

Dossiê: Antropologia e Fotografia: experimentações e etnografias**Luiz Braga: uma fotografia em P&B da *Caboquice*?**

Alysson Camargo

Universidade Federal de Goiás

alyssoncmrg@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9532-6457>**RESUMO**

O fotógrafo Luiz Braga realizou, durante a sua trajetória, diversas experiências estéticas, desde os seus registros em preto e branco, passando pelas suas séries em *Night Vision*, até as suas fotografias coloridas. Entretanto, a cor não aparece solitária em seu trabalho, ela está em íntimo diálogo com a *Caboquice*. Nesse sentido, esta pesquisa fará um diálogo entre a produção fotográfica em preto e branco do artista e a categoria *Caboquice*, na Ilha do Marajó, Pará, a partir de uma perspectiva socioantropológica do antropólogo como curador (SANSI, 2019).

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

Luiz Braga: a black and white photograph of *Caboquice*?

ABSTRACT

Luiz Braga carried out several aesthetic experiences during his career, ranging from his black and white recordings to his color photographs, as well as his Night Vision series. However, color isn't the only aspect appearing in his work since it is in an intimate dialogue with *Caboquice*. In this sense, this research will establish a dialogue between the artist's black and white photographic production and the *Caboquice* category, on the island of Marajó, Pará, from a socio-anthropological perspective of the anthropologist as curator (SANSI, 2019).

Keywords: Marajó Island; Caboquice; Luiz Braga; Photography; Visual Anthropology.

Luiz Braga: ¿una fotografía en blanco y negro de *Caboquice*?

RESUMEN

El fotógrafo Luiz Braga realizó, a lo largo de su carrera, varias experiencias estéticas, desde sus registros en blanco y negro, pasando por sus series en Visión Nocturna, hasta sus fotografías en color. Sin embargo, el color no aparece solo en su obra, está en íntimo diálogo con *Caboquice*. En ese sentido, esta investigación establecerá un diálogo entre la producción fotográfica en blanco y negro del artista y la categoría *Caboquice*, en Ilha do Marajó-PA, desde una perspectiva socio-anropológica del antropólogo como curador (SANSI, 2019).

Palabras clave: Isla de Marajó; Caboquice; Luiz Braga; Fotografía; Antropología Visual.

Introdução

O artista Luiz Braga¹ realizou, durante a sua trajetória, diversas experiências estéticas, desde os seus registros em preto e branco, passando pelas suas séries em *Night Vision*, até as suas fotografias coloridas. Entretanto, a cor não aparece solitária em seu trabalho, ela está em íntimo diálogo com a *Caboquice*.

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

Caboquice é um conceito complexo de ser definido, pois, desde o período colonial no Brasil, houve mudanças radicais em seu entendimento. Primeiro, os *cabocos/as* eram considerados pessoas sem cultura ou identidade, apenas uma massa de trabalhadores usados como mão de obra barata pelos europeus na produção de borracha (RIBEIRO, 1995). No início do século XX, eram considerados pequenos produtores rurais e migrantes para a periferia das grandes cidades do estado do Pará (LIMA, 1999), e, mais recentemente, alguns autores questionam essas interpretações justamente pelo seu caráter de subordinação (CASTRO, 2013; 2018). Para o artista, o significado da *Caboquice* vem da sua ancestralidade conforme entrevista cedida a Camargo (2023):

Então, esse pertencimento, confirmei o que intuía, que esse meu pertencimento ribeirinho, essa *Caboquice* tão forte que tenho dentro de mim, que não poderia ter brotado no bairro de classe média onde cresci, no centro da cidade de Belém, ele vem, na verdade, da minha ancestralidade. (BRAGA, 2023, p. 109).

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

¹ Luiz Braga nasceu em 1956, em Belém, Pará. Foi convidado pela Fundação Nacional de Artes (Funarte) para fazer uma de suas primeiras viagens como fotógrafo na região da Ilha do Marajó, que resultou na exposição “No Olho da Rua” (Centro Cultural São Paulo, 1984). Seus retratos em preto e branco foram premiados no concurso Marc Ferrez (1988). Em 1991, foi premiado com o Leopold Godowsky *Color Photography Awards*, da Universidade de Boston, justamente pelo uso da cor. Suas fotos fazem parte de acervos públicos e privados, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Centro Português de Fotografia, o Museu de Arte do Rio e a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 2009, foi um dos representantes do Brasil na 53ª Bienal de Veneza e sua exposição “Retumbante Natureza Humanizada (SESC Pinheiros/SP)” foi premiada pela Associação dos Críticos de Arte de São Paulo (APCA) como a Melhor Exposição de Fotografia de 2014.

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

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

Um dos momentos centrais desta pesquisa foi a escolha do recorte fotográfico a partir do acervo do artista. Percebo que algumas composições me chamaram mais a atenção, como as fotos com poucos personagens, imagens que articulam a paisagem, objetos e sujeito, além de algumas fotografias centrais na trajetória artística de Luiz Braga.

O foco foi o conjunto de fotografias em preto e branco: *Esperando o barco*, 1987; *Casal no círio com barco*, 1980; *Bebendo*, 1986; *Onde onça bebe água*, 2001; *O banho do ébano*, 1999 e *Menino boto*, 2015. As três primeiras estabelecem uma relação mais forte esteticamente, em razão do uso do preto e branco nas fotos, com fortes contrastes, texturas e volumes de cor, sombra e luz. As últimas três, respectivamente, estabelecem relações dialógicas mais focadas no campo mitológico e na construção de sentido a partir do lado ficcional proposto pelo artista. Há também uma diferença entre esses dois conjuntos de três fotos, referente às épocas nas quais elas foram feitas: o primeiro conjunto entre 1980 a 1987, e o segundo conjunto, mais recente, entre 1999 a 2015.

Esse pequeno detalhe pode mostrar uma mudança na maneira como Luiz Braga transformou a utilização do preto e branco ao longo do tempo. Contudo, é apenas uma

hipótese, já que seu acervo de fotos em preto e branco é imenso, e será necessária uma pesquisa mais aprofundada para entender se essa relação é verdadeira.

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

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

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

Para Sansi, torna-se cada vez mais fácil pensar o trabalho curatorial como um trabalho etnográfico, no qual “o conceitualismo etnográfico propõe usar os métodos performativos e conceituais da arte contemporânea como métodos etnográficos” (SANSI, 2019, p. 5, tradução minha) e “o que distingue o trabalho curatorial do trabalho etnográfico? Se insistirmos nas mediações, nas relações, nas conexões, então a especificidade desses diferentes trabalhos se dilui” (SANSI, 2019, p. 5, tradução minha).

A montagem, no meu ponto de vista, é justamente a zona na qual esses campos se atravessam. O fato de ter separado as fotografias anteriormente, de acordo com a técnica empregada pelo próprio artista, foi fator importante. Entretanto, outras características contribuíram para essas aproximações estéticas e antropológicas, como será descrito abaixo.

Nessa linha de raciocínio, o desenho da escrita foi feito primeiro com a escolha do conjunto de imagens, o enfretamento delas primeiramente pelo olhar longo e repetido, quase como uma escavação visual. Após isso, foram feitos dois movimentos: o primeiro,

a leitura das referências teóricas, metodológicas e a revisão bibliográfica, que traçaram um primeiro diálogo com esse enfrentamento solitário com as imagens; e o segundo diálogo com as entrevistas feitas pelo artista ao longo da trajetória dele.

A articulação desses momentos foi feita de forma dinâmica e constante, entre o enfrentamento das imagens e os diálogos paralelos, para a materialização da escrita deste texto. Vale a pena ainda ressaltar um terceiro movimento de atravessamento da categoria *Caboquice* sobre todos os diálogos entre esses interlocutores e as fotografias de Luiz Braga. A entrada no campo da antropologia visual foi essencial para que as reflexões sobre as fotografias fossem ampliadas e aprofundadas. Entretanto, ao mesmo tempo, a minha formação nas Artes contribuiu para que a análise socioantropológica tivesse uma estrutura estética forte e articulada, principalmente porque é a cor e a luz que materializam as fotografias.

Minha afirmação em torno dessas interpretações se dá pelo meu entendimento de que existe tradicionalmente um distanciamento entre o fazer teórico, no sentido da análise das fotografias, e a prática fotográfica na produção, em contato com a câmera e suas funções. No meu caso, a prática com a câmera, sob a coordenação de Luiz Braga na Vivência Marajó², teve um importante papel no entendimento da relação entre as escolhas técnicas utilizadas pelo artista durante a sua interpretação do tema ou da cena e a criação da foto.

Em seu livro, Roland Barthes escreveu que toda fotografia tem um *punctum* (2018, p. 46), uma flecha que atinge nossos olhos e nos deixa presos naquela imagem pelo resto de nossas vidas, ou até que o desfecho do significado oculto entre nós e ela se revele, e assim, possamos seguir adiante. O *punctum* da foto de Luiz Braga foi os meninos, da fotografia *Meninos em Joanes*, 2012. De alguma forma me senti parte daquela cena, como se fosse um deles. Essa foi a primeira fotografia que vi do artista e que teve como desdobramento toda essa pesquisa.

A *Caboquice* e Luiz Braga

Uma das primeiras perspectivas para compreender o termo *Caboco/a*, está localizada no contexto da colonização dos portugueses em Belém, como apontado por Darcy Ribeiro (1995). Para ele, a interação entre os colonizadores e os povos originários foi um fenômeno de *transfiguração étnica*, “o processo através do qual os povos surgem, se

² Em maio de 2018, participei de uma vivência etnográfica na Ilha do Marajó, com o fotógrafo Luiz Braga e mais nove fotógrafos e fotógrafas, como parte da pesquisa de campo de trabalho final de graduação.

transformam ou morrem” (RIBEIRO, 1995, p. 17). Resultou numa grande massa de *mestiços*, gestados por brancos em mulheres indígenas, que foram denominados, na época, como grupos sociais sem identidade cultural, pois não eram nem europeus nem indígenas.

Na sua apologia de um mito de igualdade e de democracia racial, na interpretação de Darcy Ribeiro, o *Caboco* surge como um dos símbolos da “mistura”, resultado da mestiçagem racial, plano de fundo da construção de uma retórica sobre a identidade nacional e de certa idealização nacionalista do processo de violência associado à colonização europeia nas Américas. *Cabocos* e *Cabocas* seriam essa massa populacional utilizada como mão de obra barata pelos europeus na produção da borracha para o mercado mundial. Esse primeiro espaço, de um não lugar identitário dentro de uma sociedade colonial, pode justamente dar origem a um dos primeiros processos de construção de um ideário em torno da raça, como processo de racialização exterior às próprias pessoas, como descreve Aníbal Quijano:

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

Deborah Lima (1999) realizou um levantamento da categoria *Caboco/a* em diferentes áreas próximas à antropologia. Ela apresenta as principais transformações na interpretação do termo a partir da modernização no início do século XX:

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

especificamente da identidade do caboclo: um do próprio Nugent (1997), um de Harris (1998) e o outro de Saillant e Forline (2000). (LIMA, 1999, p. 25).

Para Débora Lima (1999, p. 12), no período colonial, o termo sinalizava a fronteira entre os descendentes de indígenas e os descendentes de imigrantes portugueses. No início do século XX, os *Cabocos* e as *Cabocas* começaram a ser identificados como pequenos produtores e/ou populações rurais que estavam em processo de migração para as periferias de Belém. Essa mudança manteve a segregação entre os colonos (*brancos*) e os colonizados (*cabocos/as*), por meio de um sistema de dominação evidenciado na divisão das classes econômicas. A autora avança ainda entre as diferenças dos discursos coloquial e acadêmico. No primeiro, o termo tinha a conotação pejorativa, e, no segundo, a função de diferenciação racial (1999, p. 12).

Os aspectos físicos e a cor de sua pele não são suficientes para realizar essa nomeação de *Caboco/a*. Nessa linha de raciocínio, Fábio Castro diz: “Não considero o caboclo como uma categoria biótica, ou como um cidadão com status social ‘mestiço’. Observo-o em sua condição antrópica, social e subjetivamente conformada por representações culturais denegativas” (2013, p. 436).

Para Castro (2013), pensar na identidade *Caboca* é uma impossibilidade, pois esta foi criada a partir do ponto de vista de quem olha a si mesmo com os olhos de outros. Ele propõe o conceito de *contra identidade*, como uma forma de oposição conceitual sobre o processo histórico e antropológico de dominação. Uma desarticulação acadêmica sobre a trajetória de dominação simbólica da identidade *Caboca*. Vale a pena destacar as relações entre as narrativas que tentam unificar a figura do *Caboco/a* em um determinado lugar social e as contribuições recentes que problematizam essa unificação.

A partir dessa breve reflexão sobre a categoria *Caboco/a* desde o discurso colonial, passando pela crítica antropológica sobre o termo, chegamos às representações artísticas dessa categoria na contemporaneidade. Há uma tradição paraense de poetização da *Caboquice* por meio da literatura, da música e da pintura.

Essa construção artística está, de acordo com Fábio Castro (2018, p. 52), a serviço de um pensamento ideológico de regeneração da Amazônia como potência cultural, e Luiz Braga faz parte dessa historiografia como representante na fotografia. Para Fábio de Castro, “a produção da identidade cultural paraense como representação, primeiramente reificada e, depois, social, constitui a verdadeira política cultural dos grupos sociais

dominantes do Pará” (2018, p. 234). Esse processo foi realizado principalmente pelo grupo modernista paraense, de acordo com o sociólogo:

O grupo modernista paraense, dos quais fizeram parte escritores como Bruno de Menezes, Eneida de Moraes, Jacques Flores, Abguar Bastos, Dalcídio Jurandir e outros, contribuiu para a produção do mito do “bom caboclo”, um recurso que, embora não intencionalmente, resultou em novas formas de denegação no constructo do tipo ideal do homem amazônico. Necessário ressaltar que esse círculo literário produziu interações criativas com outras formas de expressão artística e cultural, por exemplo, na música, através da obra de Tó Teixeira, Gentil Puteg, Waldemar Henrique e Wilson Fonseca, dentro outros, e na pintura, por exemplo, com as contribuições de Benedito Mello, Sílvio Meira e Miltom Campos, dentro outros. (CASTRO, 2018, p. 56).

O fenômeno de afirmação da identidade *Caboca* é descrito por Fábio de Castro como uma tensão nas disputas políticas das identidades. “A imagem do caboclo foi reestruturada por um discurso regionalista que, em termos mais convencionais, domina os campos literário e paraliterário de Belém durante o século XX” (CASTRO, 2018, p. 448).

Esse fenômeno não se constitui como um tempo histórico ou um resgate de uma herança do passado, ao contrário, é uma invenção do presente no presente. Uma disputa sobre as construções narrativas e suas consequências práticas. Por fim, para Luiz Braga, o significado da *Caboquice* vem da sua ancestralidade conforme entrevista cedida a Camargo (2023):

Então, esse pertencimento, confirmei o que intuía, que esse meu pertencimento ribeirinho, essa Caboquice tão forte que tenho dentro de mim, que não poderia ter brotado no bairro de classe média onde cresci, no centro da cidade de Belém, ele vem, na verdade, da minha ancestralidade. (BRAGA, 2023, p. 109).

Fotografia e Antropologia: um diálogo histórico

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

atravessado pela desconfiança em torno da sua capacidade de utilização como fonte histórica nas ciências humanas. “Creio que não haveria exagero em dizer que sempre existiu um certo preconceito quanto à utilização da fotografia como fonte histórica ou instrumento de pesquisa” (KOSSOY, 2014, p. 32).

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

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

A Fotografia e a Antropologia visual passaram por importantes momentos de autocrítica sobre o positivismo que as disciplinas carregaram. Na Fotografia moderna, durante a segunda metade do século XX, a noção de imparcialidade do fotógrafo começou a ser questionada por diversos artistas que intervieram em seus processos fotográficos, justamente para deixar evidenciada sua marca e seu estilo. Assim como na Antropologia, a noção de etnografias imparciais e neutras também foi questionada.

O novo olhar etnográfico foi resultado de um descentramento ocorrido sobre a percepção ocidental do mundo (SAID, 2007, p. 14), a partir dos estudos subalternos e da teoria pós-colonial, como descreve José Jorge de Carvalho:

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

Essa mudança trouxe transformações na compreensão da posicionalidade do antropólogo dentro da disciplina e como o seu ponto de vista é afetado pela sua subjetividade. Faço essa breve retrospectiva para dizer que, nas últimas décadas, houve um ponto de inflexão, e esse olhar se voltou para a posicionalidade da antropóloga, assim

como para o fotógrafo. Portanto, ambos precisam se conectar subjetivamente para que o trabalho seja feito, como descreve Sylvia Caiuby Novaes, “o ato de fotografar implica empatia e certamente intersubjetividade. É muito difícil fotografar em ambientes a que não pertencemos sem que se estabeleça uma relação de confiança, intimidade e empatia” (2014, p. 63).

A pós-modernidade trouxe uma mudança nas ciências humanas. Essa experiência contribuiu para o diálogo entre teoria antropológica, pesquisa de campo e imagem fotográfica, inclusive nos textos antropológicos. Para Tereza Caldeira (1988), a autoridade etnográfica contemporânea tem como base uma oposição à estrutura clássica da disciplina, pois “finalmente chega-se ao lado oposto da etnografia clássica: o autor não se esconde para afirmar sua autoridade científica, mas se mostra para dispersar sua autoridade; não analisa, apenas sugere e provoca” (p. 142).

A fotografia foi utilizada como ferramenta de investigação por diferentes fotógrafas e antropólogas. Essas se debruçaram sobre a criação de imagens durante a pesquisa de campo na antropologia visual (CAIUBY NOVAES, 2012, p. 13). Fotos como as de Gregory Bateson e Margaret Mead em Bali, onde os autores pesquisavam sobre a infância, a socialização e o desenvolvimento das crianças e de suas personalidades, ou como as Franz Boas na Ilha de Baffin, em 1883. Entretanto, diferente de outras técnicas, como a escrita, que tem como forma a palavra e a sua capacidade semântica de descrição e reflexão das experiências em campo, a fotografia possibilitou uma reflexão crítica centrada na imagem. Assim, a fotografia é utilizada como uma agenciadora das relações que são formadas a partir dela.

A pesquisa sobre a imagem ganha relevância pelo espaço que há nela para interferências durante a sua criação, pois, apesar de o fotógrafo ter um espaço de escolha sobre o seu registro, sempre há elementos que escapam ao seu controle, além da relação ambígua nas interpretações. A imagem produzida a partir da interação entre as pessoas é permeada por narrativas visuais desse processo dialógico. Refletir sobre essa dialogicidade é aproximar-se dos significados construídos a partir dessas relações. Não é mais uma busca pela *verdade* enquanto imagem, mas suas representações e simbologias. Como descreve Caiuby Novaes, “acreditava-se que estas técnicas permitiam ‘a exatidão, a verdade, a própria realidade’, suplantando outros registros documentais, como o desenho e a gravura” (2012, p. 11).

Para ela, as poses e encenações estão sempre presentes, principalmente em frente a uma câmera. Esse fato não reduz a *realidade* dela. Uma roupa especial ou arranjos no cabelo

são índices importantes de como as pessoas querem que sua imagem seja vista pelos outros (2012, p. 23). Para Roland Barthes (2018, p. 22), quando somos fotografados, criamos de forma inconsciente uma representação de como queremos ser vistos. Mesmo sem uma pré-produção, a questão já está dada pelo encontro, visto que, quando nos sentimos olhados pela câmera, fabricamos outro corpo, já antecipando a imagem após a captura.

De acordo com Caiuby Novaes (2008, p. 464), as imagens são *polissêmicas*. Justamente por essa razão, ao olharmos para uma fotografia, esse olhar tem como estrutura de compreensão uma série de camadas conscientes e inconscientes que utilizamos nessa articulação. O que vemos está além da temática feita pelo fotógrafo.

Para José Ribeiro (2005), a antropologia visual centra-se em quatro objetivos: a utilização das tecnologias de som e da imagem na realização do trabalho de campo; a construção de discurso ou narrativas visuais; o desenvolvimento de retóricas convincentes e a análise dos produtos visuais. A utilização da antropologia visual como linguagem criativa pode ser reconhecida no que José Ribeiro chamou de *gramática das imagens* “(modos de apresentação dos conteúdos, modos de construção da mensagem, caráter apelativo das imagens e das vozes do comentário), úteis à pesquisa e à comunicação científica e, no caso concreto, à etnografia e à antropologia” (2005, p. 623).

Essas características não são apenas instrumentais, mas também de natureza simbólica, pensar essa espécie de letramento visual contribui para olhar as fotografias como um fenômeno em si e não como uma ilustração do pensamento.

A fotografia possibilita um relacionamento íntimo por meio das memórias despertadas, as quais dificilmente são agenciadas da mesma forma em um texto. A relação que é criada a partir da fotografia entre quem a faz, quem esteve presente nela e quem a vê depois, tece possibilidades de desdobramentos para além das memórias escritas das antropólogas em suas etnografias.

A história da Antropologia visual e a história da Fotografia partilham espaços de diálogo justamente porque ambas as disciplinas passaram, durante a pós-modernidade, pelos mesmos debates em torno da busca por *captar a realidade* em uma abordagem *neutra*. Entretanto, sabe-se que o trabalho do fotógrafo e da antropóloga está impregnado de suas presenças. Isso marca um ponto de encontro dessas disciplinas, seja pelas antropólogas que utilizam a fotografia como linguagem ou pelo fotógrafo que faz uso da etnografia como abordagem de campo.

Por fim, o contexto histórico no qual a fotografia foi inventada e posteriormente utilizada como instrumento de comprovação científica oferece um panorama para compreender como ela carregou por muito tempo o estigma de “verdade”. Entretanto, atualmente olhar para a fotografia como uma agenciadora das relações potencializa os desdobramentos simbólicos no campo de estudos da Antropologia visual e suas articulações com a Antropologia da imagem, da arte e do cinema.

Luiz Braga: uma fotografia em P&B da *Caboquice*?

A fotografia enquanto agenciadora foi o eixo central da interpretação da produção artística de Luiz Braga na articulação entre a compreensão do significado da categoria *Caboquice* para o artista e a sobreposição dessa interpretação nas fotos. Em entrevista para a Folha de São Paulo, em 2019, Luiz Braga ofereceu a sua interpretação para esse conceito:

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

Durante a Vivência Marajó, em maio de 2018, tive diversas experiências de observação dessa “maneira” de viver que Luiz Braga descreve como a *Caboquice*, e é a partir dela que pretendo olhar para as suas fotografias. A primeira delas é *Esperando o barco*, 1987. Lembrei-me dessa fotografia, pois, durante a travessia que fiz em maio de 2018, entre Belém e Salvaterra, avistei um casal no barco em uma posição semelhante. Lá, vi um homem encostado na beirada do barco, ao seu lado, o rio; uma mulher com os braços encostados no balcão, olhando para ele. Um casal com posturas relaxadas. Ao olhar para essa cena, veio à mente esta fotografia de Luiz Braga.

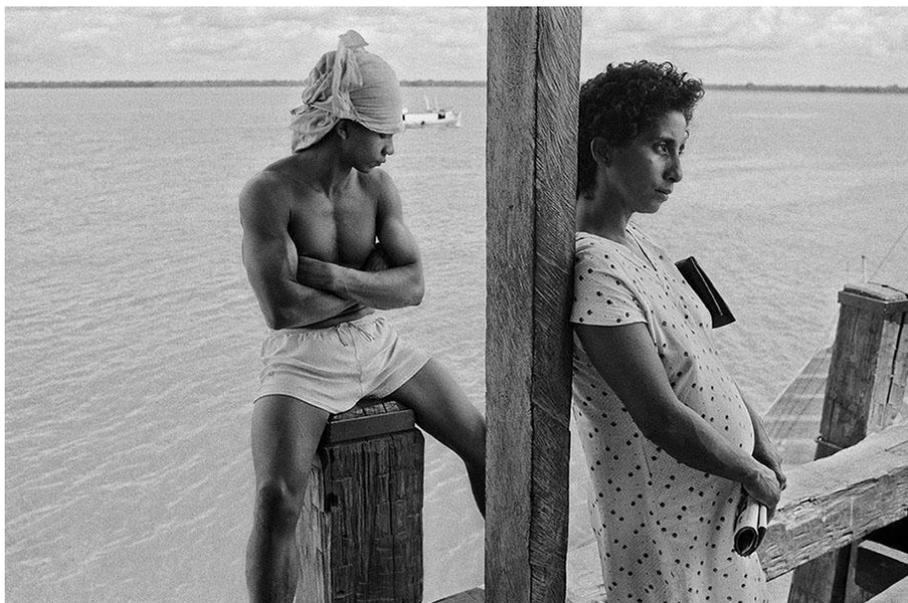


Figura 1 – Luiz Braga, *Esperando o barco*, 1987. Fonte: <http://www.luizbraga.fot.br/>.

Na foto, diferentemente da cena do barco que presenciei, vemos a mulher de costas para o homem. Ele está de braços cruzados e rosto inclinado para baixo, quase demonstrando uma posição de distanciamento, e o rio como fundo. A mulher encostada no poste e o homem sentado, ambos esperando o barco. Uma das reflexões que tive entre essa foto e a cena que vi na varanda do barco, na travessia entre Belém e Marajó, foi a noção de tempo. A proximidade entre a espera de dentro do barco do casal para a chegada na Ilha, e a espera pelo outro casal na fotografia de Luiz Braga. Lembro-me de ver o tempo passar de forma bem arrastada durante a travessia, principalmente porque não havia uma referência geográfica durante a viagem, apenas uma imensidão de rio e o som do motor do barco, lentamente atravessando as ondas, uma a uma, em um ciclo constante.

Esses pequenos detalhes nessa fotografia (figura 1) são justamente os pontos sobre a *Caboquice* que o artista enxerga, como o tecido enrolado na cabeça do homem, o seu short curto ou o vestido da mulher, com sua carteira embaixo do braço e jornal enrolado, uma espécie de gramática visual do cotidiano. Essa construção que Luiz Braga realiza nas fotografias nasce do seu interesse pelo tema da *Caboquice* e ganha desdobramento a partir do campo do imaginário ficcional que a linguagem fotográfica oferece, como descreve José Martins:

O que o fotógrafo registra em sua imagem não é só o que está ali presente no que fotografa, mas também, e sobretudo, as discrepâncias entre o que pensa ver

e o que está lá, mas não é visível. A fotografia é muito mais indício do irreal do que do real. (MARTINS, 2021, p. 28).

A criação ficcional do artista atravessa muitos campos, como o da literatura. Essa noção do campo ocupado pela fotografia enquanto um campo ontológico se relaciona a uma reflexão que Etienne Samain propôs ao falar sobre o que pensam as imagens, no sentido de construção de sentido ontologicamente. Samain dialoga com o Sylvain Maresca na busca pela compreensão desse lugar de agenciamento das imagens na relação com seus leitores:

O que pensam as fotografias? Eis a sua resposta: responderia sem hesitar: nada. As fotografias podem fazer pensar, refletir, suscitar debates, voltar ao real ou, ao contrário, escapadas no imaginário, mas essas imagens mudas, estritamente falando, não pensam nada. (SAMAIN, 2012, p. 15).

Quando Etienne Samain se pergunta o que pensam as imagens, ele propõe olhar para as fotografias não apenas como receptáculos de sentidos representacionais, mas como linguagem que desloca, problematiza e desarticula os mesmos sentidos oferecidos a elas. Essas imagens polissêmicas e ambíguas carregam fissuras que racham as interpretações canônicas e desdobram-se em muitas camadas, a depender do contexto no qual elas são lidas, debatidas e utilizadas.

Na fotografia abaixo, *Casal no círio com barco*, 1980, vemos esses dois personagens que são torcidos nas imagens pelo olhar do fotógrafo, ele com o barco acima da cabeça, quase como uma bússola para o seu navegar religioso durante a procissão do círio; ela com o queixo debruçado no ombro dele, com sorriso leve e espontâneo.

O fotógrafo alinha a proa do barco com a nariz do sujeito, o barco no centro da imagem na parte superior oferece a temática: seria o jovem um barqueiro pedindo proteção à santa padroeira juntamente com a esposa?

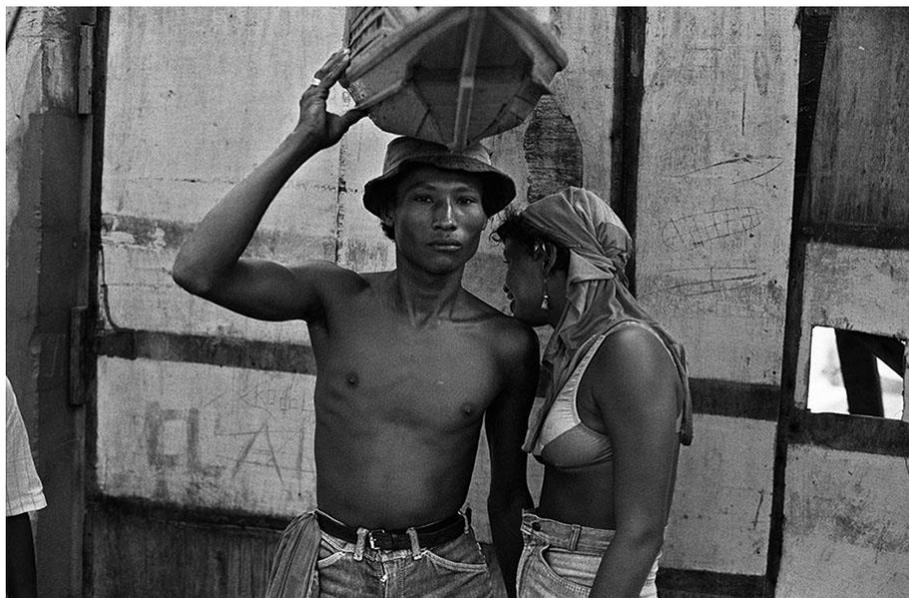


Figura 2 – Luiz Braga, *Casal no círio com barco*, 1980. Fonte: <http://www.luizbraga.fot.br/>.

É possível ver uma aliança em sua mão esquerda e possivelmente sua mão direita entrelaçada com os dedos de sua esposa. Contudo, o que esse sujeito me diz? O fotógrafo parece criar um espelhamento do barqueiro no barco. A proa como seu nariz empinado em direção à frente, enquanto o seu chapéu e o braço trazem a sustentação para o barco de madeira. Barco e barqueiro conectados em direção ao próximo porto. A postura da esposa ao lado me faz pensar que ela não tem a mesma função que o sujeito, pois, enquanto ele olha para o horizonte juntamente com o seu barco, ela joga o seu olhar para o anti-horizonte, para o passado, para o que abandonou para seguir o barqueiro.

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

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

O esforço de Braga é, pois, fazer com que o referente se despregue de sua fotografia para que se experimente uma contra-Amazônia. Por sua vez, o fotógrafo extraterritorializa o olhar, pois essas paisagens e lugares já não se reconhecem como Amazônia ou Belém. (HERKENHOFF, 2005, p. 1).

As fotografias de Luiz Braga partem do regionalismo cultural, simbólico e representacional da região para implodi-los dentro da fotografia. Após essa primeira camada de leitura, a origem geográfica do sujeito já não é parte essencial do agenciamento da fotografia, mas é o sujeito em si, seu barco, seu olhar e seu nariz, que cortam todos, o horizonte na direção do fotógrafo, e, agora, em nossa direção, quando somos confrontados com ele. Até mesmo a estrutura de madeira do barco, que foi talhada na frente para dividi-lo em duas partes. A proa se assemelha à estrutura muscular das veias do pescoço do barqueiro, que sustenta sua cabeça em diagonais opostas.

Outro elemento que chama a minha atenção é a diferença entre como ele coloca a camiseta pendurada com uma ponta na calça, enquanto ela a enrola na cabeça. Belém é uma cidade quente boa parte do ano, e em setembro o clima quente e úmido fica mais intenso por conta da primavera. O calor de ambos se transforma em uma espécie de fina camada de brilho em suas peles, marcadas pelo suor captado pelas lentes do fotógrafo, principalmente no ombro dele e dela, além da face direita do rosto dele.

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

o jogo de luz e sombra é enfatizado e utilizado como elemento fundamental da imagem. Esse recurso talvez possa ser entendido como produto de certos resquícios de uma retórica comum no foto-jornalismo que com grande intensidade até os anos de 1970 e 1980. (CHIARELLI, 2005, p. 1).

Essa solenidade que Chiarelli descreve pode ser vista também na fotografia *Bebendo*, 1986 (figura 3). Nela observamos um homem sentado em uma cadeira de bar. O fotógrafo capta exatamente o momento em que o sujeito leva o copo até a boca. Ao seu redor, nota-se alguns objetos, uma faca sem ponta e uma carteira de cigarros juntamente com uma

pequena caixa de fósforos. A composição feita pelo fotógrafo captura o sujeito em uma posição diagonal, ele olha para a frente enquanto o fotógrafo está ao seu lado. O sujeito sem camisa apoia sua mão em suas pernas cobertas por um pequeno short bem apertado.

Seus olhos parecem olhar para o chão do bar enquanto seu nariz se aproxima do líquido. Entretanto, nesta fotografia, o que me chama mais a atenção são as posições dos dedos dele. O único dedo que parece sustentar o copo é o dedo médio, enquanto o indicador apenas direciona a bebida para o lugar certo entre os lábios. O dedo anelar se retrai, ao mesmo tempo em que o dedinho se sobressai. Esses itens podem parecer um mero detalhe nessa foto, entretanto, para mim, são os protagonistas dela.

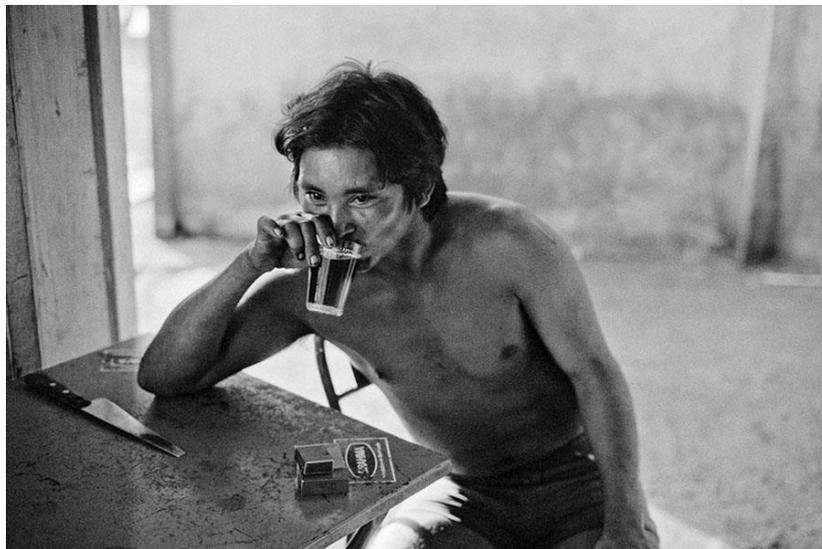


Figura 3 – Luiz Braga, *Bebendo*, 1986. Fonte: <http://www.luizbraga.fot.br/>.

O ciclo de leitura da foto, vindo de fora para dentro, começa com o ambiente ao fundo. Destaca-se a simplicidade do bar, com poucas mesas, feito de madeira e com poucos móveis. Já a partir da parte da frente da imagem, vemos a mesa com seus objetos. Nesse momento, o corpo do sujeito continua a espiral de leitura da foto, seja pelo lado direito, a partir da sua mão apoiada na perna, ou pelo lado esquerdo, a partir do seu cotovelo apoiado na mesa.

Assim, naturalmente chegamos à face do sujeito, com sua cabeça abaixada em direção ao copo e o jogo entre nariz, dedos e copo. O que esses dedos me dizem sobre a *Caboquice*? Será a maneira pela qual o artista repetida vezes observou os sujeitos segurarem os copos, por isso quis registrar essa maneira expressiva dos dedos? Nunca saberemos, pois há milhares de sujeitos na ilha segurando seus copos de jeitos diferentes, mas o que

sabemos é que foi esse jeito de segurar o copo que o artista escolheu retratar. Essa decisão está aqui conosco representada na foto que vemos dos dedos, do copo quase escorregando na mão do sujeito.

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

O contraste dessa foto revela o aprofundamento do artista no estudo de luz e sombra, pelo fundo da imagem mais claro, o personagem com seu cabelo preto e o líquido também negro. A imagem ganha uma dinâmica de claro e escuro o tempo todo, entre os objetos, com a faca com a madeira escura e a lâmina clara, a bermuda clara iluminada pelo sol e escondida pela sombra escura do sujeito.

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

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

Nunca saberemos, mas mais uma vez o que temos é o mergulho no copo que foi escolhido pelo artista, é esse exato momento dos dedos se expressando livremente que vemos e essa imagem que levaremos conosco. Luiz Braga parece ser um coletor de imagens do cotidiano que apresenta essa espécie de *maneira* ou *jeito* de viver do ribeirinho. Pequenos detalhes que talvez nós, que não vivemos nesse contexto e não convivemos com essas pessoas, dificilmente conseguiríamos observar.

Ele parece escolher, dentro das milhares de cenas do dia a dia, quais detalhes quer nos mostrar, pois quando vemos na imagem a cena do real, olhamos para o real procurando enxergar a cena, e quando nos deparamos com a cena, conseguimos fechar o ciclo da imagem. Outras duas fotografias que apresentam essa espécie de captura do fotógrafo são *Onde onça bebe água*, 2001 e *O banho do ébano*, 1999 (figuras 4 e 5). Nelas, vemos esses dois personagens que expressam atitudes consideradas pelo artista como parte desse campo de gramática visual da *Caboquice*.



Figura 4 e 5 - Luiz Braga, *Onde onça bebe água*, 2001. Luiz Braga, *O banho do ébano*, 1999.
Fonte: <http://www.luizbraga.fot.br/>.

Na figura 4, vemos um homem agachado na beirada do rio, bebendo água. Essa fotografia apresenta uma grande sofisticação do olhar do fotógrafo, pois ela capta um conjunto de expressões corporais feitas pelo sujeito no momento da foto, partindo de seus pés apoiados na parte mais extrema da costa do rio, as solas sabiamente se entremeciam na superfície das pedras em um encaixe quase perfeito para a sustentação de seu corpo. A articulação entre suas pernas dobradas com seu tronco inclinado para a frente lhe traz o equilíbrio para que a postura se mantenha enquanto for necessária.

Por fim, o seu braço direito é apoiado em seu joelho pelo cotovelo, enquanto o outro braço faz o movimento de pegar a água e trazer em direção à boca. Imaginamos que essa complexa relação corporal de sustentação e busca pela água foi feita em poucos segundos, entretanto, parece-me que o artista não somente está com o olhar atento para essa expressividade como a materializou como parte das imagens mentais que o acompanham. Aqui, mais uma vez vemos essa espécie de conjunto de posturas que fazem parte do imaginário de Luiz Braga da *Caboquice*.

Na figura 5, vemos uma composição próxima, entretanto, nesta há um diálogo na imagem entre a posição do sujeito em seu barco e a árvore que o acompanha. Aqui, ela cumpre o papel de cortina entre ele e nós, quase como se não devêssemos ver essa imagem, uma cena privada ao fundo da foto, protegida em parte pela árvore que o cerca. Aproximamo-nos um pouco mais do sujeito e vemos sua pequena canoa com seus objetos de banho, um remo cuidadosamente apoiado no casco e ele ao fundo, com suas pernas cruzadas na proa, em uma harmonia perfeita frente à movimentação do rio, expressada pelas linhas ao seu redor. O sujeito não olha para o fotógrafo, está de perfil, olhando para o rio, os dedos percorrem o seu pescoço, juntamente com o sabão.

Imagino que tomar banho no rio seja algo cotidiano para os ribeirinhos, mas para o fotógrafo é esse momento especial que consegue apresentar mais um aspecto da *Caboquice*, da maneira do ribeirinho fazer, viver e se expressar. Assim como nas fotografias anteriores, aqui a relação entre o preto e o branco, articulada com a luz natural oferece uma camada extra de pigmento para a imagem, principalmente em razão das manchas registradas pelo artista, feitas pelo sabão usado pelo retratado. Manchas que são espalhadas quase como tintas em movimentos circulares ao redor do barco. Por fim, o título da imagem revela a dimensão mitológica utilizada para oferecer um dos caminhos de interpretação no campo da antropologia visual. Ébano é o nome de uma madeira escura e densa que, ao ser polida, apresenta brilho reluzente, assim como o sujeito que, em seu banho, potencializa o brilho da pele no mesmo movimento de polimento.

As árvores de ébano são encontradas principalmente em regiões africanas e na Ásia. O ébano é considerado madeira nobre e valiosa, usada na fabricação de instrumentos como flautas e clarinete. A escolha do nome da fotografia de *O banho do ébano* (figura 5) não é aleatória. É claro que o brilho da madeira lustrada e o brilho da pele preta já criam essa associação, mas o artista também coloca a árvore na cena, dentro do rio, na criação da paisagem de seu retrato.

Para o crítico de arte Tadeu Chiarelli, a base pictórica e as possíveis inspirações na fotografia de Luiz Braga se fundem na prática cotidiana do artista, principalmente quando encontra essas cenas que ele busca retratar a partir do seu acervo mental de imagens.

Tão importantes quanto as produções dos [...] quais Luiz Braga declara ter dialogado durante seu processo de formação, David D. Zing, Luiz Trípoli, Maureen Bisilliat, Federico Fellini, Edward Hoper e outros —, seriam aqueles outros autores que o fotógrafo não se recorda mais do nome ou nem das produções. (CHIARELLI, 2005, p. 1).

Nessa linha de raciocínio, gostaria de encerrar esse tópico com uma última imagem muito delicada, chamada *Menino boto*, 2015. Uma fotografia que, diferente das outras, foi feita em 2015 e revela a alternância das técnicas utilizadas pelo artista, pois algumas pessoas ainda olham para a sua trajetória do ponto de vista evolucionista CHIARELLI, 2005, p. 1). Nesse ponto, vale reforçar que, apesar de Luiz Braga ter fotos em P&B clássicas nas décadas de oitenta e noventa, ele continua fotografando atualmente com essa técnica e com outras simultaneamente.



Figura 6 – Luiz Braga, *Menino boto*, 2015.
Fonte: <http://www.luizbraga.fot.br/>.

Na fotografia *Menino boto*, 2015, Luiz Braga mais uma vez brinca com os mesmos elementos de outras fotografias, como a mitologia, a relação entre o nome dado à foto e a composição do retratado com seu ambiente, além de sua postura corporal. Aqui, vemos um menino boiando na água, assim como o peixe boto, com os olhos fechados e mãos

sobre a superfície, com movimentos circulares como nadadeiras que sustentam seu corpo sobre as águas. Os seus joelhos e as pontas dos pés levantam sobre a superfície enquanto as suas pernas permanecem mergulhadas.

Suas pernas cruzadas expressam a tranquilidade de quem conhece os perigos das águas, que parecem ser a casa dele, assim como para os botos. A parte superior da imagem traz a coroação do menino boto com as plantas aquáticas que flutuam nas águas em cima de sua cabeça, enquanto abaixo de seus pés, vemos o fundo negro do rio com figuras não visíveis ou borradas pelas águas.

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

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

Na fotografia de Luiz Braga vemos exatamente o momento, como descreve João de Jesus Paes Loureiro (2015), da transformação do ser animal em humano. Luiz Braga escolhe representar o boto como um ser intimamente conectado ao rio, pois é o lugar onde mora e, ao mesmo tempo, com sua forma humana. A postura do retratado na foto contribui para essa representação justamente pela tranquilidade da figura e sua espécie de simbiose com o rio, quase em um perfeito equilíbrio.

Ao longo dessa jornada pelas fotografias de Luiz Braga, foi feito um movimento de não apenas interpretação das fotografias a partir de aspectos estéticos, como as cores, a luz, os contrastes e as sombras, mas também a tentativa constante de diálogo entre essa forma de ver o mundo que o artista apresenta e, ao mesmo tempo, como essas fotografias agenciam relações com as diversas *Caboquices*.

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

Considerações Finais

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

Ao longo desses quase cinco anos pesquisando as fotografias de Luiz Braga houve uma trajetória de reflexões, análises e interpretações, as quais compartilharei agora. Durante o primeiro contato com as fotografias do artista, o que mais me chamou a atenção foi, sem dúvida, a cor. Na época, aproveitei o contexto no qual estava, como graduando em Teoria, Crítica e História da Arte, para empreender uma pesquisa sobre a cor na fotografia do artista. Esta pesquisa foi a primeira camada de construção de sentido, entendimento e análise de sua produção. Existe uma considerável fortuna crítica nas artes visuais sobre a produção fotográfica de Luiz Braga, e, de certa forma, a minha pesquisa, na época, estava interessada em criar um diálogo com as interpretações mais clássicas das fotos dele. Ao longo de cinco aproximações, fiz um exercício de aprofundamento a partir do campo bidimensional da fotografia até as diversas dinâmicas composicionais, como objetos, posturas e o próprio contexto geográfico no qual os personagens estavam inseridos, e nas fotografias como parte da paisagem amazônica.

Durante essa etapa inicial, participei da Vivência Marajó com o artista Luiz Braga, em maio de 2018. Foi um momento especial enquanto pesquisador, pois tive a oportunidade de acompanhar a produção do artista ao vivo, além de entender um pouco melhor as relações estabelecidas entre ele e as comunidades nas principais cidades do Marajó. Após esse momento e a consequente defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), comecei a entender a necessidade de não apenas interpretar os aspectos visuais e estéticos da obra de Luiz Braga, mas olhar precisamente para a relação entre esses aspectos

e as camadas culturais, simbólicas, representacionais, e, principalmente, olhar para a fotografia como uma agenciadora de relações, e não apenas como uma ferramenta de captura dos fotografados e fotografadas, em um sentido mais documentarista. Meu olhar foi na intenção de entender a foto como possibilidade de aprofundamento das relações entre as pessoas e o fotógrafo.

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

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

A percepção de Luiz Braga está mais próxima da ideia de criação da *Caboquice* do ponto de vista da tradição modernista de Belém. Uma tradição que olha para o cotidiano e a partir dele faz a sua interpretação, com base em suas vivências e experiências ligadas ao seu contexto social, econômico, financeiro e, principalmente, ligada à tradição erudita das Artes Visuais.

Essa é uma tradição que se manifesta no Brasil desde a chegada da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e que formou a elite artística não somente de Belém, mas nacionalmente. Essa tradição é a base de compreensão que Luiz Braga teve como inspiração e como principais influências artísticas e estéticas durante a infância e adolescência.

Outro resultado importante dessa pesquisa está relacionado ao diálogo entre essa estrutura ambígua de como a categoria *Caboquice* é interpretada e, ao mesmo tempo, de

como a própria fotografia também carrega essa ambiguidade de forma intrínseca. Interpretar um conjunto de fotografias, como fiz ao longo das análises da produção de Luiz Braga, representa uma complexa teia de relações também atravessadas por mim na escolha das fotos que, de certo modo, não passam somente por uma escolha totalmente certa, ou seja, não tenho total consciência do porquê fiz certas curadorias ou determinadas seleções analisadas neste trabalho.

Essas escolhas estão relacionadas ao recorte feito a partir do gigantesco acervo fotográfico de Luiz Braga. Por que escolhi essas fotos? Qual a relação dessas fotos com o meu desejo de falar, escrever e refletir sobre elas? Ou seja, só a etapa da escolha das fotos a partir de um acervo já configura uma relação complexa de reflexões agenciadas mais uma vez por elas, as fotografias. Passada essa primeira etapa, outro ponto importante que gostaria de ressaltar é a relação de enfrentamento delas face a face.

A experiência intensa, demorada e etnográfica de olhar para as fotos como um grande campo a ser explorado. O olhar para elas, seja de forma lenta ou de forma repetida, como fiz, revela os pontos de convergência e de entendimento das camadas de leitura, a partir do meu ponto de vista particular. Olhar para a produção de Luiz Braga como um fenômeno em si e não como uma ilustração do cotidiano do qual o artista fez os registros.

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

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

Nesse sentido, vale a pena ressaltar a complexa rede de relações que a obra de Luiz Braga ganha a partir do momento em que ela é inserida como parte da coleção de museus brasileiros, tais como Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), Museu de Arte de

São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) e Pinacoteca de São Paulo. Esse campo simbólico criado pelo artista é potencializado na interação entre espectador e obra, principalmente quando a fotografia de Luiz Braga passa a dialogar dentro de um processo curatorial com outras obras brasileiras, de outras linguagens, como pintura, desenho, escultura etc. O artista-fotógrafo não apenas faz um registro do cotidiano, como muito já se falou na fotografia, mas suas escolhas estéticas, poéticas e técnicas na interpretação de forma artística sobre um tema também representam uma espécie de sedimentação da história.

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

No caso específico de Luiz Braga, atualmente ele está na busca impetuosa de fotografar mais do que nunca. Criar uma espécie de legado não somente sobre como ele interpreta a vida na *Caboquice*, mas por um medo feroz de que seu Éden seja perdido juntamente com o conjunto de relações que formou a interpretação do artista sobre a *Caboquice*. O desejo de fotografar mais do que nunca está baseado na essência de se livrar da angústia e do medo de perder a *Caboquice*.

Pelo menos a materialidade da fotografia garantiria a memória do que tenha sido a *Caboquice* para o artista ao longo desses últimos 40 anos de carreira. Entretanto, como disse antes sobre a ambiguidade do termo e da fotografia, o artista parece acreditar que a sua imagem-memória da *Caboquice* deve ser materializada e protegida contra as atuais mudanças sociais que a sociedade paraense vive. Sabemos que as relações entre as pessoas são dinâmicas e a partir de diversos fenômenos contemporâneos, como a revolução tecnológica, o acesso aos bens de consumo por pessoas do interior do Brasil, a evangelização em larga escala das comunidades na Ilha do Marajó, até mesmo o impacto

negativo do turismo exploratório nas comunidades quilombolas e indígenas, vêm sendo alteradas de forma cada vez mais rápida e intensa.

Por fim, a missão do artista, nesse sentido, parece ser a de proteger as comunidades desses “males” contemporâneos enquanto cria sua própria fotografia da *Caboquice*, um espaço de Éden particular, de fuga da cidade violenta, agressiva e polarizada.

Referências

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*: nota sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castanon Guimarães. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BRAGA, Luiz. Entrevista com Luiz Braga realizada por Alysson Barbosa Camargo. out.2022. In: CAMARGO, Alysson. *Luiz Braga: uma fotografia da Caboquice?* Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2023. Disponível em: https://www.academia.edu/99346291/Luiz_Braga_uma_fotografia_da_Caboquice. Acesso em: 5 mai. 2022.

CAMARGO, Alysson. *Luiz Braga: uma fotografia da Caboquice?* 2023. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2023. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/12714> Acesso em: 5 mai. 2023.

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

CAIUBY NOVAES, Sylvia. A construção de imagens na pesquisa de campo em Antropologia. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 13, n. 31, p. 11–29, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/36791>. Acesso em: 5 mai. 2022.

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

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

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

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

CASTRO, Fábio Fonseca de. *As identificações amazônicas*. Belém: Núcleo de Altos

Estudos Acadêmicos, 2018.

CHIARELLI, Tadeu. *Luiz Braga: retratos amazônicos*. São Paulo: MAM, 2005.

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

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

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

LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Novos Cadernos NAEA*, Belém. v. 2, n. 2, p. 5–32, 1999. Disponível em: <https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/107>. Acesso em: 5 mai. 2022.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. 5. ed. Manaus: Valer, 2015.

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

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

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

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

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

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

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

Financiamento

Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg).

Recebido em 30 de novembro de 2022.

Aceito em 9 de junho de 2023.