul, laranja e azul. Estas fotografias oferecem um diálogo entre as cores a partir da oposição entre o íntimo e o particular da figura 3 e o público e o exterior da figura 4.

Na imagem abaixo fotografada pelo artista, observamos um sujeito ao centro com a postura ereta, braços próximos ao corpo, queixo e nariz paralelos na linha do horizonte. Observamos ainda que o seu cabelo está penteado para trás com corte mais baixo acima das orelhas e mais alto acima da testa, constituindo um penteado com um topete ao centro de sua cabeça. Este sujeito tem pouca barba e um bigode bem miúdo, além de ter nariz e orelhas mais largas.



Figura 5: Luiz Braga, Barqueiro azul, 1992. Fonte: luizbraga.fot.br retirada em 14/06/2018.

Ainda percebemos uma luz azul direcionada do lado esquerdo da imagem, projetada sobre sua pele, e a partir de quem observa, o seu tronco esquerdo está iluminado com maior brilho em detrimento do lado direito, efeito enfatizado em seu rosto, principalmente na região entre o nariz, a bochecha e sua testa.

Atrás deste sujeito vemos o interior de uma barco, provavelmente de pesca, piso de ripas de madeira dividido em dois pavimentos, um mais baixo à esquerda da imagem e outro

mais alto à direita, entretanto, a diferença entre ambos parece ser pequena. Acima do piso verificamos alguns móveis e objetos. Da direita para a esquerda, notamos uma caixa de isopor média, logo atrás desta, um freezer grande, Ainda mais ao fundo observamos uma mesa pequena. Entre os dois lados do barco, percebemos uma parede construída de ripas de madeira e pintada de branco, na frente desta, um pia pequena e, acima dela, uma palavra pregada no sentido diagonal com as letras “ELE”.

Um pouco mais ao centro da imagem, ainda nesta parede, observamos um fio que desce do teto em direção paralela a esta pia, com um interruptor em sua ponta. Ao seu lado, já em direção ao lado esquerdo da imagem, olhamos três bóias colocadas na parede, duas circulares e uma quadrada. No canto da parede, já no pavimento mais baixo, percebemos uma mesa média com um forro estampado com frutas, conseguimos ver apenas seu canto e a dobra deste tecido, na frente dessa duas pilastras redondas e largas de sustentação da cor cinza. Já no canto direito do barco, no pavimento mais baixo, vemos a ponta de três bancos de madeira, dois paralelos ao sujeito e o mais próximo com a ponta direcionada para ele.

Na fotografia, conseguimos observar a estrutura do barco que é constituída de inúmeras ripas finas de madeira, a partir do chão, a estrutura de sustentação e o teto acima do sujeito, a partir das ripas do chão, observamos o desenho das dimensões do barco. Já as ripas de sustentação ao lado do sujeito foram feitas com quatro ripas colocadas horizontalmente e a quinta pregada na direção diagonal de ambos os lados do barco, com estacas de sustentação intercaladas entre as ripas horizontais. A partir do lado esquerdo da imagem, no fundo, percebemos que essas ripas se curvam em direção ao centro, o que resulta em um barco com o fundo circular. Observamos ainda duas luzes fortes direcionadas para o chão a partir do teto, uma do lado direito do sujeito e a outro do lado esquerdo.

A partir do direcionamento das ripas no chão e do teto, observamos que o sujeito não está no centro do barco, mas próximo à lateral esquerda e mais próximo ao fundo deste, e o fotógrafo inclinado na diagonal em direção ao lado esquerdo/fundo do barco. A luz vermelha que ilumina todo o barco está posicionada atrás do sujeito, e percebemos uma área de fronteira entre as cores vermelha e o azul projetadas no sujeito, nesta fronteira, observamos a diminuição da intensidade do vermelho e algumas fitas pregadas no teto com uma face azul. Ao fundo do barco do lado esquerdo, observamos um tecido do lado de fora do barco amarrado em formato circular. Do lado de fora do barco, observamos feixes de luzes

embaçados e registros do que podem ser outros barcos atracados em um porto. Pela iluminação, podemos dizer que esta fotografia foi feita durante a noite.

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 da 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.

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.

Na fotografia abaixo, figura 6, “Ponta d’areia, 1988” o fotógrafo não se posiciona de forma paralela em relação ao mar, ele está posicionado de forma diagonal em relação à linha de perspectiva da fotografia. Nesta perspectiva diagonal, o retratado está centralizado na cena, observamos que ele está banhado por uma luz clara que ilumina desde suas mãos, barriga, peito, bochechas, nariz e testa. Esta luz artificial está posicionada logo acima dele no canto superior esquerdo, fixada na parte interior do telhado, porém não conseguimos vê-la completamente na fotografia, apenas a propagação da luz.

Percebemos também nove mesas e inúmeros bancos de madeira, esses estão em harmonia com a mesma linha de perspectiva do mar logo à frente. Ao fundo, do lado direito da imagem, observamos sombras de alguns banhistas na praia, e na mesa mais próxima ao personagem vemos uma pedaço de pano dobrado. O enquadramento da fotografia estabelece a divisão da cena em duas metades paralelas, a primeira cena está mais próxima, encoberta com a luz mais clara, e a segunda aborda o restante da faixa de areia, o mar e o céu.



Figura 6: Luiz Braga, Ponta d'Areia, 1988. Fonte: luizbraga.fot.br retirada em 14/06/2018.

Por conta dessa divisão de cena, o artista consegue criar uma relação entre figura e fundo. O personagem é a figura principal da cena, ele fisga o observador por meio do olhar e impõe seu lugar no enquadramento, enquanto que ao seu redor percebemos o fundo contornando o personagem. Assim como em muitas de suas fotografias, Luiz Braga ainda adiciona as diversas camadas de cor natural, pôr-do-sol, no canto superior esquerdo, adicionando cor e uma infinidade de tons através de sua fotografia.

O artista fez essa fotografia com uma câmera de 35mm, o filme Kodachrome e a velocidade e ISO mais baixos, fez três disparos e um deles se transformou na fotografia que acabamos de ver anteriormente. O tempo de exposição nesta fotografia foi de um segundo, o artista se encostou na construção para se apoiar durante o processo fotográfico.

Nestas duas fotografias, “Barqueiro Azul, 1992” e “Ponta d'Areia, 1988”, fiz minha primeira impressão com o espaço fotográfico para além do bidimensional. Continuei minha

jornada com “Bar azul, 1996”, nesta fotografia podemos observar alguns índices visuais que me ajudaram a chegar nesse aprofundamento sobre os interesses do artista e outras possíveis aproximações sobre suas fotografias.

Em “Bar azul, 1996”, observamos uma cena que vai além do caráter bidimensional, utilizado como ferramenta para o discurso sobre a identidade cultural anteriormente. O caráter “além” descrito aqui se refere ao “espaço”, o artista não articula somente discussões formais sobre o suporte bidimensional, ele acolhe as camadas de luz, cor, forma, movimento, planos sequenciais e as diversas estruturas apresentadas simultaneamente dentro da fotografia, mas que discutem questões para “além” de seu suporte. A temática do artista não está restrita apenas no plano e sim a partir dele.



Figura 7: Luiz Braga, Bar Azul, 1996. Fonte: luizbraga.fot.br retirada em 14/06/2018.

Luiz Braga oferece muitas camadas de profundidade, no primeiro plano, próximo à posição do artista, percebemos cadeiras de metal brancas, sem a iluminação azul. Um pouco mais à frente, vemos uma mesa redonda de madeira com quatro cadeiras, todas protegidas por paredes em uma espécie de construção ribeirinha também de madeira e parte de tijolos no

canto inferior direito. A posição principal de análise aqui é o posicionamento do artista durante a criação fotográfica, que parece ter sido atrás das cadeiras brancas, mais próximo ao lado esquerdo da fotografia.

Observamos grandes janelas de madeira com abertura horizontal para o interior do bar, duas na lateral direita e uma na esquerda. Nesta, uma mulher olha para a avenida que atravessa a frente do bar. Além de uma criança em uma posição desequilibrada sobre a mesa, do lado de fora vemos o que poderiam ser vultos de uma cidade durante à noite, com carros, pessoas e letreiros de lojas abertas.

Em uma perspectiva diagonal, Luiz Braga recorta a imagem em dois planos: o direito apresenta o processo de abstração da fotografia, do ponto de vista do observador até a linha do horizonte percebemos os referentes sendo desmanchados e se transformando em luz, cor e texturas; enquanto que do lado esquerdo da fotografia percebemos um movimento oposto, mais naturalista. O lado esquerdo relacionado aos referentes de uma fotografia naturalista e o lado direito da apresentação de linhas de cor, texturas. Grimaldi descreve essa relação entre o figurativo e o abstrato em suas fotografias:

As imagens de Braga adquirem uma tensão interna em que não deixamos de reconhecer elementos e situações registrados, ao mesmo tempo em que as cores parecem saltar da superfície de seus objetos, estabelecendo uma tensão entre os aspetos "documental" e "abstrato" do trabalho.¹⁷

A escolha por parte do artista em trabalhar duas características estéticas em uma mesma imagem, a “figurativa” e a “abstrata”, poderá ser analisada pela possibilidade de enfrentamento das diferenças e semelhanças entre estas características. A partir do mesmo suporte, o artista reúne as oposições e afinidades de dois gêneros artísticos em uma mesma imagem. Nesta fotografia, o artista explora o processo fotográfico de diversas formas: utilizando a luz artificial azul para pintar o interior do bar e os personagens, criando uma atmosfera de cor no espaço. Dessa forma, ele cria um contraste com as cores da cidade em uma relação entre o interior e o exterior do bar.

Nesse sentido, ele utiliza de uma paleta de cor que não foi controlada totalmente por ele, as cores da cidade são registradas pela câmera, mas ele realiza uma composição pictórica

¹⁷ GRIMALDI, Maura, *Esquinas: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo, 2012, p. 124.

entre a cor da iluminação artificial, o azul e as outras cores, uma relação de diálogo entre o íntimo e o particular, em direção ao público e o coletivo.

As janelas oferecem perspectiva para os observadores da fotografia, assim percebemos os três planos sequenciais: o ponto de vista do artista, a visão dos retratados e, ao fundo, a vista do movimento da cidade.

Um outro dado importante nesta fotografia é a relação entre o ângulo escolhido pelo artista no momento de captura da imagem e a posição da criança, ambos desequilibrados. O artista articula o personagem e a construção da cena com o mesmo ângulo, não é o personagem que se adapta à composição do espaço, o artista que movimenta a câmera para compor espaço e personagem no mesmo enquadramento, ambos desequilibrados. O enquadramento da fotografia se adapta ao desequilíbrio da criança e amplia este desequilíbrio para a cena, no caso, o bar.

O artista registra também uma cisão na cena, divisão que cria a ligação entre os espaços direito e esquerdo, que ocorre por meio do toque da mão da criança no ombro da mulher. Neste toque ocorre a separação entre o espaço abstrato da fotografia e o registro figurativo da cena, um diálogo entre abstração e figuração dentro da mesma fotografia.

Além da relação entre movimento e estabilidade, enquanto que no lado esquerdo da fotografia os objetos parecem fixos, o direito apresenta o registro impreciso do movimento. Luiz Braga articula diversas questões nesta fotografia por meio da composição, escolhe uma cena regional, adiciona a cor artificial azul e registra a cisão entre o rastro da presença humana no espaço, “a mulher”, e, ao mesmo tempo, a abstração da presença humana, “a criança”, o seu apagamento.

Em “Babá Patchouli, 1986”, figura 8, percebemos dois personagens, uma mulher e um menino, imersos em uma paisagem que se alonga a partir do ponto de vista do fotógrafo, começando pelo chão verde, o laranja mais escuro, os azuis e lilases a partir da linha do horizonte. Mais uma vez, Luiz Braga desestrutura a figura oferecendo movimento através de um suporte fixo.

Não sabemos quem são essas pessoas e o artista não parece interessado em realizar um registro da face delas. Essas duas figuras talvez sejam a incapacidade da fotografia em documentar o sujeito em sua representação, uma presença física que se desintegra frente às câmeras e, mesmo quando é registrada, não dá conta da sua representação identitária. Assim como “Bar azul, 1996”, onde as duas personagens retratadas não mostram os rostos, nem são

identificadas, percebemos uma repetição de escolhas por parte do artista com relação ao seu posicionamento perante os sujeitos, suas identificações e a ausência de face nessas fotografias.



Figura 8: Luiz Braga, Babá Patchoulli, 1986. Fonte: luizbraga.fot.br retirada em 14/06/2018.

A fotografia “Babá Patchouli, 1986” foi um momento emblemático na carreira do artista. Ele, por meio de várias experimentações, descobriu a relação entre o filme Kodachrome e as luzes dos postes das ruas de “vapor de mercúrio”, o que deixava as fotografias com cores diferentes das cores do lugar ou das pessoas, casas e etc. Após alguns meses, o artista acolheu esse outro desdobramento como parte de seu processo criativo e artístico, o que mesmo depois de ter migrado para as câmeras digitais continuou a manter – a estética da cor e da luz que assumira na época que “Babá Patchouli, 1986” fora feita.

Nesta fotografia, é possível ver também a relação de cisão entre o lado esquerdo e direito da fotografia, porém, no sentido oposto à fotografia de “Bar azul, 1996”. Aqui, a figura abstrata da mulher e da criança apresenta o registro mais naturalista, assim como as moitas de capim que do lado da criança possuem maior nitidez, contrastando com o outro lado que exhibe rastros do movimento do vento ao longo da orla.

O artista utiliza de um delicado estudo de cor nesta fotografia, semelhante ao processo de pintura com aquarela, onde, por conta da diluição do pigmento, é manifestado o aspecto de imprecisão, ambiguidade e dubiedade. Essa fotografia é o encontro de diversas cores em tonalidades diferentes, porém, sem a divisão definida, objetiva e exata que talvez o desenho apresenta como demarcação de fronteiras, território ou separação. Aqui, o olho busca compreender a separação destas cores no espaço, tateando sem obter essa localização exata.

Desde o chão até o mais alto do céu observamos o registro das diversas manchas e borrões ao longo da fotografia. Outro dado importante sobre os personagens é que, enquanto a mulher enfrenta o horizonte em uma postura impotente, incapaz de atravessá-lo, mas ainda assim de resistência ou defrontação, a criança está com o rosto e corpo levemente inclinado, em uma posição de negação deste enfrentamento.

Em “Babá Patchouli, 1986” observamos ainda como o artista faz o registro matérico do espaço desde o solo próximo ao artista até o horizonte, nesse primeiro, é possível perceber os craqueamentos do que poderia ser uma espécie de camada de cimento atrás dos personagens, onde é apresentado o registro da passagem do tempo neste solo.

Seu desgaste e sua destruição, um pouco mais a frente percebemos a porosidade da areia, com seu aspecto permeável, mais a frente observamos o mar com seu aspecto matérico, infinitas sobreposições de luz e sombra ao longo de seu percurso entre o céu e a praia, e por último percebemos a quase imaterialidade do céu, com aspecto abstrato, impalpável e intangível. Após esse primeiro aprofundamento consegui adentrar em outros aspectos da imagem fotográfica de Luiz Braga, me aproximei da sua composição.

2.3 TERCEIRA IMPRESSÃO: AS ESTRATÉGIAS DE COMPOSIÇÃO DO ARTISTA

A partir das fotografias analisadas anteriormente e pelo restante da obra de Luiz Braga, podemos observar que o artista utiliza de diversas estratégias de composição, porém, estas escolhas têm como estrutura a construção poética para além do que Paulo Herkenhoff chamou de “o excesso amazônico, uma copiosa fábrica do exótico apartado do significado”¹⁸. O exercício composicional do artista está a serviço do descentramento da identidade tradicional amazônica, em um trabalho de ampliação, desconstrução e questionamento.

¹⁸ HERKENHOFF, Paulo. *O imaginário de Luiz Braga: a contra-Amazônia*, 2005. Disponível em: <galerialeme.com>. Acesso em: 4 de abr. 2018.

Na obra de Luiz Braga, a luta pela emergência da linguagem se trava em faixa estreita. Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes afirma que a fotografia traz sempre consigo seu referente. Ora a sedução antropológica clama pelo registro documental da cena cultural e do espetáculo geográfico, ora atua como tensionamento do referente. Aí incide Braga: é-lhe imperativo agregar sentido à imagem friccionada na construção da poética. Sua escrita armou estratégias de aproximação ao “campo amazônico” e ao imaginário a ele sobreposto. Toma distância entre o perturbador estranhamento e a proximidade intimista com o aparato fotográfico. A paisagem, brutalizada ou diáfana, deixa o estatuto de lugar equatorial e iconográfico para adotar a tarefa de referente ativador da percepção fenomenológica. Braga situa o espectador entre aquele estranhamento desconfortável e a confrontação sedutora com o sublime.¹⁹

Neste sentido, uma das principais estratégias do artista é a cor, porém, como fotógrafo, ele a trabalha através da utilização de luzes artificiais, luzes de postes de iluminação pública e das diversas iluminações das casas, lojas e bares da cidade. Na fotografia “Bar azul, 1996”, o bar tem essa cor justamente pelo caráter artificial. Oferecendo uma atmosfera que cobre de cor os personagens, o artista utiliza esse mecanismo como possibilidade de projetar a cor no espaço através da luz e fazer a sua fotografia.

A fotografia tem esta característica de fazer uma pintura no espaço através da luz, mas Luiz Braga vai além e cria a sua paleta de cores por meio da escolha, montagem e experimentação realizada no espaço. O artista não realiza a edição de suas fotografias no sentido de atribuir efeitos coloridos ou realizar uma finalização estética pós-fotográfica em seu laboratório, esse processo é realizado no ambiente físico, porém, é importante ressaltar que muitas de suas fotografias foram reveladas através de processos químicos.

A prática de projeção da cor no espaço oferece ao artista a possibilidade de pintar o ambiente sobre as cores pré-existentes, sua paleta de cor apresenta forte contraste, desde azuis, vermelhos, amarelos e verdes, que oferecem às suas fotos cores vibrantes que pulam e criam uma atmosfera a partir do suporte bidimensional.

Em suas exposições, existe a preocupação com a cor das paredes para evidenciar essa característica de iluminação que suas fotografias possuem. Trata-se de uma escolha poética que cria ambientes imaginários justamente por conta da dimensão da cor, ela tem esse poder de produzir atmosfera e lançar o espectador para além da imagem, como um trampolim para

¹⁹ Ibidem.

as percepções de quem as observa, assim como Tadeu Chiarelli²⁰ 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”. O processo criativo do artista está na abstração do referente fotográfico e a sua composição para além do naturalismo.

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 aquela crianças chegará a conhecer.²¹

Outra estratégia de composição que o artista utiliza é o posicionamento de seus retratados, o artista é filho de uma psiquiatra que tinha grande interesse pelas artes, comprava livros da Editora Abril sobre os grandes mestres da História da Arte, tais como: Degas, Renoir, Van Gogh, Rembrandt.

Luiz Braga olhou essas edições, o que fez parte de sua formação, mesmo que informal, como artista. Neste sentido, conseguimos observar o posicionamento de suas figuras em diálogos com figuras clássicas.

Minhas referências estéticas se constituíram a partir da relação que o meu pai tinha com arte. Eu não posso falar sobre a influência de um fotógrafo ou outro para construir meu olhar, mas eu havia visto muita pintura em livros, por exemplo, Degas, Rembrandt, Renoir, Picasso. Esses eram os pintores que frequentavam a minha infância. Meus pais sempre gostaram muito de arte.²²

Em “O vendedor de amendoim, 1980”, figura 2, esse dado amplia a interpretação de suas fotos para além da figura do caboclo e apresenta as bases conceituais que o artista utiliza

²⁰ CHIARELLI, Tadeu. *Luiz Braga e a fotografia opaca*. Luiz Braga: retratos amazônicos: catálogo. São Paulo: MAM, 2005.

²¹ *Ibidem*, p. 7.

²² BRAGA, Luiz. Entrevista com Luiz Braga realizada por Maura Grimaldi, dez. 2011. In: GRIMALDI, Maura, *Esquinas: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo, 2012, p. 135.

para realizar o seu registro, os seus diálogos com artistas clássicos de várias décadas e até séculos atrás, de acordo com Herkenhoff:

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 até demorei certo tempo para achá-la interessante e só depois que o Paulo Herkenhoff insistiu e chegou a compará-la ²³ a escultura David, de Michelangelo, é que eu fui me convencendo.

Essa formação complementar que o artista teve na sua infância informa ao observador sobre as escolhas de posicionamento corporal de seus retratados, que são realizadas conscientemente pelo artista. As fotografias de Luiz Braga são altamente construídas, seja do ponto de vista da construção da cena, dos personagens, dos objetos e da paisagem, porém, o movimento do artista durante a realização da fotografia, carregado de naturalidade e afeto, cria uma relação mais leve e confortável entre fotógrafo e fotografado.

Seguindo a pesquisa, para que seja possível adentrar nessas camadas de compreensão da imagem fotográfica de Luiz Braga, é necessário o tempo de enfrentamento de suas fotografias.

2.4 QUARTA IMPRESSÃO: O TEMPO DE VISUALIDADE DE SUAS FOTOGRAFIAS

Apesar de as fotografias de Luiz Braga conterem um grande primeiro impacto, esse primeiro contato é índice, superfície, película. Seu trabalho necessita de tempo para o movimento de desdobramento do olhar, para que a experiência de ver suas fotos e de acesso às outras dimensões como o espaço da luz e da cor.

O ato de concentrar a vista sobre algo – a contemplação –, se torna necessário para que a imagem se apresente. Nem todas as imagens já estão dadas, escancaradas, muitas estão à espera e mesmo quando elas se apresentam, nem sempre é no ritmo, velocidade e intensidade que nós queremos, às vezes essa troca é injusta, cada fotografia olhada desenvolve a sua própria permuta com quem olha.

Quando essa captura do visível é realizada, o que significa ver uma imagem? Quando podemos dizer que vemos uma imagem e podemos seguir adiante? O visto, na direção que

²³ Ibidem p. 132.

Karina Dias²⁴ descreve, é da ordem preservação do visível, como uma espécie de pergaminho que revela suas escrituras e as levamos conosco. As fotografias de Luiz Braga vão conosco também depois do visto.

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.²⁵

Luiz Camillo Osório²⁶ descreve esta capacidade, talvez em desuso, de admirar, em um diálogo crítico com Merleau-Ponty, habilidade esta que atua por meio da percepção do mundo com a utilização dos sentidos, buscando a sua compreensão, relação e contato. “O mundo é o que se vê, junto e para além do que se mostra, um co-nascimento entre quem vê e o que é visto.”²⁷ Nesta perspectiva, a experiência de admiração das fotografias de Luiz Braga é uma prática de enfrentamento da busca pelo visível, de aprofundamento na imagem durante a jornada com o objetivo de capturar a imagem, o visível.

Vivemos em um mundo que despreza a admiração. Para Descartes, a admiração era uma das mais nobres paixões da alma. Imagino a tristeza deste grande pensador se soubesse no que se transformou sua busca por certezas indubitáveis. Paradoxalmente, o conhecimento claro e distinto, corolário da certeza, tornou-se cego. Contra isso, e em nome de um pensamento que se dá no mundo e pelo mundo, Merleau-Ponty transformava a dúvida em fé perceptiva. “Reduzir a percepção ao pensamento de perceber, sob o pretexto de que só a imanência é segura, implica em assinar um seguro contra a dúvida, cujos prêmios são mais onerosos do que a perda que deve ser indenizada, pois implica em renunciar ao mundo efetivo e passar a um tipo de certeza que nunca nos dará o ‘há’ do mundo.”²⁸

O “há” no mundo que o autor descreve é esta atitude de se colocar em posição de dúvida sobre o que se vê: será que o que eu vejo é realmente o que eu vejo? Esta posição nos

²⁴ Ibidem, idem.

²⁵ DIAS, Karina, *Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*, Brasília, 2010, p. 203.

²⁶ OSÓRIO, Luiz Camillo. *DA PINTURA E DO SAGRADO* – a contra Dança da ternura, 2007.

²⁷ MERLEAU-PONTY, M. – *O Visível e o Invisível*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1984, pág 45.

²⁸ OSÓRIO, Luiz Camillo. *DA PINTURA E DO SAGRADO* – a contradança da ternura, 2007.

coloca em contato efetivo com o mundo, assumimos a incapacidade de ver o todo, de enxergar o completo e de perceber o absoluto visual.

Assumir essa perspectiva do ver imparcial, incompleto e fragmentado é compreender que entre o ver e o visto existem muitas camadas sobrepostas. Não podemos concluir que todo o visível está na imagem, ela apenas condensou o espaço no plano, o que nos leva para fora dele, para o espaço da cor.

O olhar é ato porque não é passivo, e sim, intencional e incitado por um apelo sensorial: uma luz, um barulho, um evento ou qualquer mudança no campo do ver que suscite impressão, tomada de conhecimento. Neste ato intencional de dirigir os olhos, o mundo ganha relevo. Olhar seria então romper a linearidade do campo do ver, trincar a sua superfície homogênea e abrir as janelas, interrompendo assim a sensação ilusória de que vemos tudo²⁹

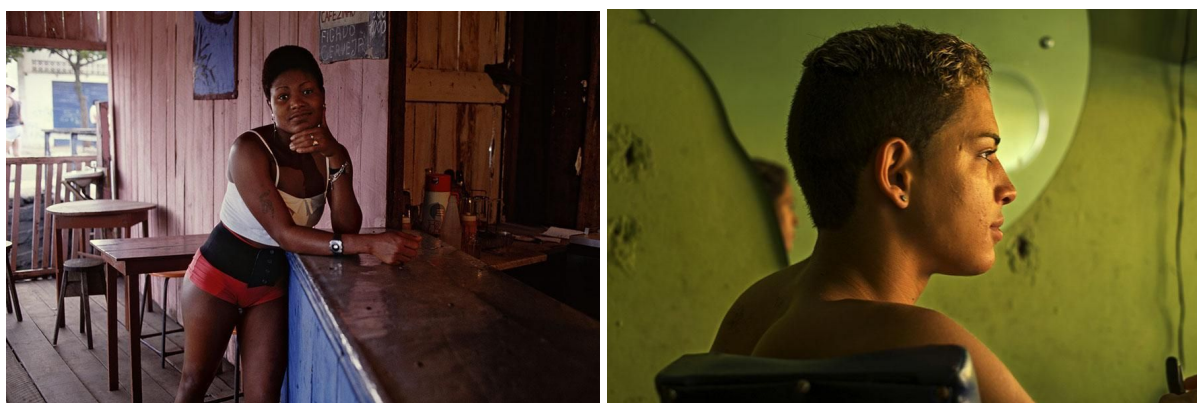


Figura 9: Luiz Braga, *Mulher em bar rosa*, 1990 e **Figura 10:** Luiz Braga, *Vaidade em Verde*, 2013. Fonte: luizbraga.fot.br retirada em 14/06/2018.

Em algumas fotografias de Luiz Braga, durante o exercício de contemplação, percebemos o silêncio e a solenidade de alguns de seus retratados, como em “*Mulher no bar rosa*, 1990” e “*Vaidade em verde*, 2013”, quase como esculturas petrificadas em mármore e deixadas fixas por longo tempo.

A atmosfera de cor que o artista projeta sobre elas transformam-nas em figuras perpétuas, um convite ao repouso do olhar para que apresentem o seu poder e magnitude na presença etérea. Essa presença nos leva para uma relação construída em suas fotografias que se assemelha aos exercícios da pintura.

²⁹ DIAS, Karina, *Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*, Brasília, 2010, p. 203.

2.5 QUINTA IMPRESSÃO: AS CAMADAS DE COR E LUZ EM UMA RELAÇÃO COM A PINTURA

As fotografias de Luiz Braga criam diálogos estéticos com diversas questões também tratadas na Pintura, neste sentido, tanto a fotografia como a pintura se desdobram no que diz respeito ao exercício da cor e da luz a partir do bidimensional em direção ao espaço.

Neste caminho entre o observador e a obra física ocorre a percepção, a partir do olhar e por conta dele não podemos acreditar que o espaço “entre” o observador e a obra não interfira nesta percepção, assim como Gage descreve abaixo:

Alguns filósofos da Grécia antiga recorreram à experiência dos pintores com o uso dos pigmentos para explicar suas ideias sobre a natureza das cores e suas mistura com certas substâncias; a partir de Aristóteles, porém, eles também se conscientizaram de que a aparência das cores é muito enganosa: “Não vemos as cores como elas realmente são”, escreveu o autor peripatético do único tratado que restou dos primórdios da civilização grega, *Sobre as cores*, que sabia que não se deve confiar na aparência superficial das cores.³⁰

Gage acrescenta também a relação entre o elemento físico da cor, a matéria e o conjunto de ondas de luz que penetram o nosso olho e que não têm nada que as identifiquem como cor da forma como compreendemos, elas são invisíveis. Por meio dos nossos sentidos, recebemos essas ondas e, a partir da percepção, lançamos uma interpretação sobre elas, ou seja, “na distância entre cor material e irradiação cromática o fruidor testemunharia algo que falta ou excede ao sensível – ‘seu nome, não importa’, diz Lyotard: é o inominável”³¹.

Concebe, assim, Lyotard duas modalidades de cor, vale notar, retomando no âmbito de sua estética do sublime, a relação estabelecida pelos teóricos da cor e pelos próprios artistas, entre cor-pigmento e cor-luz: a primeira é mais concreta, ou material; a segunda é um elemento imaterial que dá ocasião ao acontecimento cromático. Neste segundo caso, a cor não é uma “qualidade segunda” pertencente ao “objeto”, mas “a virtude de irradiar [...] um mundo cromático”; “Quero dizer que a coisa pictural não é um objeto pintado somente, mas um acontecimento colorante”.³²

A primeira relação que posso mencionar acerca das aproximações entre as fotografias de Luiz Braga e a pintura é a percepção das cores: a forma como observamos uma pintura é

³⁰ GAGE, John, *A cor na Arte*, Martins Fontes, 2012.

³¹ FABBRINI, Ricardo. *Estética e crítica da Arte em Jean- François Lyotard*, São Paulo, 2017.

³² *Ibidem*, p. 53.

análoga ao processo de observação das fotografias do artista. Essa observação ocorre a partir do bidimensional que ambas utilizam, assim como grande parte da tradição da pintura reconhece seu campo de atuação a partir do suporte bidimensional, a fotografia também, em grande medida, está envolvida nele, porém, não podemos deixar escapar o ponto de vista de ambas em relação ao espaço.

Não é porque é um suporte bidimensional que as questões estéticas ali tratadas são somente desta ordem, há muitos pintores e fotógrafos nos quais, assim como Luiz Braga, a gênese do seu trabalho poético está localizada no espaço e o suporte fotográfico ou pictórico está a serviço de seu processo artístico.

Nesta perspectiva de desdobramento sobre o espaço como ambiente essencial poético tanto na fotografia como na pintura, farei algumas aproximações entre as fotografias de Luiz Braga e de artistas que trabalham com questões semelhantes. Importante salientar que o exercício de Luiz Braga de utilização da cor no espaço através da luz artificial o coloca em íntimo contato com estes artistas, por mais que estes outros pintores modernos ou contemporâneos utilizem de outras linguagens, artifícios e materiais, eles estão concentrados em exercícios poéticos sobre a luz e ou a cor no espaço, assim como Luiz Braga.

Em algumas fotografias de Luiz Braga, como "Parque, 1990" e "Chuva no cachorro-quente, 1985", o artista apresenta o instante fotográfico, a suspensão da cena por meio da fotografia, esse momento de apreensão que nos coloca em contato direto com a imagem sem ter a sua completude, um rastro da presença que não será dada ou completada, a captação da fração do movimento e alocação dela no suporte fixo e estático. Essa experiência estética se assemelha ao que ocorre entre os pintores contemporâneos (a partir da Segunda Guerra Mundial) Barnett Newman, Mark Rothko, Donald Judd, Josef Albers e Yves Klein, estes artistas utilizam-se da cor para criar uma experiência de suspensão do espaço-tempo entre espectador e obra.



Figura 11: Luiz Braga, Parque, 1990 e **Figura 12:** Luiz Braga, Chuva no cachorro-quente, 1985. Fonte: luizbraga.fot.br retirada em 14/06/2018.

Existe, pelo menos, um sinal, o próprio ponto de interrogação, a forma pela qual ocorre permanece e se anuncia: Ocorrerá? É uma pergunta que pode ser feita, como Jacques Derrida, com todos os tons. Contudo, o ponto e a interrogação é “agora”, now, como o sentimento de que pode não ocorrer nada: o nada, agora. Esse sentimento contraditório, prazer e dor, felicidade e angústia, exaustão e depressão, foi batizado e rebatizado, entre o século XVII e o século XVIII europeus, com o nome de sublime. Foi nessa palavra que se decidiu e perdeu a sorte da poética clássica, foi com esse nome que a estética fez valer os seus direitos críticos sobre a arte, e que o romantismo, ou seja, o modernismo triunfou, legando-nos o moderno como modo de enunciação.

³³

As fotografias de Luiz Braga são análogas às pinturas desses artistas por criar um forte impacto visual de cor que gera a suspensão do instante. Fotográfico ou pictórico, se trata da experiência de apreensão, mergulho e apropriação da imagem sobre o seu observador.

O exercício da interação com a luz no espaço na instalação, de Dan Flavin e James Turrell, também está em diálogo com as fotografias de Luiz Braga: enquanto este ainda separa observador e fotografia, Flavin e Turrell realizam propostas artísticas de relação e experiência da luz no espaço físico com os participantes, ampliando a relação do observador para o participante.

Flavin e Turrell colocam o espectador no espaço em uma experiência de imersão sobre a cor e a luz, uma experiência imaterial. Um mergulho no espaço que no caso de Luiz Braga é realizado apenas pelo olhar.

³³ LYOTARD, Jean, *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: editorial Estampa, 1997, p. 99.

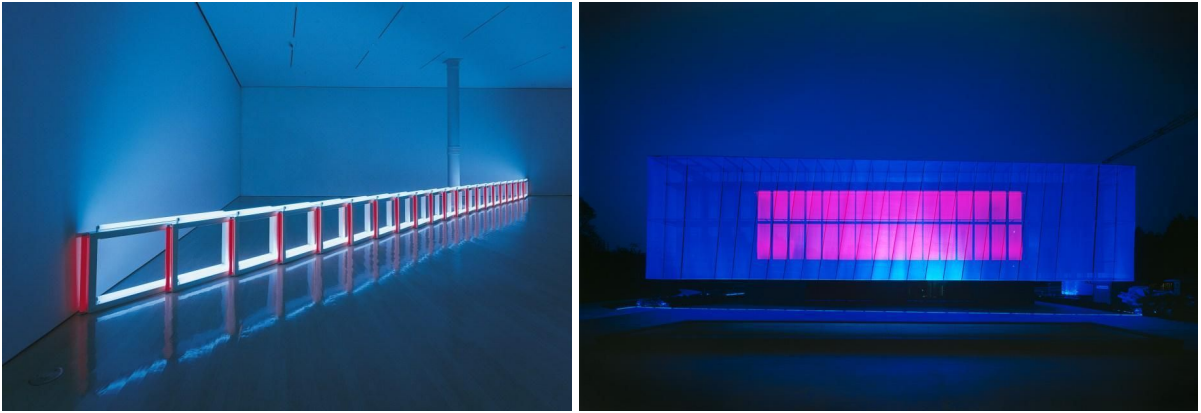


Figura 13: Dan Flavin, an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light, Blue and red fluorescent light, 1968; e **Figura 14:** James Turrell, Blue Burn, Architectural Light, 2012. Fonte: guggenheim.org/artwork/1308 e jamessturrell.com/work/blueburn/ retirada em 14/06/2018.

Este diálogo entre Luiz Braga, Flavin e Turrell é feito por meio do espaço como matéria-prima do processo artístico. Como pensar a relação entre nós e esses outros objetos (luz e espaço)? “A espécie humana é lançada adiante por esse processo tecnológico de dominação dos objetos cada vez mais complexos, sem ter a menor capacidade de dominá-los”.

³⁴ Ao longo das cinco aproximações realizadas sobre a obra do Luiz Braga, foi possível chegar neste lugar de pensamento e análise. A fotografia de Luiz Braga, em razão das cores e das luzes, criam uma atmosfera que possibilita esta experiência de imersão, mesmo que em um suporte bidimensional; enquanto que as instalações de Turrell e Flavin são experiências de imersão dentro do espaço físico das salas de exposição. Ambos os artistas problematizam sobre a relação entre observador, participante e objeto artístico não-dominado.

³⁴ LYOTARD, Jean, *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p 75.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória de pesquisa sobre as fotografias do Luiz Braga foi dividida em dois grandes momentos: as impressões e a “Vivência Marajó”. A primeira foi uma série de desdobramentos teóricos sobre as suas fotografias, enquanto que a segunda foi uma vivência imersiva na ilha do Marajó com o artista e mais dez fotógrafos e fotógrafas em maio de 2018. As impressões foram cinco formas diferentes de olhar para essas fotografias, enquanto que a “Vivência Marajó” foi um contato direto com a produção do artista e as suas experiências afetivas. Esse caráter multifacetado entre teórico e prático, imersivo e reflexivo, contribuiu de forma determinante para que esta pesquisa conseguisse chegar aos resultados alcançados. Estes resultados são:

Teórico-prático: no primeiro momento da pesquisa, tive uma espécie de enfrentamento inicial com as fotografias de Luiz Braga, de alguma forma elas me instigaram a curiosidade e a percepção, o que me conduziu para um movimento de aproximação. Ao longo destas aproximações, fui recolhendo impressões ao longo da caminhada de pesquisa, foram frutos da relação entre as minhas percepções e os textos, ensaios, artigos lidos ao longo da pesquisa. Entretanto, no segundo momento, na pesquisa de campo, minhas percepções sobre as fotografias se ampliaram. Como por exemplo sobre a relação da iluminação artificial, antes considerei que o artista manipulava as luzes na cena para que as suas fotografias ficassem coloridas, contudo, este processo é feito a partir de sua câmera e não na paisagem. Além disso, no que diz respeito às “poses” dos caboclos, antes da “Vivência Marajó”, compreendia que a relação entre fotógrafo e fotografado era mais distanciada, todavia, durante compreendi que as fotografias são realizadas em espaços de relação de afeto e de forma mais natural e espontânea, as imagens são bem construídas, porém, quando o artista está em contato com os fotografados, o momento é carregado de simplicidade e despretenso.

Pesquisa de campo na “Vivência Marajó”: a pesquisa de campo foi a ferramenta protagonista desta pesquisa, é por meio dela que o meu trabalho ganhou corpo, forma e sentido. Ela foi a peça chave nesta trajetória, seja pelo acompanhamento próximo do artista ou pela relação de sentir, ver e viver o lugar onde ele realiza o seu trabalho, este tipo de diálogo entre os campos teórico-prático, estético e reflexivo, analítico e vivencial enriquece em muito a relação entre pesquisador, obra e artista.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, Luiz. Entrevista com Luiz Braga realizada por Maura Grimaldi, dez. 2011. GRIMALDI, Maura, *Esquinas: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo, 2012.

BRAGA, Luiz. *retratos amazônicos*: catálogo. São Paulo: MAM, 2005.

CASTRO, F. F. de. *A identidade denegada. Discutindo as representações e a autorrepresentação dos caboclos da Amazônia*. Revista de Antropologia (USP. Impresso), v. 56, 2014.

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

DIAS, Karina, *Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*, Brasília, 2010.

FABBRINI, Ricardo. *Estética e crítica da Arte em Jean- François Lyotard*, São Paulo, 2017.

GAGE, John, *A cor na Arte*, Martins Fontes, 2012.

GRIMALDI, Maura, *Esquinas: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós – modernidade*/ tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes

HERKENHOFF, Paulo. O imaginário de Luiz Braga: a contra-Amazônia, 2005. Disponível em: <galerialeme.com>. Acesso em: 4 de abr. 2018.

LYOTARD, Jean, *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: editorial Estampa, 1997.

LYOTARD, Jean, *Économie libidinale*. Paris: Les Editions de Minuit, 1974. Louro-11. Ed.- Rio de janeiro: DP&A, 2006.

RIBEIRO, Darcy, *O povo brasileiro - A formação e o sentido do Brasil*, Sp, Companhia das Letras, 1995/1996.

SOULAGES, F. *Estética e método*. Ars, São Paulo, nº 4, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. – *O Visível e o Invisível*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1984.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *DA PINTURA E DO SAGRADO – a contradança da ternura*, 2007.