



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - PPGARTES**

**THIAGO GUIMARÃES AZEVEDO**

**O OLHAR NA PERIFERIA: A trajetória de Luiz Braga  
através de *Retumbante Natureza Humanizada***

Tese de Doutorado

Belém  
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

A994o Azevedo, Thiago Guimarães.  
O OLHAR NA PERIFERIA : A trajetória de Luiz Braga  
através de Retumbante Natureza Humanizada / Thiago Guimarães  
Azevedo. — 2022.  
278 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. José Afonso de Souza Medeiros  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de  
Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém,  
2022.

1. Fotografia. 2. Luiz Braga. 3. Trajetória. 4. Retumbante  
Natureza Humanizada. I. Título.

CDD 770.92

---



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO  
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos dez (10) dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e dois (2022), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência do orientador Professor Doutor José Afonso Medeiros Souza, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Thiago Guimarães Azevedo, intitulada: **O OLHAR NA PERIFERIA: A trajetória de Luiz Braga através de "Retumbante Natureza Humanizada"**, perante a Banca Examinadora, composta pelos professores doutores: José Afonso Medeiros Souza (Presidente); Orlando Franco Maneschy (Examinador Interno); Ernani Pinheiro Chaves (Examinador Externo ao Programa); John Fletcher Couston Junior (Examinador Externo ao Programa); Marisa de Oliveira Mokarzel (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, o Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza, passou a palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de trinta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **aprovação**, com o conceito **excelente**. Tal aprovação do trabalho final será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-PA, 10 de março de 2022.

JOSE AFONSO MEDEIROS SOUZA

ORLANDO FRANCO MANESCHY

ERNANI PINHEIRO CHAVES

JOHN FLETCHER COUSTON JUNIOR



MARISA DE OLIVEIRA MOKARZEL



THIAGO GUIMARÃES AZEVEDO



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - PPGARTES**

**THIAGO GUIMARÃES AZEVEDO**

**O OLHAR NA PERIFERIA: A trajetória de Luiz Braga  
através de *Retumbante Natureza Humanizada***

Tese apresentada como requisito parcial para  
obtenção do título de Doutor em Artes pela  
Universidade Federal do Pará.

Orientador: Prof. Dr. José Afonso de Souza  
Medeiros.

Linha de pesquisa: História, Crítica e Educação em  
Artes

Belém-Pará  
2022



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - PPGARTES**

**THIAGO GUIMARÃES AZEVEDO**

**O OLHAR NA PERIFERIA: A trajetória de Luiz Braga através de *Retumbante  
Natureza Humanizada***

Tese de Doutorado

Banca Examinadora:

---

Dr. Ernani Pinheiro Chaves  
Examinador Externo

---

Dr. John Fletcher Couston Junior  
Examinador Externo

---

Dra. Marisa de Oliveira Mokarzel  
Examinadora Externa

---

Dr. Orlando Franco Maneschy  
Examinador Interno

---

Dr. José Afonso Medeiros Souza  
Orientador

Belém-Pará  
2022

**À Rosinda Miranda,**  
Meu sol de primavera

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (PPGARTES) e à Universidade do Estado do Pará (UEPA) que financiou minha pesquisa no período de 2019 à 2022. Apesar das dificuldades impostas pela pandemia e perseguições à pesquisa e às artes por parte do governo Federal durante a gestão Bolsonaro. Conseguiram manter e incentivar a continuidade desta pesquisa.

Também agradeço aos meus amigos de doutorado que atuaram como família, principalmente nesse período de grande dificuldade, em que inúmeras perdas ocorreram. Foram eles os ombros, as lágrimas e as palavras de consolo, o alimento que ajudaram a prosseguir. A essa turma também agradeço por todo o incentivo que deram durante as aulas, as conversas nos Taperebar, a partilha de textos e palavras de positividade que fizeram de nós a turma de 'Fudências'.

Agradeço especialmente a Melissa Barbery que teve paciência em receber minhas mensagens no whatsapp com trabalhos que enviava para ela avaliar e opinar sobre minha evolução como fotógrafo autoral. Também meu grande amigo e parceiro de composições, José Maria Bezerra, um grande presente que o doutorado trouxe, pois sempre haverá um rio para podermos navegar.

Entre os agradecimentos especiais está Luiz Braga por ter aceito essa empreitada, disponibilizado de seu tempo para me receber e termos bons momentos de bate papo que fluíram de forma como se fossemos conhecidos de longa data. No fim, de pesquisador e pesquisado, nasceu uma grande admiração que frutificou numa boa amizade. Também agradeço sua assistente, Juliany Ferreira que, educada e prestativamente, buscou me auxiliar da melhor forma possível para que eu obtivesse as informações de que precisava.

Aos amigos que fiz durante o Vivência Marajó de 2019, em especial Isabel Abreu e Márcia Berger, belas amigas formadas durante aquele Workshop. Márcia cedendo seu computador para que eu pudesse baixar minhas imagens, além das orientações e incentivos para que eu pudesse crescer na fotografia com minha perspectiva autoral. Quanto a Isabel, nosso contato praticamente diário, em conversas sobre nossos trabalhos e compartilhamento de fotografias, foram e são grandes incentivos para que possa crescer ainda mais. Duas queridas que me fazem aprender muito.

A todos que colaboraram com esta pesquisa, de forma direta e indireta. Alexandre Sequeira, professor João de Jesus Paes Loureiro, professor Orlando Maneschky, Janjo

Proença, Liliam Braga, Diógenes Moura, João Pedro do coletivo Cêsbixo, Thiago Pelaes, Edyr Augusto, Jorge Eiró, João Carlos Pereira (In Memoriam), Seu Dorvalino Braga (In Memoriam), Professor Ernani Chaves, Elaine Bayma, professora Marisa Morkasel e professor John Flecher.

Agradeço ao meu orientador, Professor Dr. Afonso Medeiros, pelas palavras de incentivo e por ter acreditado nessa pesquisa desde o processo seletivo, pelas aulas que foram grandes orientações para este trabalho e em função de, desde o início, nos considerar um pesquisador. Assim, nos deixou com a mente aberta para refletir e questionar nossos próprios caminhos.

E por último e não menos importante, minha família, minhas filhas Beatriz, que sempre me traz felicidade e Cecília, criativa e inventiva que deixa sempre meus dias mais leves, ‘a princesa que a Disney não tem’ e a ‘Diva da bagunça’. Amo vocês. E a origem de tudo: minha esposa que me acompanha desde a graduação, quem, nos momentos do meu TCC aguentou meus momentos de insônia escrevendo. No mestrado lutamos lado a lado, cometendo a insanidade de fazer tudo junto e agora, no doutorado, partilhando da mesma jornada você está comigo, incansável. Não há palavras para descrever o amor que sinto e nem a felicidade que tenho em partilhar essa jornada com você. Te amo sempre!

## RESUMO

AZEVEDO, Thiago Guimarães. O OLHAR NA PERIFERIA: A trajetória de Luiz Braga através de *Retumbante Natureza Humanizada*, 2022. 278 fls. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém

A vasta obra do fotógrafo paraense Luiz Braga representa a construção do olhar de um artista que desenvolve uma identidade a partir de uma estética visual que dialoga com diversas frentes de atuação, como fotografia, cinema, artes plásticas, publicidade e propaganda, entre outras. Nesse sentido, Luiz Braga ao longo de 40 anos buscou e desenvolveu uma produção visual sobre a Amazônia que representa uma percepção desse espaço para além dos estereótipos já construídos em outras imagens. Todavia, tornando a periferia paraense-amazônica um lugar de potência visual, principalmente por conta da intervenção feita por esses personagens retratados pelo fotógrafo com o uso da cor e da sua relação com a paisagem. Dessa forma, essas manifestações visuais captadas por Luiz Braga criam um amplo diálogo que vai da antropologia como método para criar relações com seus entes a serem fotografados, como das próprias artes visuais na relação com a montagem das cenas, a captura de luz e cor e a subversão da imagem através do *Nightvision*. Tem-se na exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, o ponto de ancoragem para compreender essa trajetória desenvolvida pelo fotógrafo e buscar nela esses pontos de singularidade que o fazem referência no campo da fotografia autoral. Como aspecto metodológico recorreu-se a entrevistas com o fotógrafo, amigos, parceiros de trabalho, curadores. Pessoas que de certa forma tem relação com o artista ou com a exposição em si. Foi realizada também pesquisa nos arquivos do fotógrafo e de pessoas que possuíram algum vínculo com o artista que possam contribuir na construção narrativa em torno da exposição e das imagens. Por conta da pandemia de COVID-19, Luiz Braga passou a participar de Lives em canais do Instagram, conversando sobre sua trajetória com curadores e críticos. Como ponto teórico buscou-se em Walter Benjamin, João de Jesus Paes Loureiro, Roland Barthes, François Soulage, Roberto Signorini e outros como forma de compreender o processo de narrativa dessa trajetória do fotógrafo, bem como no entendimento para leitura de suas imagens. Essa pesquisa foi financiada pela Universidade do Estado do Pará através da bolsa de incentivo à capacitação.

**Palavras-chave:** Fotografia; Luiz Braga; Trajetória; Retumbante Natureza Humanizada.

## ABSTRACT

AZEVEDO, Thiago Guimarães. THE LOOK AT THE PERIPHERY: Luiz Braga's trajectory through *Resounding Humanized Nature*, 2021. 278 pgs. Thesis (Doctorate in Arts) – Graduate Program in Arts, UFPA, Belém

The vast work of the photographer from Pará, Luiz Braga represents the construction of the gaze of an artist who develops an identity based on a visual aesthetic that dialogues with different fronts, such as photography, cinema, plastic arts, publicity and advertising, among others. In this sense, Luiz Braga over 40 years sought and developed a visual production about the Amazon that represents a perception of this space beyond the stereotypes already constructed in other images. However, making the Pará-Amazonian periphery a place of visual power, mainly due to the intervention made by these characters portrayed by the photographer with the use of color and their relationship with the landscape. In this way, these visual manifestations captured by Luiz Braga create a broad dialogue that ranges from anthropology as a method to create relationships with the ones to be photographed, as well as from the visual arts in relation to the montage of scenes, the capture of light and color and image subversion through Nightvision. In the exhibition *Retumbante Natureza Humanizada*, the anchoring point for understanding this trajectory developed by the photographer and seeking in it those points of singularity that make him a reference in the field of authorial photography. As a methodological aspect we resorted to interviews with the photographer, friends, work partners, curators. People who are somehow related to the artist or the exhibition itself. Research was also carried out in the photographer's archives and in people who had some connection with the artist who could contribute to the narrative construction around the exhibition and the images. Due to the COVID-19 pandemic, Luiz Braga started to participate in Lives on Instagram channels, talking about his trajectory with curators and critics. As a theoretical point, Walter Benjamin, João de Jesus Paes Loureiro, Roland Barthes, François Soulage, Roberto Signorini and others were sought as a way to understand the narrative process of the photographer's trajectory, as well as the understanding for reading his images. This research was funded by the University of the State of Pará through a training incentive grant.

**Keywords:** Photography; Luiz Braga; Trajectory; Resounding Humanized Nature.

Tanta água, o furo sem saída: impossível  
desligar o vento. Então me diga: o que é  
ser vasto? Vou repetir: o que é ser vasto?

**Diógenes Moura**

Não me interessa colecionar retratos  
como se fossem borboletas num quadro  
sem vida. Hoje me interessa muito mais  
ouvir suas histórias, suas vidas. Elas são  
como imãs que me atraem. Nem sempre  
se transformam em fotografias, mas me  
fazem um ser humano melhor.

**Luiz Braga**

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Babá Patchouli (1986).....	33
Figura 2 Estrada Nova e Cão (2007).....	36
Figura 3 Papagaios (1982).....	50
Figura 4 O Barqueiro Azul em Manaus (1992).....	53
Figura 5 Repostagem de Luiz Braga em seu perfil do Facebook .....	55
Figura 6 Delfim Miranda, Ex-pescador da Região da Resex Mãe Grande-PA .....	56
Figura 7 Dentro do Ônibus (1969).....	60
Figura 8 Lília e Helena Braga na casa da Travessa Mauriti .....	61
Figura 9 Seu Óscar da Foto Hollywood por Luiz Braga.....	63
Figura 10 Meninos na venda de açaí (1988).....	66
Figura 11 Fotografias de Luiz Braga em 'A procura de um olhar' .....	95
Figura 12 Fotografias de Luiz Braga em 'A procura de um olhar'.....	95
Figura 13 Imagens da exposição “Retumbante Natureza Humanizada” no Sesc Pinheiros em São Paulo.....	100
Figura 14 Waldemar Henrique no Teatro Da Paz (1980).....	110
Figura 15 Garagem azul (1976).....	111
Figura 16 Le Smoking (1975) .....	113
Figura 17 Duas meninas de branco (1977).....	113
Figura 18 Vendedores de sacos (1978) .....	114
Figura 19 Abaixo assinado em repúdio à prisão de Miguel Chikaoka .....	119
Figura 20 Descansando sobre sacos (1986).....	121
Figura 21 A Criação do Homem, Miguel Ângelo (1511) .....	122
Figura 22 Ponta D'areia (1988).....	123
Figura 23 Cadeado na Porta (1981) .....	130
Figura 24 Cortina Lambe-Lambe (1982) .....	138
Figura 25 O Vendedor de Amendoim (1990).....	143
Figura 26 Campanha Lele Grello.....	147
Figura 27 Mulher no Bar Rosa (1990) .....	148
Figura 28 Pérolas no Circo (1990).....	151
Figura 29 Fé em Deus (2006) .....	161
Figura 30 Homem na Ilha dos Amores (2012) .....	166
Figura 31 Caminhante sobre o mar de névoa (1818) .....	167
Figura 32 Menina e Carvão (2013).....	168
Figura 33 Vaqueiro cor de Rosa (2013).....	171
Figura 34 Sala Vermelha com Açougueiro Encarnado (1983) e Asas Encarnadas (2014) .....	177
Figura 35 Material referente ao Workshop .....	183
Figura 36 Na estrada para Cachoeira do Arari - 2º Dia.....	185
Figura 37 Saia (1985).....	187
Figura 38 Painel feito pelo Belmiro na Pousada Boto .....	187
Figura 39 Campos do Marajó (1999), Luiz Braga .....	192
Figura 40 Cata-vento (1999) .....	192
Figura 41 Vastidão imóvel (2019) de Luiz Braga .....	193
Figura 42 Chove nos Campos de Cachoeira (2019).....	193
Figura 43 Retrato de Giovanni Gallo por Luiz Braga.....	196
Figura 44 Dona Zezé e Luiz Braga .....	197
Figura 45 Panelas em Cachoeira do Arari.....	200

Figura 46 Estética Vernacular Marajoara.....	201
Figura 47 Pescador vestido de rede .....	203
Figura 48 Mário, gentil pescador (2019).....	204
Figura 49 Luiz Braga fotografando "O Beijo do Boto" .....	206
Figura 50 Encantados (2019).....	207
Figura 51 Boto e Iara (2019) .....	208
Figura 52 Os Amantes II (1928) - René Magritte.....	209
Figura 53 Luiz fotografando na estrada de Soure .....	211
Figura 54 Luiz fotografando na praia da Barra Velha em Soure.....	215

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 Fotografias que extrapolam o visível.....	15
Tabela 2 Etiquetas da fotografias para 53a Bienal de Veneza em 2009 .....	87
Tabela 3 Imagens da Exposição “Retumbante Natureza Humanizada” no Museu de Artes do Pará em Belém-PA.....	101
Tabela 4 Etiquetas da exposição RNH em ordem cronológica anos 1970 .....	104
Tabela 5 Etiquetas da exposição RNH em ordem cronológica anos 1980 .....	134
Tabela 6 Etiquetas da exposição RNH em ordem cronológica anos 1990 .....	152
Tabela 7 Etiquetas da exposição RNH em ordem cronológica anos 2000 .....	162
Tabela 8 Etiquetas da exposição RNH em ordem cronológica anos 2010 .....	169

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>2. ENTRE VIVÊNCIA E EXPERIÊNCIA NO MUNDO MEDIATO E IMEDIATO DAS IMAGENS</b>	<b>24</b>
2.1. Uma fotografia paraense?	45
2.2. Convergências de olhares	52
2.3. Sala dos Afetos	59
<b>3. RETUMBANTE NATUREZA HUMANIZADA – UM PREÂMBULO</b>	<b>69</b>
3.1. Sobre alteridade na obra de Luiz Braga	72
3.2. Bienal de Veneza	81
3.3. À Procura do Olhar	92
<b>4. UMA VIDA ATRAVÉS DE IMAGENS</b>	<b>97</b>
4.1. anos 1970	103
4.2. anos 1980	115
4.2.1. Semana Nacional de Fotografia	126
4.2.2. Fontes do Olhar - Visualidade Popular da Amazônia	138
4.3. anos 1990	142
4.4. anos 2000	154
4.5. anos 2010	165
<b>5. ‘O SEM NOME E O NADA’ E VIVÊNCIA MARAJÓ</b>	<b>172</b>
5.1. O Sem Nome e o Nada	172
5.2. Vivência Marajó	179
5.2.1. Quinze de maio de 2019	186
5.2.2. Dezesesseis de maio de 2019	190
5.2.3. Dezesete de maio de 2019	199
5.2.4. Dezoito de maio de 2019	210
5.2.5. Dezenove de maio de 2019	216
5.2.6. Por que Vivencia Marajó?	221
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>224</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>229</b>
<b>Apêndice A – Cronograma de Entrevistas</b>	<b>238</b>
<b>Apêndice B – Atividades remotas em que Luiz Braga participou</b>	<b>239</b>
<b>Apêndice C – Cronograma da Semana Nacional de Fotografia</b>	<b>240</b>
<b>Apêndice D – Prêmios e exposições década de 1970</b>	<b>251</b>
<b>Apêndice E – Prêmios e exposições década de 1980</b>	<b>252</b>

<b>Apêndice F – Prêmios e exposições década de 1990</b>	<b>254</b>
<b>Apêndice G – Prêmios e exposições década de 2000</b>	<b>256</b>
<b>Apêndice H – Prêmios e exposições década de 2010</b>	<b>259</b>
<b>ANEXO 1 – A Visualidade Popular na Amazônia – A resistência do lúdico</b>	<b>262</b>
<b>ANEXO 2 – Convite exposição Portfólio I (1979)</b>	<b>265</b>
<b>ANEXO 3 –Extraído do convite oficial da 1ª Mostra Paraense de Fotografia – Fotopará 82</b>	<b>266</b>
<b>ANEXO 4 – Projeto da I Mostra de Fotografia – FotoPará 82</b>	<b>267</b>
<b>ANEXO 5 – Observações do projeto FotoPará 82</b>	<b>269</b>
<b>ANEXO 6 – Documento sobre o desenvolvimento do FotoPará 83</b>	<b>270</b>
<b>ANEXO 7 – Estatuto do Grupo FOTOPARÁ</b>	<b>271</b>
<b>ANEXO 8 – Texto crítico de Stefania Brill</b>	<b>275</b>
<b>ANEXO 9 – Intercâmbio através das Artes plásticas</b>	<b>276</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Antes de abordar os aspectos deste texto propriamente dito, é preciso pontuar a minha relação com Luiz Braga. Meu primeiro contato com o fotógrafo nesse universo de sua fotografia autoral, através de uma exposição propriamente dita, se dá em 2005, quando ele desenvolve a exposição *Arraial da Luz*, no mesmo no espaço onde é montado o arraial de Nazaré. Não recorro exatamente o mês, nem mesmo as fotografias que foram expostas. Na época era um pré-formando no curso de design da UEPA e que não havia sido alfabetizado, nem para visitar exposições, nem mesmo para apreciar a fotografia, visto que não era foco do curso.

Dessa forma, o que realmente havia me tomado naquele trabalho, foi a presença de uma enorme câmara escura que servia para experimentarmos a fotografia pelo lado de dentro. Ver a imagem de fora se formar dentro daquele espaço representou um novo caminho que ainda não havia sentido e que, de certa forma, inconscientemente, faria brotar anos mais tarde e que iria desaguar neste texto de tese.

Houve um salto temporal nessa primeira experiência. Em 2016 estava morando em Paragominas e, durante uma visita à Belém com minha família, minha esposa e eu resolvemos fazer um tour pela Cidade Velha. Em determinado momento, passando em frente ao Museu de Artes do Pará, vimos as faixas anunciando a exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, de Luiz Braga, com curadoria de Diógenes Moura.

Entramos para fazer a visita. Por conta do período em que fomos, não havia mais as programações que foram anunciadas nos panfletos. Então ficamos apenas para nos debruçar sobre aquelas imagens. Ao entrar, cada espaço fez com que criássemos um sentimento profundo de imersão, seja por conta dos grandes painéis, seja por conta das cores das salas, que nos fizeram mergulhar no universo de cada temática proposta ali.

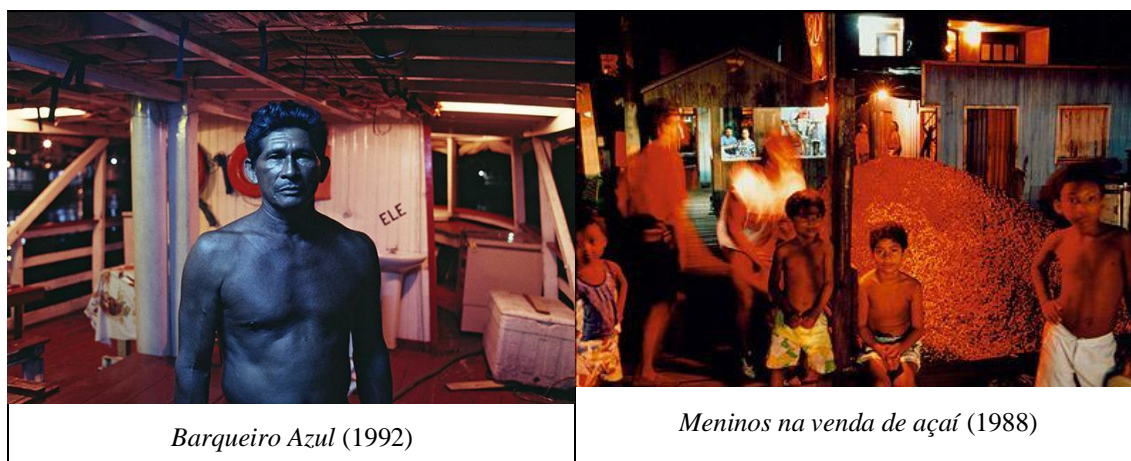
Dentre os espaços, um chamou mais a atenção: a *Sala dos Afetos*. Como, naquele momento, o mestrado ainda estava bastante fresco na memória - e o ponto que havia focado na minha dissertação era sobre a dimensão da memória a partir de Henri-Bergson, das imagens como esse mecanismo motor, mesmo diante de tantas imagens no universo do Instagram - ao me deparar com aquele arquivo, comecei a refletir sobre “como a trajetória da construção perceptiva de Luiz Braga pode ser compreendida utilizando com ponto de ancoragem a exposição *Retumbante Natureza Humanizada*?” Essa questão surge

por conta da importância em sentido nacional que essa exposição possui na carreira do artista e que se deve ao fato da forma como ela foi tratada, trazendo, em sua maioria, imagens que não haviam sido exibidas e que, de certa forma, mostram essa percepção que o fotógrafo tem sobre esse universo ao qual cria, além de apresentar de forma sintética o fotógrafo através de uma “micro-biografia” visual por meio dessa sala.

Para refletir sobre Luiz Braga nessa perspectiva, cabe indagar em como compreender essa construção da percepção do olhar do artista sobre a Amazônia, levando-se em consideração sua trajetória na fotografia, sua atuação tanto artística/autoral quanto comercial, suas influências e referências, suas exposições e como se dá seu processo de relação com o campo em que fotografa. Nesse sentido, a exposição *Retumbante Natureza Humanizada* serve como catalisador desse percurso, pelos motivos que foram apresentados acima.

Essa questão-chave que mobilizaria a pesquisa necessitou ser aprofundada para verificar se havia viabilidade nessa reflexão. Em função disso, passei a acompanhar os passos do artista. No início do ano de 2017 o fotógrafo realizou duas participações para falar um pouco sobre sua trajetória. A primeira delas numa palestra que proferiu aos alunos de arquitetura da Universidade Federal do Pará, organizada pelo artista e professor Jorge Eiró intitulada *Arquiteto da Luz*. Nela, Luiz Braga falou um pouco sobre sua relação com o curso de arquitetura, todavia, abordou mais sobre como essa relação entre cor e luz fizeram e fazem parte de sua obra numa perspectiva estética. Num dado momento, ele também aborda sobre os aspectos de significação que extrapolam a sua obra. Que suas imagens não são apenas algo que permeiam o universo do belo, ou do registro, mas estão no campo do afeto, da memória e dos significados que são construídos a partir da experiência com a imagem (ECO, 2013). Para ilustrar esse posicionamento, utilizou duas imagens suas que, segundo o artista, representam essa forma de pensar suas imagens. A primeira é *Barqueiro Azul* (1992) e a segunda é *Meninos na venda de açaí* (1988).

Tabela 1 Fotografias que extrapolam o visível



Fonte: Desenvolvido pelo autor

Nas duas imagens ele aponta para discursos e relações que foram desenvolvidos para além da fotografia. Ou seja, ultrapassam suas bordas (KOSSOY, 2002). As duas imagens pontuadas por Luiz representam uma espécie de ponte para essas memórias que extrapolam a imagem e isso tem sido algo que, para ele, tem lhe causado grande interesse. Principalmente agora, pois, com o avanço das Redes Sociais, há essa possibilidade de interação e feedback maior sobre suas imagens, que está para além dos críticos de arte, curadores e pesquisadores.

O outro encontro se deu no SESC Ver-o-Peso, numa conversa entre o fotógrafo e o escritor Edyr Augusto Proença, amigos de longa data e que juntos desenvolveram trabalhos como o tablóide Zeppelin e a exposição Portfólio 80. Nesse evento, Luiz Braga ratificou muito do que havia dito na palestra na UFPA e apresentou novas imagens dentro dessa relação de significação que excede o visível e também ressaltou a importância de fotografias que ocorrem sem o aparelho, por meio das histórias e conversas que teve com as pessoas que fotografou.

Ao fim do evento, me dirigi a Luiz e falei sobre meu interesse em estudá-lo a partir da *Retumbante Natureza Humanizada* e que as falas que fez sobre a relação da imagem e da memória, como esse aspecto que transcende o visível havia chamado bastante minha atenção, e sobre como essa relação é importante, principalmente no universo tão inundado de imagens. Ele achou bastante interessante a pesquisa e comentou que ainda não haviam tratado sua obra sob esta ótica.

A partir dessas três experiências, pude desenvolver a proposta da pesquisa, que se propõe refletir acerca da relação com a imagem que é carregada de significações que se

estruturam dentro de percepções que estão para além dos limites da imagem. Há uma relação de construção entre sujeito/observador e imagem, visto que ela – a imagem – por si só não define o olhar, mas que também envolve questões relacionadas ao reconhecimento e rememoração, que estão subordinadas às experiências individuais e à cultura de cada sujeito/observador (AUMONT, 1993). Com isso, a ideia de trajetória surgiu como esse ponto no qual as imagens que Luiz Braga desenvolveu ao longo dessas 4 décadas fazem parte desse imaginário que comunga vivência e experiência como algo a ser levado em conta e que moldou sua percepção para criar seu material artístico.

Outro ponto de consideração é que Luiz Braga se tornou um cânone na fotografia brasileira pois, como dito acima, ele supera os aspectos do belo em sua obra, para criar um diálogo com essa visualidade popular na Amazônia que está para além do documental, mas que o transversaliza com o ficcional. Assim, o que se tem é a obra de um artista que se utiliza de seus recursos técnicos que vão do retratismo, da foto publicitária, do cinema às artes visuais, para abordar uma Amazônia-Paraense que está para além das desigualdades sociais. Constrói um imaginário da memória popular e torna sua fotografia uma potência latente de significações afetivas.

Então, a partir da exposição *Retumbante Natureza Humanizada – RNH*, se pode traçar caminhos por meio dos períodos que a exposição abordou e observar a construção da percepção de Luiz Braga sobre a forma como aprende e apreende tanto o universo da fotografia enquanto manifestação artística como o imaginário amazônico-paraense percebido pelo fotógrafo. No diálogo entre imagens e espaço dentro da exposição, as imagens ganham uma luminosidade diferenciada, tomando o ar de pinturas. Ter *RNH* como ponto de ancoragem é por conta da importância que ela possui na carreira de Luiz Braga, tanto pelo ineditismo das imagens, quanto pelo seu volume.

Outro ponto a ser considerado é que não apenas Luiz Braga, como também outros fotógrafos e fotógrafas de sua geração, serviram e servem como referência para vários artistas que tem não somente no seu estilo estético, como também em seus aspectos metodológicos que entrecruzam com metodologias das ciências humanas e exatas na forma de perceber e manifestar olhares sobre o imaginário amazônico através dos personagens do cotidiano que fotografa. Entretanto, esse olhar não foi algo plenamente inerente aos artistas, mas uma construção através de relações que estabelece ao longo de suas biografias. No caso de Luiz Braga, esses traços dessa experiência em sua trajetória podem ser percebidos por meio da exposição *Retumbante Natureza Humanizada*.

Outro aspecto está no entendimento de que o olhar não é atrelado aos aspectos fisiológicos da visão, ou seja, da capacidade de ver, mas está relacionado à forma como percebemos o mundo e nossa relação com ele. Isso leva a compreender as percepções dos artistas e como isso reflete em sua produção, mais ainda, entender como é constituído esse olhar, visto que ele representa uma construção do tempo, ou seja, sua trajetória representa um conjunto de relações que estabelece para chegar a firmar as características de sua poética, ou suas manifestações estéticas. Com isso, vemos que o artista não está deslocado do tempo e nem do seu contexto e tudo contribui para que ele perceba o mundo de determinada forma e consiga extrair dele as referências para a construção de sua poética.

A forma como ele se relaciona com seu assunto corresponde, mesmo que empiricamente, a reflexão sobre a constituição de procedimentos científicos que acaba utilizando para sua produção. Assim, através desses pontos elencados, é válido a construção de um recorte sobre a trajetória do artista, enfocando sua relação de vivências e experiências tomando como ponto de ancoragem a exposição, entendendo que a obra tem elementos que reverberam sua biografia, evidenciando a construção de seu olhar sobre o tema e sua produção artística. Assim buscar também compreender a relação entre arte e vida do artista por meio de seus processos/memórias/afetos.

O objetivo geral desta pesquisa foi compreender a trajetória de Luiz Braga no campo artístico/fotográfico, tomando como ponto de ancoragem sua exposição *Retumbante Natureza Humanizada* evidenciando o desenvolvimento de seu olhar sobre o imaginário poético da Amazônia-Paraense.

Como desdobramento para desenvolvimento da pesquisa discutimos a questão de Vivência (*Erlebnis*) e Experiência (*Erfahrung*) a partir da ótica de Walter Benjamin. Ao refletir sobre trajetória, temos a dimensão desse desenvolvimento do artista na sua forma de produzir sua obra, não apenas quanto a técnica, mas sua forma de pensar o próprio trabalho.

Além dessas questões elencadas acima, Luiz Braga faz muitas referências ao seu antigo professor de estética durante o curso de arquitetura, o professor e escritor Dr. João de Jesus Paes Loureiro. Seu pensamento tem forte influência na forma como o artista pensa seu trabalho em relação ao universo amazônico no qual transita. Assim, não se pode ignorar os aspectos da escrita de Paes Loureiro, tanto no que aborda sobre o universo

Mediato e Imediato amazônico, como no que aponta em *Fontes do Olhar*, texto que serviu de referência à construção da exposição *Retumbante Natureza Humanizada*.

Outro ponto específico está em investigar os preâmbulos da exposição *Retumbante Natureza Humanizada* ao longo da trajetória artística de Luiz Braga até seu encontro com Diógenes Moura. Nesse sentido, a exposição é fruto de um amplo trabalho de mergulho nesse universo das imagens do artista, que neste encontro entre curador e artista não se deu somente para essa exposição, mas possui elementos importantes que a antecedem.

Dado o entendimento sobre esse preâmbulo, foi importante também criar uma linha do tempo das imagens presentes na exposição. Vale ressaltar que, mesmo que a intenção – tanto do curador quanto do fotógrafo – não tenha sido de criar uma linha temporal para a obra do artista, como se percebe, por exemplo, na exposição *Arraial da Luz*, em 2005, em *RNH* pode-se identificar traços biográficos quando verificamos o volume de imagens e o tempo delas, relacionando com a *Sala dos Afetos*, que busca apresentar essa dimensão da trajetória do artista. Assim as imagens foram “reordenadas” observando o seu período para destacar alguns aspectos estéticos comuns, ou episódios que se relacionam ao período.

Por fim, também dialogar com os aspectos dessa trajetória percebida nas obras da exposição, com o vídeo *Os Sem Nome e o Nada* produzido pelo coletivo paraense Cêsbixo, que apresenta uma composição audiovisual que mescla aspectos de narrativas poéticas a partir de textos do curador Diógenes Moura e uma perspectiva em primeira pessoa de percursos por esse universo visual de Luiz Braga. Com isso, cria-se vínculos com o processo de experiência vivido a partir do Workshop *Vivência Marajó* realizado pelo estúdio do artista, apresentando um aspecto do fotógrafo como educador para a sensibilização desta visualidade.

Quanto aos aspectos metodológicos, trabalhamos em três sentidos: sincrônicos, diacrônicos e anacrônicos. Uma vez que se tratava de uma pesquisa que não se desenvolve apenas na perspectiva da exposição, mas se dá no cruzamento desta com a própria vida do artista, na qual as imagens são uma metáfora desse desdobramento. Dessa forma, cabe a reflexão desse como realizar uma construção que possibilite dimensionar essa trajetória, tendo em vista que o artista está ativo e pode se tornar fonte primária para a realização deste trabalho.

Nesse sentido em aspectos sincrônicos foram desenvolvidas entrevistas com Luiz Braga para se compreender algumas dimensões de sua trajetória, exposições, metodologias e percepções sobre o universo que fotografa. A priori fora desenvolvido um roteiro para estabelecer essas conversas com o fotógrafo, todavia, não me ative de forma fechada ao estabelecido, visto que o artista tem facilidade em conversar com seus interlocutores. Diferente quando o contato é mais frio e distante como através de e-mails ou redes sociais como o *instagram* e o aplicativo *whatsapp*, as conversas tendem a ser mais econômicas e menos aprofundadas.

Dessa forma, o artista sempre esteve disposto a contribuir com a pesquisa, tanto nas entrevistas, quanto ao acesso ao seu arquivo. Além do próprio fotógrafo, também busquei aproximação com outras pessoas, tanto as que fizeram parte da vida de Luiz Braga, atuando em seu estúdio, como os que atuaram de forma mais direta na exposição *Retumbante Natureza Humanizada*<sup>1</sup>.

Quando a pandemia estourou no Brasil, fez com que muitos ficassem reclusos em casa para se preservarem contra o vírus, entre as pessoas afetadas, os artistas foram uma delas. Luiz Braga também foi atingido pelas consequências que a pandemia trouxe ao país, pois ficou impedido de viajar para desenvolver suas atividades, bem como também ficaram suspensas as exposições, entretanto, também foi o momento em que as atividades virtuais se tornaram algo presente e frequente na vida dos artistas. Assim algumas *Lives*<sup>2</sup> promovidas por galerias, curadores e etc. serviram como fonte para desenvolvimento de pesquisas nesse aspecto e Braga participou de algumas que possibilitou aprofundar alguns pontos que auxiliaram na construção da pesquisa<sup>3</sup>.

Além desses eventos, que envolvem uma participação direta com o artista, acompanhando suas falas e processos de produção artística, a pesquisa abrange também minha participação no *Workshop Vivência Marajó* que, mesmo não estando relacionado de forma direta com as imagens de Luiz Braga ou com a exposição foco dessa pesquisa, foi o momento em que pude acompanhar de forma mais direta seu fazer fotográfico dentro de seu próprio cenário de atuação. Não é de forma integral, visto que ele estava com a atenção distribuída entre fotografar e direcionar o grupo que o acompanhava dentro da

---

<sup>1</sup> Ver Apêndice A e consultar o cronograma de entrevistas

<sup>2</sup> Nome dado as atividades de conversas, palestras e etc de forma ao vivo em Redes Sociais como o *instagram*, facebook e youtube. Além dos aplicativos de teleconferência como o zoom, google meet, entre outros.

<sup>3</sup> Ver Apêndice B e consultar o cronograma de atividades remotas de Luiz Braga

paisagem. De certa forma, percebeu-se uma experimentação do fotógrafo no que compreende a ele como educador. Ele já havia participado como ministrante de oficinas em suas exposições, entretanto, esse é um formato diferente do universo em que está acostumado, pois o *Vivência Marajó* se torna um laboratório do olhar. Nesse sentido, pude acompanhar essa jornada no período entre 15 a 20 de maio de 2019. Como procedimento nesse espaço, atuei como um observador participante, pois me envolvi de forma direta com a atividade e também fui estimulado a produzir minhas próprias imagens.

Quanto aos aspectos diacrônicos, buscou-se referências documentais sobre Luiz Braga. Em sua grande maioria eram artigos de jornal, catálogos e alguns depoimentos em vídeos encontrados no *youtube*. Sobre os escritos, verificou-se as análises que foram feitas por alguns críticos sobre a obra do fotógrafo, bem como os caminhos que fora desenvolvendo ao longo de sua trajetória artística, suas escolhas técnicas e construções narrativas que foram tornando sua obra singular no universo da arte. Nesse sentido também, os catálogos, por intermédio dos textos curatoriais, apresentaram essas nuances estéticas que foram sendo construídas em torno do fazer fotográfico do artista.

Nesse aspecto, a pesquisa documental não necessariamente auxiliou a construir a linha do tempo de suas obras, mas sim como a percepção sobre o artista foi sendo aprofundada ao longo dos anos. Como o caso da primeira leitura, feita por Stefania Brill e Arlindo Machado, que já apontam para o universo cromático dessa visualidade focada na periferia dessa Belém Ribeirinha que Luiz Braga se debruça, até as mais recentes, que abordam o universo do Marajó e da produção em *Nightvision*.

Os aspectos anacrônicos da pesquisa se dá na relação com as imagens apresentadas de Luiz Braga, principalmente enfatizando algumas que fizeram parte da exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, todavia, não é objetivo desta pesquisa fazer uma análise densa dessas fotografias, mas de apontar alguns aspectos dessas leituras associando com o desenvolvimento do olhar do fotógrafo e fatos que envolvem sua trajetória. Ao mesmo tempo em que também podem ser observadas relações dessas obras com as artes visuais em certo sentido. Aspecto esse abordado na tese desenvolvida por Veiga Netto (2013) quando compreende a produção de Luiz Braga a partir das artes visuais. Assim, por anacronismo pode-se pensar que é uma forma de posicionar certas imagens ou obras no tempo, visto que elas não estão diretamente ligadas ao momento do clique, mas se colocam de forma indicial na maneira como podem ser lidas.

Esses aspectos do ponto de vista metodológico auxiliam a construir uma narrativa numa perspectiva biografemática, pois um aspecto a ser abordado na vida de Luiz Braga é estabelecer como se dará a estrutura narrativa de sua vida. Por conta disso, o biografema pode atuar como ponto de abordagem para a escrita narrativa, visto que o foco não é trazer à tona todas as particularidades da vida do fotógrafo, muito menos, seguir numa construção temporal que envolva toda sua vida. Todavia, o foco está na fotografia e na relação que Luiz tem com ela a partir do prisma da Vivência e Experiência. Dessa forma, essa narrativa tem como aspecto a exposição *Retumbante Natureza Humanizada* como uma síntese de diversos períodos específicos em que a fotografia como atuação está presente na vida de Luiz Braga, com a intenção de buscar seu percurso de aprendizado, experiências e construção de referências. Para isto, esta pesquisa se dividiu em 4 grandes abordagens:

ENTRE VIVÊNCIA E EXPERIÊNCIA NO MUNDO MEDIATO E IMEDIATO DAS IMAGENS tem como principal objetivo dialogar com a perspectiva de Vivência (*Erlebnis*) e Experiência (*Erfahrung*) do ponto de vista Benjaminiano. No que compreende a dimensão destas na relação com o fazer fotográfico de Luiz Braga, bem como, isso de certa forma reverbera na forma como sua percepção sobre o espaço em que fotografa, suas técnicas e escolhas estéticas são elementos frutos dessa combinação. Com isso, é importante refletir também sobre essa fotografia que se molda na região, suas peculiaridades e singularidades na relação com esse espaço tão amplo e diverso. Não é foco desenvolver uma historiografia da fotografia paraense, mas até certo ponto problematizá-la a partir das referências que foram surgindo, principalmente dos contemporâneos de Braga.

Outro aspecto importante de desenvolver nesta pesquisa são os pontos de convergência que existem na minha subjetividade e Luiz Braga. Isto se dá para se estabelecer os vínculos afetivos e as aproximações que dão subsídios à minha leitura sobre seu trabalho. Nesse caso, mesmo abordando a exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, não é foco desse texto apresentá-la de forma linear, mas de diluir os ambientes no desenvolvimento deste texto acadêmico, tornando essa visão mais orgânica. Neste tópico, optei por iniciar pela Sala dos Afetos, em virtude de primeiramente ser o espaço que proporcionou refletir sobre essa pesquisa e que, de certa forma, faz uma apresentação inicial sobre quem é Luiz Braga.

Em RETUMBANTE NATUREZA HUMANIZADA - UM PREÂMBULO buscou-se desenhar o cenário que antecede a exposição. Primeiramente fez-se uma reflexão sobre a dimensão humanística da fotografia de Luiz Braga. Essa perspectiva a partir da experiência que o fotógrafo teve com diversos projetos, como foi o caso do *Fontes do Olhar*, sobre a visualidade popular na Amazônia e esse contato com as pessoas que fotografa proporcionou ao artista as condições para desenvolver sua poética. Esse tópico também aborda a experiência do fotógrafo durante a Bienal de Veneza, que ocorreu em 2009, ano este que também aproximou Braga do curador Diógenes Moura e que em *À Procura do Olhar*, lançou as sementes do que viria a ser a *Retumbante Natureza Humanizada*.

Em UMA VIDA ATRAVESSADA POR IMAGENS, as imagens da exposição foram reordenadas para construir uma linha temporal que é dividida em décadas, com início na década de 1970 e finalizando em 2010. Cada tempo foi construído a partir de etiquetas das imagens com títulos e o ano da obra. O desenvolvimento do texto se centra nos acontecimentos em torno da fotografia de Luiz Braga de forma geral, com apresentação de outras imagens, leituras sobre elas, bem como os principais eventos que auxiliaram no desenvolvimento do fotógrafo como artista. Em relação às imagens da exposição, foram selecionadas algumas de cada período para desenvolvimento de leituras apontando diferenças, sejam elas de contexto, sejam de técnicas que foram aplicadas. Ao final de cada período também é apresentada uma tabela com exposições e premiações ocorridas em cada momento.

Por fim, *O SEM NOME E O NADA E VIVÊNCIA MARAJÓ* procurou-se primeiramente desenvolver uma narrativa em torno do desenvolvimento do vídeo que fez parte da exposição e que foi produzido pelo coletivo paraense Cêsbixo. A partir deste material, viu-se a possibilidade de uma imersão no universo do fotógrafo, como se pudéssemos entrar e trafegar em suas imagens, dessa maneira criando uma sensação interativa com seus percursos. A partir do vídeo, procurou-se estabelecer uma relação dele e da própria exposição no âmbito da dimensão da Vivência e Experiência com o *Workshop Vivência Marajó*, mesmo que este tenha surgido após a *Retumbante Natureza Humanizada*, visto que o evento amplifica esse olhar sobre o universo do fotógrafo e assim também tive a oportunidade de acompanhar a produção de algumas imagens e a forma como foram lidas. Nesse sentido, este último tópico seria a imersão deste

pesquisador no universo de Luiz Braga com o intuito de compreendê-lo não apenas como espectador de suas imagens, mas como um fazedor que se inspira em seus cenários.

## 2. ENTRE VIVÊNCIA E EXPERIÊNCIA NO MUNDO MEDIATO E IMEDIATO DAS IMAGENS

Ao se refletir sobre o olhar de um fotógrafo ou artista, ou mesmo sobre esse olhar e sua relação com a trajetória, o que define essa construção? A técnica que desenvolve ao longo do tempo? O volume de participações de exposições? O capital crítico que acumula sobre sua obra? Nesse sentido, o universo de um fotógrafo pode ser compreendido à luz do pensamento de Walter Benjamin quando este reflete sobre o conceito de experiência, considerando as variedades de questões que envolvem essa perspectiva da trajetória de um fotógrafo.

Ao mesmo tempo em que, observar esse percurso de Luiz Braga tomando a fotografia como elemento condutor, não somente de seus aspectos técnicos, mas relacionando com esses momentos de sua vida, pode-se aproxima também do pensamento de Barthes quando fala de Biografemas como foco de recortes para a escritura de uma vida.

O biografema vem da perspectiva desenvolvida por Roland Barthes, que visa a construção de uma biografia que enfatize aspectos pontuais da vida de um determinado indivíduo. Em Sade, Fourier e Loyola, Barthes (2005) faz a apresentação do conceito apontando aspectos da vida desses três personagens, não levando em consideração aquilo que os tornaram notórios, mas apontar elementos que em *Câmara Clara* (BARTHES, 1984) seriam conhecidos como *Punctum* e *Studium*.

A pesquisa biografemática visa ter em alguns elementos-de-vida-chave como algo que extrapola a vida do próprio autor em função de buscar uma construção narrativa com foco no leitor (PINO, 2016). Como o próprio autor aponta: “trata-se de fazer passar para nossa cotidianidade fragmentos de inteligível [...] nossa própria vida cotidiana passa a ser então um teatro que tem por cenário o nosso próprio hábitat social” (BARTHES, 2005, p. XV).

A partir do pensamento de Barthes em *A Câmara Clara*, o biografema está no diálogo que ele coloca sobre os aspectos do *Punctum* e do *Studium* o primeiro como algo que “fere” que sobressai em relação ao todo, tomando a fotografia como parâmetro, não significa que é algo que está vinculado a algo que está no primeiro plano da imagem, mas está fora do olhar, enquanto que o segundo está no campo da generalidade, o que nos coloca dentro do gosto comum (BARTHES, 1984). Nesse sentido o biografema se liga ao *Punctum*, pois

está no âmbito do que chama a atenção em seus detalhes e não no todo. Todavia, isso está muito mais no sentido da relação leitor-texto, ou observador-imagem do que na do escritor-texto ou fotógrafo-imagem (PINO, 2016, não paginado).

Nesse sentido, ao refletir o biografema do ponto de vista do autor em questão, cabe avaliar quais pontos da vida de Luiz Braga são vistos como um *Punctum* e podem ser observados como um biografema. Ao pensar sobre o que se tem escrito sobre o fotógrafo, nota-se que a primeira fase de sua vida, considerando suas primeiras experiências com a fotografia, é um ponto relevante a ser observado numa narrativa sobre o artista. Ele pontua em muitas falas, entrevistas em catálogos, revistas e para o autor desta pesquisa, a importância desse processo inicial da fotografia que ocorre em sua infância.

A busca do percurso de seu olhar faz com que se possam ter escolhas a determinados recortes na trajetória de Luiz Braga, nesse sentido, se o artista é um todo, é importante verificar a forma como esse sujeito se constrói no tempo desde sua origem. De acordo com o fotógrafo isso passou a ser compreensível a partir da exposição *Arraial da Luz*. Sobre esse tipo de reflexão tem-se que

[...] se uma vida é escrevível equivale a indagar: que escrituras uma vida ativa? De que modo é possível interpretá-la? Que espécie de intertexto ela origina? Ou, ainda, que sujeitos o artifício da linguagem dá a ver? Dentro da reflexão de Barthes, a vida escrevível é uma vida interpretável, uma que daria a ver sua rede de relações e, através desta, iniciaria um novo projeto de escrita (ABREU, 2017, p. 293).

Com a reflexão acima, o interesse por determinado sujeito numa determinada trajetória, está num processo de interação entre sujeito sobre quem se escreve, escritor e leitor, interação está na qual o escritor tem no sujeito uma demonstração de interesse em ser lido e, nesse sentido, procura desenvolver a habilidade narrativa para dar uma lente de aumento em aspectos de sua vida que mereçam determinado destaque, ou são vistos como um *Punctum*, isso não necessariamente deve ser enquadrado em grandes narrativas, como se observava em biografias escritas desde o século XVI, recaindo nas críticas sobre a biografia, na presunção de totalizar um indivíduo.

O biografema atua como uma lente de aumento sobre os *Punctuns* de uma vida, não tentando encontrar nela razões per se, mas que dão ao leitor ferramentas para que uma trajetória possa ser interpretada. Uma ‘vida escrevível’ (ABREU, 2017), que corresponde à oposição e complementação de uma legibilidade narrativa. Este movimento de oposição e complementação, entretanto, não atua de forma fechada ou definitiva, mas, a partir do pensamento Barthesiano, o texto se apresenta em constante

processo de produção, não atuando de forma fechada, e sim aberta, criando possibilidades de leituras.

O *Punctum* é como uma partícula que se evidencia de forma aguda, um detalhe que transpassa na relação entre a imagem e o observador. No caso do biografema, a vida de um indivíduo é feita de *Punctuns* que criam uma expansão que estão para além da própria narrativa, um tipo de “extracampo sutil” (ABREU, 2017), pois biografemar é, assim, o exercício de coleta dos detalhes de uma vida, aparentes “desimportâncias” reunidas em texto - os traços biografemáticos, são

[...] detalhes insignificantes transformados em signos de escritura. Signo entendido como aquilo que instiga e dispara um texto; como aquilo que nos encanta” (Feil, 2010, p.81). É uma concepção diferente de Texto biográfico, e também uma compreensão da vida “não como destino ou epopeia, mas como texto romanesco, ‘um canto descontínuo de amabilidades’” (Perrone-Moisés, 1983, p. 9)”. (ABREU, 2017, p. 303).

Conforme descrito acima, o biografema se prende à vida naquilo que há de mais banal e corriqueiro, todavia, que representa o que há de mais singular para uma vida de um indivíduo. Dessa forma, pensar a escrita de uma vida sob a ótica do biografema é encontrar nesses pequenos retalhos a singularidade de um sujeito. Dessa forma, ela não se prende a grandes narrativas ou desenvolvimento de epopeias, mas mostra o biografado numa perspectiva vista de baixo, numa relação com o solo da história.

O autor ainda aponta que os biografemas representam biografias que são construídas a partir de traços de afetividade. Dessa forma, assim como a fotografia se efetua por meio de foco e recorte, a escrita biografemática se dá por meio desses recortes ou de exclusões para criar um perfil do indivíduo que se quer trazer à luz.

No caso de Luiz Braga, como enfatizado acima, busca-se eventos em que a fotografia tem sua centralidade, principalmente no que corresponde ao seu processo de construção enquanto fotógrafo e artista. Ou seja, a escrita será a de tentar mostrar a gestação do fotógrafo e do artista. Então, como recorte ou processos de escolhas que envolvem a escrita, estão eventos que podem influenciá-lo na sua produção fotográfica mesmo em situações em que a câmera não é protagonista, mas que não signifique que não haja fotografia. Sobre esse processo de escolhas: “se a fotografia recorta do tempo presente um só fragmento, o biografema também opera selecionando do curso de uma existência aqueles detalhes que interessam à sua composição” (ABREU, 2017, p. 302).

Para a construção do biografema, tira-se do foco os grandes acontecimentos, as grandes narrativas. Centra-se em aspectos que estão na cotidianidade. Nessa visão, o

sujeito não é minimizado, mas caminha entre fragmentos de sua vida. Como um arqueólogo, o biógrafo busca rastros e vestígios deixados por uma vida. Nesse sentido semelhante, o menor fragmento pode ajudar a contar uma boa história. Para isso, de acordo com o autor acima, é necessário considerar os detalhes num aspecto de afetividade.

Essa colocação faz indagar sobre: o que considerar banal ou cotidiano na vida artística de Luiz Braga que se possa considerar num biografema? Ao refletir sobre esse tipo de recorte, pode-se ter o pensamento e o trabalho do próprio fotógrafo em relação a sua própria construção poética, posto como o próprio curador Diógenes Moura fala que Luiz Braga tem um raio de ação de poucos quilômetros de casa, dessa forma, o fotógrafo geralmente atua sozinho em suas incursões fotográficas, acompanhado de no máximo sua assistente, ao mesmo tempo em que prioriza a aproximação com o fotografado e busca desenvolver um tipo de fotografia com lentes que valorizem essa proximidade. Assim, pode-se pensar a fotografia dentro da exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, uma espécie de ‘Fotografemas’ sobre a trajetória de Luiz Braga.

A construção de um biografema está num jogo que utiliza fatos concretos, pontos de virada na vida do sujeito. A isso chama de ‘traços biografemáticos’ (ABREU, 2017), ou seja, aponta que isso representa um processo que se dá através de uma perspectiva de se ver no lugar do outro. Uma relação entre uma partícula da vida que se reverbera no todo. Tem como foco dar aos *Punctuns* uma visão singular da vida de um indivíduo.

Ao operar por vias emocional-descritivos que o curso do tempo imprime à vida, o biografema dá a ver uma continuidade: o que importa a ele não é o sujeito escrito, literalmente, mas o sujeito que a escrita dá a ver. O biografema “não se trata de dizer o que foi, mas de avançar em direção ao que vem” (ABREU, 2017, p. 305).

Por fim, destaca também que a prática biografemática atua dentro de uma perspectiva que está no âmbito do comum, ordinário e cotidiano. Vê nessa amplitude a singularidade de uma vida e que é potente para o desenvolvimento da construção de uma imagem de um biografado. O que Costa (2011, p. 35) citando Oliveira fala sobre uma etnologia do minúsculo, um “inventário de banalidade”.

A partir dos elementos expostos acima, é importante considerar alguns aspectos que são relevantes observar para uma escrita biografemática sobre Luiz Braga:

a) Os conceitos que Barthes define para a ideia de biografema, tomando como referência a ‘biografia-descontínua’, pois ela não se ocupa com a totalidade e nem

a linearidade da vida, ou seja, se preocupa com o sentido de potência da vida que se apresenta de forma dispersiva no biografema.

b) O que Pitagnari chama de ‘semiótica biográfica’ (COSTA, 2011) que se desenvolve dentro do biodiagrama, ou seja, observar na trajetória de Luiz Braga esses aspectos de significância que estão distribuídos nos signos que se apresentam na narrativa e que depois se tornam imagens para suas representações fotográficas. Como por exemplo, o destaque que dá a determinados cenários, experiências e pessoas, apontam a forma como elas contribuem para sua percepção de mundo e levanta como hipótese a questão na qual, em suas imagens, ele busca essas dimensões já vividas anteriormente. Não que ele as tenha perdido, mas porque é a potência de seu olhar.

c) Portanto, a biografemática pode contribuir para observar esses aspectos da trajetória de Luiz, pois essa poética que surge em suas imagens é construída naquilo que ocorre de mais peculiar em sua história. No estímulo que recebe de seus pais, parentes próximos, amigos e professores, nas primeiras experiências fotográficas, a experiência como fotógrafo publicitário/comercial, ou na forma como busca informações sobre fotografia com seu Osmar, ou seja, esse conjunto de vivências que vão moldando a percepção do artista e que na medida em que coloca isso em prática em seu trabalho, se torna experiência.

Nesse sentido, pensar essa trajetória de Luiz Braga à luz de suas fotografias é compreender que o mundo social é marcado pela presença de imagens que nos cercam e nos fazem interpretar o mundo, ou seja, damos a elas significados diversos e as usamos como linguagem para descrevê-lo e tornar nossas percepções tangíveis, ou para ilustrar fatos ocorridos na relação com o texto escrito. Nesse ponto, a fotografia faz parte da vida como elemento que registra o momento, ao mesmo tempo em que se dimensiona para além de suas bordas na construção de memórias.

O papel da fotografia é conservar o traço do passado ou auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apreensão da realidade do mundo. Em outras palavras, na ideologia estética de sua época, Baudelaire recoloca com clareza a fotografia em seu lugar: ela é um auxiliar (um “servidor”) da memória, uma simples testemunha do que foi. (DUBOIS, 1993, p. 30)

Assim, a imagem é um processo simbólico, pois tem relação com a memória e se relaciona entre o visual e o mental (BELTING, 2005). Por conta dessa relação, a existência humana é marcada por símbolos e estes marcados por imagens, dessa forma pode-se dizer que nossa sociedade é da imagem (ELIADE, 1979).

Então, nenhuma imagem é gratuita, pois ela possui cunho individual ou coletivo e coloca que uma das razões essenciais para produção de imagens “provém da vinculação da imagem em geral com o domínio do simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade” (AUMONT, 1993, p. 78). Dessa forma a imagem possui três valores: a) valor de representação; b) valor simbólico; c) valor de signo.

Esse processo de construção da imagem há a relação entre espectador que a constrói, entretanto, também é construído pela imagem em vista disso “o espectador consiste antes de tudo em tratá-lo como parceiro ativo da imagem, emocional e cognitivamente” (AUMONT, 1993, p. 81). Nesse ponto a fotografia tem nela o sujeito que olha ao mesmo tempo em que é olhado (BARTHES, 1984), o que ratifica a figura do espelho e, com isso, através do aparelho, posso perceber e narrar o mundo, pois a objetiva passa a ser o meio pelo qual utilizo para descobrir meu entorno, com isso, o aparelho funciona como uma espécie de lente, que atua para enxergar meu próprio imaginário diante dos olhos (FLUSSER, 1985). Portanto, a fotografia representa a forma concreta de relacionar essas funções e valores da imagem para a cultura. Assim, a fotografia é o campo da representação, não apenas da imagem que quer representar algo, mas dos sujeitos que querem ser vistos, pois

O Foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte (BARTHES, 1984, p. 23).

Assim sendo, a imagem existente na fotografia está no campo da sua construção enquanto discurso cultural, pois ela faz parte dos imaginários construídos pela cultura, então o ato de fotografar está no âmbito de efetuar o registro desses ritos que marcam a sociedade; entretanto, esses eventos representados estão no campo da representação (BARTHES, 1984). Há, por trás da imagem, outras imagens que extrapolam a representação e desnudam os grupos sociais.

Logo, a fotografia pode ser entendida como a relação entre a Experiência de Mundo (*Erfahrung*) e a Experiência Vivida (*Erlebnis*), levando em conta que a primeira tem relação com aspectos sociais e culturais, ou seja, podendo se relacionar com uma memória relacionada ao grupo social e a segunda tem a ver com as percepções do indivíduo neste mundo social e que podem ser entendidas como as memórias do indivíduo em torno da imagem retratada. No caso desta pesquisa, pode-se pensar que o primeiro

tem relação com as pessoas que são retratadas e da experiência do artista com essas pessoas e o segundo com as subjetividades do próprio Luiz Braga na forma como apresenta suas imagens.

Nesse diálogo vemos o contato entre dois extremos: da técnica do fotógrafo que efetua o registro e eterniza a memória de forma poética por meio da estética da imagem e do observador que

[...] sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás (BENJAMIN, 1994, p. 94).

Portanto, ao olhar o que retrata ou é retratado no momento não é o mesmo que contemplar, visto que, nesse processo, há o que está além da imagem, seu contexto, suas micro-histórias que estão no entorno da imagem e que servirão de mecanismos motores para rememoração sob a forma de imagens-lembranças.

Essa imagem como campo perceptivo estimula o movimento de memória, ao mesmo tempo em que a fotografia representa o ato concreto que estimula esse movimento, pois há dois princípios que estimulam a “arte da memória”: a associação e a ordem (YATES, 2007).

Esse movimento possui dois sentidos, do hábito e da memória, ele afirma que a memória está ligada ao passado e o hábito ligado à vivência com o presente. Em ambos os casos o tempo é o que ordena esses dois elementos. Nesse sentido o ato de descrever auxilia no processo de classificar e ordenar as experiências em relação ao tempo, com isso, a fotografia seria a forma visual de criar esse ordenamento da memória (RICOEUR, 2007).

Em função disso Benjamin (1994) aponta para uma desconstrução do *Erfahrung* como fonte primordial de experiência, ligado ao aspecto da vida coletiva e do respeito à sabedoria dos mais velhos. Isso fica evidenciado no texto ‘Experiência e pobreza’, através do conflito existente entre os jovens que, de certa forma, se opõem ao conselho dos mais velhos. A partir dessa parábola exposta, na relação entre Vivência e Experiência, o segundo depende do acúmulo do primeiro, todavia, só há experiência quando há transmissão e ensinamento. Nesse texto fica evidente, na forma como o idoso aponta para seus filhos, que o valor da vida não estava no ouro, mas no trabalho; ele não faz isso de forma direta, mas por meio de metáforas. Esse ensinamento foi compreendido pelos filhos

somente quando estes também acumularam o volume de vivências para tornarem também em experiências.

Essa desconstrução do *Erfahrung* (Experiência de mundo) culmina no fortalecimento do *Erlebnis* (Experiência vivida), representado pelo pensamento individualista do capitalismo. Benjamin (1994) aponta que essa falência da experiência marcada pelo *Erfahrung* tem como elementos de contribuição as experiências traumáticas da guerra e da crise da narrativa, visto que, no pós-guerra, os militares ficavam reclusos e evitavam falar sobre o que passaram ali. Dessa forma, não havia transmissão desse conhecimento. Ou seja, para esse grupo, houve uma pobreza de experiência.

Benjamin amplifica essa pobreza da experiência em detrimento da vivência, essa reflexão pode ser feita ao se observar o pensamento marxista sobre comparar com a produção industrial que isola o indivíduo no processo produtivo, impossibilitando um olhar sobre o processo integral, diferente do que ocorre com o artesanato, que possui um percurso mais íntimo, menos mecanizado e o artesão possui a dimensão total do trabalho, além de ter em seu processo de transmissão a relação entre mestre e aprendiz, pois o trabalho artesanal, nesta ótica, não possui apenas o fazer, mas o sentido que está por trás do produto.

Essa crise apontada entre *Erfahrung* e *Erlebnis* pode ser dimensionada na relação entre a pintura e a fotografia, uma vez que a diferença de técnicas proporciona uma forma de lidar com esse aspecto da experiência; no caso da pintura, acaba por se aproximar da experiência que se desenvolve no coletivo, pois o pintor, mesmo que diante de uma cópia de sua obra, está presente ali, um aspecto que se efetua no domínio do fazer e que se relaciona com uma troca entre pintor e aprendiz, assim, temos o que foi apontado em Experiência e Pobreza, que é a vivência se tornando experiência por meio da transmissão. No caso da fotografia, através da intervenção mecânica, o fotógrafo tem apenas uma pequena ideia do que registrou, visto que, segundo a crítica de Baudelaire (BENJAMIN, 1994), o fotógrafo se torna apenas um meio pelo qual a fotografia passa a existir, pois o equipamento é o responsável em imprimir o que de fato foi visto, não pelo fotógrafo, mas pela máquina que busca emular o olho humano. Assim, a fotografia, nessa maneira de refletir, se torna um aspecto do *Erlebnis*, ou seja, uma forma de vivência sem a passagem à experiência, como aponta o autor em Pequena História da Fotografia: “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a

um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (BENJAMIN, 1994, p. 94).

Com isso a fotografia tem um comportamento de tradutor, ou um revelador daquilo que está encoberto, inconsciente, visto que ele traduz visualmente o que se desenvolve no olhar. Todavia essa tradução não é algo que ocorre de forma fechada, mas como um rastro indicial (SIGNORINI, 2014). Assim, ao relacionar o conceito de *Erfahrung* e *Erlebnis* proposto por Benjamin, a forma como a fotografia foi se desenvolvendo subverteu a perspectiva mais individualizante, principalmente a pontuada pela sua crítica em *A Obra de Arte em sua Reprodutibilidade Técnica*, para assumir esse condicionamento para a construção de uma experiência coletiva, principalmente, por conta dessa abordagem dela como um rastro indicial do tempo.

Tomando esse pensamento de Benjamin sobre a relação entre Vivência e Experiência apresentado acima, pode-se pensar a trajetória de Luiz Braga tomando-se como parâmetro a construção de seu capital visual sobre essa visualidade paraense amazônica que desenvolve ao longo de mais de 40 anos de atuação, oscilando entre o documental e o poético, visto que sua produção fotográfica é resultado desse acúmulo de vivências, não somente no campo da fotografia, mas na compreensão do que significa essa visualidade paraense, que ora transita num pensamento ligado ao universo mítico, das narrativas dos povos que moram à beira dos rios e circundado pelas florestas - muito presente no pensamento de João de Jesus Paes Loureiro no que ele define como “universo mediato” - e também na dimensão entre o universal e o regional, que apresenta uma desconstrução desse universo, numa abordagem crítica sobre uma Amazônia em desconstrução, com suas contradições e sem romantismos, o que o distancia do ponto de vista de Paes Loureiro e o coloca em diálogo com as tensões presentes nas obras da fotografia contemporânea. Assim sendo, a produção de Luiz se apresenta de forma híbrida e esta aproximação dessa Amazônia crítica compreende-se:

[...] a moderna tradição amazônica não constitui um tempo histórico, não é herdeira de um passado, não é a recuperação de uma essência. Ao contrário, ela é uma invenção do presente e no presente. Ela é *aesthesis*, é sentir coletivo, é refluxo de intersubjetividade, é alegoria do mundo – marcada pela aurificação inusitada de seu objeto obsedante, de maneiras de ser, modos de pensar e estilos de comportamento (CASTRO, 2011, p. 12).

Ou seja, essa experiência que molda essa visualidade amazônica não se constrói a partir de uma visão do passado sobre esse espaço, mas na forma como se relaciona com o presente. Nesse sentido, ao perceber as obras de Luiz como esse aspecto indicial

amazônico vê-se que ele não está preso no tempo, mas se atualiza de acordo com a forma como essa vivência se desenvolve, tanto para o fotógrafo, quanto para aqueles que se relacionam com seu trabalho. O maior exemplo disso está na sua obra que marca uma grande mudança no seu processo de produção criativa, quando assume o “erro” como uma possibilidade fotográfica. Na obra *Babá Patchouli* (1986) há uma transformação ontológica na compreensão e construção dessa visualidade, pois ela passa não somente a ser icônica, no sentido de trazer aspectos do documental, mas indicial, criando uma forma de desconstruir a ideia de representação; outrossim, proporciona um descolamento da realidade, criando uma concepção quase que onírica dessa visualidade, visto que, ao subverter o uso do filme e utilizando a iluminação artificial do poste conflitando com a natural do horário de transição entre o dia e a noite criando assim uma nova paleta de cores.

**Figura 1 Babá Patchouli (1986)**



Fonte: Acervo de Luiz Braga

Este “pequeno erro” representa um caminho que, para Luiz, irá abrir um novo percurso para o universo da arte e consagrá-lo como um fotógrafo que extrapola a dimensão do documental em suas fotografias. E dessa forma, Braga passa não somente a “registrar”, mas a problematizar a imagem fotográfica e o papel da câmera como instrumento independente do fotógrafo.

Desse jeito, refletir sua trajetória, principalmente tomando as imagens da *Retumbante Natureza Humanizada*, representa observar esses processos de transição entre esses pensamentos, visto que, no conjunto de sua obra, é difícil precisar uma predominância que caracterize seu trabalho, pois há na obra de Braga a narrativa do fotógrafo que está no sentido de seus estímulos, técnicas e memórias sobre a produção daquela imagem, que tende a se atualizar concomitantemente a essa vivência e se transformando em experiência, seja por meio da relação com a própria imagem em si, seja por meio das leituras que são feitas sobre a imagem, que auxiliam no amadurecimento da própria obra.

Outro aspecto desse olhar está na relação entre a obra e o público, pois há uma abertura na obra que estabelece um tipo de vivência que complementa a experiência do fotógrafo com a própria fotografia, como se percebe durante a exposição *Retumbante Natureza Humanizada* em Belém, através dos depoimentos das crianças do espectro autista que estão presentes no catálogo da versão paraense. Dessa maneira, sua produção não se estrutura em um único ponto, mas atua de forma fluida entre esses pensamentos.

Portanto, falar de Luiz Braga não é apenas falar de um fotógrafo que desenvolveu técnicas que apresentou através de imagens, mas desse acúmulo de vivências que, com o tempo, se tornaram experiências que são impressas em suas imagens. Suas fotografias representam um universo que está para além das próprias experiências do artista numa aproximação com o *Erfahrung* benjaminiano, ou seja, suas imagens acabam se tornando uma dimensão dessa construção da experiência coletiva, que é constituída a princípio de forma individual como vivência do artista.

Ao longo de seu percurso como fotógrafo, Luiz Braga construiu um universo imagético que dialoga com uma “Amazônia” que extrapola o daquele do expedicionário que visa a documentar uma cultura, mas apreende aquele espaço ao ponto de subvertê-lo sem descaracterizá-lo. Ou seja, não há apenas esse espaço marcado por sua fauna e flora, ou mesmo por sua população que habita nesse ambiente fora do contexto urbano, mas que, mesmo assim, é caracterizado como periférico. Esse lugar ao qual Braga dedica sua obra possui também uma faceta onírica, que está no imaginário construído pelas

narrativas dos moradores, que transformam as matas, rios, igarapés e o tempo (principalmente o anoitecer) em “cenários mundiados”<sup>4</sup>.

Assim sendo, tem-se essas duas dimensões dessa “paisagem mundiada” que Luiz Braga apresenta: uma, que está no âmbito do imediato e que é abordada pelo visível e também documental, ou seja, na construção narrativa mais denotativa e outra, no aspecto mediato e que lida com o universo da imaginação, daquilo que não é literal e possibilita vagar por essas narrativas que são construídas através do que podemos chamar de *Erfahrung* Amazônico, pois são transmitidas através da experiência coletiva desses grupos sociais e que se manifesta na fotografia de Luiz quando este descola a sua visualidade de um universo real e transporta para esse lugar que não pode ser reconhecido pela visão, mas pelo olhar<sup>5</sup>.

A participação de Luiz Braga no projeto *Fontes do Olhar*, sobre a visualidade popular na Amazônia, não representa um ponto determinante na sua construção como artista, todavia, sua relevância se encontra na relação que foi desenvolvida entre ele e seu sócio e professor, o artista Osmar Pinheiro Júnior. O fotógrafo já buscava essa visualidade em sua produção, o que se percebe em algumas imagens dos anos 1970 que compuseram a exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, bem como o período em que participava do projeto, ele já fotografava a Estrada Nova<sup>6</sup>. Assim, o que se pode concluir sobre esse momento, é que o projeto auxiliou no processo de expansão do olhar sobre essa visualidade e a compreensão de como isso influencia a sua obra.

Esse olhar de Braga sobre a região se desenvolve pelo acúmulo de experiência do artista que o faz perceber esse mundo que fotografa não somente de forma documental, mas de possibilidades de releitura sobre o lugar, criando assim uma narrativa que apresenta não uma ideia de pobreza e miséria, antes, um universo marcado pelo cotidiano

---

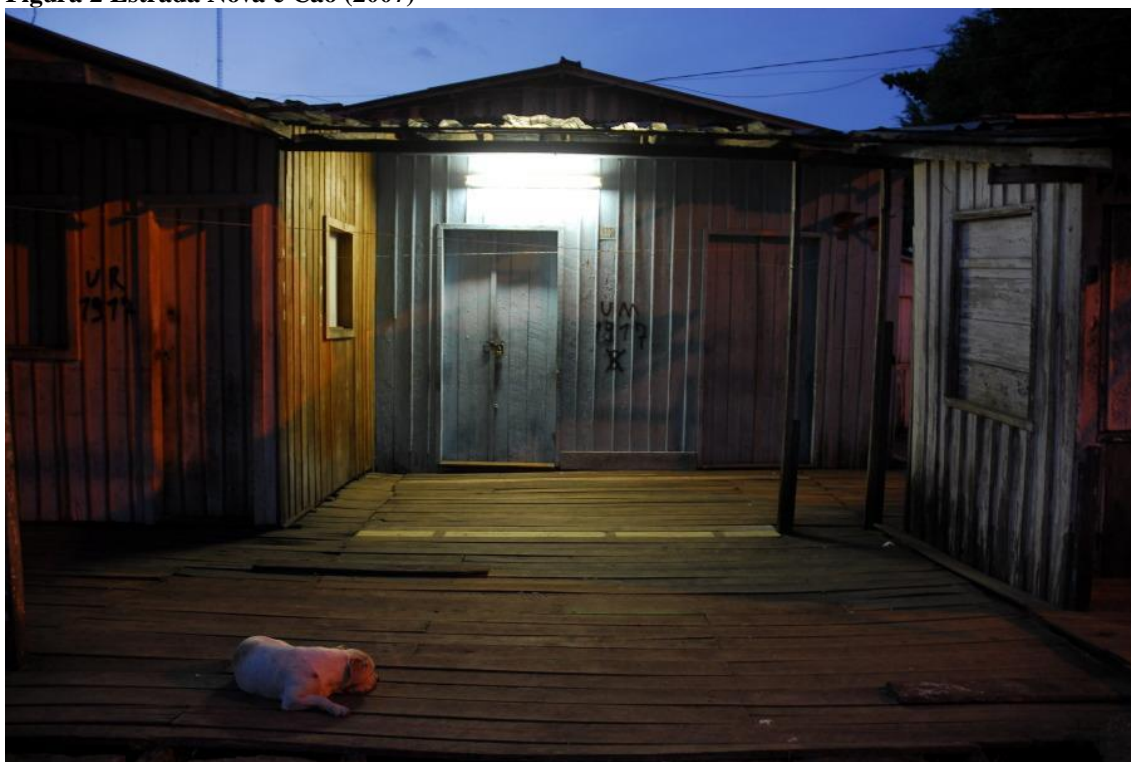
<sup>4</sup> Conceito que remete ao estado de ser encantado pela natureza. Esse encantamento se dá no momento em que em dada hora do dia, entidades místicas da floresta tendem a enganar as pessoas que andam em seus territórios em horários inapropriados (geralmente próximo do meio dia e das 18h). Essas entidades confundem os passantes levando-os para dentro da mata a fim de fazê-los se perder de seus caminhos.

<sup>5</sup> Sobre esse aspecto do Imediato e o Mediato, Paes Loureiro em ‘Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário’ aborda esses conceitos buscando uma relação entre o mundo pragmático, aquilo que está relacionado ao tempo concreto e o mundo do imaginário, aquilo que é construído por meio da imaginação, do onírico e da poesia. De certa forma, o que se pode refletir sobre esses dois conceitos dentro do pensamento Benjaminiano de *Erfahrung* e *Erlebnis*, é que o primeiro, por se tratar de um aspecto que está no universo da experiência coletiva, favorece a dimensão dessas narrativas que se constroem no mediato, enquanto que o segundo, por enfatizar o individual, logo, também favorece a perda da narrativa, por ser do campo do ordinário, assim, imagina-se esse em diálogo com o Imediato, que representa essa espécie de fragmentação do tempo e da experiência, fragilizando, assim, a transmissão coletiva.

<sup>6</sup> Região periférica e ribeirinha de Belém-PA.

que envolve essas pessoas que está para além de seus problemas sociais. O que não quer dizer que esteja alheio aos problemas sociais implícitos em seus registros, ou que tenha a intenção de alijar uma realidade das mais difíceis. O que faz é uma opção narrativa na qual exhibe outro recorte da vida desses lugares, uma dinâmica que não está envolvida pela miséria, mas pelo peso que esses lugares possuem no cotidiano das pessoas fotografadas, o que também não significa que esses elementos sociais não sejam visíveis em sua fotografia, como exemplificado em *Estrada Nova e Cão* (2007).

**Figura 2** Estrada Nova e Cão (2007)



**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

Esta representa um dos últimos momentos em que se debruçou sobre o universo que acompanhou desde o percurso da universidade no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. A princípio o que vemos ela remete ao início da noite, horário muito frequente nas fotografias de Luiz: um caminho de palafita, casas de madeira, uma luz artificial na fachada central da cena e, no canto inferior esquerdo, um cão deitado, aparentemente adormecido. A cena sugere uma sensação de um profundo silêncio, como se, ali, todos estivessem desaparecidos, um cenário desértico, de ausência humana. Ou podemos dizer também de humanidade, pois, segundo relatos do artista sobre essa imagem, ela foi a última feita nesta área. A grande violência que crescia na região, além da ausência do poder público naquela área fizeram com que ele sofresse dois assaltos. Isso fez com que

ficasse desgostoso de andar pela área, visto que não costumava trabalhar acompanhado por seguranças ou uma equipe. Sempre alimentou o hábito de caminhar sozinho com seu equipamento, no máximo uma assistente, para desenvolver seu trabalho, que ocorre de forma lenta e paciente. Dessa forma, quando fala de ausência de humanidade, quer dizer a perda dessa inocência e da liberdade de caminhar por esses espaços e compartilhar experiências e transformá-las em imagens. Essa imagem representa também o sentimento do próprio fotógrafo diante do isolamento que a situação lhe impôs, impedindo-lhe de se aproximar novamente das pessoas que o acolheram durante tantos anos. Uma imagem de certa forma melancólica, em virtude dessa leitura que ela sugere.

Essa fotografia específica evoca o que Chiarelli (2005) reflete sobre a fotografia de Luiz Braga a partir do pensamento de Paul Strand, no sentido de dialogar entre o efeito denotativo e conotativo da imagem, ou seja, entre o visível e a intenção do fotógrafo em se expressar através da imagem. Sobre isso, o autor e curador faz referência à Strand:

[...] os objetos [a serem captados pelo fotógrafo] podem ser organizados para exprimirem as causas das quais são efeitos, ou podem ser usados como formas abstratas, para criar uma emoção sem relação com a objetividade tal qual. (CHIARELLI, 2005, p. 8)

Nesse sentido, *Estrada Nova e Cão* (2007)<sup>7</sup>, não se trata somente de uma fotografia de casas de madeira e um cão deitado ao que parece às 18h, mas uma passagem, uma representação de um sentimento de solidão que Braga sentiu ao perceber que aquele espaço deixara de ser o de suas memórias, da construção de um entendimento sobre a periferia e se tornou o espaço que lhe expulsava, que lhe fechava às portas. De certa forma, num aspecto simbólico, o fotógrafo passa a ser o cão deitado, sozinho e desolado pela Estrada Nova não ser mais o que foi. Essa fotografia representa a tensão entre o passado que acolhe e o presente que se tornou hostil. Como o próprio fotógrafo fala em Live para o perfil Casa da Fotografia:

[...] praticamente 2007 quando eu fiz a primeira pausa por conta da violência. Esse 2007 em que eu praticamente abandono a periferia ribeirinha por conta da violência, essa seria aqui... vou te mostrar... essa seria praticamente a última foto que eu fiz dessa primeira levada, e ela é muito emblemática porque ela é um vazio: as portas estão fechadas, existe só um cachorro tristonho jogado aqui no canto, que esse cachorro tristonho afinal das contas acho que sou eu mesmo, triste por não poder mais fotografar o território que era na verdade o meu playground, esse lugar era o meu playground. E eu te diria até uma coisa interessante, nesse espaço que não tem 10 km quadrados eu praticamente consolidei a minha obra porque eu fui inúmeras vezes lá. Eu fiz isso, eu fiz isso, aí eu faço isso, aí eu faço isso, aí eu faço isso aqui, depois eu me encho o saco da cor e faço o preto e branco. Imagina hoje você entrar num cassino

---

<sup>7</sup> Figura 2

clandestino onde estão os trabalhadores dos portos que depois do expediente iam jogar, e ninguém aí mexeu comigo que é uma coisa que o Diógenes me chamou atenção quando a gente se conheceu em 2009. 2011/2009 que eu falei para ele dessa violência, que era um período que eu tava muito angustiado que a violência não me deixava trabalhar. Diógenes falou pra mim assim: “e você pensa que Mariozinho entra e sai nesses lugares hoje? Não entra mais. O Brasil tá todo esquisito, todo violento”. (BRAGA, 2020b)

Ou seja, trata-se de uma vivência traumática que o levou a abandonar sua trajetória naquele espaço. Durante as entrevistas, Braga aponta um certo descontentamento com a fotografia por conta desse trauma vivido nesse lugar que foi berço de sua produção artística. Assim, sob uma leitura benjaminiana, ele manifesta um *Erlebnis*, visto que o relato a partir do trauma assemelha-se ao que o autor aponta sobre a vivência de guerra.

Outro aspecto para ressaltar sobre o trabalho de Luiz está no âmbito da variação narrativa em sua fotografia, que parte dessa feita acima, mas também em outro momento é carregada de uma solenidade mística e poética que se aproxima de seu professor e amigo pessoal, João de Jesus Paes Loureiro quando este reflete sobre a arte paraense em seus escritos e também assume a secretaria de cultura do município nos anos 1980, nos quais aponta a paisagem amazônica a partir de um universo que chama de Mediato e Imediato amazônico (LOUREIRO, 2015), ou seja, eles possuem relação entre o invisível e o visível, este primeiro relacionado ao que se constrói por meio do imaginário<sup>8</sup>.

Para o autor acima, essas questões se desenvolvem a partir da relação entre o mundo pragmático e o poético, que se sustenta pelo mistério das matas e dos rios. Por meio desta relação, podemos compreender algumas imagens do trabalho que Luiz Braga desenvolve e, com isso, perceber como ele assume essa relação ambígua em seu trabalho, algo que extrapola o âmbito do registro documental, de uma paisagem que tem não somente o visível que compõe esta paisagem, mas as narrativas que a tornam algo que este visível esconde. Um universo de encantados e encantarias que a fotografia de Luiz Braga busca revelar, seja com a cor, com o *Nightvision*, ou mesmo em preto e branco. As imagens de Braga nos colocam diante do sujeito como foco construtor desse projeto. Essa estética representa um diálogo entre o fazer do homem, com a dimensão da paisagem que o contém.

Longe de um estilo simplesmente decorativo, trata-se da configuração de uma certa solenidade visual, que confere a tudo uma vaga intemporalidade. E essa

---

<sup>8</sup> Paes Loureiro se utiliza do conceito do antropólogo Gilbert Durand sobre Imaginário, que se molda a partir de imagens ou relações de imagens que atuam como mecanismo formador da cultura. Dessa forma, as narrativas desenvolvidas junto a grupos ribeirinhos, ou moradores das matas e arredores, é construído a partir dessas imagens que estão em princípio no campo das narrativas orais.

solenidade visual ocorre sem que se perca a simplicidade expressiva resultante de uma atitude pela qual o homem rivaliza com o luxo visual ostentado pela natureza (LOUREIRO, 2015, p. 131).

Ou seja, compreender o universo e a fotografia de Luiz Braga é refletir sobre essas ambiguidades entre sujeito e espaço, tempo e atempo, realidade e imaginação, visto que o fotógrafo é absorvido por esses matizes e as traz para sua fotografia. Como dito acima, ele não foge das mazelas sociais que se evidenciam nessas regiões que percorre, todavia, não se coloca como uma espécie de messias desses espaços. Em suas falas - tanto em entrevistas, quanto em palestras - mostra ter consciência sobre as desigualdades que a Amazônia imediata manifesta. Entretanto, sua poesia visual atua buscando essa Amazônia que habita num universo mediato, solene, atemporal e misterioso, regido por histórias, lendas, vivências e experiências dessa população para a qual Braga aponta sua câmera e deixa moldar o olhar Mediato, este que proporciona um diálogo com a experiência que se dá no processo de relação com o espaço e o indivíduo e sua cultura.

Compreender Luiz Braga à luz desse pensamento de Paes Loureiro não é à toa, visto que o fotógrafo o tem como uma referência importante na sua trajetória, não apenas como fotógrafo, mas na forma como passa a compreender o imaginário dessas regiões que percorre e acaba desenvolvendo uma estética que dialoga com o pensamento de seu ex-professor de estética do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará. Não que ele tivesse iniciado esse olhar sobre seu trabalho a partir de Paes Loureiro, mas o contato com essa forma de pensar, não apenas do autor, mas de outros artistas e professores, incluindo o artista plástico Osmar Pinheiro, o ajudam a dar substância ao que já realizava.

Ainda sobre a imagem *Estrada Nova e Cão* (2007)<sup>9</sup>, podemos identificar outra leitura que se diferencia da leitura da obra de Braga a partir de Paes Loureiro. Esta encontra-se no território entre a Vivência e Experiência desenvolvido por Walter Benjamin, no qual o primeiro se relaciona com a crise da tradição, por conta do capitalismo e da desconfiguração urbana e, conseqüentemente, uma mudança nas relações com os espaços e nas relações sociais, o que leva a uma dicotomia entre esses dois conceitos e, com isso, acaba por influenciar a crise do narrador (BENJAMIN, 1994).

Benjamin utiliza como exemplo a vivência da guerra como um lugar de trauma, que traz os soldados que silenciam diante do que viveram naquele ambiente e, dessa

---

<sup>9</sup> Figura 2

forma, não há a transmissão para tornar isso um conhecimento partilhado no coletivo e com isso transformar em experiência, pelo contrário, há o aspecto do isolamento, apenas vivência. Em linhas gerais, a fotografia de Braga orbita a partir dessa leitura sobre esse universo da Experiência e da Vivência, pois suas imagens extrapolam o que o fotógrafo viveu, mas cria em si possibilidades narrativas que levam em consideração não apenas o registro, mas essa tríade fotógrafo/fotografado/expectador.

Com isso, ao refletir sobre essa fotografia *Estrada Nova e Cão* (2007)<sup>10</sup>, temos uma dimensão da Vivência no momento em que Luiz anuncia ser esta a última foto que marca sua trajetória nesse ambiente da Estrada Nova, como consequência das transformações sofridas nesse lugar no qual criou boa parte de sua produção fotográfica. Então, essa fotografia carrega não apenas a visualidade de um espaço em transformação, mas o trauma de um fotógrafo que se vê impelido a se distanciar desse lugar, por conta das consequências dessas mudanças.

A tendência na narrativa de Luiz sobre a Estrada Nova, nesse momento em que dialoga com o pensamento de Paes Loureiro e com a experiência da visualidade popular com Osmar Pinheiro, o faz ver esse lugar cristalizado na memória, como um lugar onde ele poderia vivenciar sua fotografia, apesar das desigualdades. Todavia, esse lugar mudou ao ponto de que não há mais coexistência, mas tensão. Dessa forma, essa vivência traumática obrigou-lhe a deslocar de mundo.

Essa experiência permitiu a Luiz aprofundar seu trabalho para além da fotografia, pois desde as obras desenvolvidas nos anos 1980, ele desenvolve seu trabalho não apenas dentro de uma perspectiva de uma individualidade da persona amazônica, mas uma universalidade singular da identidade Amazônica. Ou seja, há nessa perspectiva estética a manifestação dessa relação entre o Universal e o Global (LOUREIRO, 2019), e assim Braga utiliza de elementos universais da fotografia e das artes visuais (VEIGA NETTO, 2013) para evidenciar elementos singulares que se encontram nesse imaginário amazônico presente no cotidiano desses sujeitos retratados pelo fotógrafo, que estão no gesto, nos objetos e na relação com o espaço. Essa interação entre o mediato e imediato criam na fotografia de Braga uma espécie de *Sfumato*<sup>11</sup>, ou seja, a ambiguidade da

---

<sup>10</sup> Figura 2

<sup>11</sup> Técnica utilizada no período da Renascença, principalmente nos trabalhos de Leonardo Da Vinci que busca esfumazar o contorno, principalmente das paisagens que compõem o fundo dos retratos, a fim de criar um cenário difuso onde não se tem completa definição dos elementos que fazem parte da paisagem.

imagem criada por Luiz Braga acaba por dissolver os contornos existentes entre a realidade imaginada e a realidade objetiva.

Essa leitura do trabalho de Luiz Braga partindo-se da reflexão realizada por Paes Loureiro não é feita de forma gratuita, em função da importância que o pesquisador, professor e poeta possui na vida do fotógrafo; ao mesmo tempo que tanto no trabalho de Braga, quanto na escrita de Loureiro apontam para o ser humano na forma como se relaciona e cria seu próprio espaço. Dessa forma pode-se entender que Luiz Braga não se coloca como alguém que descobriu a Amazônia ou esse universo do interior do Estado, ou atua como um salvador dessas pessoas que residem nesses locais em que fotografa. Entendemos que ele se coloca mais como um observador, um *flâneur*, que utiliza uma lente e busca um diálogo com o cotidiano dos fotografados, para além do olhar do turista que se coloca como um *outsider* em busca do “exótico”. Ou seja, ele não possui um olhar distanciado, sem envolvimento. Seus percursos fotográficos buscam compreender as dimensões objetivas e simbólicas ao longo do percurso e assim traduzir na imagem o que capta através do olhar, ou seja, tem na criação artística a dimensão do ser e do sentido do mundo em que atua (DIDI-HUBERMAN, 2010). Isso fundamenta a opção do fotógrafo em se manter numa zona geográfica “condensada” para realização de suas atividades.

Esse tipo de interação estabelecida entre o fotógrafo e o universo em que desenvolve sua experiência pode ser entendida no campo das ciências humanas por meio de atravessamentos entre o olhar do fotógrafo e o do antropólogo, visto que eles mergulham atentos na história e na vida daquilo que se propõem a investigar (ANDRADE, 2002). A autora ainda aponta sobre o que Roger Bastide defende como pesquisa de campo no aspecto antropológico, o que não difere do que se observa na atuação de Luiz Braga.

[...] o pesquisador não deveria se colocar do lado de fora da experiência social de seus pesquisados, mas vivenciá-la e integrar-se a ela. Defendia uma empatia entre sujeito e objeto, quase que uma transferência, um autoconhecimento através do outro, ou seja, o conhecimento dos próprios sentimentos através da observação do outro. Para ele, o etnógrafo é aquele que deve ser capaz de viver em si próprio a principal cultura que estuda. (ANDRADE, 2002, p. 28)

Com isso podemos identificar similaridades de se pensar a pesquisa antropológica através da fotografia como recurso metodológico. Assim, ao observar de perto a ação de Luiz Braga no universo do Marajó, percebe-se que ele atua levando em consideração o

---

Esse termo foi explorado em LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura.** Belém: EDUFPA, 2007.

espaço em que é recebido, por mais que ele seja um estrangeiro para o grupo; todavia, é acolhido por eles de forma a poder desenvolver o seu trabalho. Primeiro em virtude de atuar fotografando de forma próxima de seu objeto. Dessa forma, passa a haver, na relação entre eles, um ato de entrega mútua, justamente para poder se alcançar os melhores resultados. Segundo por realizar seu trabalho a partir de um lugar específico e com isso, conviver de forma mais frequente e não esporádica ou isolada. Nesse caso, primeiramente nas áreas periféricas de Belém, em especial a Estrada Nova e posteriormente o Marajó – Não que isso o impossibilitou de fotografar outras regiões, mas priorizando a visualidade amazônica.

No texto *Epifanias e Encantarias na fotografia de Luiz Braga*, escrito por João de Jesus Paes Loureiro para o projeto Experiência Amazônia<sup>12</sup>. O autor fala dessa dimensão antropológica da produção de Braga. Justamente pelo fato do fotógrafo colocar o homem amazônico no centro do debate de seu trabalho, mesmo na sua ausência permanece presente de forma metonímica, corroborando o que foi dito acima sobre os aspectos do Universal e o Regional na forma como ele percorre a região e capta seu sentido simbólico para então ressignificá-la em sua obra.

Ainda sobre essa abordagem antropológica presente na obra de Luiz Braga, podemos refletir que sua fotografia navega pelo campo da “mundiação”, essa expressão comumente utilizada nos interiores paraenses possui uma relação com a reflexão de Paes Loureiro sobre essa ambiguidade entre o Mediato e o Imediato:

De fato, “mundiar”, “mundiado” e “mundiação” ainda são termos comuns no vocabulário dos interioranos dessa vasta região e que nomeiam não um estado de embriaguez, loucura ou alucinação, mas um estado mesmo de entorpecimento, de magnetização, de assombro, de encantamento. Não é uma experiência coletiva, mas individual; é um fenômeno que o sujeito sente em seu próprio corpo, mas que só reconhece no corpo do outro. [...] Em nossos próprios termos, é isso que o trabalho de Luiz Braga produz: o artista emprenha, mas a obra – uma vez posta no mundo – deve ser partilhada através dos caprichos da mundiação. (MEDEIROS, 2016).

Ou seja, esse estado de “mundiação” representa o sentimento mediato que envolve o olhar de Luiz na sua relação com os personagens que encontra, o que não significa que ele ignore o indivíduo como sujeito imediato, todavia, esse estado de mundiação sugere o estado do devaneio, do deslumbramento diante da singularidade.

---

<sup>12</sup> Disponível em <http://experienciamazonia.org/site/artistas/luiz-braga/EPIFANIAS-E-ENCANTARIAS-NA-FOTOGRAFIA-DE-LUIZ-BRAGA-Joao%20de-Jesus-Paes-Loureiro.pdf>. Acesso em 04 de dezembro de 2020.

A “mundiação” também como esse estado de imaginação diante dessa natureza misteriosa, que se molda de acordo com a relação estabelecida entre indivíduo e paisagem. Assim, as manifestações que são fruto do imaginário corrente nas narrativas das pessoas que pertencem a esses espaços se estabelecem nesse diálogo que se dá por meio da Experiência como *Erfahrung*. Ligada ao coletivo, de um aprendizado passado entre gerações que moldam o agir diante desses lugares, assim, ao pensar a percepção de Luiz Braga como esse olhar “mundiado”, ou seja, carregado das narrativas dessas populações e que, de certa feita, busca manifestar em suas imagens tem não apenas a preocupação em documentar ou mostrar um cotidiano ligado a essas culturas, mas também de criar imaginativamente utilizando de elementos sógnicos dessa paisagem com a qual convive e subvertendo a técnica da câmera (principalmente quando se fala de *Nightvision*) para apresentar uma imagem que é fantasiosa, mas com elementos da realidade.

Na forma como os fotografados se manifestam nas fotografias de Luiz Braga, a percepção que se pode ter quando se faz uma leitura de suas imagens é que abandonam uma visão dicotômica, mas possuem algo que precisa de tempo para maturar, pois diante da fotografia de Braga “o olhar não se confina no que vê. O olhar, através do que vê, vê o que não vê”<sup>13</sup>. Assim, ao pensar sua fotografia, deve-se ter em mente a construção de cenas que extrapolam a dimensão ontológica do sujeito, todavia, encontramos nelas as inquietações do artista, não apenas em busca de uma técnica que possa subverter a câmera, mas que através delas possa construir linguagens que amplifiquem ainda mais esse universo de encantamento, criando novas possibilidades narrativas que sempre tenham como ênfase, um cotidiano que não é o de Luiz Braga, mas que está lá e passa, de certa forma, despercebido na reflexão de seus fotografados<sup>14</sup>.

A esse sentimento ambíguo que a fotografia de Luiz nos posiciona, ainda em diálogo com o pensamento de Paes Loureiro é estar diante da fotografia do “Encantado”. Este termo encantado faz referência aos seres que habitam nas áreas da floresta fechada e que também são responsáveis pelo processo de “mundiação”. São seres desencarnados

---

<sup>13</sup> Somos transportados à compreensão sobre o ato de olhar a fotografia de Luiz Braga ou mesmo o seu ato fotográfico, conforme pode ser observado sobre uma dimensão mágica da Amazônia em: LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. Belém-PA: Cultura Brasil, 2015. P. 132.

<sup>14</sup> Essa é a perspectiva da problematização que envolve a fotografia como aspecto artístico. Ou seja, extrapola a dimensão do real e busca desenvolver a relação entre o sensível e o visível. Aspecto abordado em SIGNORINI, Roberto. **A arte do fotográfico**: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

que povoam as matas e fazem parte do imaginário popular. Sua presença é recorrente nas histórias, nas narrativas construídas que são passadas de uma geração à outra. Isso estabelece um comportamento no mundo objetivo e é incorporado no modo de vida das pessoas. O banho no rio ou no igarapé, por exemplo, deve ocorrer até as 18 horas pois, após este horário, aquele lugar será ocupado por esses encantados. Ou seja, o mediato e imediato em diálogo, a paisagem amazônica atuando em ambiguidade. Assim, a fotografia de Luiz Braga é um percorrer esse universo dos Encantados: ao mesmo tempo em que estamos no campo do visível, lendo e compreendendo sua fotografia a partir de aspectos técnicos do fazer fotográfico, também estamos diante de algo que extrapola esse visível e é esse paralelo entre essas dimensões que forma o olhar fotográfico de Braga. Ainda sobre esta abordagem, podemos pensar que

O homem vê as coisas do mundo e as remolda por sua faculdade simbolizadora, na medida em que as vê umas em relação às outras. Constrói relações simbólicas que o que conhece, o que se guarda na arca da memória e o que alimenta com sua experiência. Olhar é um processo incessante, individual e social de produção de símbolos que dão ligadura ao conhecimento. (LOUREIRO, 2007, p. 14)

Para essa remodelagem do mundo, a capacidade de criar significado e, com isso, amplificar a leitura das imagens baseada numa relação entre a vivência e a experiência que molda o olhar - não apenas do fotógrafo, enquanto manipulador do equipamento fotográfico, mas do artista em si como um construtor de mundos - foi necessário criar vínculos entre o pesquisador e Luiz Braga, primeiro para entender a ligação que existia entre o indivíduo que pesquisa e o fotógrafo. Uma vez que não se poderia pensar apenas na fotografia como algo somente “belo” e externo, ou dentro de uma análise fria e puramente técnica das imagens, ao desenvolver a leitura da imagem foi necessário encontrar o que podemos chamar de “significados cruzados”, ou seja, significações que pudessem relacionar o pesquisador como espectador e as intencionalidades do fotógrafo.

Por mais que se analise Luiz Braga sob o viés dessas duas correntes quando se pensa em sua experiência, aos vínculos com Paes Loureiro, Osmar Pinheiro Júnior, FotoClube do Pará, grupo *FOTOPARÁ*, seus curadores etc, tem-se um olhar a partir da perspectiva de Walter Benjamin, quando imaginamos sua atuação como *flâneur*, primeiramente e principalmente quando opta por vagar em regiões fora do eixo central da cidade, dirigindo seu foco fotográfico para aquilo que é estranho à fotografia paraense do tempo em que inicia, ou seja, desenvolve sua perspectiva estética a partir da periferia e,

ao fazê-lo, nutre-se de uma vivência que desaguará na forma como desenvolverá seu trabalho mais adiante.

Então ao observar a forma de pensar Paes Loureiriana, que tende a um olhar mais metafísico sobre o imaginário amazônico, notadamente quando aborda aspectos relacionados aos seus encantados e cultura ligados aos rios, nota-se que o autor tende a deixar de lado a leitura sobre a realidade ribeirinha mais fincada em seu cotidiano no que diz respeito ao modo de viver, apesar de, neste aspecto, abordar o imediato. No decorrer de sua obra, entretanto, o autor dá pouca ênfase a este imediato, e enfatiza algo mais próximo do poético metafísico. Cabe lembrar que a fotografia de Luiz não possui apenas essa dimensão.

Em contrapartida, Walter Benjamin dá subsídios teóricos para lidar com este aspecto que não é evidenciado por Loureiro, visto que Benjamin se detém particularmente nos efeitos da modernidade na arte e na cidade, na forma como esse cotidiano é afetado e proporciona, assim, reflexões sobre as crises que são oriundas desses movimentos. Dessa forma, o ‘Mediato’ Paes Loureiriano pode representar essa dimensão do coletivo que está ligada à Experiência (*Erfahrung*) Benjaminiana, pois está no campo desse imaginário que é construído a partir da Experiência através das narrativas e da cultura. E o ‘Imediato’ se relaciona ao *Erlebnis*, visto que se vinculam à Vivência que, para Benjamin, cria um isolamento, ora traumático, ora não, do indivíduo, visto que está no campo do trabalho e da sobrevivência. Assim, o Imediato, numa leitura Benjaminiana, não proporciona Experiência, posto que não alimenta o imaginário no seu sentido mais poético.

### **2.1. Uma fotografia paraense?**

Não é objetivo deste tópico sistematizar ou desenvolver algum tipo de teoria sobre a fotografia no, sobre e para o Pará. Tal premissa, na qual pode-se incluir Luiz Braga, está presente em trabalhos já publicados sobre o assunto, com foco nos primórdios de seu trabalho. Nem é objetivo deste texto estabelecer uma historiografia da fotografia do e no Pará. Nosso objetivo precípua é refletir sobre essa visualidade que se manifesta tendo a região amazônica como contexto de desenvolvimento desses artistas contemporâneos a Braga e que possuem a região como fonte de diálogo.

A fotografia na região possui uma importante singularidade que reverbera para o resto do país e que a diferencia das demais regiões, ao mesmo tempo em que a fotografia paraense representa um diferencial significativo na arte contemporânea, com nomes importantes como Miguel Chikaoka, Elza Lima, Paula Sampaio, Luiz Braga, entre outros. Esses artistas irão desenvolver como característica marcante de sua produção artística o trânsito entre o local e o universal. Pode-se tomar como pertencente ao âmbito do universal as técnicas adotadas, tanto no próprio uso do aparelho, quanto as formas de se fotografar. Efetuando um cruzamento com esse pensamento, é cabível pensar também que o local dialoga com *Erfahrung*, com esse universo da experiência coletiva, da relação cultural, desse capital que confere originalidade artística e, com isso, possibilita uma fotografia que foge aos estereótipos do espaço tido como exótico, “mas a originalidade, essa nasce de uma relação cultural territorializada, intercorrente com o trajeto antropológico de uma sociedade e do indivíduo, em sua existência concreta” (LOUREIRO, 2019, p. 27).

Essa fotografia não se isola do universal, pelo contrário, se alimenta dos aspectos deste para evidenciar a sua própria visualidade, não sendo dependente das estruturas rígidas estabelecidas para o campo fotográfico, mas apresentando sua própria forma de entendê-las.

Problematizando a imagem para além dela mesma e de seus suportes, o que se percebe na fotografia desenvolvida no Pará, não é a busca para apresentar a Amazônia, muito menos torná-la um ícone a ser conhecido como algo do universo exótico, ou estranho, mas de ver, na própria região, um lugar de fruição criativa e com isso problematizar por meio da própria produção a questão do Ser e a expressão do Sentido do Mundo (DIDI-HUBERMAN, 2010).

A geração de 1980 da fotografia paraense criou um movimento de vanguarda na fotografia local e, com isso, acabou influenciando as gerações seguintes, o que a tornou reconhecida nacional e internacionalmente, não por aquilo que representam visualmente, ou seja, essa Amazônia exótica, o que se pode também caracterizar como Amazônia Endógena (MEDEIROS, 2012), pelo contrário, pela forma como perceberam esse espaço e com isso a subverteram, ora desenvolvendo uma fotografia jornalística, ora artística e ora documental. Dessa forma, a partir dos depoimentos de seus expoentes sobre como se desenvolveram na região, com inúmeras limitações não apenas geográficas para que tivessem acesso à informações sobre o que se estava fazendo no Brasil e no mundo,

puderam criar um caminho particular no que compreende o olhar paraense na fotografia, passando por Felipe Augusto Fidanza, com suas fotografias apresentando o cotidiano das festas dos salões paraenses aos cartões postais sobre a arquitetura e espaços da cidade, até a formação dos fotoclubes, sendo o Foto Clube Pará um importante momento da fotografia paraense na década de 1960 até 1970, que Luiz também chegou a fazer parte em meados dos anos 1970 (JÚNIOR, 2002).

O Foto Clube Pará efetuava encontros periódicos para debates sobre fotografia, bem como desenvolvimento de passeios fotográficos. Esses momentos eram importantes para compartilhamento de informações sobre aspectos técnicos, tanto do ato de fotografar, quanto do equipamento em si. Também, através das exposições, havia a interação sobre processos produtivos em fotografia e afins. Entretanto, o grupo em sua grande maioria era composto por profissionais liberais, ou seja, tinham a fotografia como um *hobby* e os aspectos da produção se limitavam a indagações relacionadas ao aparelho, e não necessariamente uma problematização sobre como a fotografia poderia integrar a cidade, como se verá na década seguinte (FOTONORTE II, 1998). Ou seja, essa fotografia, até meados dos anos 1970, abordava uma Belém - ou uma Amazônia - como um grande cenário exótico, em função de suas florestas fechadas e rios amplos, ou de um cenário urbano e burguês.

A partir de algumas mudanças no cenário político nacional, seja por conta da contraposição que os militares queriam colocar sobre o que seria a Amazônia dentro de uma proposta desenvolvimentista, seja por uma necessidade de afirmar o que seria a identidade amazônica, que extrapolasse o aspecto de uma “selva domesticada”. Todavia, este período coincide também com a chegada de fotógrafos como Miguel Chikaoka, que retornava da França, após vivenciar o mundo da fotografia e da arte contemporânea em Nancy e que faz de Belém seu lugar de refúgio e abre espaço para reflexões sobre o fazer fotográfico (MOKARZEL, 2014), além de outros nomes como Octávio Cardoso, Patrick Pardini, Elza Lima, Walda Marques, Leila Jinkings, Jorane Castro, Paula Sampaio entre outros. Juntos, criaram um contexto que pôde proporcionar um diálogo renovado à fotografia local, que não estava ligada ao modo de fotografar, relacionado ao que já se fazia no Foto Clube Pará, mas de refletir o papel da fotografia dentro do que foi colocado acima, numa abordagem entre o universal e o regional, levando em consideração uma pergunta fundamental: O que é fotografar? (SOULAGE, 2010)

Uma pergunta aparentemente simples, mas que se desdobra, na essência do ato fotográfico, na forma como se pensa a relação entre o objeto, a imagem e o fotógrafo. Ou seja, envolve questões que permeiam a essência da realidade fotográfica. Assim, a fotografia paraense a partir desse grupo começa a ter na fotografia não um elemento que lida com a visualidade, mas está além dela, pois

De modo geral, o que está em jogo é, pois, a essência mesma da fotografia. Ao nos questionarmos sobre o objeto a ser fotografado, refletiremos sobre as capacidades e os limites da fotografia em sua pretensão de restituir o objeto visado, e, portanto, sobre suas possibilidades, seus sonhos e suas ilusões. (SOULAGE, 2010, p. 27)

Então, quando se reflete sobre essas questões que movem o fazer fotográfico, esse grupo se indaga sobre *o que significa fotografar no Pará?* Impulsionados por essa premissa, seus integrantes passam a desenvolver uma série de ações educacionais que abrem caminhos para as gerações seguintes no que tange a fotografar a Amazônia. Esse momento se torna um ponto importante para o amadurecimento da obra de Luiz Braga e sobre essa Amazonidade. Outra iniciativa que corrobora essa necessidade está também no projeto *Fontes do Olhar*, capitaneada pelo artista plástico e professor Osmar Pinheiro Júnior; em resumo, iniciativas que visam a discutir a arte na região, fora do eixo Sul e Sudeste, mas a partir de si mesma.

Segundo Osmar Pinheiro, esse projeto teve como foco efetuar um amplo registro da produção visual na região, com o objetivo de efetuar uma espécie de “cartografia” da produção artística tida como “periférica”, visto que não estava presente nos centros urbanos de Belém ou do Estado, nem era evidenciada nas exposições de arte de então, ainda muito presa aos aspectos de uma arte representativa e pictórica. Ele aponta isso em um texto intitulado *A Visualidade Popular na Amazônia – A resistência do lúdico*. Um texto que faz parte do arquivo do fotógrafo Luiz Braga e antecede ao que foi publicado pela Funarte em 1985<sup>15</sup>.

Nesse texto, Pinheiro reflete sobre a dimensão dessa visualidade que está presente na região. Primeiramente, ele aponta a questão da nomenclatura, visto que, no âmbito da pesquisa realizada, não é possível que ela seja tida como *Visualidade Amazônica*, mas ‘na’ Amazônia, em função das dimensões restritas do trabalho, na medida em que abrange

---

<sup>15</sup> Ver Anexo 1

apenas as zonas periféricas de Belém, posteriormente se estendendo a regiões próximas à capital.

Há um entendimento da relação entre o prático e o lúdico da produção da arte popular que é abordada nessa visualidade, artistas e produções que atuam fora dos circuitos da arte e da indústria cultural, como aponta o artista:

É do ponto de vista dessa busca de referenciais que pretendemos colocar a questão da Visualidade Popular e também enquanto forma alternativa de uma prática cultural ligada à ancestralidade dos povos que aqui habitam. As organizações cromáticas que informam as pinturas de fachadas e embarcações oriundas da tradição mestiça, de admirável rigor e inteligência e que estão presentes também na geometria de papel de seda dos papagaios, rabiolas (pipas) revelam as condições particulares de uma outra ordem, onde não existe mercado de arte, onde o suporte da obra é a casa, o barco, o boteco, o papagaio, o brinquedo, o instrumento de trabalho. Onde o artista são todos e os mestres alguns, que a população conhece pelo nome. Onde arte e trabalho são partes de um mesmo movimento cuja razão é o afeto; que quatro séculos de violência colonizadora não foram capazes de destruir de tudo.<sup>16</sup>

Este ponto de vista apontado por Osmar Pinheiro representa uma visão que foi desenvolvida no início dos anos 1980 e que culmina no que se verá mais à frente, nas Semanas Nacionais de Fotografia. Uma visão de se conhecer o Brasil, no sentido dessa premissa da visualidade; entretanto, o que se percebe como diferente do que se manifestou nas Semanas Nacionais de Fotografia. No projeto de Pinheiro, há um indício de extrapolar a produção artística que está presente no cotidiano, fora de um campo colonizador da arte.

---

<sup>16</sup> Texto “A Visualidade Popular na Amazônia – A resistência do lúdico”. Arquivo de Luiz Braga, acesso em setembro de 2019. ANEXO 1

**Figura 3 Papagaios (1982)**

**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

A fotografia *Papagaios* (1982), fez parte dessa pesquisa organizada por Osmar Pinheiro e representa bem essa busca dessa visualidade e das cores que estavam presentes nesse universo que habita entre o prático e o lúdico. Segundo Luiz Braga, essa fotografia foi uma das poucas que sobreviveu no acervo criado e encaminhado à FUNARTE. Segundo o fotógrafo, essa imagem foi feita no mês julho do ano de 1982 na ilha de Mosqueiro, utilizando Kodachrome.

Trata-se de um conjunto de papagaios conhecidos como rabiolas, comuns durante os períodos de férias, tanto nas praias, como nos bairros (principalmente os mais periféricos) de Belém. Seu colorido aponta para uma produção artesanal, visto que mostram formas geométricas combinadas a partir das variadas cores utilizando-se o papel de seda como matéria bruta, o que faz com que os céus ganhem uma estética vibrante nessas épocas, além do fato de sugerirem que, por trás de sua artesanania, há mãos habilidosas para confeccioná-las. Não é somente o apelo visual que conta, mas também sua capacidade de pintar os céus quando em voo. Luiz, nesse período, é um regular frequentador das praias da ilha de Mosqueiro e, com isso, observava a movimentação não somente desse material nos céus, como também na forma como eram dispostos para

venda. Nessa fotografia, o que salta aos olhos a partir de uma imagem em corte, é uma composição desse conjunto de papagaios dispostos nas mãos do vendedor, que aponta menos para a utilidade lúdica do objeto e mais para sua feitura.

O curador Paulo Herkenhoff aponta que essa visualidade amazônica não pode ser pensada a partir de um aspecto totalizador. O pesquisador também fala de uma terminologia que Luiz Braga adota em sua produção, a *caboque*, que faz parte dessa construção cotidiana da visualidade na região. Em *Amazônia, a Pororoca e alguns paradigmas possíveis* ele dialoga sobre essa *caboque*, que atua num hibridismo movente e está presente nesse cotidiano, conjugando o lúdico e o poético (HERKENHOFF, 2014).

Essa visualidade amazônica, a partir dos escritos acima, corrobora, em certa medida, com o pensamento de Paes Loureiro, principalmente quando aponta para essa dimensão do desenvolvimento desses artefatos lúdicos-artísticos que atuam entre o poético e o prático, ou seja, são objetos que estão presentes no dia-a-dia desses povos presentes nessas regiões periféricas, circundadas por matas e rios, mas que possuem uma grande carga de visualidade, aspecto esse que influencia a produção artística na região.

Uma das grandes marcas desses trabalhos está presente nesse diálogo com esse universo que se manifesta na cultura e paisagem na região, que exige desses artistas uma certa imersão nesses mundos, ou seja, a arte se relaciona com uma vivência que se desenvolve na região, tornando os trabalhos não apenas com características estéticas, mas profundamente documentais, como é o caso de projetos de imersão de Paula Sampaio na região da Transamazônica, nos quais registra o cotidiano daquelas pessoas. Projetos como *Antônio e Cândidas têm sonhos de sorte*, *Refúgio*, *Nós*, *O Lago do Esquecimento* e outros<sup>17</sup>.

Assim, tanto Miguel Chikaoka, Elza Lima, quanto Luiz Braga, entre outros fotógrafos, fizeram parte da efervescência dos anos 1980 na fotografia paraense o que mostrou o diferencial do que se produzia aqui, com artistas residentes criando in loco, o que se tornou uma metodologia nos trabalhos desses artistas. Eles experimentaram uma vivência significativa, ainda que isso já não tenha ocorrido com eles de forma mais individualizada. Todavia, como grupo, acabaram apresentando ao país uma fotografia que

---

<sup>17</sup> Esses projetos podem ser visualizados no site da fotógrafa Paula Sampaio. Disponível em <http://paulasampaio.com.br/>. Acesso em 29 de agosto de 2021.

misturava o documental com o artístico, mas sem cair na armadilha do exótico, muito comum, quando se pensava em Amazônia.

Entre os movimentos artísticos que se desenvolvem na região, principalmente a partir da segunda metade do século XX em diante, essa visualidade na arte desenvolvida na região, na qual artistas como Osmar Pinheiro Júnior passam a desenvolver uma obra que dialoga com a construção de sua pesquisa, com vistas a identificar os indícios visuais na região que apontariam para a constituição de uma “estética amazônica” (COSTA, 2019). Procura explorar o não convencional e, além disso, queria encontrar singularidade naquilo que não era perceptível aos olhos habituados com visualidades condicionadas ao exótico. Sobre isso o artista reflete que “[...] se deve pesquisar em cima de fontes regionais, tentando explorá-las em termos universais, o que é muito diferente de simplesmente usar o regional puro, jogando-o em termos de arte, às vezes até para uma comercialização mais fácil” (COSTA, 2019, p. 356). Nessa afirmação, Osmar Pinheiro defende que, no processo artístico, os códigos regionais devem ser interpretados e ressignificados, não apenas serem utilizados em seu estado natural.

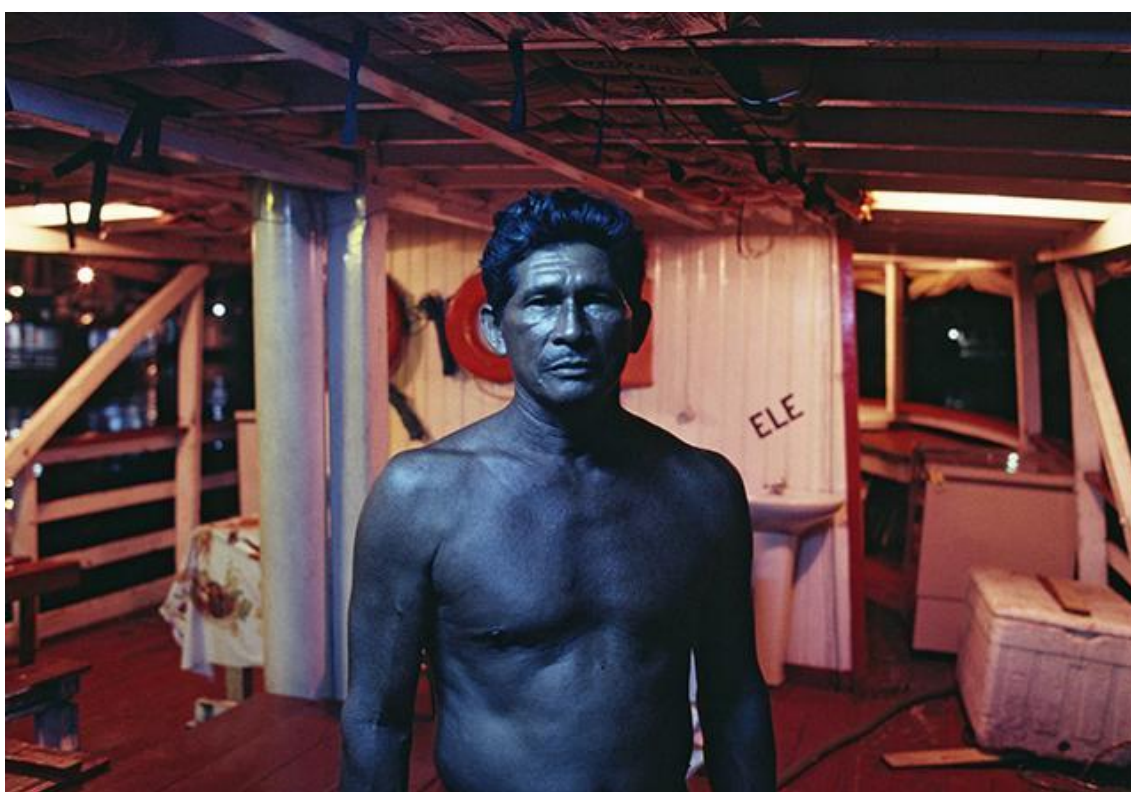
Nessa lógica, em diálogo com a arte na região, o caso específico da fotografia que se manifesta no fim dos anos 1980 vem corroborar a fala de Osmar Pinheiro sobre a visualidade amazônica, elemento esse que criará uma identidade para a fotografia na região, fruto de inúmeros movimentos que se organizaram desde então e que vieram sedimentar estes artistas no campo das artes nacionais e internacionais. Sendo assim, o que é construído em termos de abordagem dessa visualidade não apenas visa à apresentação de um visível regional, mas de indivíduos que refletem sua produção e a forma como ela se coloca diante de seu próprio contexto geográfico e cultural.

## **2.2. Convergências de olhares**

Ao refletir sobre esse diferencial da fotografia paraense dentre todas as imagens produzidas por Luiz Braga em sua carreira como artista, procurei selecionar um ponto que pudesse oferecer subsídios para a construção desse texto, algo que pudesse representar uma aproximação entre o imaginário do fotógrafo, naquilo que molda sua forma de perceber o mundo, e a minha percepção durante o processo de decodificação do artista.

Luiz, em sua trajetória, se apresenta como um artista multifacetado, tanto pelos temas que desenvolve – apesar de haver uma predominância pelo periférico circundado pelo rio – quanto pela técnica que utiliza que varia do preto e branco, em cor – essa cor não se dá apenas pela fotografia colorida, mas a cor que emerge a partir do diálogo com a cultura das regiões ribeirinhas da região amazônica, também pela cor que se forma na interação entre a luz natural e a luz da de tungstênio, principalmente no momento em que a luz artificial disputa espaço com a luz do fim de tarde – e pelo *Nightvision*<sup>18</sup>. Nesse sentido, escolher uma imagem que pudesse representar essa síntese entre mim e Luiz Braga se apresentou um grande e prazeroso desafio.

**Figura 4** O Barqueiro Azul em Manaus (1992)



**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

Assim, em *O Barqueiro Azul em Manaus* (1992), consigo perceber aspectos singulares que me levam a refletir o porquê essa imagem em especial me “fere” tomando emprestada uma leitura barthesiana<sup>19</sup>. Se fosse por um caminho de uma leitura técnica

<sup>18</sup> Uma subversão da câmera que utiliza o recurso de Infravermelho, dando às imagens um tom surrealista.

<sup>19</sup> A partir do conceito de *Studium* e *Punctum*, Roland Barthes desenvolve a teoria de como funciona os níveis de interesse em torno da imagem fotográfica. A primeira diz respeito ao interesse mais abrangente, do gosto que se define em função da cultura como estrutura que a condiciona. Geralmente atua de forma mais geral numa fotografia. O segundo é mais complexo e possui um caráter ativo, tem relação com uma pontuação, geralmente algo específico em uma dada imagem fere, mortifica seu observador de modo que ele seja transportado para uma relação fora da imagem.

dessa imagem, diria que Luiz utiliza com extrema habilidade a luz do próprio barco para “pintar” o homem. Outro caminho seria o fato de a fotografia ser construída num contraste entre as cores quentes tendendo ao magenta, com a cor impressa no barqueiro que é mais fria predominando a tonalidade azulada. O jogo de tonalidades enfatiza as características indígenas do barqueiro, ao mesmo tempo em que remete a sua relação com o rio e sua profissão. Neste aspecto, pode-se traçar um paralelo entre o momento fotografado e a própria trajetória de Luiz Braga, como fotógrafo que perpassa a sua relação com uma Belém que habita as margens do rio. Ou ainda, apontar uma relação memorial que existe na imagem, pois em duas palestras realizadas em Belém - uma no Ateliê de arquitetura da UFPA, intitulada *Arquitetura da Luz* e outra no teatro do Sesc Boulevard no bairro da Campina em Belém, junto com o escritor Edyr Augusto - Luiz havia feito duas narrativas sobre essa fotografia que não se referiam a seus aspectos técnicos, e sim afetivos de seu conteúdo, como veremos adiante.

Na primeira palestra falou sobre Daniela Laborda, neta do barqueiro – Antônio Barata Laborda – que havia visto essa fotografia num avião no catálogo da companhia GOL Linhas Aéreas durante um voo, e que a fez se emocionar muito, pois ele havia morrido há alguns anos em virtude de uma doença. Luiz afirmou que essa moça fez um post em seu perfil pessoal do *facebook* para relatar a história de vida de seu avô, suas lutas e dificuldades e como isso ajudou aquela moça a tornar-se o que era. Através de sua profissão de barqueiro, ele ajudou a sua família e sua neta a custear seus estudos.

Todas essas memórias vieram à tona ao visualizar aquela imagem. A multidirecionalidade da fotografia de Luiz Braga extrapola sua estrutura visual, atua em perspectivas que abrangem pessoas que não possuem necessariamente o alfabetismo técnico para contemplá-las, todavia, está além desses critérios formativos, pois vemos essas imagens serem desenvolvidas sob olhar do expectador também a partir do campo da experiência, não do tempo da imagem, mas do *Punctum* (BARTHES, 1984), do potencial digressivo que ela proporciona a quem a observa. Luiz repostou essa imagem com esse relato e apontou a importância dessas histórias para sua vida e sua atuação como fotógrafo. Durante as duas preleções, o fotógrafo enfatizou essa dimensão de seu trabalho reafirmando esses laços de afeto que a fotografia é capaz de criar, pois ela não é somente o belo, mas algo mais, que às vezes é difícil de mensurar.

**Figura 5** Repostagem de Luiz Braga em seu perfil do Facebook



**Fonte:** Perfil do facebook de Luiz Braga<sup>20</sup>

Além dessas questões apontadas acima sobre essa imagem, o que me atrai nessa fotografia seria o olhar do barqueiro. Um olhar marcado pelo trabalho nos rios, com um corpo que mostra sua labuta diária ao lidar com as trilhas existentes na floresta, em suas águas, seja pescando, seja conduzindo o barco. Esse olhar não remete ao cansaço de uma vida de trabalho, mas de uma vida de histórias de lutas, vitórias, derrotas, alegrias e dores. Acredito que essa fisionomia lembre bastante meu finado sogro, Delfim de Souza Miranda Filho, ex-pescador com seus quase 90 anos de vida, com um olhar semelhante ao do barqueiro. Compartilhava histórias de tempos de outrora, quando ele se dirigia à Belém de barco por esses cruzamentos de rios que o faziam chegar no Igarapé das Almas, hoje Doca de Souza Franco.

<sup>20</sup>Ver em <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10205716789097236&set=pb.1180656252.-2207520000.1572314119.&type=3>>. Acesso em 27 de setembro de 2018

**Figura 6 Delfim Miranda, Ex-pescador da Região da Resex Mãe Grande-PA**



**Fonte:** Acervo do pesquisador

As semelhanças entre os dois, o Barqueiro de Luiz e meu sogro, habitam nas características dos fenótipos amazônicos compartilhados entre eles. Uma mistura identitária que forma o caboclo da Amazônia legal e, principalmente, nos personagens frequentes das fotografias de Luiz, os habitantes das regiões ribeirinhas, ou que possuem na pesca seu modo de vida. Certamente, o fotógrafo não se deteve apenas nesses indivíduos, pois há em seu trabalho uma busca não por padrões, mas pela diversidade, que João de Jesus Paes Loureiro aponta em seu texto *Fontes do Olhar* como *Berrante Natureza Humanizada* (LOUREIRO, 2012), fazendo referência a estética visual presente na Amazônia. Entretanto, o curador Diógenes Moura efetuou uma releitura do termo para *Retumbante Natureza Humanizada*, abordando essa abrangência do humano na fotografia de Luiz ao longo de sua atividade como fotógrafo.

Essa relação visual entre as duas imagens e principalmente na estética desenvolvida por Luiz Braga, construída ao longo de 4 décadas, busca refletir sobre os aspectos visíveis e invisíveis dessa visualidade amazônica, que não se apresenta como uma construção meramente decorativa, mas numa “solenidade visual” que faz dialogar a simplicidade da cultura ribeirinha com a exuberância da rivalidade entre homem e natureza (LOUREIRO, 2015).

Ao longo desses mais de 40 anos de atividade, Luiz Braga constrói sua trajetória como fotógrafo de forma bastante diversificada, seja nos campos de atuação, como retratista em estúdio, no ramo publicitário, atuando a serviço de agências na região, também como criador, juntamente com os irmãos Proença (Edyr, Janjo e Edgar) entre outros. Mesmo que iniciando de forma autodidata e até certa forma, empírica, seus laboratórios para seu desenvolvimento como fotógrafo foram o corredor de sua casa para fotografar as irmãs, o Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira para ilustrar os relatórios do seu pai e o porão de sua casa para fazer seus experimentos com o processo de revelação. Declarar-se autodidata não significa que esteve sempre sozinho no seu processo de aprendizado. Buscou sempre orientações com pessoas que tinha como referência e lhe proporcionavam auxílio para que pudesse crescer. E entre todos os ramos que atuou, a fotografia autoral foi algo que lhe moldou, tanto enquanto indivíduo, como profissional. Todavia, não significava que essas variações de atuação eram compreendidas por ele como um todo em seu trabalho.

[...] todo trabalho autoral foi feito paralelamente ao “trabalho profissional” [...] naquela época eu não tinha maturidade para perceber que tudo era fotografia e tudo era eu, eu separava em uma caixinha o trabalho comissionado, o contrato e em outra caixinha o trabalho que fazia simplesmente pelo prazer de fazer. (BRAGA, 2018a)

Ao longo dessa trajetória, pessoas importantes o auxiliaram de forma relevante a compreender e fortalecer o que estava surgindo em seu percurso. Nesse sentido, tomando essa trajetória como um ponto de entendimento, em 2014, com a curadoria de Diógenes Moura<sup>21</sup>, surge a exposição *Retumbante Natureza Humanizada*. Uma grande exposição que toma como base 40 anos de atividade de Luiz Braga, levando em conta suas primeiras fotografias, ainda quando criança, quando frequentava o Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira, a pedido de seu pai, Dr. Dorvalino Braga, que, vendo o interesse do filho pela fotografia, chama-o para registrar as atividades desenvolvidas no hospital e ilustrar os relatórios.

Diógenes Moura<sup>22</sup> afirmou que uma das coisas que marcou no seu encontro com Luiz Braga foi o fato de ele ser um fotógrafo que mora e atua em sua região, assim como outros exemplos, como Mário Cravo Neto, Walter Firmo, entre outros. Ele buscou

<sup>21</sup> Nascido no Recife, Diógenes Moura é escritor, curador de fotografia e editor independente. Entre 1998 e 2013 foi curador de fotografia da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 2009, foi eleito o melhor curador de fotografia do Brasil pelo Sixpix/Fotosite. Em 2010 recebeu o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de melhor livro de contos/crônicas.

<sup>22</sup> O curador cedeu uma entrevista para essa pesquisa via Skype no dia 05 de maio de 2018.

desenvolver seu trabalho mergulhando nos aspectos que estão presentes na sua região. Assim, o olhar do fotógrafo se torna mais apurado e, com isso, consegue extrair aspectos mais profundos em sua produção, que extrapolam a questão do visual.

Essa exposição será melhor explanada nos capítulos posteriores, todavia, ela serve como um importante ponto de partida para organizar a estrutura desse texto, por conta da sua abrangência e também por conta da organização temporal que pode ser feita a partir das imagens expostas, que compreendem um percurso entre 1977 a 2014. Dessa forma, abrange boa parte do período de atividade de Luiz Braga. Essa exposição contém em sua grande maioria, imagens que ainda não haviam sido exibidas em outras exposições e se centra nas fotografias que tem como tema esse percurso de Luiz no imaginário amazônico.

Dessa forma, as imagens presentes na exposição contam, mesmo que não intencionalmente, um pouco dessa trajetória do fotógrafo, mesmo que sua organização na exposição não tenha sido proposta com o intuito de contar essa história. Segundo o curador, o propósito da exposição não era abordar uma perspectiva biográfica do artista - apesar de haver aspectos biográficos nela, como a Sala dos Afetos, que compreendia objetos, fotografias, entre outras coisas que fizeram parte do mundo de Luiz Braga. A intenção era focar nesse entendimento de *Retumbante Natureza Humanizada*, a partir do texto *Fontes do Olhar* escrito por Loureiro (2012); todavia, essa produção textual tomará a cronologia das imagens da exposição para narrar essa trajetória de Luiz Braga, levando em consideração sua percepção sobre a temática dessa *periferia ribeirinha amazônica*, expressão que comumente utilizou em suas entrevistas, primeiramente atuando na área da Estrada Nova e posteriormente estendendo para outras regiões da Amazônia Legal.

A visão de Luiz sobre essa Amazônia não é única e nem definitiva, visto que ele representa uma parte do que constitui essa fotografia que se desenvolve no Estado a partir dos anos 1980, juntamente com outros fotógrafos como Miguel Chikaoka, Elza Lima, Patrick Pardini, Eduardo Kalif, Geraldo Ramos, entre outros que atuaram nesse momento. Luiz Braga passa a se apresentar como fotógrafo autoral a partir de sua primeira exposição, em 1979, *Portfólio I* na galeria Theodoro Braga, no porão do Theatro da Paz.

A exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, que ocorre não somente em São Paulo em 2014, mas também em Belém e em Goiânia em 2016, não se apresenta como uma exposição biográfica, como bem pontua Diógenes Moura; entretanto, não se pode deixar de levar em conta que ali se manifesta um estudo feito pelo curador que mergulha

na história visual de Luiz e apresenta um perfil que denota lampejos biográficos do artista, não no sentido de sua história de vida, mas que, durante sua trajetória, essa visualidade é evidenciada nas falas de Braga, como algo presente em sua história: nas viagens que fazia à ilha do Mosqueiro com a família; sua ida ao Marajó com seu pai, ou no Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira, ou o momento acidental quando encontra a Belém ribeirinha da Estrada Nova. Nas imagens pesquisadas por Diógenes, pode-se encontrar imagens que extrapolam suas duas primeiras exposições – *Portfólio I* e *Portfólio 80*. Essa pesquisa realizada pelo curador acaba por apresentar alguns indícios de um caminho que Luiz estava buscando e estudando, diferente do que foi apresentado nas duas primeiras exposições.

Ainda sobre esses lampejos biográficos, compreende-se que não se trata de um aspecto biográfico propriamente dito, que leva a compreensão de uma vida, mas há elementos que apresentam aspectos dessa vida e que podem ser compreendidos à luz da experiência e da vivência. Nesse caso esses elementos não se apresentam somente no conjunto de imagens que compõem a exposição, mas na forma como cada espaço é pensado, principalmente no conjunto que forma a *Sala dos Afetos*.

### **2.3. Sala dos Afetos**

Durante minha incursão na exposição *Retumbante Natureza Humanizada* em Belém no ano de 2016, um dos espaços que chamou minha atenção foi a *Sala dos Afetos*. Lá haviam recortes de objetos, fotografias, cartazes, discos, livros e outros materiais que fizeram parte da trajetória de Luiz. Como se aqueles objetos contassem um pouco a sua história e mostrassem como ele chegou aonde chegou. Abre parêntese, sobre essa questão de referências, a *Sala dos Afetos* possuiu uma dimensão bem diferente do que foi apresentada no *Arraial da Luz*<sup>23</sup>; nesta, o fotógrafo apresentou suas influências na fotografia, naquela houve uma referência mais afetiva, dialogando mais com sua biografia, fecha parêntese. Dentre as fotografias que marcam esse espaço, uma em especial fará parte do catálogo de Belém: a imagem dos internos do Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira *Dentro do Ônibus* (1969).

---

<sup>23</sup> Exposição realizada em 2005 que abordou 30 anos da carreira de Luiz Braga, realizada na área do Arraial de Nazaré. Nela, havia um espaço com fotografias e retratos de artistas e fotógrafos que foram referências visuais para o fotógrafo no decorrer de sua carreira.

Figura 7 Dentro do Ônibus (1969)



Fonte: Braga (2016, Não paginado)

Nessa imagem vemos um grupo de pessoas, internas do hospital no qual seu pai, Dr. Dorvalino Braga, era diretor. Eles estão dentro de um ônibus a caminho de um passeio no igarapé. O grupo é bem heterogêneo, tanto em gênero, quanto em idade. O enquadramento da imagem valoriza bem a perspectiva do ônibus, apesar de uma leve inclinação para a esquerda, o que cria certo desvio do plano horizontal. Isso se dá pelo posicionamento de Luiz, à época com 11 anos de idade, diante da cena.

Não seria a primeira fotografia feita por Luiz Braga, pois nesse período ele já havia se arriscado em outras tentativas no porão de sua casa, com algumas fotografias de suas irmãs Heloisa e Lilia no corredor de sua residência na travessa Mauriti, no Bairro do Marco<sup>24</sup>. Essa imagem já marca um período em que Luiz já havia sido chamado por seu pai, para registrar as atividades desenvolvidas no Hospital para ilustrar os relatórios. Até então as referências do fotógrafo eram a partir dos livros de artes que a família possuía, visto que haviam poucas publicações sobre fotografia durante a infância do artista.

<sup>24</sup> Figura 8

**Figura 8** Lilia e Helena Braga na casa da Travessa Mauriti



**Fonte:** Arquivo de Lilia Braga

Esses relatórios são fruto das atividades que o Dr. Dorvalino implementara no hospital, após assumir sua diretoria. Em 1952, fora enviado ao Rio de Janeiro para fazer a residência médica e escolhera a Psiquiatria como ramo de atividade. Foi com a Dra. Nise da Silveira que aprendera métodos relacionados às artes e esportes para o tratamento de doenças psiquiátricas, buscando novos caminhos, em contraponto aos tradicionais métodos que se utilizavam de violência, isolamento e eletrochoques. As referências que moldaram o trabalho do pai influenciaram Luiz Braga de alguma maneira, visto que, em entrevista, ressalta a presença de livros e de suas idas aos leilões de artes em Belém. Nesse ponto, percebe-se elementos das artes visuais na forma como Luiz posiciona seu tema e dialoga com a sua produção visual (VEIGA NETTO, 2013).

Na fotografia 7 Luiz estava acompanhando o grupo de internos a um passeio no igarapé. Com sua máquina 6x6 (CHIARELLI, 2005), que havia ganhado de um amigo de seu pai, Raul Aguilera<sup>25</sup>, ele registra o momento da saída. Aqui, ainda não se tem um fotógrafo que possui muitas referências de artistas. Nesse período em que o menino Luiz Braga começa a fotografar, ainda eram escassos, senão inexistentes, os cursos de fotografia e os acessos a livros eram bem limitados, principalmente por conta do distanciamento geográfico entre Belém e outros centros. Em entrevistas, o fotógrafo

<sup>25</sup> Ele presenteou Luiz com uma câmera trazida dos EUA, após uma viagem que havia realizado, o fotógrafo não conseguiu precisar se seu interesse pela fotografia se deu antes ou depois do presente. (BRAGA, 2018a)

também enfatizou que o material produzido até então era todo em língua estrangeira, o que tornava a aquisição desta formação específica ainda muito complicada. Recebia essas revistas que demoravam cerca de 6 meses para chegar e podia estudar mais sobre o universo técnico da fotografia com a ajuda de seu padrinho Padre Neto, que traduzia para ele os textos. Para se informar, Luiz fez o curso de revelação fotográfica por correspondência no Instituto Brasileiro Universal, a partir das fichas de inscrição que vinham nas revistas em quadrinhos que costumava ler. Quanto as orientações técnicas sobre o aparelho, buscava com o fotógrafo da família, seu Óscar do estúdio Foto Hollywood, então sediado no antigo Largo de Nazaré, atual *Can*:

- Óscar, como é que eu faço?

- Nessa luzinha coloca F11. Se tiver muito nublado coloca F5.6. Aqui é a abertura, ali onde faz o foco...

E assim seguiam as dicas que Óscar dava ao menino incomum, pois o 'Foto Hollywood' era também conhecido em realizar as fotografias 3x4 dos meninos e meninas que estudavam nas escolas próximas ao Largo de Nazaré. Esse fotógrafo possuiu um papel importante na vida de Luiz, tanto por sua atuação como fotógrafo da família e também por dar suas primeiras orientações no seu percurso fotográfico. Em sua homenagem, Luiz fez-lhe um retrato, que integrou o acervo da Sala dos Afetos e foi inserida no catálogo desenvolvido para a exposição realizada em Belém.

**Figura 9 Seu Óscar da Foto Hollywood por Luiz Braga**



Fonte: Braga (2016, não paginado)

Ainda sobre a fotografia *Dentro do Ônibus* (1969)<sup>26</sup>, já aparece, nesta imagem em particular, algo que se tornará recorrente nas fotografias de Braga, ainda que nesse momento não o faça de maneira consciente – e que só se tornará consciente anos mais tarde – mas o que se nota nesta fotografia é o registro de uma Belém que cresce às margens de Belém. Ou seja, esses indivíduos são considerados os párias da cidade, colocados em cativeiro e distantes do centro da cidade, ainda moldado pelo centro histórico, colonial, que habita à beira da baía do Guajará. Esta fotografia registra um evento que ocorre num espaço periférico. Ou seja, num espaço de reclusão e isolamento para serem “acalmados”, “domesticados”. Como citado em entrevistas, sua vivência no Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira - seja fotografando para o pai, seja jogando bola ou participando das atividades desenvolvidas no espaço - fizeram com que o jovem fotógrafo percebesse aqueles internos de forma diferenciada, e isso se reflete na fotografia do ônibus. A imagem não sugere fetiche ou um desejo pelo estereótipo buscando um perfil que aponte algum tipo de transtorno entre os presentes na imagem. Nesse sentido, sem o apoio da narrativa, a fotografia em tela subverte inclusive o apelo pelo documental, pois ela pode se passar por qualquer situação corriqueira da cidade de Belém, colocando estes indivíduos

---

<sup>26</sup> Figura 7

“anônimos” numa situação de igualdade em relação aos ditos “normais”. Nota-se uma universalização expressa por meio do anonimato, que se assemelha às fotografias de August Sander<sup>27</sup> e Eugene Atget<sup>28</sup>, como explanado pelo prof. Dr. Ernani Chaves em sua fala intitulada *Os Sem Nome de Luiz Braga* durante a programação da Exposição *Retumbante Natureza Humanizada* em Belém.

Falar que Luiz atua numa relação entre Percepção, Vivência e Experiência, considerando essa relação que se inicia no Juliano Moreira, auxilia no entendimento que ele demonstrará em sua construção como artista. Essa forma de refletir o fazer fotográfico não está no âmbito da técnica, no que corresponde a *techiné* fotográfica, levando em conta aparelhos e outros elementos. Não que não existisse essa preocupação, até porque, neste período – entre os anos 1970 até o início dos anos 2000 – Luiz Braga divide sua atuação entre o fazer autoral e o trabalho como fotógrafo de estúdio e contratado. O que ocorre, nesse entendimento entre percepção, vivência e experiência, é o desenvolvimento de um olhar quase que antropológico sobre o outro, proporcionando, assim, um sentimento de alteridade, de aproximação e, dessa forma, não ignorar que exista uma diferença de classe, mas compreender que a forma de fotografar de Luiz Braga não implica em necessariamente apontar para essas diferenças, mas de entender aquilo que há de mais comum nos indivíduos que fotografa, ou seja, seu cotidiano.

Sua história de vida passou a fazer parte das minhas reflexões, talvez porque tenha compreendido que um artista reflita em sua obra a presença marcante de sua trajetória. Isso fez com que começasse a atentar para a história de vida de Luiz Braga, em catálogos, jornais e palestras. Em praticamente todos os materiais disponíveis a que tinha acesso na época da pesquisa, a história se repetia: a descoberta da cor, o uso da luz etc. Mas ainda havia algo que deveria ser aprofundado. Um Luiz que está ali presente nas imagens que

---

<sup>27</sup> O fotógrafo August Sander (17 de novembro de 1876 – 20 de abril de 1964) foi um fotógrafo alemão de retratos e documentários. O primeiro livro de Sander, “A face de nosso tempo” (em alemão: *Antlitz der Zeit*), foi publicado em 1929. Sander é conhecido como o retratista alemão mais importante do início do século XX. Disponível em <https://ricardohage.com.br/2019/04/15/august-sander-o-que-uma-foto-nao-diz/>. Acesso em 31 de outubro de 2021.

<sup>28</sup> Fotógrafo pouco conhecido em seu tempo, Eugène Atget (1857-1927) desistiu da carreira de ator e pintor e, em 1888, enveredou pela fotografia. Nessa época registra-se um interesse crescente pela Velha Paris, aquela que aos poucos vai se apagando com o crescimento da metrópole moderna. Atget a documenta prestando seus serviços a artistas, a colecionadores e a instituições governamentais. No entanto, sua fotografia é, frequentemente, interpretada como descompromissada, dando pouca importância à perfeição técnica e voltada a criar uma percepção do espaço pictórico (KRASE, 2000, p. 81). Isso lhe confere uma aura de artista entre ingênuo de sua própria perspicácia e transgressor silencioso, na medida em que passa ao largo de modelos estabelecidos. (Disponível em <<https://www.studium.iar.unicamp.br/38/04/index.html>>. Acesso em 09 de março de 2020).

estava vivenciado naquela exposição, mas também que buscava uma origem, um lugar que estava distante, porém que foi se manifestando em cada fotografia, como se Luiz estivesse numa eterna busca de algo que vivenciara em seu passado distante.

O espaço *Sala dos Afetos* apresenta um Luiz Braga em seu percurso como fotógrafo, naquilo que lhe moldou e que, de certa forma, o desenvolveu, seja na fotografia autoral, seja na atuação dentro do mercado como publicitário, de estúdio e outros. Isso fez dele um fotógrafo muito ativo, desde o momento em que descobre a fotografia como atividade. Esse potencial multifacetado já se mostra quando o jovem Luiz Braga é moldado pelas artes plásticas, principalmente dos pintores Barrocos e Impressionistas (VEIGA NETTO, 2013). Segundo o artista, em sua infância, a fotografia na região ainda não despontava como uma produção artística, mas quase que exclusivamente no campo jornalístico.

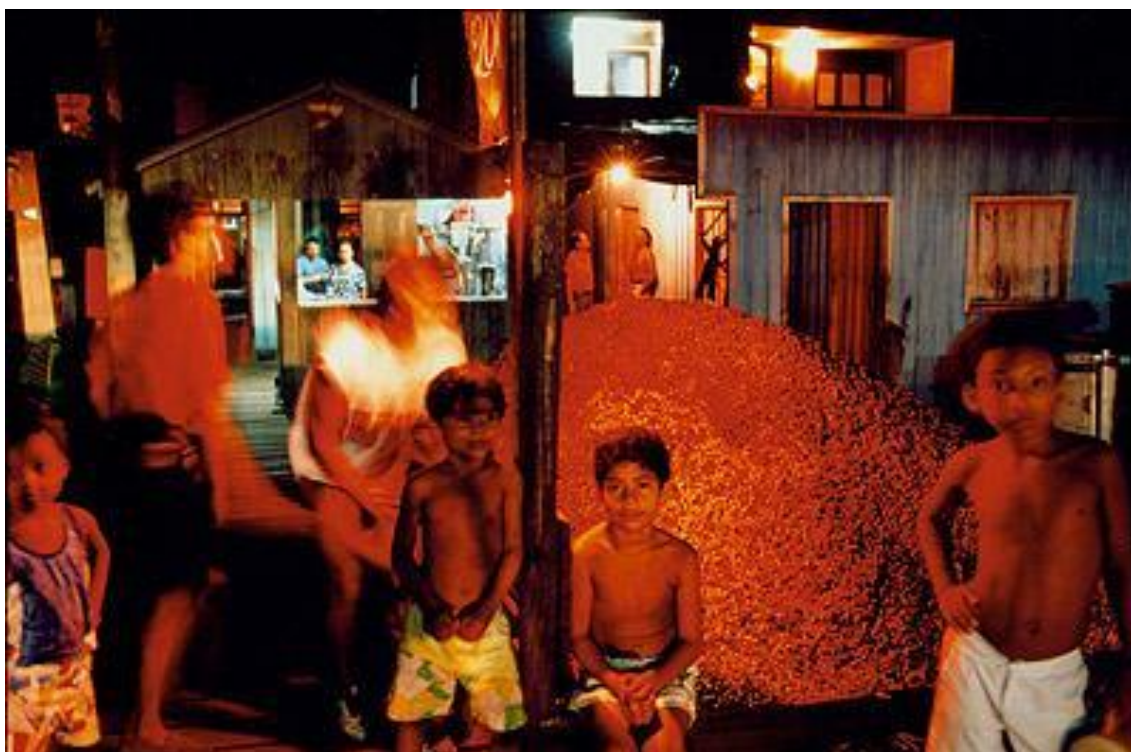
Com o encerramento da exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, Luiz Braga proferiu duas palestras que auxiliaram na compreensão desse universo do fotógrafo a partir dessa exposição. A primeira foi na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará. Na palestra, intitulada *Arquitetura da Luz*, o fotógrafo fala de sua trajetória na fotografia com foco principalmente naquilo que o tornou mais conhecido, a cor e sua interação com a luz. Porém, o que ficou subjacente, foi uma ênfase em como suas imagens apontam para um caminho da afetividade e de memória. Para demonstrar esse percurso ambíguo<sup>29</sup> de sua fotografia, ele apresenta reações das imagens que havia exposto e postado em suas redes sociais. A primeira foi a do *Barqueiro Azul* (1992)<sup>30</sup> argumentada no início desse texto e a outra foi feita na Estrada Nova.

---

<sup>29</sup> A fotografia possui um movimento ambíguo que extrapola a relação com o visível, mas tem como elementos o fotógrafo, o espectador e a imagem como processo intermediador. Isso é um ponto de reflexão em BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

<sup>30</sup> Figura 4

**Figura 10 Meninos na venda de açaí (1988)**



**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

Para além da questão técnica das multiplicidades de quadros existentes nesta imagem, ou do uso da cor saturada, percebe-se um fotógrafo familiarizado com o cenário, alguém que conhece o local por onde caminha e assim consegue extrair o melhor da região. Assim, com baixa velocidade e utilizando a luz do poste de madeira, ele capta uma mudança no cotidiano da Estrada Nova, no qual a noite toma conta e compõe um novo cenário. Nesse tempo, Luiz já havia concluído o curso de arquitetura na UFPA, então a Estrada Nova deixa de ser o lugar do percurso diário para a universidade e permanece como esse espaço produtivo, que se descortinou em suas imagens, sua mina de ouro, lugar onde passou a ver Belém de forma nova, uma cidade que se esconde da cidade.

Dessa forma, em *Meninos na venda de açaí* (1988) vemos como esses indivíduos se colocam na imagem, não à pose, mas na interação com o fotógrafo, que acentua-lhes uma personalidade, uma identificação. Percebe-se uma construção teatral da cena no modo como ele utiliza a perspectiva para dar personalidade ao ambiente. Para isso ele se utiliza das cenas que podem ser observadas na fotografia e faz isso como forma de construir composições em quadros. No primeiro plano, as 4 crianças o encaram de forma firme e até desafiadora, no segundo plano, tem-se o registro de uma ação acontecendo entre duas pessoas e os caroços de açaí, ao fundo numa luz branca, uma família ao que

parece numa espécie de pátio, uma senhora observando o que ocorre no primeiro plano, provavelmente se indagando sobre o porquê alguém tão diferente e estranho ao local estaria ali naquele horário. Por fim, tem-se duas pessoas conversando debaixo de uma lâmpada de luz amarela, alheias às demais interações da composição. Sem incluir as duas casas ao alto com luzes distintas, não há pessoas na cena em si, mas as luzes acesas indicam o rastro de pessoas no espaço que faz parte daquele cenário. Com isso, no olhar de Luiz sobre esses cenários, percebe-se uma busca por uma memória afetiva que lhe é presente e forte, que faz parte de sua própria história e que, de certa forma, lembra um pouco a fotografia *Dentro do Ônibus* (1969)<sup>31</sup>.

Nota-se em Luiz Braga um respeito pelo tema que desenvolve, pelas pessoas e suas histórias. Como ele mesmo pontua que não é de seu interesse fazer fotografias panorâmicas. Apesar de produzi-las - afinal, elas tem seu valor - para ele, essa fotografia feita de forma tão próxima gera uma forma de interação entre o fotógrafo e seus fotografados, pois exige de si um processo de escuta e de interesse pela história que se desenvolve ali.

Ainda sobre essa imagem, Luiz relatou em sua palestra que havia encontrado com o menino central dessa fotografia, o que está sentado ao lado do poste, em frente ao monte de caroços de açaí. Ele relata o que havia mudado em sua vida, não apenas as transformações ocorridas na Estrada Nova – pois o lugar tornara-se muito diferente do lugar no qual o artista havia produzido suas imagens.

Ou seja, apesar das análises que são feitas sobre as imagens de Luiz, leituras outras podem ser desenvolvidas a partir dessa ambiguidade que elas geram. As narrativas do fotógrafo apontam uma relação que transcende os aspectos técnicos no que compreende uma fotografia. Não que esses aspectos deixaram de existir, pelo contrário, os aspectos técnicos continuam uma marca forte em Braga, tanto por seu perfeccionismo, quanto pelo experimentalismo, muito apontado por teóricos (VEIGA NETTO, 2013) e testemunhas do fotógrafo. Todavia, ao acompanhar o fotógrafo em algumas expedições, em suas falas em preleções sobre seu trabalho, vê-se um Luiz Braga reiterando a relação entre Vivência e Experiência que molda o olhar sobre a construção de sua obra. A partir do que foi dito acima, nota-se que essa percepção se molda não somente em aspectos técnicos na relação com a câmera, mas também por meio da interação com as pessoas, suas histórias,

---

<sup>31</sup> Figura 7

principalmente quando direciona o olhar para essa Belém periférica. Dessa forma, atua como um *flâneur* que busca compreender o cenário ao qual é um estranho.

Em relação a esse sentido de permanência, ao pensar no que pontua Luiz, este aspecto está para um sentimento de pertencimento e identidade. Ou seja, de uma valorização dessa cultura que marca uma diferenciação resistente em relação a essa “urbanidade moderna” que tem deixado a cidade mais homogênea e cinza, como costuma dizer o artista.

Sua fotografia procura apontar não para uma cristalização do tempo, ou mesmo uma nostalgia saudosa de uma Belém que cresceu. Mas para uma identidade que vem se perdendo em função do aparelhamento da violenta urbanização que toma conta da cidade e de uma imposição capitalista que procura se sobrepor a vida ribeirinha marcada por esse colorido e de “uma cultura que, por meio do imaginário, situa o homem numa grandeza proporcional e ultrapassadora da natureza que o circunda” (LOUREIRO, 2015, p. 55).

### 3. RETUMBANTE NATUREZA HUMANIZADA – UM PREÂMBULO

Retumbante significa ‘que provoca um som muito alto, intenso, de grande repercussão, capaz de se fazer ouvir ao longe<sup>32</sup>’. Dessa forma, refletir sobre o que representa esse adjetivo na obra de Luiz Braga, ou a leitura que ele faz sobre esse universo que criou ao longo de 40 anos de atividade é o que propõe o curador Diógenes Moura, e quando associa a este termo o conceito de ‘Humanizada’ extrapola o campo do visível e convida a vivenciar algo que está para além da fotografia.

Mais do que um jogo de palavras, o título da exposição por si só carrega uma enormidade de compreensões que estão dentro e fora do fotógrafo. Abrange também o campo da alteridade que a fotografia pode desenvolver. Ao mesmo tempo em que nos coloca diante do sublime, do singular ou mesmo do devaneio, vemo-nos no território do mundiado, do encantado (MEDEIROS, 2016).

Todavia, essas dimensões possuem uma tênue armadilha, visto que Luiz orbita entre esse espírito romântico do sublime, criando mundos míticos e mediatos - de acordo com o pensamento de João de Jesus Paes Loureiro - ao mesmo tempo em que ele não cria um universo ligado a essa perspectiva de uma Amazônia exótica, mas que também lida com seus problemas cotidianos, suas limitações e não se isenta de sua relação com o moderno, ou seja, a fotografia de Braga não se constrói dentro de um mundo estático, mas profundamente dinâmico, mas também lida com esse universo das histórias das matas, rios e florestas contadas pelos mais velhos em tempos das noites de lamparina.

Outro ponto de reflexão é que a exposição representa uma espécie de vestígio (SOULAGE, 2010) da trajetória de Luiz Braga ou mesmo como a busca por um olhar quando pensamos a relação entre a exposição e o fotógrafo a partir da própria dela própria e seu conjunto de imagens como referente (BARTHES, 1984) do artista.

Esse aspecto do referente para Luiz Braga, aponta, em várias de suas falas, - sejam em entrevistas, palestras ou depoimentos sobre exposições realizadas pelo artista - o afeto como ferramenta que lhe serve de guia para o desenvolvimento de seu trabalho. Neste sentido, cabe também relacionar esse nível do afeto como uma abertura para esse ponto da experiência como uma dimensão do coletivo. Por ter em *Retumbante Natureza Humanizada* esse fator que interliga não apenas essa humanidade que está presente nas

---

<sup>32</sup> RAMOS, Rogério de Araújo. **Dicionário didático básico de língua portuguesa**: ensino fundamental I. São Paulo: Edições SM, 2011

imagens, por meio dessa relação com o cotidiano de seus fotografados, como também na própria forma de compreender a formação do olhar do fotógrafo:

[...] minha fenomenologia aceitava comprometer-se com uma força, o afeto; o afeto era o que eu não queria reduzir; sendo irredutível, ele era, exatamente por isso, aquilo a que eu queria, devia reduzir a Foto; mas seria possível reter uma intencionalidade afetiva, um intento do objeto que fosse imediatamente penetrado do objeto que fosse imediatamente penetrado de desejo, de repulsa, de nostalgia, de euforia? (RAMOS, 1984, p. 38)

Pensar a *Retumbante Natureza Humanizada* como esse processo de rastro e referente da história, dessa memória de 4 décadas de produção fotográfica de Luiz Braga, pode-se utilizar para refletir essa trajetória, mas se as imagens da exposição representam um referente do passado de Braga, qual passado seria este? Do objeto fotografado em si, ou do pensamento do fotógrafo sobre a imagem? Do curador que escolheu aquela imagem específica para a exposição ou da experiência daquela fotografia ambientada em conjunto com uma série de imagens que transpõe passados outrora, se misturando com outras temporalidades?

Antes de pensar a fotografia de Luiz no âmbito da arte ou mesmo uma visão do artista sobre um lugar, no caso específico da exposição, vemos a construção de vestígios dessa humanidade retratada pelo artista ao longo desses anos, menos a humanidade como um documento sociológico, antropológico ou histórico, e mais de um olhar sobre essa humanidade que foi se construindo ao longo das décadas, detentor de um viés poético. Na maneira como Diógenes Moura desenvolve seu olhar sobre o trabalho de Luiz Braga, fica claro este modo de perceber essa humanidade que se modela ao longo dos anos, em que o olhar do fotógrafo se transforma na interação com essas pessoas e com o lugar. Nesse sentido, cabe trazer Soulage para refletir a posição de Braga sobre sua própria produção:

[...] é que a fotografia faz sonhar, trabalha nosso devaneio e nosso inconsciente, habita nossa imaginação e nosso imaginário e é, no *contínuum* do visível, um buraco negro brilhante que nos faz passar para um outro espaço e um outro tempo, e que ora nos confronta com a alteridade – mas que alteridade? (SOULAGE, 2010, p. 13).

Essa questão da alteridade na fotografia pode ser compreendida como esse vestígio que estimula a imaginação poética, extrapolando seu caráter documental e pode ser pensada do ponto de vista do aspecto relacional que o fotógrafo estabelece com seu tema, ou com seu campo. Então, esse aspecto da alteridade caminha no próprio entendimento de si do fotógrafo, que mergulha nessa dimensão do tempo da fotografia; não apenas o tempo do clique, mas do vestígio, como aponta o autor, dado que a fotografia

é uma imagem que induz à interrogação, ao questionamento à provocação do passado e do presente, do ser e do devir, do imobilismo e do fluxo, do contínuo e do descontínuo, do objeto e do sujeito, da forma e do material, do signo e da imagem.

Nesse sentido, a exposição *Retumbante Natureza Humanizada* busca estabelecer esse tipo de provocação, visto que as imagens dispostas transpõem a dimensão do tempo, ao mesmo tempo levando a confrontar essa humanidade que, nas fotografias, também devolvem o olhar àquele que observa. Como se o verdadeiro *flâneur*<sup>33</sup> não fosse o fotógrafo, mas o observador, esse elemento estranho ao seu cenário regular, do cotidiano das pessoas.

Essa *flânerie*, essa errância presente na *Retumbante Natureza Humanizada*, não significa a exploração curiosa dos espaços da cidade, mas de uma espécie de alegoria das galerias em que os passantes seguem descortinando essa dimensão do humano na fotografia de Luiz, não necessariamente daqueles que estão nas imagens, mas também da própria forma do fotógrafo perceber essa humanidade.

O que pensa seu José quando repete com seu olhar que quase atravessa a aurora: “o mar não tem cabelos”? O que pensa o menino que grita por trás dos óculos de grau quando dança e ultrapassa o tempo, vara a noite ensaiando uma quadrilha de São João em pleno mês de fevereiro? A animação do peixe: sim, o mar não tem cabelos. Na aparelhagem está escrito: o pássaro de fogo da saudade. Toca na rua. Tanta água, o furo sem saída: impossível desligar o vento. Então me diga: o que é ser vasto? Vou repetir: o que é ser vasto? (DIÓGENES MOURA apud BRAGA, 2014, p. 119)

Assim o curador Diógenes Moura constrói uma narrativa que apresenta este método da *flânerie* de Luiz Braga em suas imagens, na relação com essas pessoas que fotografou, mesmo que as apresente de forma anônima, dando esse ar entre o universal e o regional Paes Loureiriano mas, e também, aponta para os espaços que percorre, espaços periféricos da cidade que cresce de costas para o rio, seja dos ribeirinhos de Belém, como daqueles do Marajó. São universos que não estão presentes no centro da cidade. Ao mesmo tempo, o expectador é convidado, na exposição, a deslindar esse universo mundiado, onde o espaço expositivo é dividido em salas coloridas, criando um clima de imersão focado nas fotografias. Fotografias únicas, dípticos, trípticos e polípticos

---

<sup>33</sup> “O observador – diz Baudelaire – é um príncipe que, por toda a parte, faz uso do seu incógnito.” Desse modo, se o *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 38

ampliam esse universo humano criado por Luiz. Não são fotografias de pessoas, mas dessa perspectiva problematizada por Diógenes Moura: ‘O que é ser vasto?’

Moura, ao desenvolver as narrativas no catálogo da exposição, parece referir-se diretamente aos escritos de Benjamin, seja no âmbito da escrita, seja no de olhar. Vê-se alguma semelhança entre os dois autores, que indagam sobre essa visão desse homem que busca a vastidão. Afinal, que homem é esse que busca ser vasto? O fotógrafo, o fotografado ou o observador?

Em suas errâncias, o homem da multidão, já tarde, chega a um grande bazar ainda bastante frequentado. Nele circula como se fosse freguês. Havia no tempo de Poe lojas de muitos andares? Seja como for, Poe faz esse inquieto gastar “cerca de hora e meia” nesse local. “Ia de um setor a outro sem nada comprar, sem nada dizer; com olhar distraído, fitava as mercadorias.” Se a galeria é a forma clássica do interior sob o qual a rua se apresenta ao *flâneur*, então sua forma decadente é a grande loja. Este é, por assim dizer, o derradeiro refúgio do *flâneur*. Se, no começo, as ruas se transformavam para ele em interiores, agora são esses interiores que se transformam em ruas, e, através de labirinto das mercadorias, ele vagueia como outrora através do labirinto urbano. Um traço magnífico do conto de Poe é que ele inscreve, na primeira descrição do *flâneur*, a imagem do seu fim. (BENJAMIN, 1994, p. 51)

O *flâneur* é aquele que sente as mudanças na paisagem da cidade e que se coloca de forma solitária diante disso tudo – ‘um abandonado na multidão’ (BENJAMIN, 1994) – remeta à análise feita na *Estrada Nova e Cão* (2007). Quando essa paisagem, para Luiz, deixa de ser a mesma, todavia, ele opta por mudar-se e segue rumo à ilha do Marajó, e estabelece um novo espaço para sua *flânerie*, deixando para trás somente o afeto que sua memória proporcionou naquele lugar que o ajudou a construir sua obra.

Diante do que foi exposto acima, o olhar que se direciona ao fotógrafo e sua obra é do estranhamento, ao mesmo tempo de curiosidade. Seja pelo tempo da imagem, do acontecimento em si, ou pela história por trás de cada personagem retratado pelo fotógrafo. Assim, ao pensar as imagens da exposição, temos essa tensão que se apresenta na forma como os olhares se direcionam e se projetam para fora da fotografia.

### **3.1. Sobre alteridade na obra de Luiz Braga**

A questão da alteridade na fotografia de Luiz Braga é algo a ser observado em dois aspectos: primeiro, do ponto de vista do método que utiliza para fotografar, dado que, em entrevistas, afirma que costuma atuar de forma mais individual, ou seja, sem o aparato de segurança ou excesso de equipamentos. Faz-se acompanhar de no máximo sua assistente. No período em que fotografava a Estrada Nova, durante sua ida à universidade, era apenas ele e a câmera observando os espaços, atento aos detalhes e ao movimento.

Outro aspecto também está nas relações que estabelece durante esses percursos, pessoas que atuam como mediadores entre o fotógrafo e o espaço. Ele, como indivíduo externo, costuma ter esses membros da comunidade local, o que enseja o surgimento de uma rede de contatos que viabilizam a execução de seu trabalho.

Nesse sentido, a alteridade se encontra no âmbito de que sua fotografia atua num duplo, quando, a um só tempo, fala tanto do fotógrafo, quanto do fotografado (SOULAGE, 2010). Ao mesmo tempo, ao se pensar em *Retumbante Natureza Humanizada*, podemos refletir que esta exposição também fala sobre o próprio espectador, visto que ela não diz respeito somente aos fotografados, mas a essa humanidade que se manifesta na criação de mundo, o que funciona também como espelho para quem olha, ao mesmo tempo em que o “fotógrafo sempre fotografa a si mesmo quando fotografa o outro” (SOULAGE, 2010, p. 208).

Esse processo de captura das imagens faz com que Luiz se posicione como um fotógrafo humanista, ou seja, ligada a uma perspectiva mais crua, porém sensível a esta realidade na qual está inserido. Entretanto, não se preocupa em desenvolver uma narrativa jornalística sobre seus temas, mas não se furta a ignorar os problemas sociais existentes pelas regiões onde passa, mas em seus trabalhos percebe-se uma espécie de “instantâneos da vida” (SOULAGE, 2010, p. 323). Suas imagens tendem a parecer quase que encenadas, visto a teatralidade com que seus personagens se colocam integrados com o ambiente e seus afazeres, ora fitando-o de forma direta - seja para desafiá-lo, seja para lhe ser cúmplice - ora simplesmente ignorando-o e se ocupando de sua atividade em si, fazendo do fotógrafo uma testemunha passiva da cena, como um observador que apenas contempla o espetáculo da vida ocorrendo diante de seus olhos e sua câmera (LOUREIRO, 2007).

A escolha dos equipamentos e lentes também torna essa questão da alteridade na fotografia de Luiz ainda mais presente, quando ele escolhe lentes que o direcionam para uma fotografia mais aproximada. Dessa feita, não há como não estabelecer uma relação de proximidade com o fotografado. Assim, antes de buscar se “apropriar” da imagem, é preciso estabelecer um sentimento de cumplicidade entre ambos, para que seja possível alcançar a intenção do artista. Essa metodologia é fruto da experiência que o fotógrafo adquiriu a partir de sua atuação em estúdio, quando efetuava retratos dos mais variados tipos de clientes.

Então, quando Luiz inicia seu percurso na Estrada Nova, ele já atuava como fotógrafo profissional em seu primeiro estúdio que se localizava na avenida Padre Eutíquio. Ao findar seu expediente, para seguir rumo à Universidade Federal do Pará, ele tomava o percurso pela rodovia Bernardo Sayão e com isso podia se aproximar dessa paisagem e da cultura que o acolheu. Assim, esse caminho trilhado por Luiz por esses espaços, até então desprezados como potencialidade estética, remonta às suas conversas com o seu professor de Estética – João de Jesus Paes Loureiro<sup>34</sup> – durante o curso de Arquitetura, o percurso pela Estrada Nova até a universidade e sua participação no projeto *Fontes do Olhar* coordenado por Osmar Pinheiro.

A cor representa para Luiz algo que transcende a percepção na construção fotográfica, mas que também está ligada a esse sentido simbólico e dialogal com o universo que fotografa, tanto que se estende ao universo de seus espaços expositivos. Como ele mesmo salienta: “o branco não me favorece<sup>35</sup>”, apontando que suas fotografias se tornam mais potentes quando expostas na relação que forma o seu olhar para a Amazônia, a cor, visto que esse espaço expositivo deve ser um lugar que, de certa forma, se integre com o lugar de suas imagens, ou seja, a ideia é de criar não apenas uma ligação através do olhar, mas proporcionar espaços imersivos, a fim de ligar o espectador ao tempo da imagem, colocando-os diante dos próprios fotografados e torná-los cúmplices da imagem.

Essa expressão não representa apenas a necessidade da cor em suas fotografias, ou na relação delas com o espaço expositivo. Significa a percepção da estética existente no povo amazônico que observa desde a Estrada Nova e atualmente na ilha do Marajó. Como o primeiro se tornou perigoso para desbravar<sup>36</sup>, o segundo representou um manancial potente não apenas de imagens, mas de imaginários e histórias, onde desenvolveu ainda mais sua percepção.

---

<sup>34</sup> Durante as entrevistas de 15 de março e 12 de junho de 2018, Luiz Braga ressalta a importância de Paes Loureiro para sua percepção estética, bem como a partir do texto *Fontes do Olhar*, ele e Diógenes extraíram as bases para o texto curatorial e a referência para o título da exposição “Retumbante Natureza Humanizada”.

<sup>35</sup> Expressão dita por Luiz Braga em entrevista realizada em 12 de junho de 2018 ao pontuar a realização como artista sobre a seleção de fotografias suas pelo curador Ivo Mesquita para a Bienal de Veneza em maio de 2009. Por dificuldades burocráticas no diálogo Brasil-Itália, suas imagens foram expostas, segundo o fotógrafo, de forma tradicional em paredes brancas. Para Luiz, as imagens tiveram excelente aceitação, porém, para ele, perderam grande parte de sua potencialidade, pois como afirma: “O branco não me favorece...”.

<sup>36</sup> Em entrevista em 15 de março de 2018, relatou sobre os assaltos que sofreu na Estrada Nova e o fato de optar por não andar com seguranças durante suas expedições, pois isso o afasta das pessoas que se relaciona e afeta o desempenho das produções. Em função disso, optou por mudar sua fonte de produção de imagens.

Luiz, ao longo de seus mais de 40 anos de produtividade artística, observou - a partir da forma como o povo Amazônico lida com seu próprio espaço, no colorido do pó xadrez e na arquitetura das casas, ao colorido do suporte que sustenta suas fotografias - essa relação simbiótica com seu trabalho, pois na verdade o que manifestou em suas imagens não foi apenas uma questão técnica, mas um reflexo de uma estética desse imaginário amazônico. Esse caminho não foi simples, mas essa forma de perceber esse universo entre o espaço, os indivíduos e a fotografia foi criando volume à medida que ele foi se aproximando cuidadosamente das pessoas com as quais se relacionou no decorrer do tempo.

Minhas primeiras fotos, as pessoas não apareciam. Só apareciam superfícies. O homem está perceptível, porque tudo o que fotografei foi feito pelo homem. Foi um caminho de sedução. Comecei a me aproximar das pessoas aos poucos. Não procuro nenhum tipo de alvoroço que vá inibir o ser humano. Nunca invadi a privacidade de ninguém. Aos poucos, fui estabelecendo um diálogo de olhares. A fotografia começou a funcionar como um espelho para mim. Minhas fotos são silenciosas, porque não sou barulhento. São tranquilas, porque gosto de tranquilidade. Não sou fotógrafo de eventos, porque não gosto de festas. A beleza da vida está no dia-a-dia. Não acredito que alegria tenha hora marcada. Meu ritmo de trabalho é mais lento e segue o ritmo das pessoas que vivem lá. (PERSICHETTI, 2000, p. 185)

Essa questão do tempo da fotografia do fotógrafo remete a essa perspectiva que necessita de paciência para se realizar, ao mesmo tempo em que, para que ela aconteça de forma satisfatória, é preciso envolvimento com o tema, compreensão de sua realidade, suas características. Com isso, colocar-se no olhar do outro, apreender a dimensão da relação com as pessoas com seu lugar, buscar se situar não na frente das pessoas, mas junto delas. Por mais que a câmera se posicione como quem os captura, é preciso estabelecer cumplicidade com seus fotografados para conseguir desenvolver sua poética.

No texto *Fontes do Olhar* João de Jesus Paes Loureiro deu os prenúncios daquilo que se tornaria, em 2014, a exposição *Retumbante Natureza Humanizada*. Dois destaques importantes nesse texto que se encontram no texto curatorial de Diógenes Moura representaram a influência do pensamento de Paes Loureiro sobre o olhar de Luiz Braga.

São marcas de passagem de um povo que olhar. Revelam a insurreição contra a regularidade aparente do verde e do barrento. A escrita do homem sobre o universo, numa visualidade lírica, pois estabelece um acordo do homem da região com o mundo, e do mundo consigo mesmo. Formula o pacto elementar entre a essência e a aparência. É uma visualidade que indica a ocupação da solidão, *horror ao vazio*. As cores se apoderam-se de todas as superfícies postas ao dispor do homem. E ele joga com as cores criando a sua humilde, mas *berrante natureza humanizada*, marcada de tonalidades fortes e agressivos contrastes. Como a epiderme exterior de um desejo de retirar tudo da

uniformidade. Uma ânsia de diferença. O gosto pelo particular, numa região de universalidade. [grifo meu] (LOUREIRO, 2012, p. 81)

A expressão *Horror ao Vazio* serviu de referência ao texto curatorial escrito para a exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, de Diógenes Moura. A relação entre os dois textos<sup>37</sup> está na forma como essa Amazônia foi percebida, como esse lugar de potências estéticas na interação entre homem e natureza. Em Paes Loureiro a cor é algo evidenciado como destaque estético desse sujeito amazônico. Diógenes evidenciou o percurso que Luiz construiu em sua trajetória artística e como esse encontro entre o fotógrafo e essa realidade estética se manifestou em suas imagens.

Nos anos 1970 e 1980 a cor para mim era uma teimosia, já que naquele tempo a fotografia preto e branco é que era considerada “fotografia de arte”. Mas foi a cor que me guiou e ajudou a ver o meu lugar e a criar o meu território do olhar. Minha intuição acabou por me manter onde nasci. Não sou um fotógrafo de grandes expedições geográficas. Depois de muito refletir sobre o que fazia, notei que voltava naturalmente aos mesmos lugares e temas, mas que, a cada retorno, minha fotografia poderia se expandir e se aprofundar, mantendo acesa a inquietude que alimenta a experimentação de novas técnicas e maneiras de fotografar<sup>38</sup>.

E *Berrante Natureza Humanizada* sofreu uma releitura para dar o nome à exposição com a substituição de Berrante para Retumbante. Quando Luiz pensou o que deu início a *Retumbante Natureza Humanizada*, imaginou não apenas uma intencionalidade direta da exposição, mas uma organicidade na forma como desenvolve seu trabalho. Ou seja, suas imagens não surgiram para determinadas exposições, mas foram criadas em função de um olhar e de uma relação com as pessoas e seus espaços. Isso se refletiu no diálogo que suas fotografias estabeleceram entre si e essa organicidade ficou fortemente latente no seu encontro com Diógenes Moura, que viria a ser o curador dessa exposição.

Retomando a reflexão de João de Jesus Paes Loureiro, referência para o desenvolvimento deste título, essa retumbância habita no espaço duplo entre o mediato e o imediato, entre o poético e o pragmático, justamente esse universo vivido e criado por Luiz Braga que se deixou levar ao longo de sua jornada como fotógrafo. Dessa forma, Diógenes Moura desenvolve um trabalho que deixa ambígua essa humanidade de forma proposital. Vamos percorrendo a exposição nos deparando não apenas com personagens

<sup>37</sup> Fontes do Olhar de João de Jesus Paes Loureiro e Horror ao vazio de Diógenes Moura.

<sup>38</sup> Fala de Luiz Braga que compõe o texto ‘Novamente Horror ao Vazio’ de Diógenes Moura para o Catálogo da Exposição Retumbante Natureza Humanizada. Sesc Pinheiros, 2014, p. 19.

e paisagens com as quais o fotógrafo se relacionou e ‘pintou’ com sua câmera, mas também como uma espécie de reflexo de sua própria jornada.

Tanto Luiz Braga quanto Diógenes Moura apontam que o propósito da exposição *Retumbante Natureza Humaniza* não tem um caráter retrospectivo da trajetória de Braga, por mais que as imagens façam esse percurso no acervo de 40 anos na obra do fotógrafo paraense. Todavia, também não possuiu, a princípio, um caráter biográfico, pois segundo Luiz, ela não tem essa função, visto que não houve a intenção de trabalhar com obras icônicas, mas de focar sobre um olhar novo sobre a obra do artista. Entretanto, por mais que se diga que a exposição não possui esse caráter biográfico, o próprio Luiz Braga pontua esse sentido autobiográfico em sua produção artística:

Sempre fui uma pessoa muito tímida. A fotografia me deu a possibilidade de chegar e de me aproximar das pessoas. Em seguida me permitiu um processo de autoconhecimento. Na medida em que fotografava e via o resultado, percebia que o que estava registrado era uma crônica da minha vida. Cada foto reflete um momento que vivi. Percebi que fazia uma autobiografia com minhas fotos. (PERSICHETTI, 2000, p. 185)

Ou seja, não se pode negar que, ao dialogar com as obras com a intenção sugerida pelo título da exposição, encontramos um amplo caminho a ser percorrido nas obras apresentadas, mesmo que em sua grande maioria inéditas ao público, representam parte importante da história do fotógrafo, já que elas apresentam um percurso que se monta em 4 décadas. Nesse entendimento, vida e obra se misturam e a forma como a exposição é organizada – não na montagem das imagens, pois elas seguem uma forma atemporal, mas as fotografias propriamente ditas, o curta-metragem *O Sem Nome e o Nada* e a *Sala dos Afetos* – sugerem um olhar que se moldou a partir de sua vivência com essa paisagem que se coloca como retumbante e humanizada justamente porque, na trajetória de Braga, há inúmeras trocas que contribuíram para sua formação e estão presentes em seu trabalho.

Ao refletir sobre a exposição, João Pedro – integrante do coletivo Cêsbixo, responsável por desenvolver o vídeo *O Sem Nome e o Nada*, intervenção que, de certa forma, fecha o percurso da exposição – aponta que em *Retumbante Natureza Humanizada*, há muito da mão do curador Diógenes Moura na forma de conceber e organizar a obra do Luiz, a partir de um olhar que ainda não havia sido feito sobre seu material. Uma leitura que não necessariamente perpassava por legitimar determinada obra específica, mas de salientar a construção do olhar do fotógrafo sobre a região no decorrer dos 40 anos de atividade. Nesse sentido, a perspectiva dele é a de que exposição acaba possuindo, de certa forma, um perfil biográfico sobre Luiz Braga.

Essa exposição, não é querendo tirar o mérito do Luiz, mas essa é uma exposição de um olhar de um curador de fotógrafo, tá entendendo? E isso é claro, é um recorte de um curador de um fotógrafo né? Não é uma relação como é normalmente com um fotógrafo que convida um curador e o curador fica meio que submetido aos quereres do fotógrafo. Não existe isso com o Diógenes, ele é uma pessoa muito expansiva pra isso tá entendendo? O Luiz sabe muito bem onde ele tava, ele queria exatamente isso. Ele queria uma pessoa que enfiasse o dedo lá no acervo dele e tirasse coisas realmente né, resgatasse coisas que estavam esquecidas e o Luiz queria isso, tá entendendo? E a construção da exposição é um trabalho de arte do curador, tanto que existe intervenções muito fortes, lá de São Paulo, assim, aqui em Belém houve intervenções menores né, até por questões de recursos, mas por exemplo, em São Paulo existia uma sala, que a sala inteira era de tipo, um papel de parede tipo de sofá... bem brega assim, bem kitsch, mas que na construção ficou lindo assim sabe, ficou um negócio... existiam as paredes vermelhas, a sala vermelha, existia uns trechos junto com as fotos, como foi colocado os trechos junto com as fotos, enfim, é uma construção de um curador realmente da exposição né. (SILVA, 2018)

Ou seja, essa exposição - por mais que se centre nas imagens de Luiz Braga, a forma como tudo isso se organiza e é percebido, dentro de um projeto expográfico – possui, em Diógenes Moura, um papel fundamental para que ocorresse, uma vez que, para essa perspectiva ser desenvolvida, houve um interesse na aproximação dos dois e na forma como essa relação se desenvolveu até a construção dessa exposição.

Tanto Luiz quanto Diógenes apontam que essa exposição não nasceu em 2014. Ela remonta ao ano de 2006, quando o curador pede para entrar em contato com Luiz Braga para que este participe da exposição *A Procura de um Olhar – fotografos franceses e brasileiros revelam o Brasil*<sup>39</sup>, que seria realizada na Pinacoteca de São Paulo. Essa aproximação foi mediada pela curadora e amiga do fotógrafo, Rosely Nagakawa<sup>40</sup>. Diógenes já estava observando o trabalho de Braga, principalmente pelo fato de ser de uma região que, na sua análise, não era visível do ponto de vista de sua importância para o cenário da arte, ou seja, fora do circuito tradicional da arte – Rio de Janeiro e São Paulo.

---

<sup>39</sup> Foi uma exposição coletiva com 200 imagens em comemoração ao ano da França no Brasil que ocorreu em 2009 na Pinacoteca de São Paulo, com curadoria de Diógenes Moura que, na época, era coordenador da Pinacoteca. Entre as imagens havia fotografias dos fotógrafos franceses Pierre Verger, Marcel Gautherot e Jean Manzon e de fotógrafos da atualidade como Bruno Barbey, Olívia Gay e Antoine D'Agata e entre os brasileiros estão Luiz Braga, Tiago Santana e Mauro Restifff. A mostra prestou homenagem ao antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. Sobre a exposição ver em Guia Folha São Paulo. Disponível em <<https://guia.folha.uol.com.br/exposicoes/ult10048u557876.shtml>>. Acesso em 14 de julho de 2018.

Destaque de Luiz Braga em entrevista realizada 12 de junho de 2018.

<sup>40</sup> Rosely Nagakawa é arquiteta e curadora formada em Arquitetura pela USP/SP, especialista em Museologia também pela USP e em Semiótica da Comunicação pela PUC/SP. Participou na Curadoria Geral do projeto Panorama da Fotografia Paraense 80/90 coordenado por Mariano Klautau Filho e foi curadora de algumas exposições de Luiz Braga. Foi a primeira curadora a ler o portfólio de Luiz Braga no início dos anos 1980, oferecendo-lhe alguns conselhos importantes para o alinhamento de seu trabalho. Luiz aponta isso na entrevista que concede ao curador Tadeu Chiareli para o catálogo da exposição Retratos Amazônicos (2005).

Observou a produção de Braga em virtude da peculiaridade em se manter na terra onde nasceu e ter desenvolvido sua obra num raio de pouco mais de 100 km de sua terra natal. Isso, para o curador, significou um mergulho mais profundo na construção de sua obra. Ao mesmo tempo em que reconhecia a importância do trabalho desenvolvido por Luiz na região, a forma como se posiciona diante do tema paralelamente ao fato de ser e morar na área, o faz ver de forma mais profunda a possibilidade perceber o outro que fotografa de forma mais íntima, o que o diferencia na forma de fotografar. Como o próprio curador aponta:

[...] eu acho também que nesse encontro meu com Luiz e de Luiz comigo... É... sobretudo o que faz a diferença nisso é fato de nós termos a mesma idade e de sermos pessoas maduras, obviamente, mas da gente entender um pouco essa questão da existência, de como nós vivemos, desse abandono eterno ancestral que você luta diariamente no país, enfim... Eu não sei nem como te dizer isso. É uma... Isso se torna fácil porque são pessoas que falam a mesma coisa, pensam do mesmo jeito assim, sabe? Dois extremos, eu sou de Recife e isso também faz a diferença... o meu povo é um povo que gosta da reflexão. Quer dizer, o meu povo não, mas a cidade onde eu nasci é uma cidade que gosta da reflexão, eu desde pequeno eu me preocupo com isso... É... Em poder ver o outro não porque eu seja bonzinho, porque eu não tenho nada de bonzinho e eu tenho pavor dessas pessoas que fazem o bem publicando que faz o bem, mas é sobretudo o fato de você se colocar dentro desse mundo que a gente vive, dessa existência, das dificuldades e Luiz também é assim [...]. (SANTOS, 2018)

Esse processo de identificação entre Luiz Braga e Diógenes Moura criou o vínculo necessário para que o fotógrafo abrisse seu arquivo para que o curador pudesse mergulhar. Este é conhecido por trabalhar com imagens geralmente inéditas de artistas, buscando efetuar leituras que dialogassem com questões relacionadas à problematização do corpo e das identidades regionais, fora dos estereótipos marcados por leituras limitantes da cultura amazônica. Outro ponto significativo nesse encontro se constrói por conta da leitura que Diógenes efetua do trabalho que Braga, que está para além dos aspectos formais, mas no âmbito da significação.

Sobre isso é importante também refletir que existe uma relação complexa entre a aparência, ou seja, aquilo que é visto na imagem, a forma como o fotógrafo percebe o mundo – seja por conta de sua personalidade, seja pela forma como foi socializado – e refrata isso na sua relação com seus fotografados. Isso está para além dos aspectos formais da composição fotográfica, do uso da luz, mas atua num conjunto combinado de relações que culminam na obra (FABRIS, 2011).

Com isso, pode-se entender que o curador viu no trabalho de Braga não apenas uma constituição visual rica em seus aspectos técnicos, mas também nesses aspectos

subjetivos na forma como ele se relaciona com essa humanidade retumbante das periferias ribeirinhas nas quais atua. Assim, a partir dessa intermediação da curadora Rosely Nagakawa, Diógenes veio à Belém para efetuar a seleção do material de Luiz. Esse processo de pesquisa se deu no ano de 2008. O fotógrafo considerou este o marco inicial para seleção de imagens que viriam culminar na *Retumbante Natureza Humanizada*.

Para Diógenes Moura, o processo inicial de contato com Luiz Braga se dá em 2006 para a montagem da exposição *À Procura de um Olhar: Fotógrafos Franceses e Brasileiros revelam o Brasil*. Foi uma exposição coletiva com cerca de 200 imagens em comemoração ao ano da França no Brasil que ocorreu em 2009 na Pinacoteca de São Paulo com curadoria de Diógenes que, à época, era coordenador da Pinacoteca. Entre as imagens haviam fotografias dos franceses Pierre Verger, Marcel Gautherot, Jean Manzon, Antoine D'agata, Bruno Barbey, Olivia Gay, além dos fotógrafos brasileiros Luiz Braga, Mauro Restiffe e Tiago Santana. O homenageado nessa exposição foi o antropólogo Claude Lévi-Strauss.

Essa aproximação entre os dois se deu muito em função da forma como Diógenes lia o trabalho de Luiz Braga. O fotógrafo percebeu no olhar do curador um tratamento diferente dado a algumas imagens que haviam sido, de certa forma, passadas despercebidas para outros curadores, anteriormente. Isso se tornou mais claro para Braga no resultado da seleção das fotografias para a exposição *A Procura do Olhar*. Segundo o fotógrafo, essa exposição representou uma percepção 'fora da curva' sobre sua obra, pois as imagens selecionadas nunca haviam participado de nenhum tipo de exposição.

Com isso, o trabalho desenvolvido por Diógenes Moura para a exposição *A Procura de um Olhar* representou, na percepção de Luiz Braga, uma espécie de 'aquecimento' para o que veio ser a *Retumbante Natureza Humanizada*, pois ele deu o tom do processo de pesquisa de seu trabalho, que era visitar "imagens que estavam adormecidas, de certa maneira esquecidas dentro do arquivo" (BRAGA, 2018b). Ou seja, redescobrir as imagens do artista para além das fotografias que o consagraram.

A partir dessa experiência, Luiz Braga decide desenvolver um mergulho mais profundo em sua obra, tendo em vista que Diógenes seria a pessoa ideal para a leitura desse material. Segundo o artista, sua produção contém cerca de 300 mil imagens entre expostas e não expostas, a maioria nunca havia sido revelada. Portanto, Diógenes atuou como uma espécie de paleontólogo da obra de Luiz.

De acordo com o curador, a intenção era efetuar um mergulho na produção do fotógrafo para além de suas “imagens-ícones”, mas desbravar seu universo imagético desses quarenta anos de atividade, que vinha desde a primeira imagem, aos onze anos, - quando andava com o pai no Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira - até 2014, quando foi feita a primeira montagem da exposição *Retumbante Natureza Humanizada* no Sesc Pinheiros.

Em 2009 – a convite de Ivo Mesquita, curador-geral da 28ª Bienal de São Paulo, Luiz foi escolhido para participar da Bienal de Veneza. O artista considerou esse momento muito significativo em virtude da magnitude da exposição; entretanto, encontrou diversas dificuldades para poder encaminhar seu material, o que prejudicou a montagem das suas imagens no local, que ele considerou “burocrática” seguindo a linha do cubo branco, que será explicitada à frente.

### **3.2. Bienal de Veneza**

Movida por um impulso técnico-científico para o desenvolvimento de uma economia industrial, no ano de 1887 foi criada uma mostra de arte com ênfase na pintura e na escultura. Essa primeira mostra contou com cerca de mil obras expostas em espaços construídos para a ocasião, posicionada nos Jardins Napoleônicos, que pertencem atualmente à Bienal e agrega o pavilhão estrangeiro (ALVES DE ANDRADE, 2019).

A Bienal de Veneza, em função de seu caráter internacional, representou um renascimento da cidade como centro das atividades econômicas e isso se deu por meio do mercado de artes. Veneza possuía um histórico de grande centro comercial e havia um consenso entre os administradores públicos venezianos que essas exposições tinham como foco valorizar a arte num sentido de criar um mercado artístico e isso auxiliaria no crescimento da importância da cidade.

Em 1895, houve a edição da Primeira Exposição Internacional de Arte de Veneza e contou com a presença dos reis da Itália em sua inauguração e ele pretendia ter um ar de grandiosidade. Para isso, foram feitas algumas ações de promoção e valorização do evento, como grandes descontos para visitas em grupo, passeios ao redor de Veneza e compras em galerias da cidade. Essas ações estabelecem um vínculo entre o mercado de arte e o turismo.

A abertura da primeira edição ocorreu no dia 22 de abril de 1895. Dela participaram 285 artistas, dos quais 156 eram estrangeiros (oriundos de 11 países) que

expuseram um total de 516 obras. Este primeiro evento foi encerrado no dia 22 de outubro, com uma visitação aproximada de 224 mil pessoas. Esse volume, tanto de artistas, obras, quanto de visitantes, representou um bom saldo financeiro, visto que, do total, 186 obras foram vendidas à Comuna de Veneza, financiadora da exposição e doadora de parte do valor para instituições de assistência pública da cidade.

A partir desse contexto, ao longo desse primeiro século de existência, a Bienal de Veneza se consagrou como um dos eventos mais relevantes no mundo da arte. Devido a sua importância, é realizada a entrega de dois grandes prêmios: o Leão de Ouro, entregue à melhor obra da mostra internacional, e o Leão de Prata, voltado a artistas promissores<sup>41</sup>.

O contexto é importante na medida em que Luiz Braga foi um dos artistas brasileiros indicados a participar da 53ª edição da Bienal de Veneza que teve como tema ‘Fazer Mundos’<sup>42</sup>. Esta edição também inaugurou dois novos museus: o primeiro foi a Fundação François Pinault, em homenagem a um grande colecionador de obras de arte e o segundo foi a Fundação Emílio e Annabianca Vedova, em homenagem ao pintor italiano Emílio Vedova (1919-2006). O tema da Bienal representa bem o que Luiz Braga vem desenvolvendo desde o momento em que a cor passa a fazer parte de sua produção. Vale elencar principalmente o que tem feito no trabalho com *Nightvision* desde 2007, quando buscou subverter o recurso infravermelho da câmera e passou a obter imagens ainda mais oníricas. Este trabalho veio a ser rebatizado em 2019 como ‘Mapa do Éden’<sup>43</sup>.

Com o tema da Bienal o trabalho de Luiz Braga se enquadrava bem na visão de construção de mundos, ou descortinar esses mundos que ficam escondidos à vista. Nesse sentido, esse evento marca um importante momento na trajetória do artista, notadamente por ser um momento do reconhecimento do que construíra ao longo das décadas de atuação até ali.

Essa Bienal representou algumas situações na vida de Luiz, uma que envolve a leitura que o curador Ivo Mesquita<sup>44</sup> realiza sobre os trabalhos apresentados no pavilhão que ficou responsável que, segundo Braga, fazia um certo direcionamento sobre seu

---

<sup>41</sup> Ver em <https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2019/05/tudo-o-que-voce-precisa-saber-sobre-bienal-de-veneza.html>. Acesso em 09 de junho de 2020

<sup>42</sup> Ver em Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, 4 de Junho de 2009, p. 11

<sup>43</sup> Ver em <https://versatille.com/fotografo-luiz-braga-fala-sobre-sua-trajetoria-artistica-e-a-ancestralidade-que-comanda/>. Acesso em 17 de setembro de 2021.

<sup>44</sup> Historiador e também formado em jornalismo, atuou como monitor da Bienal de Veneza em sua 10ª edição em 1969. Depois começou a fazer um curso de arte, na Escola Brasil, onde ficou por 3 anos. Foi convidado para trabalhar na Bienal, como assessor do presidente da Bienal na época. Em 2009, assumiu o pavilhão do Brasil na 53ª edição do evento.

trabalho. O curador, em seu texto para o pavilhão do Brasil na Bienal, aponta a importância do país no cenário das artes no mundo contemporâneo, por conta dos valores estéticos e artísticos, fruto da forma como os artistas brasileiros interpretam a cultura em suas produções. Para apresentar o fotógrafo paraense Luiz Braga e o artista plástico alagoano Delson Uchôa, que representaram essa edição no pavilhão do Brasil, Mesquita aponta uma produção que valoriza essa característica da criação artística considerando o seu local, buscando essa visualidade que não é pautada em critérios exóticos:

Considerando o contexto específico da Biennale di Venezia, que se articula a partir de representações nacionais, a participação brasileira nesta 53ª edição – como em qualquer exposição que busca constituir uma representação nacional, estética, social – é uma seleção na diversidade das práticas artísticas correntes no país. Portanto, impõe como desafio e objetivo aos trabalhos escolhidos revelar alguma especificidade, um modo original e próprio de pensar e produzir visualidade contemporânea no Brasil. Não se trata de imprimir qualquer leitura de caráter sociológico ou antropológico ao conjunto de trabalhos expostos, conferindo-lhes signos de nacionalidade ou exotismo. Ao contrário, trata-se de tentar trazer a experiência do lugar onde são produzidos, e que se constitui como elemento fundante do programa de trabalho desses artistas, para demarcar a singularidade de suas práticas no extenso território da arte e da cultura hoje<sup>45</sup>.

De acordo com a entrevista que o curador deu ao site Fórum Permanente, durante sua experiência como monitor e trabalhando no arquivo do evento antes de se tornar curador dessa edição em especial, a partir do trabalho que escreveu ao ECA sobre a relação entre a imprensa brasileira e a Bienal de Veneza, conciliando sua formação como jornalista e historiador de arte. Essa trajetória anterior do curador o tornou responsável pelo arquivo da Bienal, o que fez indagar acerca da relação entre a memória e acervo de arte. Ainda afirma:

Eu acho que a formação de historiador me deu método, critérios, parâmetros e também referências... Acredito que, ao fazer uma curadoria, conto uma história, apesar de que o que fica muitas vezes e a história do juízo de valor, claro, mas acho que faço isso a partir da minha experiência do objeto. A impressão que tenho do crítico é que ele sempre tem um corpo de ideias que trabalha a priori ao objeto. Não que ele vá aplicar aquilo sobre o objeto, mas ele já tem aquilo pré-concebido. Enquanto procuro fazer um esforço no sentido contrário, como afirmo no texto Cartografias, que é estar sempre descobrindo um outro<sup>46</sup>.

Aponta ainda sobre a construção de uma visualidade que ultrapassa a lógica ecológica e superficial que se tem sobre essa ideia de lugar, mas afirma que o singular nos artistas que representam o país não está numa ideia de falar sobre, mas afirmar seu

<sup>45</sup> Texto de Ivo Mesquita, curador do pavilhão do Brasil na 53ª edição da Biennale di Venezia. Catálogo não paginado.

<sup>46</sup> Em entrevista no site Fórum Permanente em Janeiro de 2006. Disponível em <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero7/entrevIvoM>>. Acesso em 27 de junho de 2020

lugar por meio de sua produção artística. Esse processo de afirmar o lugar se estende ao estado da experiência, que não é raso, mas, a partir de um mergulho profundo e que extrapola a imagem, mais do que fazer uma representação documental do lugar. O que se esperava dessa produção artística é o caráter de traduzir esse espaço não de forma literal, mas subjetiva. Sobre Luiz Braga, o texto de Ivo Mesquita afirma:

[...] vem desenvolvendo uma espécie de diário fotográfico sobre a paisagem, os habitantes e a vida na região amazônica. Por não pretender uma abordagem literária ou ideológica do tema, o olhar do artista registra, de modo direto e preciso, sequências de flagrantes que parecem alargar o tempo de uma vida peculiar. Tratada como matéria-prima por um pensamento abstrato e estético, a Amazônia revela-se como um mundo artificial, como uma encenação marcadamente pictórica e quase onírica do lugar onde vive<sup>47</sup>.

Essa visão de Mesquita dialoga sobre a relação existente entre o fotógrafo e o antropólogo na forma como o olhar se desenvolve sobre o espaço e sobre as pessoas que o constroem (ANDRADE, 2002), dado que, na relação com o objeto fotografado, o olhar sofre inúmeras transformações, de acordo com o processo de interação entre o artista e o ambiente a ser fotografado. Assim, dentro da dimensão de subversão da realidade, geralmente proposta por Luiz Braga, antes é preciso mergulhar no mundo percebido pela cultura com a qual tem seu universo imagético. Então, quando o curador aponta a fotografia brasileira levando em consideração a produção de Braga, relaciona com essa dimensão múltipla que suas imagens percorrem.

Entretanto, na matéria no jornal Folha de São Paulo<sup>48</sup>, é destacado que Ivo Mesquita fez uma escolha ousada, visto o caráter conceitual da Bienal. O Jornal aponta uma visão estreita da produção artística ao questionar o curador sobre a escolha dos dois artistas fora do eixo Rio-São Paulo. O curador afirma que não havia observado essa questão específica e que acredita que tenha uma visão mais ampla da produção brasileira e que ela não se restringe apenas a esses espaços. Luiz Braga apontou também esse mesmo questionamento, pois a repórter havia-lhe feito pergunta semelhante, no sentido de questionar sobre o que ele havia feito para chegar na Bienal, ele prontamente respondeu que desenvolve um trabalho consistente na região ao longo de 40 anos<sup>49</sup>. Afirmou ainda que não conhecia o curador, ele apenas foi contatado por ter seu trabalho reconhecido. Outro ponto de destaque está na escolha de artistas que atuam em suportes

<sup>47</sup> Em entrevista no site Fórum Permanente em Janeiro de 2006. Disponível em <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero7/entrevIvoM>>. Acesso em 27 de junho de 2020

<sup>48</sup> Ver em Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, 4 de Junho de 2009, p. 11

<sup>49</sup> Luiz Braga afirmou essa questão durante a entrevista de 15 de março de 2018

– que, segundo a matéria – são bem tradicionais, levando em conta que, em edições anteriores, adotaram um papel mais conceitual. Sobre isso o curador defendeu da seguinte maneira:

Veneza é a terra de pintores como Ticiano, Tiepolo, Veronese, entre tantos outros que criaram o estilo veneziano de pintura, marcadamente colorista e luminoso desde o Renascimento. Foi pensando nisso que escolhi Luiz Braga e Delson Uchôa, pois se tratam de dois artistas que trabalham, magnificamente, com a luz e a cor, mas a partir de uma experiência brasileira. A fotografia de Braga é sobre pintura pela maneira como constrói e articula suas imagens, distanciando-se dos conteúdos sociológicos ou antropológicos que se poderia esperar de um artista da Amazônia. Uchôa, por sua vez, trabalha com uma palheta estridente de cores onde se mesclam tradição erudita e cultura popular, num claro processo de pintura hoje, empregando estratégias de apropriação, colagem e intenso trabalho manual. Ambos discutem pintura a partir de uma perspectiva conceitual.<sup>50</sup>

O que se percebe, é que a escolha de Luiz Braga para participar da Bienal, segundo o curador, se enquadra na temática definida, primeiro por aspectos técnicos, na forma como ele atua com a cor e com a luz, ao mesmo tempo que se desloca de questões sociológicas e antropológicas da Amazônia, para construir outro mundo. Como bem afirmado acima, quando o fotógrafo se aproxima do que foi explanado anteriormente, seja sobre os aspectos da experiência e do *flâneur*, seja como essa forma como lida com o campo pragmático e poético dessa realidade que fotografa. Mesmo criando um outro mundo em suas imagens, buscando essa dimensão poético-documental, não se distancia dos problemas existentes nos lugares em que se movimenta.

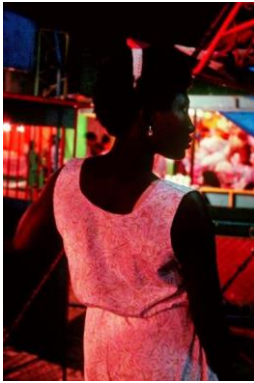



Ainda no que tange ao artista “necessitar” estar nesse eixo Rio-São Paulo para conseguir algum reconhecimento, Braga também falou sobre um conselho que recebeu do fotógrafo Chico Albuquerque durante um dos eventos da Semana Nacional de Fotografia nos anos 1980, um período em que estava se formando como artista, que era de permanecer em seu local, visto que é nele que encontrará a fruição e a verdadeira inspiração para desenvolver seu trabalho:

[...] Chico Albuquerque me mostrar a cicatriz e diz: “se vier pra São Paulo olha o que você vai ganhar, fique na sua terra”, entendeu, porque eu havia sido convidado pra trabalhar em São Paulo, pra trabalhar em empresa grande e eu não quis, preferi ficar aqui, e todas as pessoas que acompanharam isso depois me disseram “você tinha que ter ficado lá mesmo, que lá você construiu uma obra”. Por exemplo quando ele me visitou que a gente foi lá na Estrada Nova, ele me falou assim “Luiz, que bom que você se determinou a fotografar e falar dessa vida, porque tem diversos lugares no mundo super interessantes, no próprio Brasil, que ninguém se determinou e que simplesmente desapareceu e não tem nenhuma imagem, não tem nenhum relato, não tem nada que fale daquilo, entendeu, que bom que você se determinou...”. (BRAGA, 2019a)

<sup>50</sup> Ver em Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, 4 de Junho de 2009, p. 11

Essas questões refletem na escolha que Ivo Mesquita faz ao levá-lo à Bienal. Apesar de, no catálogo na seção do Brasil, haver textos de Juca Ferreira, Ministro da Cultura e Sergio Mamberti, Presidente da Funarte no período dessa edição, ambos apontam a importância da arte brasileira para firmar a identidade nacional e o papel desses artistas para apresentar essa visualidade brasileira que estão além do eixo Sul-Sudeste no sistema de arte. Todavia, a participação do fotógrafo não foi feita de forma tranquila, pois ele teve pouco tempo para organizar as obras, ao mesmo tempo em que enfrentou grandes dificuldades alfandegárias no que se refere às relações internacionais para envio das obras; questões de cunho burocrático tornaram o envio das obras quase inviáveis e que poderiam ter impedido a participação de Luiz nesta edição. Ainda segundo o fotógrafo, por conta de tudo o que ocorreu naquele período, não pode absorver a importância do evento em sua carreira. Tal oportunidade surgiu apenas na exposição seguinte, quando pode ir como visitante e pode verificar a dimensão da exposição e a quantidade de pessoas que circulavam pelo salão e que viram sua obra. A participação de Braga nessa edição da Bienal de Veneza contou com 21 obras:

Tabela 2 Etiquetas da fotografias para 53a Bienal de Veneza em 2009

		
Babá Patchouli, 1986	Estivador e camisa branca, 1988	Janela Rio Guamá, 1988
		
Rosa no arraial, 1996	Rapaz e cão em Carananduba, 1996	Árvore seca, 1990
		
Vendedor de balões, 1990	Menino e rodinha, 1990	Bar azul, 1996
		
Porto do açaí, 1999	Montagem do arraial, 2003	Menina em verde, 2003
		
Homem e aparelhagem Mosqueiro, 2004	Homem e garrafa vermelha, 2007	Carregador noturno, 2007



**Fonte:** Imagens fornecidas pelo artista e organização feita pelo pesquisador

Algumas obras que Luiz apresentou representam imagens consideradas como cânones em sua carreira - tanto por Braga, quanto por curadores e críticos que já trabalharam com o artista - como por exemplo *Babá Patchouli* (1986)<sup>51</sup>, que tem como marca registrada esse percurso da cor. Tanto em entrevista ao curador Tadeu Chiarelli para o catálogo da exposição *Retratos Amazônicos*, como com este pesquisador, essa obra em especial representa um marco relevante para o artista pois, a princípio, ele não considerou esta imagem uma obra, antes um erro. Entretanto, após seis meses com esta imagem guardada, ele começa a perceber um novo caminho se expandindo. Não necessariamente da cor, pois ele já possuía trabalhos em cores com a temática da cultura, mas da subversão da técnica. Assim, esta imagem inaugura uma fase do artista que não está restrita ao campo do registro documental, mas também da experimentação artística. Essa obra em especial possui grande importância para essa leitura sobre Luiz Braga, ao ponto em que, nesta exposição em especial, no conjunto das imagens apresentadas na Bienal, em aspectos cronológicos, torna-se a primeira em relação às demais.

<sup>51</sup> Figura 1

Outras imagens que representam o cânone das obras de Luiz Braga, também estão *Rosa do Arraial* (1996), *Janela Rio Guamá* (1988), *Rapaz e Cão em Carananduba* (1996), *Vendedor de Balões* (1990), *Menino e Rodinha* (1990), *Bar Azul* (1996). Imagens essas que já participaram de exposições do artista em outros momentos, mas que, de certa forma, representam marcos de sua trajetória e do que levou ao seu reconhecimento como artista. Todavia, não participaram desta seleção por parte do curador, imagens que compõem a produção em *Nightvision*. Ivo Mesquita buscou se deter nas fotografias que estão no universo da cor. Ao refletir sobre sua participação nessa edição, Luiz aponta:

[...] teve um cara da Folha de São Paulo que me ligou e perguntou: ‘O que você fez pra ser um nortista brasileiro na Bienal de Veneza?’ Quase assim, como ousa, um fotógrafo do Norte, trabalhando questões do Norte, como ousa ser?

Ai depois eu fui entender e eu falei assim: ‘Olha eu realmente não fiz nada, porque o curador da Bienal eu vi apenas uma vez na vida, que era o Ivo Mesquita, mas eu posso te dizer uma coisa, eu venho fazendo a 40 anos. E quando eu fui ver o texto do Ivo Mesquita, sob a qual ele embasou e construiu o pavilhão do Brasil em 2009, eu te digo sem a menor modéstia, não tinha nenhum outro fotógrafo, sabe, não tinha outra pessoa. Tem fotógrafos que fazem cor? Tem, o Miguel Rio Branco era um deles, Mario Cravo também, mas o que ele escreveu não tem! Cara não tinha outra pessoa, mas eu não sabia e se eu soubesse disso na hora eu tinha dito pro cara, aí teve outra galerista, dessas grandes galerias, mas na época nem tinha galeria. Porque esse negócio se dá, depois eu fui entender, eu fui entender o tamanho da Bienal de Veneza, nem era eu que tava aqui, ai eu olhei a quantidade de gente, e não é qualquer pessoa como no Maracanã. São as pessoas que viajam dos seus países para ir ver aquela [porra], aí tu vira pro lado e tem Naomi Campbell vendo as tuas fotos. Aí tu vira pro lado e tem a Bianca Jagger, aí tem outras que tu nem sabe quem são. Eu acho que todo artista quer é ser visto e ser reconhecido, cara, teve um episódio que “eu lembro dessa foto na Bienal de Veneza” e a pessoa me falou isso. [Porra] o dia que tu for na Bienal tu vai ver a quantidade de obra que tem ali pra pessoa se lembrar daquela [porra]. É porque de alguma maneira, aquilo marcou na cabeça dela, porque tem todo tipo de apelo possível de imaginar, em escultura, luz, foto, cor e tudo. Teve um alemão que escreveu pra galeria, uns dois anos depois dizendo que ele queria dar de presente, ele ia fazer 25 anos de casado com ele e ela tinha pedido uma determinada obra, tipo aquele garoto do desenho que ela tinha visto na Bienal. Aí eu falei ‘[porra]! Esse foi outro marco na minha carreira, e que eu só me dei conta depois, até porque eu não me candidatei e eu nem sabia o que era, quando eu vi já tinha passado. Eu só fui me dar conta depois até porque foi muito complicada a montagem, porque eu não tinha dinheiro e te confesso até que a cor escolhida pra sala não me favorece, o branco não me favorece, tu viu na *Retumbante*. (BRAGA, 2018a)

Nesse contexto, para a construção do percurso da *Retumbante Natureza Humanizada*, a Bienal de Veneza representa um espaço de preparação importante para o que se tornaria essa exposição. Não no sentido da seleção das fotografias, mas no que o evento representou na carreira de Luiz Braga, visto o reconhecimento que recebeu por sua participação.

Todavia, há uma questão relevante a ser pontuada sobre a participação de Braga na Bienal de Veneza, corresponde ao olhar que ainda é direcionado aos artistas paraenses que alcançam algum tipo de visibilidade desse porte. O fotógrafo fala sobre a postura de alguns jornais que lhe questionaram sobre o que havia feito para conseguir ser indicado para o evento, deixando transparecer um olhar colonialista na visão do sul do país em relação ao norte, como se não houvesse qualidade no trabalho desenvolvido na região em comparação ao restante do país.

[...] esse preconceito infelizmente, talvez de forma velada, ele ainda existe. Quando fui selecionado pra Bienal de Veneza em 2009, eu me lembro de críticos de arte de revista nacional dizendo “a não, mas esse trabalho, sabe...”, porque a periferia não era “chique”, a periferia incomodava, aquela coisa de mau gosto, aquelas cores e não era uma coisa admirada como passou a ser. (BRAGA, 2018a)

Há também a percepção que se construiu sobre a Amazônia, essa imagem que foi sendo desenhada ao longo do tempo em que ela representa o conceito do indivíduo brutalizado e “primitivo” (COSTA, 2019). Percebe-se que Luiz aponta para esse entendimento quando recebe o reconhecimento nacional e internacional, mesmo atuando e morando na região. Ou seja, fora do eixo colonizador do Sudeste. Nesse sentido, a fotografia paraense apresenta um olhar que se contrapõe a essa dimensão que limita e busca totalizar a visão sobre a região.

Dessa forma, a questão da periferia, segundo Braga, era vista apenas no que correspondia ao aspecto do denunciamento, dando ênfase à miséria desses lugares, como se lá não houvesse outra forma de viver, uma cultura, um imaginário. A sua escolha estética para essa periferia se deu a partir de um olhar que se detivesse num universo profundo, de um cotidiano que estivesse mergulhado em sua cultura, no qual eles viviam uma vida que não se resumia à violência e à pobreza. Essa escolha trouxe alguns custos com os quais o fotógrafo precisou arcar e desconstruir com o passar dos anos.

[...] Por que eu resolvi fotografar essa Amazônia urbana e não aquela que todo mundo queria ver? O que fotografava na época não era aquilo que as pessoas aplaudiam e queriam ver e eu dava um jeito de transformar aquilo numa coisa que as pessoas passavam a aplaudir. Mas não vou te dizer que era a minha primeira escolha de um fotógrafo daqui. Eu fiz algumas descobertas, mas isso obviamente, quando eu fui para a Bienal de Veneza, teve um cara da Folha de São Paulo que me ligou e perguntou: O que você fez para ser um nortista brasileiro na Bienal de Veneza? (BRAGA, 2018a)

Luiz não conhecia o curador Ivo Mesquita. Ele o conheceu apenas no processo de montagem da exposição para a Bienal. Todavia, o fotógrafo percebeu que, no texto curatorial no qual o curador se embasou para construir o conceito do pavilhão – havia um

direcionamento às suas fotografias, justamente porque tinha a ver não com a cor nos trabalhos – visto que a cor também estava presente em trabalhos de Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto – mas tinha relação com o que fotografava.

A compreensão da dimensão de sua participação se dá na edição seguinte, quando foi como visitante e pôde ver o volume de pessoas visitando. Não somente turistas, mas pessoas que vinham do mundo todo especificamente para esse evento. Ele aponta a questão do reconhecimento e de como isso foi impactante para sua carreira. Como recorda:

[...] eu acho que todo artista quer é ser visto e ser reconhecido, cara teve um episódio que “eu lembro dessa foto na Bienal de Veneza” e a pessoa me falou isso agora. [...] Teve um alemão que escreveu pra galeria, uns dois anos depois dizendo que ele queria dar de presente, ele ia fazer 25 anos de casado e ela tinha pedido uma determinada obra, tipo aquele garoto do desenho que ela tinha visto na Bienal [...] Esse foi outro marco na minha carreira, e que eu só me dei conta depois, até porque eu não me candidatei e eu nem sabia o que era, quando eu vi já tinha passado. Eu só fui me dar conta depois, até porque foi muito complicada a montagem, porque não tinha dinheiro e eu te confesso até que a cor escolhida pra sala não me favorece, o branco não me favorece, tu viu na Retumbante. (BRAGA, 2018a)

Essa perspectiva do branco na afirmativa de Luiz Braga possui um duplo sentido: o primeiro, relacionado ao fato de ele ser conhecido como um fotógrafo colorista, não apenas no sentido da imagem em cor, mas de trabalhar com essa cor oriunda da chamada visualidade popular. O segundo, é que esta visualidade popular veio a ser o ponto de análise da pesquisa do professor e artista Osmar Pinheiro Júnior, do qual Braga fez parte, e que será abordada mais à frente.

Este mundo colorido, que fez parte da rotina do fotógrafo a partir do cotidiano dessa periferia ribeirinha que encontrou na Estrada Nova, traduzia-se em paredes com cores fortes e “chapadas”, priorizando pigmentos do Pó Xadrez azul, vermelho, verde e amarelo. Um universo de cores no qual paredes de residências eram utilizadas como forma de exposição e organização orgânica das painéis, crianças nas ruas brincando de ‘bola’<sup>52</sup>, pessoas sentadas na frente de suas casas, o movimento da feira e, ao final da tarde, um misto entre os últimos raios de sol e a iluminação artificial nas ruas e casas, a geometria presente na construção das casas em madeira na época, os letreiros dos barcos e toda a rede de significações e visualidades que envolvem essa região na qual Luiz se deslumbrou. Esse universo colorido e marcado por uma dinâmica que destoa do que ocorre no centro de Belém, com sua arquitetura colonial, se expandindo para longe do rio

---

<sup>52</sup> Eles não utilizam o termo futebol, pois de forma coloquial, as crianças na periferia brincam de ‘bola’.

e ignorando sua presença. Uma Belém que coexiste entre mediato e imediato, com suas cores e visualidades se contrapondo à realidade objetiva, que é marcada pelo preconceito desferido contra aqueles espaços com suas mazelas sociais, mas que não os diminui como povo e cuja dinâmica social reverbera no visível.

Assim, Luiz Braga utiliza essa visualidade e a imprime em sua obra. Não somente nas fotografias, mas também na forma como desenvolve suas exposições, que buscam criar um diálogo sistêmico com esse universo com o qual convive. Portanto, a afirmação “*o branco não me favorece*”, está justamente vinculada ao fato de que os espaços expositivos a partir do princípio do Cubo Branco<sup>53</sup> deixam as suas imagens incompletas, pois elas pedem uma ambientação que lhes seja familiar, como se a imagem estivesse se expandindo para além de suas bordas, o que fica muito evidente com os espaços construídos para a exposição *Retumbante Natureza Humanizada*.

### 3.3. À Procura do Olhar

Quando se pensa as imagens de Luiz Braga, logo remete ao estado técnico de suas fotografias, principalmente em relação ao uso da cor como construção estética. Entretanto, não seria qualquer cor, oriunda da natureza, ou como o próprio fotógrafo diz: cor *National Geographic*<sup>54</sup>, mas uma cor que remete à intervenção do ser humano; não qualquer ser humano, mas aqueles que habitam às margens de Belém. Margens da vida. Margens dos rios. São as cores oriundas da vida que subverte as convenções sociais dos grandes centros. É vernacular, é gambiarra, é Visualidade Popular.

Essa perspectiva de Luiz Braga sobre a construção de sua obra, ao longo de sua carreira, levou ao encontro entre o fotógrafo e o curador Diógenes Moura, que ocorreu por intermédio da curadora Rosely Nakagawa, quando aquele buscava o fotógrafo para compor os artistas brasileiros para a exposição *A Procura do Olhar – Fotografos franceses e brasileiros revelam o Brasil*. A partir dessa intermediação, Diógenes veio à Belém para efetuar a pesquisa e seleção do material de Luiz. Esse processo de pesquisa se deu no ano de 2008. O fotógrafo considera este o marco inicial para a construção do

---

<sup>53</sup> O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria” (O’DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Brasiliense, 2002, p. 4.)

<sup>54</sup> Em entrevista realizada 12 de junho de 2018, Luiz Braga destaca que não gosta de trabalhar com tipos de fotografia ‘National Geographic’, ou seja, fotos de paisagem de natureza. Com cores e composição de paisagem sem relação direta com o ser humano.

que viria culminar na *Retumbante Natureza Humanizada*. Quanto ao tempo, há uma diferença de percepção entre Braga e Moura (SANTOS, 2018), este aponta 2006 o início desse percurso para *Retumbante Natureza Humanizada*, durante a montagem da exposição *A Procura de um Olhar*. Entretanto, ele já vinha observando o seu trabalho em virtude da peculiaridade do trabalho de Luiz em se manter na terra onde nascera e ter produzido sua obra num raio de pouco mais de 100 km de sua terra natal. Isso para o curador significou um mergulho mais profundo na construção de sua obra.

Um aspecto que Luiz teve em relação a Diógenes, foi a forma como este desenvolveu a pesquisa sobre sua obra. Percebeu no olhar de Diógenes um tratamento diferente sobre algumas imagens que haviam sido, de certa forma, passadas despercebidas por outros curadores que trabalharam com suas fotografias. Isso se tornou mais claro para Luiz no resultado da seleção das fotografias para a exposição. Braga atribui às semelhanças que existem entre os dois, principalmente no que refere às aproximações geográficas entre ambos. Um da Região Norte e outro da Região Nordeste, consideradas como fora do circuito de arte, que se centraliza na região sudeste.

De acordo com o catálogo da exposição, o projeto foi desenvolvido em dois anos e tinha como foco celebrar os 100 anos da França no Brasil, a partir de fotografias de artistas e antropólogos franceses que criaram algum vínculo com o país. Entre eles obras de Jean Manzon, Marcel Gautherot, Pierre Verger e Claude Lévi-Strauss. Além desses, alguns fotógrafos contemporâneos também fizeram parte como Antoine D'Agata, Bruno Barbey e Olivia Gay. Dentre esses, alguns fizeram incursões na região amazônica e no estado do Pará, como Marcel Gautherot, Pierre Verger e Bruno Barbey. Além dos franceses, três fotógrafos brasileiros fizeram parte do projeto, como forma de estabelecer um vínculo entre a França e o Brasil, participaram Luiz Braga (Pará), Mauro Restiffe (São Paulo) e Tiago Santana (Ceará), como pontuado pelo catálogo:

[...] cada um trabalhando em seu estado de origem [...], o que nos leva a uma dimensão ainda maior, para percebermos como os personagens e as cidades que décadas atrás estavam no centro da nossa memória podem, agora, se olhar no espelho do tempo. (MOURA, 2009, p. 19)

Com isso o trabalho desenvolvido por Diógenes Moura para a exposição representou, na percepção de Luiz Braga, uma espécie de 'aquecimento' para o que veio ser a *Retumbante Natureza Humanizada*, pois ela deu o tom do processo de pesquisa de seu trabalho, que era visitar "imagens que estavam adormecidas, de certa maneira esquecidas dentro do arquivo" (BRAGA, 2018b). Ou seja, redescobrir as imagens do

artista para além das fotografias que o consagraram. O fotógrafo enfatiza essa aproximação com o curador a partir da construção dessa exposição, por conta do olhar diferenciado sobre seu trabalho. Segundo Braga, Diógenes tem essa característica, de trabalhar com imagens até certo ponto “periféricas” do acervo dos artistas, dando a elas um olhar especial, buscando elementos novos para amplificar a leitura sobre o trabalho dos artistas com quem se envolve.

**Figura 11** Fotografias de Luiz Braga em 'A procura de um olhar'



Fonte: Acervo de Luiz Braga

**Figura 12** Fotografias de Luiz Braga em 'A procura de um olhar'



Fonte: Acervo de Luiz Braga

A partir dessa exposição, Diógenes apresenta para Braga não somente uma ambientação que oferece uma carga emocional à obra do fotógrafo, como também um olhar que remete a essa perspectiva que culmina na *Retumbante Natureza Humanizada*. Com isso, Luiz Braga favorece um mergulho mais profundo em sua obra, tendo em vista que Diógenes seria a pessoa ideal para a leitura desse material. Segundo o artista, sua produção contém cerca de 300 mil<sup>55</sup> imagens entre expostas e não expostas, a maioria nunca havia sido revelada ao público. Portanto, Diógenes atuou como uma espécie de “arqueólogo” da obra de Luiz.

A forma como o curador desenvolve a seleção das imagens, fora do contexto das fotografias estabelecidas na história do artista, auxilia na leitura sobre a forma como Luiz desenvolve sua percepção como fotógrafo sobre seu espaço, proporcionando um olhar que dialoga com a perspectiva do conjunto de vivências que teve ao longo dessa trajetória e se traduz como experiência na forma como apresenta essas imagens, seja no campo do visível, no que compreende ao domínio técnico, mas especialmente no sentido simbólico, na forma como as obras criam aberturas para leituras e dessa forma atuam como índices para quem observa (SIGNORINI, 2014).

De acordo com o curador, a intenção era efetuar um mergulho na produção do fotógrafo para além de suas “imagens-ícones”, com o intuito de desbravar seu universo imagético desses quarenta anos de atividade, que vinha desde a primeira imagem, aos onze anos, quando andava com o pai<sup>56</sup> pelo Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira, até 2014, quando foi feita a primeira montagem da exposição *Retumbante Natureza Humanizada* no Sesc Pinheiros.

Esses eventos marcam o prenúncio do que veio a ser a exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, não apenas no sentido de mostrar uma estética presente na vida cotidiana do homem amazônico representado nas imagens de um artista, mas da relação dessa estética com a construção do olhar de um fotógrafo que vê em sua própria cultura um lugar de potência para a construção de uma poética que tem atravessado toda sua vida.

---

<sup>55</sup> Segundo Luiz Braga em entrevista realizada no dia 12 de junho de 2018, afirma que nesse acervo vasto de seu trabalho, se for fazer uma pesquisa criteriosa numa proporção de 20 para 1, sobrariam cerca de 15 mil imagens, mas se a pesquisa seguir um caminho mais exigente ainda, sobrariam cerca de 1500 imagens entre inéditas e conhecidas.

<sup>56</sup> Dr. Dorvalino Braga

#### 4. UMA VIDA ATRAVÉS DE IMAGENS

Antes de apontar a organização da exposição em si, é preciso esclarecer o termo “uma vida através de imagens”. A fotografia não se limita apenas ao sentido do visível, todavia, há elementos que apontam não somente o fotografado, sua cultura e o sentido da sua relação com o espaço. Há também a perspectiva do fotógrafo. Como apontado anteriormente, a fotografia atua como um índice, um rastro que não remete ao tempo do fotografado, mas a uma espécie de memória do olhar de quem fotografou, visto que o que se tem é uma perspectiva, um ponto de vista narrativo criado pelo artista. Nesse caso, a forma como Luiz Braga construiu sua obra remete também a essa dimensão do olhar, não apenas como resultado técnico da imagem, mas também como processo do percurso.

A partir do momento em que Diógenes Moura acessa o acervo do artista, acaba direcionando a percepção a esses aspectos que, *a priori*, não são intencionais, visto que Braga, no momento em que efetua seus registros, não tem esses pontos como foco de sua reflexão, ou mesmo da sua relação com o espaço em que está desenvolvendo seu trabalho. Isso se dará posteriormente, quando inicia o processo de mergulho nas imagens, não somente a partir do próprio artista, mas também das leituras que são feitas sobre as imagens, seja por outros curadores, críticos, mas também pelo próprio público. Sobre essa perspectiva da fotografia de Luiz Braga, o curador Paulo Herkenhoff coloca que

O fotógrafo culto aprende com o lugar e se forma no vernáculo. Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes diz que a fotografia traz seu referente consigo. Na obra de Braga, a luta pela emergência da linguagem ora se trava na sedução antropológica do registro documental da cultura e da geografia, ora tensiona o referente amazônico. Sua poética armou estratégias de aproximação ao “campo amazônico” e ao imaginário a ele sobreposto. Toma distância entre o estranhamento e a proximidade intimista com o sublime. A paisagem brutalizada ou diáfana, deixa o estatuto de lugar iconográfico para ser o referente ativador da percepção fenomenológica da luz. [...] Diz Vilém Flusser que “decifrar fotografias implicaria, entre outras coisas, o decifrar das condições culturais dribladas”. Entre elas, acrescentaríamos, as condições culturais da própria prática social da fotografia como um sistema sem truques e virtuosismos retinianos. (HERKENHOFF, 2005, p. 2 e p. 4)

Nesse sentido, a perspectiva apontada por Paulo Herkenhoff citada acima tem nessa dimensão do olhar do fotógrafo como ponto fundamental, o princípio que fez com que Diógenes Moura se aproximasse do fotógrafo. Não somente suas imagens apresentavam um aspecto indicial que problematizava a ideia icônica de uma amazonidade, mas pelo fato de que ele experienciava esse universo no qual fotografava, o que remete ao conselho que Braga recebeu de Chico Albuquerque durante sua participação na III Semana Nacional de Fotografia, em 1984 (BRAGA, 2019). Dessa feita, Braga aponta para essa indicialidade amazônica a partir de um olhar de dentro,

mesmo tensionando esses aspectos de proximidade e distanciamento, que fazem com que a experiência fotográfica possua nuances que fogem aos clichês do que seria essa visualidade amazônica. Nesse aspecto, tem-se a aproximação não com uma visão totalizante, mas que proporcione uma imagem onde o sujeito fotografado se enxergue também no cenário; por mais que esteja dentro de construções míticas e ficcionais, algumas vezes, está longe de ser folclorizado.

Na organização do trabalho de curadoria de Diógenes Moura, as imagens foram distribuídas em salas organizadas em cores: Sala cinza, sala azul, sala vermelha, sala branca, sala com a exibição do vídeo *O sem nome e o nada* e a *Sala dos Afetos*. Tanto Luiz Braga quanto Diógenes Moura afirmam que a exposição não possui uma intenção de “retrospectiva”, apesar de possuir alguns indícios biográficos, principalmente em função da amplitude desta abordagem, que abarca 40 anos da fotografia de Luiz. Entretanto, ao se observar as imagens dispostas e organizá-las de forma cronológica, compreendendo um artista que se construiu ao longo de 40 anos, moldando não apenas sua técnica, mas sua forma de perceber esse universo que fotografou, vê-se “o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens”. (SONTAG, 2004, p. 13)

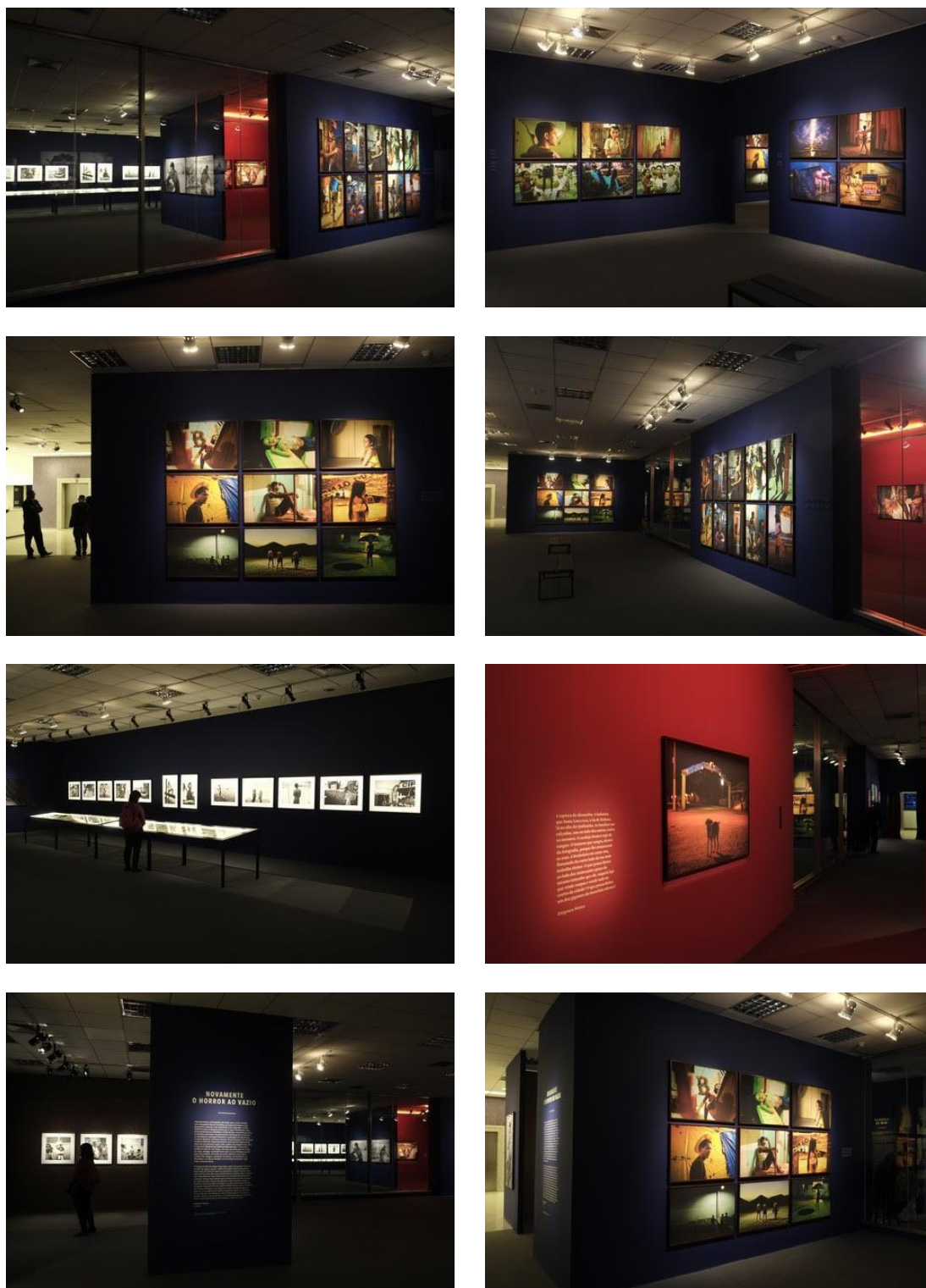
Nesse sentido, por mais que Diógenes e Braga recusem a ideia de retrospectiva - mesmo porque as imagens selecionadas para a exposição não representam as fotografias mais consagradas do artista, na verdade, em sua maioria, são imagens que não haviam sido exibidas - o que dá identidade ao trabalho do curador, é possível compreender essa exposição em especial como uma “antologia de imagens”. Ainda assim, ‘antologia’ é um termo que limita a compreensão sobre o que Luiz produziu, entretanto, nos permite condicionar antologia a esse universo do imaginário que atravessa suas fotografias independentemente se representam imagens “cânones”. Há em todas algo que lhes é comum e singular. Tem relação com essa “mundiação” de relações encantadas (MEDEIROS, 2016), que atuam entre o real e o idealizado no mundo do imaginário dos retratados por Braga, que pode também ser compreendido no âmbito da alegoria (BENJAMIN, 2011), visto que extrapola a relação entre a imagem e o visível, criando uma dinâmica perceptiva aberta e que abre caminhos à experiência, seja por meio da identificação, seja por meio do prazer estético que envolve a composição fotográfica adotada pelo artista.

Por conta disso, o fotógrafo descarta necessariamente um olhar biográfico, visto que a exposição não aborda algumas de suas imagens cânones, ao mesmo tempo que explora a experiência estética que envolve não apenas as fotografias em si, mas a forma como elas são montadas na mostra. Entretanto, pode-se pensar um olhar sobre o fotógrafo nessa jornada que se circunscreve nesse percurso por esses povos que se descortinam às suas lentes. A experiência que constrói a partir disso, aponta para Luiz um caminho que vai moldando sua identidade como fotógrafo, como ele mesmo afirma:

Na verdade, existe uma coisa que foi bastante falada por mim e por ele [Referindo-se a Diógenes Moura], ele deve ter falado talvez aí, é que ela obviamente não era uma retrospectiva, porque estavam fora dela, diversas imagens que são consideradas icônicas no meu percurso. Se tivesse acrescentado elas nesse conjunto, talvez ela fosse tranquilamente uma retrospectiva pelo que ela tem de histórico naquela sala, pelo que ela tem de influências e afinidade naquela biblioteca, teria como ter chamado, mas como não tinha essas ondas, ela não poderia ser qualificada como uma retrospectiva, mas ela é, se você pensar pelo outro lado, ela é um retrato fiel do meu pensamento. Eu acho que ela funciona, ela tem sim ali um retrato fiel, porque eu acho que você não precisa... você pode ter um retrato sem necessariamente ter a fantasia que todo mundo já tá habituado, eu acho que por esse aspecto, ela é um retrato até mais interessante porque ela foge daquilo que “ah, mas eu tô querendo... aquele é a Babá”, não tem babá, “ah, cadê a Rosa do Arraial?”, não tem a Rosa do Arraial, “ah, mas cadê aquela saia preto e branco?”, também não tem, entendeu, porque não foi birra dele, eu acho que a gente quis fazer o retrato mais até de certa maneira generoso e menos apoteótico, entendeu, uma coisa mais singela, mas muito mais serena, madura, eu diria, sabe, um retrato maduro sim, da construção de um artista, ali tem uma construção, isso a gente não pode tirar, ali tem uma construção sim, porque se você pensar que tem 40 anos de percurso lá, não pode se dizer que não tem uma construção, “ah porque não tem as principais vitrines”, não significa que a estrutura não esteja lá, entendeu, e até se criaram um nome... (BRAGA, 2018b)

As fotografias dentro do espaço, tanto em São Paulo, quanto em Belém e Goiânia, não foram organizadas obedecendo uma estrutura temporal. Justificando as falas do fotógrafo e do curador sobre a exposição não possuir esse caráter biográfico, Moura a organizou dentro de uma estrutura narrativa, priorizando uma leitura que enfatizasse essa humanidade existente nesse universo pelo qual Luiz caminha. Segundo o curador, em algumas salas haviam painéis com até 20 imagens expostas, dando assim lugar a esse mergulho nessa humanidade presente na obra de Luiz Braga.

Figura 13 Imagens da exposição “Retumbante Natureza Humanizada” no Sesc Pinheiros em São Paulo





**Fonte:** Imagens do acervo de Luiz Braga

Luiz Braga afirmou que a experiência da exposição em Belém foi bem diversa em relação à de São Paulo, primeiramente por conta do espaço que cada lugar proporcionou, pois, o Sesc Pinheiros possui uma estrutura mais contemporânea. Em contrapartida, o prédio do Museu de Arte do Pará tem características mais clássicas e se organiza como um labirinto. Assim, o espectador sente como se estivesse caminhando pelos percursos que o fotógrafo fez no processo de captura de suas imagens, cercado por um ar ao mesmo tempo imponente e solene. As imagens foram criando uma organicidade com o ambiente; a percepção do observador era a de que estava se caminhando em um corpo humano.

**Tabela 3** Imagens da Exposição “Retumbante Natureza Humanizada” no Museu de Artes do Pará em Belém-PA





**Fonte:** Imagens do acervo de Luiz Braga

Para alinhar a exposição *Retumbante Natureza Humanizada* a uma perspectiva da trajetória de Luiz Braga, foi necessário ordenar as imagens da exposição, tanto em São Paulo como em Belém, visto que, nas duas edições, não havia por parte da curadoria e também do artista, a necessidade de dar às imagens uma abordagem temporal. Todavia, o que se tem é um encontro de uma visão sobre a região que foi apreendida ao longo de 4 décadas.

Dessa maneira, como explicado acima, apresentamos uma linha temporal das imagens, para compreender o percurso de Luiz durante essas quatro décadas e, ao mesmo tempo, posicionar essas imagens no tempo, junto de acontecimentos na trajetória profissional e artística que fizeram com que Braga desenvolvesse sua perspectiva estética. Por exemplo, entre as 147 imagens que chegaram a ser expostas, entre São Paulo, Belém ou Goiânia<sup>57</sup>, 31,97% delas foram produzidas nos anos 1980. Esta década tem um papel importante na trajetória de Braga, visto que, neste período, a fotografia paraense expande algumas fronteiras quanto à visibilidade nacional. Nesta década, Rosely Nagakawa faz uma leitura e alguns apontamentos ao portfólio do artista, são organizadas as Semanas Nacionais de Fotografia e, em 1985, é realizada a 4ª edição em Belém, e esse movimento dá origem ao grupo Fotopará, do qual Luiz se torna o primeiro e único presidente. Questões que serão abordadas mais adiante.

Assim, posicionar essas imagens nesta linha temporal passa a ser importante para auxiliar a narrativa acerca do fotógrafo. Para tanto, foram criadas cinco tabelas, posicionando-se as imagens da exposição nessa linha do tempo e assim poder-se fazer uma compreensão do momento histórico em que Luiz as produziu. A intenção não é

---

<sup>57</sup> Esta última não irei me deter muito, em virtude de que nas duas primeiras edições, haver maior fluxo de atividades e impacto no campo artístico, seja pelo volume de imagens, montagem e premiação, ou pelas atividades que foram desenvolvidas em torno do evento

analisar todas, uma por uma, mas encontrar elementos comuns e verificar como este momento histórico se reflete no período em que elas acontecem, não somente a partir da produção de Braga, como também em outras produções fotográficas no país.

#### 4.1. anos 1970

Os anos 1970, no âmbito da sua produção autoral e profissional, marcam o ponto de partida, quando o fotógrafo logra conciliar esses dois momentos em sua carreira e passa a desbravar a fotografia em Belém, primeiramente por conta da sua participação no Foto Clube Pará. Segundo o próprio Luiz Braga, sua fotografia ainda caminhava naquilo que ainda era ‘periférico’, o que se tornaria sua principal assinatura. O final dos anos 1970 representa uma mudança de paradigma na produção fotográfica paraense e Luiz Braga surge como um representante importante nesse processo de transformação do pensar fotográfico local:

A partir do final dos anos setenta, a fotografia paraense inicia uma mudança paradigmática. Podemos considerar o fotógrafo Luiz Braga, como um dos responsáveis por essa mudança, logo após suas primeiras experiências no esquecido Foto Clube Pará. Em 1974, com uma velha Yashica emprestada, iniciou sua trajetória no mundo da fotografia, auxiliado por profissionais liberais, antigos sócios remanescentes do fotoclube, como o Aldo Moreira, “muito professoral e paciente”, pelo médico Eliezer Serra Freire, “fotógrafo muito competente”, os quais proporcionaram um mergulho no mundo da solarização, o sanduíche de negativo, enfim, dos truques no quarto escuro que os fotógrafos era obrigados a desvendar em sua iniciação. Outras referências importantes vieram do fotojornalismo, principalmente de Porfírio da Rocha e Pedro Pinto. Deste último, Braga recorda-se de uma belíssima exposição, com fotografias coloridas, realizada na década de setenta, na Galeria do Banco do Brasil. (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 23).

O Foto Clube foi um passo importante para Braga nesse início de percurso profissional. Nesse período, não era comum um jovem de classe média, com pai médico, ingressar na fotografia como atividade profissional. O que era comum neste período, era a fotografia ser considerada como um *hobby* da classe média, tendo em vista os valores de câmeras, filmes e revelações, tanto que o Foto Clube do Pará era frequentado comumente por engenheiros, médicos e outras profissões tidas como mais estabelecidas, ou de reconhecimento social. Sobre essa característica da fotografia como um *hobby* com um acesso mais restrito, entenda-se como um instrumento de poder (SONTAG, 2004), tanto pelos custos que envolviam este hobby em si, mas também como por conta da relação com o fotografado.






Assim, ao escolher a fotografia como profissão, Luiz Braga acaba por se deslocar desse status, mesmo que ainda não se falasse do *glamour* contemporâneo que a fotografia

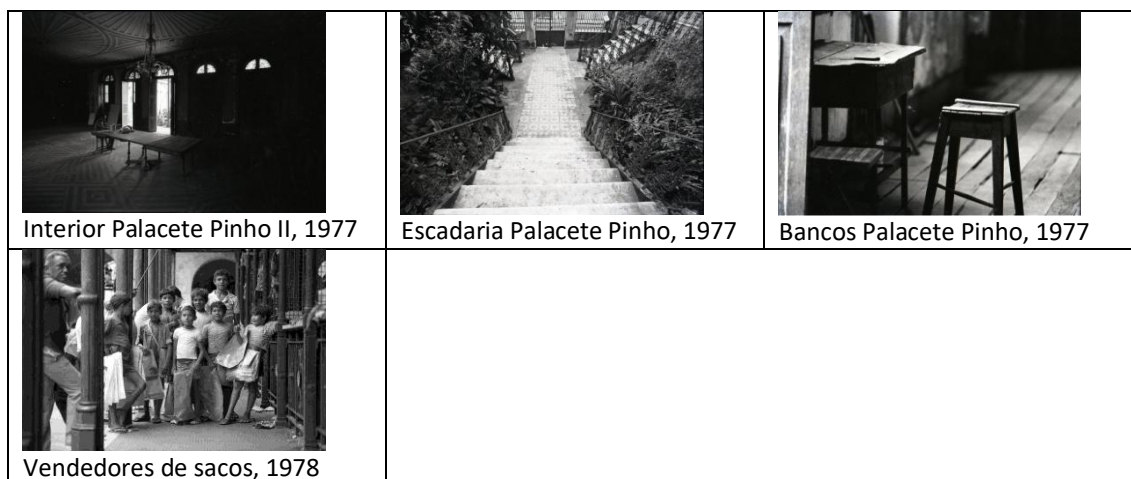
possui. Dessa forma, Braga faz uma fusão de diversas formas de ação em que uma influencia a outra (CHIARELLI, 2005). Nesse caso, o trabalho profissional (retrato de estúdio, fotos de debutantes, retratos de políticos, o periódico *Zeppelin* e foto publicitária) auxilia no trabalho autoral e vice-versa.

Esse movimento proporciona um olhar diferente do que se desenvolve no âmbito da fotografia documental e do fotojornalismo, causando em Luiz uma forma de criar que evidenciará outros aspectos de seu tema. Outra ferramenta bastante presente na história do fotógrafo é sua experiência com as artes visuais, primeiramente a partir dos livros que encontrava em sua casa; das vezes em que seu pai o levava para leilões de arte em Belém; das referências que vieram com o curso de arquitetura e da vivência com seus professores, especialmente Osmar Pinheiro Júnior. Tudo isso fez com que sua fotografia fosse também embebida desse referencial artístico e, com isso, é possível identificar essas características em suas obras, notadamente dos períodos do Renascimento, do Barroco e de alguns pintores do Impressionismo (VEIGA NETTO, 2013).

No recorte das fotografias deste período feito por Diógenes Moura para a exposição *Retumbante Natureza Humanizada* pode-se perceber essa característica poético-documental de Luiz Braga, quanto ao seu olhar sobre alguns cenários de Belém. Esse momento marca essa transição entre o Foto Clube do Pará e sua decisão em seguir como fotógrafo profissional.

**Tabela 4 Etiquetas da exposição RNH em ordem cronológica anos 1970**

		
<p>Vazio interior I, 1975</p>	<p>Vazio interior II, 1975</p>	<p>Garagem azul, 1976</p>
		
<p>Homem de chapéu de palha, 1977</p>	<p>Duas meninas de branco, 1977</p>	<p>Interior Palacete Pinho I, 1977</p>



**Fonte:** Desenvolvido pelo pesquisador

Fazendo um breve retorno a este tempo, os anos 1970 se apresentam de forma bastante diversa no que concerne à fotografia pois, nesta época, ele já não fotografava para os relatórios do pai no Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira, estava já bem distante da sua emblemática foto *Dentro do ônibus* (1969)<sup>58</sup>. Com a adolescência, Braga faz uma substituição notável em sua vida: a câmera fotográfica que havia ganhado de presente é substituída por uma guitarra. Envolvido pelo rock, monta uma banda com seu amigo de infância, Janjo Proença, e afirma: “A gente nunca fez um show, mas foi a banda que mais ensaiou”.

Nesse sentido, percebe-se que a fotografia fica em suspenso em sua vida. Entretanto, esse movimento junto com seus amigos o faz desenvolver um projeto com Super 8. Chegaram a fazer um curta-metragem, mas que não chegou a ser lançado (PROENÇA, 2019). Essa pequena experiência cinematográfica fez com que Braga retomasse seu amor pela fotografia, dessa vez, assumindo um perfil de fato profissional. Porém, como não possuía mais câmera, utilizou uma emprestada e passou a desenvolver alguns trabalhos. Entre eles, o mais significativo foram suas colaborações para o tabloide *Zeppelin*, que envolvia uma espécie de coluna cultural/social que, devido ao sucesso alcançado, passou a ser encartada primeiramente no *Liberal* e depois no *Província do Pará*, sendo finalizado no final dos anos 1970, além de atuar no campo publicitário, desenvolvendo alguns trabalhos para Rosenildo Franco, Osmar e Nassar. (CHIARELLI, 2005)

Nesse período, Luiz aprimora seus conhecimentos técnicos e amplia suas referências artísticas, entre eles Helmut Newton – fotógrafo de moda alemão, que tinha

<sup>58</sup> Figura 7

como característica, valorizar o papel da mulher nas mudanças sociais. Luiz Trípoli - fotógrafo carioca que atua principalmente no campo da moda e também se torna referência nos anos 1970 e 1980 com fotografias de nu<sup>59</sup>. Entre esses dois, outras referências, tanto na moda quanto no fotojornalismo, como: David Drew Zingg, Richard Avedon, Irving Penn, David Bailey e Eddie Adams. Por conta do trabalho publicitário e da coluna no Zeppelin, há uma predominância nas referências da moda, principalmente de Helmut Newton.

Neste período ele ainda não havia se relacionado com as referências nacionais, visto que, por conta das dificuldades geográficas e logísticas que Belém tinha, não haviam exposições de fotografia com essas referências na região, nem fotolivros que pudessem criar essa aproximação com nomes da fotografia nacional. Segundo o próprio fotógrafo, o acesso às referências era através de revistas internacionais que recebia, quando algum conhecido vinha de viagem e trazia para ele e seu padrinho Padre Neto fazia a tradução.

Esses acontecimentos se dão ao mesmo tempo em que o fotógrafo paraense monta seu primeiro estúdio e ingressa no Fotoclube organizado em Belém. Segundo Braga, nesse fotoclube não haviam fotógrafos profissionais, apenas ele havia assumido a fotografia como profissão. Na verdade, muito se pensava que ele havia feito uma escolha extremamente arriscada, visto que não era “natural” um filho de médico como ele, seguir por uma carreira diferente da de seu pai.

Essa era a preocupação de sua mãe Helena, que dizia que ele precisava ter um “canudo”, como diz o fotógrafo. Segundo relatos em entrevista, como na época não havia o curso de artes visuais, o mais próximo que encontrou foi o de arquitetura. Esta escolha trouxe duas circunstâncias importantes e definitivas para seu trabalho: a primeira é que, para chegar na universidade, Luiz vinha de seu estúdio – que era alugado na avenida Padre Eutíquio, de propriedade de Jader Barbalho – percorria o caminho da Estrada Nova até ao campus do Guamá da Universidade Federal. Neste caminho, começou a perceber uma estrutura de cidade que era diferente do que estava acostumado a ver quando fotografava o centro de Belém. Seu padrão histórico colonial deu lugar a uma estética com cores vibrantes, um movimento que se dava com casas por cima dos rios, um ritmo que envolvia, bares, barcos, bilharitos e vendas de açaí. Nesse processo, Braga começa a perceber um universo ribeirinho periférico que poderia fotografar. A segunda se dá

---

<sup>59</sup> Consulta no site do Itaú Cultural sobre o artista. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22081/tripolli>>. Acesso em 01 de setembro de 2020.

durante o curso de arquitetura, quando, nele, recebe influências de professores, artistas e pensadores, como Osmar Pinheiro Júnior, João de Jesus Paes Loureiro e outros.

Luiz em sua primeira exposição, *Portfólio I*, realizada em 1979, ainda aponta para um fotógrafo que começa a trilhar seus primeiros passos num mundo novo, se aventurando no universo da arte, num momento em que pouco se falava em Belém de fotografia como arte, muito menos em exposições de fotografia. Braga organiza seu material, que ainda não apresentava uma identidade, e realiza uma exposição na galeria Theodoro Braga, nos porões do Theatro da Paz. O fotógrafo fala de seus primeiros erros e de como tanto a exposição de 1979 e de 1980 ainda o deixaram insatisfeito, não pelo resultado e volume de visitas, todavia, com a identidade que lhe faltava, sentia que ainda havia ali um trabalho que necessitava ser lapidado, como aponta à Tadeu Chiarelli no catálogo *Retratos Amazônicos*:

“I Portfolio” ocorreu em junho de 1979 e surgiu da necessidade de mostrar um balanço do que fizera na fase amadora e nos meus primeiros tempos como profissional. [...] A experiência com esses profissionais logo de cara me deu uma visão diferenciada na forma de trabalhar a exposição: preparei um cartaz, uma ótima lista de convidados, anúncio em jornal. Consegui com amigos de meu pai a bebida para o coquetel e fiz uma bela abertura, com uma excelente cobertura de imprensa e uma visitação registrada em livro de 1000 pessoas. [...] é importante lembrar a dificuldade que tive para editar a exposição. Fiz tudo intuitivamente, salvo umas dicas pelo telefone com o Valdir Sarubbi que já morava em São Paulo, não contei com o auxílio de ninguém. Curador era palavra que nunca havia escutado. [...] Mostrei basicamente retratos, cenas de rua focadas na Cidade Velha, cenas de dança, trabalhadores ribeirinhos anônimos, tudo em p&b. (CHIARELLI, 2005, p. 88)

Nessa exposição, Luiz ainda não havia organizado seu trabalho e buscado uma linha de desenvolvimento narrativo. O que tinha era uma coletânea variada de trabalhos que fora desenvolvendo com o tempo. Como em Belém ainda não se tinha conhecimento do trabalho de curadoria para fotografia, ou exposições frequentes, assumindo o campo da arte, ele acaba fazendo uma apresentação geral de seu portfólio, não assumindo uma direção específica. Tanto com *Portfólio I*, quanto com *Portfólio 80* o fotógrafo ainda se sente incompleto naquilo que buscava enquanto artista em formação. Por conta dessa inexperiência quanto à construção expositiva de seu trabalho, a partir dessas exposições o fotógrafo se viu impelido a organizar sua obra, o que o levou a dividi-lo em linhas de atuação, com o autoral distanciado do profissional, o que veio a desconstruir com o tempo, a partir de uma recomendação de Tadeu Chiarelli que observou que seu trabalho era um todo e não feito de partes isoladas.

O fotógrafo aponta que, mesmo atuando em outras vertentes da fotografia, foi no autoral que construiu seu interesse e sua identidade. Esse conjunto de experiências o auxiliou a desenvolver seu caminho estético. Esse percurso é marcado pelo incômodo que o fez questionar e buscar um distanciamento das referências que estudara no primeiro momento dessa fase profissional. Nomes como Helmut Newton e outros do campo da moda foram cruciais para o caminho que desenvolveu nos seus trabalhos publicitários e como retratista de estúdio. Entretanto, é possível perceber que, mesmo que buscasse esse distanciamento, essas referências ainda são presentes em sua obra. Ao mesmo tempo que esses fundamentos foram amplamente utilizados na forma como viu a realidade do mundo fora do estúdio, quando desenvolve seu trabalho autoral, Braga pondera em seu convite para a exposição:

Nos dias de hoje, quando as câmeras equipadas com sonar dispensam até a focalização, não é difícil “bater” uma foto com um nível técnico relativamente bom. Por isso, a pessoa que se dedica à Fotografia, deve tentar criar uma visão pessoal do que fotografa.

O importante é que a técnica não seja o fator preponderante sobre a expressão individual do fotógrafo.

Não se pode ter uma opinião definida julgando-se apenas uma foto isolada. O conjunto é que pode dar uma ideia completa do trabalho do fotógrafo, seu estilo.

A partir de um dado momento (bem recente) passei a cobrar de mim mesmo uma linha, um estilo pessoal, na busca de todo o potencial de comunicação que a fotografia encerra.

Meu I Portfólio é um apanhado geral da minha fase amadora e profissional. Nada foi preparado com o intuito de expor, nada também é gratuito. Procuo mostrar a minha visão sobre tudo o que vi durante todo este tempo em que a fotografia toma conta de mim.

Da época em que saí por aí sem layout ou planos definidos, até o momento em que decidi buscar meu estilo, minha visão pessoal. Não há efeitos especiais.

Usei apenas a luz e a sombra para definir as formas. O claro e o escuro. O preto e branco.

Meu ponto de vista<sup>60</sup>.

No texto do convite para a exposição Portfólio I, Luiz aponta para essa constituição da fotografia que transcende os aspectos do aparelho, visto que, ele foi observando que foi ficando “fácil” fotografar, então, esta “facilidade” coloca sobre ele uma questão importante: O que faz um fotógrafo? Ou seja, o que marca o trabalho de um fotógrafo? Nesse sentido, completa refletindo que uma foto sozinha não define a identidade de um trabalho, mas o conjunto. A sua perspectiva é a de que a construção estética de um fotógrafo perpassa por essa experiência e vivência que o faz possuir uma leitura do mundo que se monta nesse universo visual.

---

<sup>60</sup> Texto elaborado por Luiz Braga no convite para sua primeira exposição denominada *Portfólio I* em 1979, na galeria Theodoro Braga, no porão do Theatro da Paz. (ANEXO 2)

Esse texto acaba refletindo bem o que foi se tornando o trabalho de Luiz Braga, ou seja, essa conexão de redes (SALLES, 2008) que o moldaram como artista, estabelecendo uma estética que transcende os aspectos diretos do aparelho, todavia, atuando na fronteira entre a fotografia e a arte contemporânea, principalmente quando se encontra com o universo do *Nightvision*. Ou seja, esse texto representa um entendimento de um fotógrafo que está em busca de uma identidade e aprendendo a lidar com o universo da arte. Tanto que em entrevista ele aponta alguns equívocos que acabou ocorrendo nessa primeira exposição:

A primeira exposição eu me lembro de ligar pro Valdir Sarubi de Medeiros que morava em São Paulo já, justamente perguntando pra ele: ‘E agora como eu penduro na parede?’. Porque não existia a figura do curador e o que eu tava fazendo, pouca gente fazia. O Fotoclube fazia, eu até participei, era bem legal, o Pedro Pinto com o apoio do velho Rômulo Maiorana, fez uma bela exposição no hall do Basa. Tinham poucas exposições e as principais que aconteciam era de pinturas e a minha exposição era de fotografia e tinha a pretensão de vender. Eu ia aprendendo na marra, essa era a verdade, pergunta pra um, pergunta pra outro. São besteiras enormes, formas de montar. Na minha primeira exposição no canto da foto tinha uma etiqueta com o meu nome, colada, era uma estupidez total, mas na época era aquela moldura tipo pôster, era formato pequeno e o que eu conseguia fazer. (BRAGA, 2018a)

Nesta primeira exposição, Luiz ainda não havia se aventurado pelo universo da Estrada Nova. O fotógrafo acredita que ainda não havia conhecido o artista e professor Osmar Pinheiro Júnior. Assim, percebe-se que o conceito de visualidade popular ainda não era algo concreto em seu trabalho. O que ele ainda desenvolvia era algo relacionado ao que era reproduzido na época: fotografias na Cidade Velha, arquitetura entre outros. Além do fato de que, com seu estúdio, desenvolvia atividades no campo publicitário, prestando serviços para agências como a Mendes Publicidade, além dos trabalhos em retrato. Fotografias que fariam parte dessa exposição, como é o caso da fotografia icônica do maestro Waldemar Henrique nas cadeiras do Theatro da Paz.

**Figura 14** Waldemar Henrique no Teatro Da Paz (1980)



**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

Esta fotografia compôs a exposição *Portfólio 80* que ocorreu na Boate Signo's Club em Belém do Pará. Apesar de considerar esta fotografia bem resolvida fotograficamente, Luiz aponta que, ao apresentá-la nessa exposição, não havia ali ainda uma identidade que pudesse colocá-lo como um fotógrafo autoral. Afirma também que, nesta exposição, ainda era um artista em formação, propenso a cometer erros, mas que estava começando a desenvolver uma forma de expor seu trabalho, que se desvinculava de uma proposta mais ortodoxa. Entretanto, ao ponderar sobre a “problematização da fotografia” (SIGNORINI, 2014), nota que as imagens dessa exposição se apresentavam de forma bastante mista, dificultando assim definir qual sua proposta quanto a um direcionamento em suas imagens. Ou seja, ainda não havia em Braga o entendimento pleno desse aspecto de problematização de suas imagens, que pudessem encontrar uma linha narrativa.

Quando Diógenes Moura mergulha no arquivo de Luiz, identifica algumas imagens dessa década que remetem aos trabalhos de Paul Strand, Eugene Atget e August Sanders: há o recorte arquitetônico; mas há também um sentimento de ausência, ou de rastro deixado por alguém que esteve ali. Uma fotografia que prende por sua profundidade em perspectiva, em virtude de seu trabalho com o uso da luz no ambiente, o que levava a uma dimensão intimista de sua fotografia, mas que, ao mesmo tempo, suscitava perguntas

a esse vazio humano. Entre elas, as duas intituladas *Vazio Interior* (1975), *Garagem azul* (1976) e as do *interior do Palacete Pinho* (1977).

**Figura 15** *Garagem azul* (1976)



**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

Nesse ponto, em diálogo com a proposta da exposição, deve-se pensar essas imagens sobre arquitetura de Luiz dimensionando o aspecto dessa humanidade que se busca na leitura dessas imagens. Ao observar as imagens citadas acima, primeiro nota-se a forma como se desenvolve a construção dessas imagens, primeiramente do ponto de vista do fotógrafo, onde se coloca como um observador *flâneur*, os enquadramentos parecem ser aqueles de um caminhante por esses espaços, colocando-nos no lugar de quem reflete sobre esse rastro que se incide no local. Outro aspecto a se ponderar é a presença de cadeiras em *Vazio Interior II* (1975), *Interior Palacete Pinho I* (1977) e *Bancos Palacete Pinho* (1977), como se esses objetos representassem uma metonímia de uma memória de vivências que se desdobravam ali. A pesquisa de Diógenes para esse período aponta para vestígios de humanidade e esse conjunto é marcado pela ‘ausência-presente’. Sobre essa paisagem que vemos nessa fase de Luiz Braga descrita no catálogo *Território do Olhar*:

Paisagem brutalizada ou diáfana, deixa o estatuto de lugar iconográfico para ser o referente ativador da percepção fenomenológica da luz. Neste, o crítico volta a observar os movimentos de Luiz Braga sem encontrar visão totalizadora de seu rizoma fotográfico e se defronta com suas práticas sociais da imagem.

Em roteiro, mapeia questões plásticas por zonas do olhar. [...]. O artista Luiz Braga se recusa fixar o mundo em formas. (HERKENHOFF, 2005, p. 2)

Essa perspectiva conceitual apontada por Paulo Herkenhoff também é pontuada por Diógenes Moura na exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, quando dialoga com expressões utilizadas por Paes Loureiro no texto *Fontes do Olhar* (LOUREIRO, 2012), no qual o autor evidencia essa dimensão da visualidade popular amazônica e que auxilia na construção estética da arte desenvolvida na região, tanto por Luiz Braga, quanto por outros artistas como Emanuel Nassar e Osmar Pinheiro Júnior. Dessa forma, o curador aprofunda esse olhar sobre essa visualidade, trazendo à luz trabalhos de Braga que manifestam essa amazônidade-paraense que ora atua dentro de uma perspectiva antropológica, ora artística.

Nesses trabalhos enfatizados pelo curador na exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, ainda há um predomínio das fotografias em Preto e Branco, com exceção da *Garagem Azul* (1976), onde Luiz se aproveita da luz do espaço para causar um sentimento de ausência; todavia, em imagens como *Homem de Chapéu de Palha* (1977), *Duas Meninas de Branco* (1977)<sup>61</sup> e *Vendedores de Saco* (1978)<sup>62</sup>, encontramos indícios de uma fotografia que aponta para um olhar que percebe as pessoas na sua relação com o ambiente mediato, cotidiano e afetivo que, anos mais tarde, se tornará uma marca em seu trabalho, o que também verifica-se nas posturas de seus fotografados, os ecos das fotografias de suas referências.

---

<sup>61</sup> Figura 17

<sup>62</sup> Figura 18

**Figura 16 Le Smoking (1975)**



**Fonte:** Helmut Newton<sup>63</sup>

**Figura 17 Duas meninas de branco (1977)**



**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

---

<sup>63</sup> Disponível em < <https://www.alex eagle.co.uk/designers/helmut-newton/>>. Acesso em 02 de setembro de 2020

Nas fotografias *Le Smoking* (1975), de Helmut Newton, e *Duas meninas de Branco* (1977), de Luiz Braga, nota-se a relação postural das meninas em relação às mulheres. Nas mulheres da fotografia de Newton há uma impressão sensual e desafiadora, produzida originalmente para a revista *Vogue*, remete a um sentimento impositivo por parte das mulheres retratadas, mostrando que estão tomando seu lugar no mundo. As duas mulheres apresentam no corpo esse lugar de rompimento: a nudez, o uso de roupas ditas masculinas e o cigarro. Em *Duas Meninas de Branco* (1977), verifica-se, além da similaridade do quantitativo de mulheres, a forma de enquadramento. A primeira fotografia prioriza uma postura com uma perspectiva utilizando um ponto de fuga numa foto noturna, o que reitera o sentimento de afronta, enquanto que, na segunda, o enquadramento é quase frontal, além de ela ter sido feita durante o dia. Por outro lado, na forma como as meninas se postam vê-se um certo ar de afronta, como se estivessem desafiando alguma realidade que lhes foi imposta. Neste sentido, são duas meninas negras e há um conjunto de lutas que podem ser incluídas na leitura que aproxima *Duas Meninas de Branco* (1977) à *Le Smokin* (1975), a começar pela dicotomia entre os títulos e isso vai apontando os caminhos que Luiz imprimia nas referências que utilizava e misturava entre o estúdio e sua produção autoral.

**Figura 18** Vendedores de sacos (1978)



Fonte: Arquivo de Luiz Braga

Em *Vendedores de Sacos* (1978) encontramos alguns ecos (acidentais ou não) da fotografia *Dentro do Ônibus* (1969)<sup>64</sup> feita quando Braga tinha apenas 11 anos, seja pelo enquadramento, ou pela forma como as crianças olham para o fotógrafo. Entretanto, percebe-se algumas mudanças significativas em seu amadurecimento, que se traduz gestualidade. Com o objetivo de ter uma maior naturalidade na cena, as duas crianças são colocadas em lados opostos do quadro enquanto ignoram a presença do fotógrafo e seguem com uma gestualidade mais espontânea, ao passo que as demais posam para o fotógrafo. Outro elemento que se destaca nesta foto específica, que já rompe com o que vinha fazendo nos anos 1970, quase que migrando para os anos 1980, é o fato de Luiz assumir uma abordagem mais documental voltada para o indivíduo e se distanciar mais das fotografias de arquitetura dos velhos casarios coloniais de Belém. Dessa forma, observando a primeira imagem dessa coleção, percebe-se uma mudança de temas e na forma como fotografa, apontando para um início de percurso para a construção da identidade que lhe traria reconhecimento.

Assim, mesmo que nas duas primeiras exposições Luiz ainda não apresente as imagens que configurariam sua identidade, ele já manifestava em sua produção – segundo seu amigo Janjo Proença, durante a juventude costumavam pegar suas câmeras e andar por lugares não tão comuns ao grupo social deles. Flanavam pela Cidade Velha, ou na Ilha do Mosqueiro, fotografando lugares, arquitetura etc. Nesse ponto, Luiz produz algumas imagens embrionárias para sua construção narrativa (PROENÇA, 2019).

Ainda que na exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, essas imagens não se apresentam de forma cronológica, como se fez neste texto, essa organização é útil na compreensão sobre como essa forma de fotografar se desenvolveu. Ela nos possibilita observar um fotógrafo em formação lapidando sua forma de ver a cidade e as pessoas que formam essa identidade cultural. Em *Dentro do Ônibus* (1969)<sup>65</sup>, torna-se emblemática na medida em que encontrarmos ali uma forma de lidar com a cena que será lapidada com o passar dos anos, com as referências que Luiz absorveu, se apropriou e acabou reproduzindo em suas imagens.

#### **4.2. anos 1980**

Os anos 1980 representaram um importante período na produtividade autoral de Luiz Braga, visto que esta década significou a solidificação de seu percurso como artista,

---

<sup>64</sup> Figura 7

<sup>65</sup> Idem

após duas exposições com sucesso de público. No entanto, o fotógrafo não havia encontrado nelas quaisquer características particulares pelas quais fosse reconhecido. Até o momento, ele entendia que o havia apresentado - tanto em *Portfólio I* como em *Portfólio 80* - emulava outros fotógrafos que estava estudando, como Hemult Newton e outros. Dessa forma, ele sentia que poderia ir mais além e trazer algo que representasse sua individualidade de alguma forma.

Para a organização de *Portfólio 80*, Luiz Braga contou com a parceria dos arquitetos e designers Age de Carvalho e Henrique de Pena<sup>66</sup>. O projeto da exposição tinha como referência o filme *Os olhos de Laura Mars*<sup>67</sup> que, segundo o artista, tem a ver com a estética e o trabalho de Helmut Newton, uma grande referência para o fotógrafo na época.

Os elementos meio masoquistas, de nudismo, de fetichismo presentes no filme, segundo Luiz Braga, auxiliaram na reflexão sobre essa exposição em especial. A primeira questão que tiveram foi desvincular a forma como fora organizado em *Portfólio I*, exposto na galeria Theodoro Braga, à época no subsolo do Theatro da Paz, vez que esta galeria possuía limitações quanto ao tamanho das imagens, no máximo 30 x 40cm. Assim, ao buscar um lugar diferente que pudesse abrigar imagens bem mais pujantes, descobriram, na boate Signo's Club, o lugar ideal para desenvolver a exposição. Quando Luiz reflete sobre a montagem dessa exposição aponta:

A primeira ideia que eu tive, inspirado nesse filme... que eu fiquei fascinado quando vi aquela maneira de mostrar a fotografia, até porque a exposição foi no subsolo do teatro da galeria Theodoro Braga que é uma galeria de pé direito baixo, que pela própria natureza ela não permitia grandes vôos, então as fotos eram pequenas, 30x40 (trinta por quarenta) e não tinha nenhuma foto grande, tá, eu tenho foto dela aqui também, então nesse momento, quando eu vi aquilo no cinema, eu falei “caramba, olha só”. Era assim uns andaimes, as fotos grandes, aí eu falei “cara, isso é legal”, aí a primeira ideia que eu tive. [...] Aí a primeira ideia que eu tinha tido, era de fazer essa exposição na fábrica Perseverança que ainda era uma fábrica de corda na época, entendeu, aqui no Reduto, onde agora é uma faculdade. [...] são aqueles galpões, eu achava aquilo lindo, eu tenho muitas fotos daquilo ali. Eu achava aquela região da cidade, engraçado... eu sempre achei aquela região da cidade muito interessante, mesmo antes de virar, entendeu, cool. E eu sempre fotografei por ali, eu sempre gostava daqueles tijolinhos, daquele jeito assim meio abandonado mas meio industrial que o bairro do Reduto tem, né, que é onde a gente tá. Então eu peguei e fui fazer um contato mas não tinha como. Eu cheguei a visitar o lugar, mas não deu caldo, não rolou, aí eu fiquei com aquilo meio engasgado, aí surgiu essa ideia de fazer “por que não faz... vamos fazer na Signo's. Eu falei

<sup>66</sup> Arquiteto responsável pelo projeto do restaurante Roxy Bar do amigo de Luiz Braga, Janjo Proença.

<sup>67</sup> ‘Os Olhos de Laura Mars’ é um filme de suspense e terror que mistura o mundo sexy e glamouroso da fotografia e do mundo da moda com assassinatos e visões sobrenaturais.

“então vamo”, aí a gente fez. [...] E aí o que acontece é que eu, nessa exposição deixei extrapolar, eu era muito jovem nessa época, eu tinha 23 anos, e tava obviamente uma esponja pra pegar todas as influências possíveis e imagináveis, então nesse momento, o meu produtor que trabalhava comigo na publicidade, que era o Rui Brito, ele tinha essa viagem de fazer as produções, então a gente se cercava dos maquiadores, dos cabeleireiros, das modelos, então a gente fez diversas sessões de fotos de luz, fizemos uma no Palácio Bolonha com uma modelo, nua lá no banheiro do Palácio Bolonha, fizemos uma em Salinas, fizemos algumas no estúdio, né, com aquelas cinta ligas. Era eu brincando de ser Helmut Newton, entendeu, eu tentando ser alguma coisa que de fato eu não era. Eu, na hora que eu abri a exposição, eu já abri um pouco frustrado porque uma coisa que eu cobrava desde antes da primeira exposição que era de ter um estímulo, de ter uma marca pela qual eu pudesse ser reconhecido, eu não enxergava na exposição. Eu montei um estúdio fotográfico na pista de dança, então tinha um fundo infinito, aquelas sombrinhas... no dia da abertura, se tu tivesse lá como convidado, com a tua namorada, teus amigos, aí eu ia fazer uma foto sua lá, ploft! E te entregava o polaroid na hora porque fazia com a Hasselblad com polaroid e entregava de brinde pras pessoas. Quem tem um polaroid desse tem um souvenir maravilhoso, entendeu. Quem conseguiu guardar... eu não fui atrás de ninguém, eu não tenho nenhum, porque eu dava, eu fotografava e dava. Então a gente tinha... vou te contar algumas ideias que tinha lá. A gente tinha uma trilha sonora montada pra exposição pelo Edir Augusto, entendeu, um homem de música, hoje ele é um homem das letras, mas ele antes de tudo era um puta programador de rádio, então o Edir fez a trilha sonora. O Janjo fez o design das letras junto com o Bina, Bianajás, o convite foi feito em silk screen, eu tenho esse convite aí, e aí gente fez assim, não tinha banner nessa época, mas eu queria alguma coisa do lado de fora que chamasse atenção de que ali naquela boate, naquela discoteca tava acontecendo uma exposição, então a gente pintou uma faixa imensa escrevendo primeiro: ‘Portfólio 80’ e botamos lá na frente, aí quando tu chegava no dia da abertura, a gente conseguiu com a Souza Cruz umas amostras de cigarro Hollywood e a gente colocou 3 modelos de cinta liga preta de bustiê e tudo, com os tabuleiros distribuindo os cigarros como faziam os cinemas antes, a bomboniere, bombom eu acho que não tinha, tinha cigarro que a Souza Cruz deu, que eram as recepcionistas digamos assim, que hoje em dia numa exposição convencional são aquelas meninas de blazer preto. (BRAGA, 2019b)

Apesar da frustração quanto a essa falta de identidade que Luiz ainda buscava, essa exposição foi um aspecto relevante na forma de pensar as obras no espaço e que o fotógrafo leva em consideração quando participa de exposições, principalmente as individuais, visto que elas possibilitam o processo de imersão no espaço, ampliando a experiência estética do observador. *Portfólio 80*, segundo Luiz Braga, ocorria ainda em meio a uma ditadura militar e, nela, havia aspectos que não correspondiam às imposições do regime, como fotografias de nu frontal.

Mesmo com a repercussão de *Portfólio 80*, que se deu de forma muito local pois, nesse tempo, havia ainda uma grande dificuldade de acesso em relação à região Norte. Assim, estes artistas ainda estavam de certa forma isolados quanto ao que se fazia no restante do país. O que não significou um empecilho na sua atuação fotográfica. Antes, acabou criando algumas convergências não intencionais com tendências que estavam se desenvolvendo no país, principalmente no que se refere a esse mergulho para o interior

do Estado, principalmente feito por fotógrafos oriundos de suas regiões, a exemplo de Mário Cravo Neto, que trouxe uma Bahia que extrapola o exotismo que, de certa forma, restringe o olhar, para algo mais profundo. Nesse cenário

[...] a fotografia paraense destaca-se na produção contemporânea brasileira porque foi um movimento que soube incorporar as diferenças internas e atingir uma dimensão social, cultural e política, que nenhuma outra região do país conseguiu. (JÚNIOR, 2002, p. 19)

O encontro *Saraus da memória – fotografia paraense em rede*, promovido pela Associação Fotoativa, no dia 16 de outubro de 2019, na sede da associação, em Belém, contou com a participação de Ana Catarina, Elza Lima, Jorane Castro, Luiz Braga e Miguel Chikaoka. Nele, eles celebravam os 35 anos da instituição, ao mesmo tempo em que rememoravam o período em que atuaram juntos durante os Encontros de Fotografia e a formação do *FOTOPARÁ*.

Durante essas intervenções, entre fotos e depoimentos, todos os participantes referiram-se ao cenário histórico-político que representou os anos 1980 na fotografia nacional e como isso repercutiu no trabalho de todos ali e que, dessa forma, essas demandas moldaram o olhar de muitos artistas na região, de modo a fazer surgir um percurso para a carreira da maioria deles, ao tomarem a identidade amazônica como uma linguagem que fortalece sua produção.

A fotógrafa Ana Catarina faz a leitura daquele tempo a partir da relação do contexto em que o Brasil estava vivendo, principalmente por conta da luta pela redemocratização e os impactos que a censura imposta pela ditadura militar trouxe para o fazer artístico, bem como a imagem que se criou do Brasil e com o fortalecimento da imagem exótica da região Norte, que tem perdurado até os dias atuais:

Posso falar uma coisa... eu acho que isso tudo que tava acontecendo também, Miguel (Chikaoka), era devido ao momento político que a ditadura – foi logo depois da ditadura, a gente tá falando dos anos 80, então, ou seja, onde as pessoas precisavam se expressar, na verdade tinha censura, ainda tinha uma série de questões – e aí, eu acho que por isso as pessoas eram mais organizadas talvez do que são hoje. (BRAGA et al. 2019c)

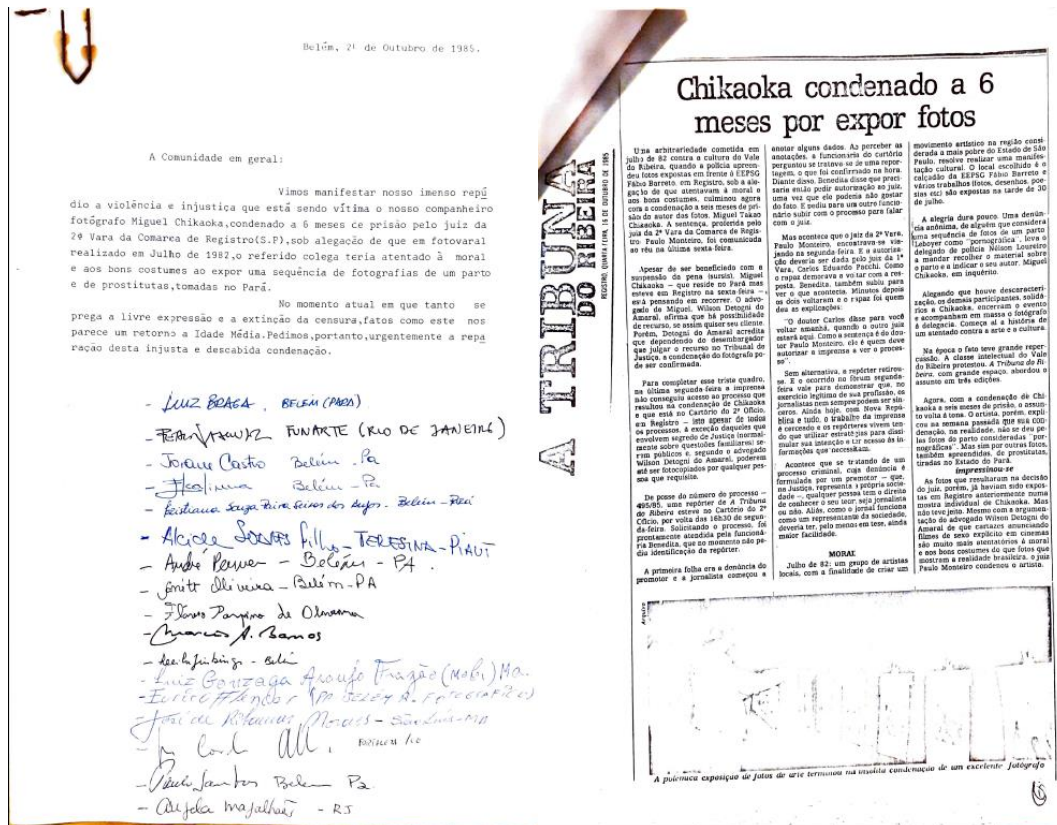
Quando ela fala de organização, é sobre o sentimento coletivo que havia no desenvolvimento da fotografia naquela época. Da mesma forma que a resistência política era algo que ocorreu em coletividade, a resistência artística no âmbito da fotografia, também se deu de igual modo, a partir dos grupos que se formaram como resposta a isso. Os mais conhecidos foram o Fotoativa, que perdura até os dias atuais, e formou várias

gerações de fotógrafos e o *FOTOPARÁ*, que ajudou na organização da fotografia paraense durante o período de redemocratização no país.

O cenário no início dos anos 1980 era bastante delicado. A ditadura estava bastante enfraquecida, o que não significava que ela estava sem energia para perseguir e condenar fotojornalistas e artistas. Entre eles, Miguel Chikaoka, que teve uma atuação bastante relevante no engajamento político como fotógrafo, junto com outros que foram seus contemporâneos nesse período. Todavia, em 1985, ele foi condenado a 6 meses de prisão por conta de um fotovarial que havia realizado em julho de 1982, em São Paulo. A justificativa era que as fotografias atentavam contra “a moral e os bons costumes”. O projeto fotográfico documentava cenas de partos de filhos de garotas de programa no estado do Pará.

Nesse tempo de 1985, o grupo *FOTOPARÁ* estava em processo de formação, o que levou Luiz Braga, em companhia de vários fotógrafos, artistas, curadores entre outros a realizar um abaixo assinado em prol da liberdade de Miguel Chikaoka. Como o documento atesta, no ano em que foi promulgada a sentença, o país já havia iniciado sua jornada rumo às liberdades políticas, entre elas a de expressão artística.

Figura 19 Abaixo assinado em repúdio à prisão de Miguel Chikaoka



Fonte: Arquivo de Luiz Braga

Esse episódio aponta para o quão sensível ainda era a situação da fotografia no país. Este grupo de fotógrafos sentia a necessidade de expressar sua identidade por meio da fotografia e perseverou. Assim, seus integrantes foram construindo um percurso que mostrou a potência da fotografia paraense ao restante do país. Isso se deu principalmente por conta do sentimento de coletividade que existia, o que lhes permitiu absorverem juntos as demandas que estavam se manifestando para a região.

A relevância desse período na obra de Luiz Braga se reflete no processo curatorial das imagens para a exposição *Retumbante Natureza Humanizada*. Esse período representara cerca de 31,97% das imagens exibidas. Todavia, ainda não havia indícios de um trabalho que apresentasse uma de suas características mais marcantes: o uso da cor. Não da foto “em cor”, mas da forma como viria a explorar essa cor fruto da interação entre a luz e a intervenção da cultura ribeirinha que encontrou em seus percursos pela Estrada Nova. Ainda há uma predominância das fotos em Preto e Branco, como se verifica nas etiquetas da exposição *Retumbante Natureza Humanizada*. O que não significa que não haviam fotografias em cores, muito pelo contrário, isso fica evidente principalmente na sua participação no projeto *Fontes do Olhar* entre 1980 e 1981, coordenado pelo professor e artista plástico Osmar Pinheiro Júnior. O que ocorre é que, nesse momento, Luiz concentrou-se mais no processo de imersão neste universo encontrado na Estrada Nova durante seu percurso à universidade.

Durante esse período, Luiz refinou de forma bastante significativa seu olhar, principalmente por conta das vivências que foi adquirindo nesses espaços até então. Não apenas na forma de fotografar, mas também na forma de perceber esses locais, buscando uma relação mais antropológica, pois via no fazer fotográfico

[...] um observador participante que escava detalhes e fareja com seu olhar o alvo e o objeto de suas lentes e de sua interpretação. Mas, especialmente, ver com os olhos livres é possuir um olhar estrangeiro, um olhar de espanto e uma vontade de conhecer (ANDRADE, 2002, p. 31).

Há uma proximidade entre essa experiência antropológica com a poética de uma visualidade construída na relação entre a fotografia e as artes visuais (VEIGA NETTO, 2013). Sobre isso, tem-se a fotografia como um campo que não possui muitas diferenças da pintura, quanto a alguns aspectos que envolvem principalmente o planejamento e a composição (FABRIS, 2011). Isso pode ser percebido nas fotografias expostas em *Retumbante Natureza Humanizada*, entre elas *Descansando sobre Sacos* (1986).

**Figura 20** Descansando sobre sacos (1986)



Fonte: Arquivo de Luiz Braga

Esta imagem foi feita após as experiências acumuladas no projeto *Fontes do Olhar*, após o evento Belém 24horas, produzido pelo grupo FotoPará. Luiz fala que a metodologia era de dividir o grupo em duplas e sair por Belém, com o objetivo de descobrir aspectos da cidade que saem da visão elitista sobre a paisagem urbana de então. Braga fez dupla com Miguel Chicaoka e se detiveram na área do Porto do Sal na Campina.

Com essa produção que foi sendo construída desde o final dos anos 1970 e nesse primeiro momento dos anos 1980, podemos perceber um amadurecimento na identidade estética do fotógrafo, principalmente no sentido de buscar esse cotidiano dessas regiões da cidade, deixando de lado os palacetes e casarios, muito comuns de fotografar em sua época de FotoClube. Agora há um mergulho nesse universo ainda pouco explorado pela fotografia de então.

Nota-se um comportamento silencioso de um observador dessa paisagem, visto que a forma como se posiciona como se pode ver na imagem acima, deixa escapar uma parte da porta que esconde o pé de seu tema. Um *flâneur* que percorre as passagens (BENJAMIN, 2009) de palafitas e se deixa levar pelos caminhos e segredos que eles escondem. Esta foto traz uma forte carga de um olhar antropológico sobre o lugar e suas pessoas, bem como desenvolve uma perspectiva poética, na medida em que o fotografado parece estar posando para uma pintura ao invés de para uma foto (VEIGA NETTO, 2013).

Esse olhar se reveste ao mesmo tempo de inocência e sensualidade, e provoca algumas questões que provocam o *Punctum* da imagem. O que olha aquele que descansa? Enquanto que uma mão segura com firmeza o banco, como se buscasse algum tipo de equilíbrio entre o descanso e o trabalho, a outra flutua suavemente como se tentasse segurar ou apontar para alguma coisa que se encontra escondida. Esta imagem revela ao esconder aquilo que não se apresenta nela. A postura do fotografado se assemelha àquela da pintura de Miguel Ângelo em *A criação do homem* (1511).

**Figura 21** A Criação do Homem, Miguel Ângelo (1511)



Fonte: Toda Matéria<sup>68</sup>

Essa leitura corrobora a perspectiva das obras de Luiz Braga a partir da dimensão das artes visuais utilizadas como referências (VEIGA NETTO, 2013). Dessa feita, as similaridades formais são bem nítidas entre o fotografado de Luiz Braga com o Homem da pintura de Miguel Ângelo. Ele pontua a centralidade desse imaginário que irá reverberar em sua obra, como aspecto cósmico de sua construção estética. Essa relação entre essas duas imagens não é gratuita e nem à toa. Representa o encontro de Braga com aquilo que marcaria sua experiência como fotógrafo. A Amazônia que seria vista mais de dentro e não apenas como uma visualidade exótica diante da perspectiva estrangeira, ou seja, esta imagem representa a criação do homem amazônico sob o olhar de Luiz Braga.

<sup>68</sup> Disponível em <https://www.todamateria.com.br/a-criacao-de-adao-michelangelo/>. Acesso em 13 de outubro de 2021

Assim como em *Descansando sobre sacos* (1986)<sup>69</sup> e *Babá Patchouli* (1986)<sup>70</sup> outra imagem que representa esse ponto de experimentação não somente da visualidade amazônica, mas também da sua subversão com a cor e a luz. Em *Ponta de Areia* (1988) percebe-se uma construção teatral na relação entre a paisagem de fundo que possui uma iluminação crepuscular natural, colocando a noite como esse ente que se apresenta na mudança do sentimento que se apresenta ao olhar, ao mesmo tempo em que há uma luz artificial que ilumina o sujeito, o colocando no centro da cena, não somente por sua posição geográfica na fotografia, mas pela forma como a luz incide sobre ele.

**Figura 22** Ponta D'areia (1988)



**Fonte:** Arquivo de Luiz Braga

Outro ponto de reflexão sobre o sujeito que tem na sua expressividade uma certa sensualidade, assim como em *Descansando sobre Sacos* (1986)<sup>71</sup> há um ar romântico na forma como o sujeito encara seu espectador, como se estivesse seduzindo, tal qual a mitologia do Boto explanada por Loureiro (2015). Como se o fotógrafo estivesse apresentando um personagem do imaginário amazônico, no momento em que o Boto sai das águas dos rios amazônicos.

---

<sup>69</sup> Figura 20

<sup>70</sup> Figura 1

<sup>71</sup> Op. Cit

Há pessoas ao fundo, nas areias da praia. Essa fotografia aponta não somente para esse sujeito que se mistura com uma perspectiva mitológica, mas também o coloca em diálogo com seu cotidiano e sua relação com esse ambiente. Visto que nessas praias, ao findar o dia, os trabalhadores do mar e da areia, tem nesse horário o seu momento de lazer e descanso. Sua postura corporal e seus trajés indicam que ele está a caminho das águas, ou do grupo ao fundo para alguma atividade específica no lugar.

Durante as décadas de 1950 e 1960, a região de Ponta D'Areia no Maranhão era prioritariamente ocupada por pescadores que além da pesca, também faziam o transporte de pessoas para outras regiões da cidade e do estado. A partir dos anos 90 e 2000, houve um grande investimento imobiliário na região, o que a descaracterizou de sua formação inicial, forçando a migração desses habitantes iniciais (COELHO e SALES, 2017). Dessa forma, pode-se pensar que no período em que Luiz Braga realizou esta fotografia, ainda havia indícios dos remanescentes destes habitantes, antes dessa desconfiguração social.

Há similaridades entre esse ambiente com aos quais Luiz Braga costumava fotografar em Belém, principalmente a Estrada Nova Espaço em que a modernidade urbana ainda não havia afetado em seu diálogo com o cotidiano, coisa que veio a ocorrer anos depois com os projetos de expansão urbano.

Essa fotografia foi realizada em São Luís – MA, na praia Ponta D'Areia em 1988, durante um serviço que Luiz Braga havia sido encomendado para desenvolver. Foi durante o retorno para o hotel e passando pela praia, Braga pede para o motorista para parar por conta da luz e da cena que se apresentava. Ele fez três disparos, além do diferencial sobre as cores em si, foi a forma como fotografou. A configuração da câmera estava em 1 segundo de tempo de exposição e 1.4 de abertura, não estava utilizando tripé, acabou se apoiando na barraca que se situava na praia e dos três disparos, esse foi o que se apresentou com melhor definição (BRAGA, 2022).

*Ponta D'Areia* (1988) foi premiada na edição de 1988 do Arte Pará, que teve como júri o curador Paulo Herkenhoff; pelo diretor do Museu de Arte Brasileira da Fundação Álvares Penteadó, Walter Domingues Álvares Penteadó; pelo jornalista e crítico de arte Alberto Beutenmüller; pelo poeta Max Martins e o filósofo Benedito Nunes (COUSTON JUNIOR, 2016). Por mais que *Ponta D'Areia* (1986) tenha ocorrido em outro ambiente diferente daquele que Luiz Braga costumava fotografar, pode-se perceber que a forma de

se relacionar com a cena e o clique, possui características que estão presentes na vivência que teve em Belém de forma mais específica.

Assim, a soma dessas vivências e experiências que foram se moldando no início dos anos 1980, como outras do período, marcam a formação do grupo *FOTOPARÁ* que primeiramente surge como um conjunto de eventos organizado por fotógrafos paraenses que teve edições em 1982, 1983 e 1984. Essas edições integraram as Semanas Nacionais de Fotografia que eram promovidas pela FUNARTE. A primeira mostra de fotografia ocorreu em 1982. O período de seleção foi até o dia 23 de maio de 1982 e a mostra ocorreu no período de 03 a 12 de junho do mesmo ano, realizada na galeria agora Ângelus, que ficava no porão do Teatro da Paz, em Belém. Os trabalhos para serem selecionados foram endereçados à Miguel Chikaoka, que ficava na Tv. Quintino Bocaiuva, em Belém. O tema livre e cada participante poderia participar com 3 a 6 fotografias. Os trabalhos deveriam ser impressos em dimensões até 18cm no lado menor e 40cm no lado maior. Em linhas gerais, o regulamento seguia características semelhantes ao que são realizadas até hoje, salvaguardando as dimensões estabelecidas, visto a qualidade dos equipamentos e impressões. Entre apoios e patrocínio, o evento contou com a participação da SEMEC; SECDET; R. Mendonça; Bureau Técnico de Microfilmagem e Fuji Film do Brasil. A opção do tema livre se pautava na epígrafe escolhida pelo grupo: “A fotografia, na verdade incapaz de explicar o que quer que seja, é um convite inexaurível à dedução, à especulação e à fantasia... não há provavelmente tema algum que não se possa tornar belo”. (S. Sontag)<sup>72</sup>

Durante o *Saraus da Memória*, Miguel Chikaoka aponta que o elemento que serve como ponto de partida para o *FOTOPARÁ*, é o Foto Oficina. Este evento, em especial, promove uma série de oficinas realizadas para estimular o processo criativo, sensibilização do olhar etc. Miguel foi um dos oficinairos e, dessa forma, também influenciou no desenvolvimento da Associação Fotoativa. Paralelo a isso, Luiz Braga também participava do Foto Clube Pará. Segundo o fotógrafo, neste espaço ele era o único que atuava de forma profissional com fotografia, os demais eram servidores públicos e profissionais liberais que atuavam na fotografia de forma mais amadora.

Portanto, o grupo *FOTOPARÁ* se desenvolve a partir desse conjunto de ações que estimularam a refletir a fotografia de forma coletiva e o evento que levou a isso de forma

---

<sup>72</sup> Extraído do convite oficial da 1ª Mostra Paraense de Fotografia – Fotopará 82. ANEXO 3

mais contundente foram as Semanas Nacionais de Fotografia, promovidas pela FUNARTE, que tinha como objetivo apresentar a fotografia brasileira ao Brasil. Para isso, eles desenvolviam encontros itinerantes, nos quais fotógrafos de todo país se encontravam para refletir sobre o fazer fotográfico em suas regiões, leituras de portfólio e exposições. Apesar das Semanas de Fotografia, esse grupo, a partir do Foto Oficina, desenvolveu a mostra *FOTOPARÁ* em 1982, 1983 e 1984. Em 1985, em parceria com a FUNARTE, a partir da experiência coletiva de participação das outras edições da Semana Nacional de Fotografia, a mostra *FOTOPARÁ* foi integrada a esse encontro e em seguida o evento deu origem ao grupo.

#### 4.2.1. Semana Nacional de Fotografia

Pedro Vasquez<sup>73</sup> afirma que estes encontros foram inspirados nos *Rencontres Internationales de la Photographie de Arles* (França), em que o primeiro grande encontro de fotografia fora criado por Lucien Clergue, em 1970. Em relação a sua origem fundante, as Semanas Nacionais de Fotografia tinham como característica a itinerância, em função, principalmente, das dimensões continentais do País e, assim, havia a necessidade de se buscar uma amplitude da fotografia nacional, uma vez que o Brasil não conhecia o Brasil naquele momento. Essas ações estavam associadas ao Projeto Visualidade Brasileira (MOKARZEL, 2014). Todavia, isso não significava que essa identidade não estava sendo buscada naquele instante.

A primeira edição ocorreu em 1982 e para organização deste evento, a FUNARTE convocou representantes de vários lugares do país como: Bené Fontelles (MT), Claudio Versiani (MG), Gustavo Moura (PB), José Albano (CE), Luiz Carlos Felizardo (RS), Milton Guran (DF), Nair Benedicto (SP), Orlando Azevedo (PR), Rino Marconi (BA) e Waldir Cruz (PE). Estes representantes serviram como base para criar um diagnóstico sobre a atuação fotográfica no país. Entre os assuntos abordados, temos:

1. o mercado de trabalho local;
2. a estrutura de apoio técnico (venda e reparo de equipamentos, por exemplo);
3. formação de agências e/ou cooperativas;
4. ensino da fotografia (englobando desde os cursos livres à presença da fotografia na universidade);

---

<sup>73</sup> Disponível em <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/as-semanas-nacionais-da-fotografia/>. Acesso em 26 de outubro de 2020.

5. questões legais (como direito autoral e regulamentação da profissão);
6. estrutura de apoio à fotografia de expressão pessoal (museus, centros culturais e outras instituições que expusessem e incentivassem a produção fotográfica)<sup>74</sup>.

Paralelamente à I Semana Nacional de Fotografia ocorreu, entre 16 e 19 de agosto de 1982, na cidade do Rio de Janeiro-RJ, a mobilização de um grupo de fotógrafos paraenses com o objetivo de movimentar a fotografia na região. Dessa forma, começaram a desenhar o que viria a se tornar o *FOTOPARÁ*, semelhante aos anseios demonstrados pela FUNARTE em função da criação do movimento INFOTO. Como colocado também durante o Sarau da Memória, realizado na FotoAtiva. Iniciativas como essa representaram um desejo nacional de organizar o movimento da fotografia do Brasil e identificar os atores que faziam a fotografia no período e como se refletia na produção do grupo.

Essa ebulição nacional da fotografia teve ressonância no Pará que, sincronicamente, estava organizando-se em várias frentes que viabilizaram o aparecimento de grupos os quais são parte efetiva desta história recente que estamos organizando, entre eles, o Fotoficina, o Fotopará, a Associação de Repórteres Fotográficos e a FotoAtiva. Sem dúvida, essas embrionárias organizações foram responsáveis diretas pela explosão de uma política cultural fotográfica, criativa e independente, que serviu de modelo para outros estados brasileiros. Um dos pontos altos desse pioneirismo foi a realização, em outubro de 1985, da IV Semana Nacional da Fotografia, em Belém do Pará. (JÚNIOR, 2002, p. 19)

Para a primeira mostra, o tema escolhido pelo grupo possuía duas questões importantes: a primeira, servia para mapear a produção fotográfica na região; assim, seria possível identificar quem eram e o que fotografavam; a segunda tinha relação com o fato de que, neste momento, não era interessante fechar a percepção fotográfica a um tipo de tema, ou forma de fotografar, em virtude da variabilidade de fotógrafos que estavam se manifestando, em variadas vertentes. Dessa forma, este evento serviu para apresentar esses fotógrafos e sua produção ao Brasil, visto que tinha relação com as semanas de fotografia que eram desenvolvidas por todo país.

Nos documentos do grupo *FOTOPARÁ* sobre a organização dessa primeira mostra, eles a intitularam de *FOTOPARÁ 82 – I Mostra Paraense de Fotografia*. Essa primeira mostra, refletia sobre essa dimensão da fotografia na região e a presença da máquina fotográfica na vida das pessoas não significava apenas em “bater ou tirar fotos”, mas envolve refletir o porquê das imagens. Os membros do grupo *FOTOPARÁ* naquele

---

<sup>74</sup> A organização das edições das Semanas Nacionais de Fotografia pode ser consultada no Apêndice C

período apontam que nesse tempo havia uma dificuldade geográfica em ter acesso a materiais sobre fotografia, tanto pelo volume, quanto pela distância. Todavia, a partir dos Encontros de Fotografia promovidos pela FUNARTE no início da década de 1980, fez com que esses fotógrafos pudessem encontrar com a fotografia brasileira, ao mesmo tempo em que puderam mostrar a fotografia paraense para o Brasil. Dessa forma, curadores como Rosely Nagakawa pode encontrar o diferencial produzido na região. Nesse sentido, os debates fomentados pela mostra se alinhavam aos debates que aconteceram em nível nacional. Com isso:

[...] é nesse clima de debates, entre a técnica e a manifestação artística; documentação social e simples reprodução; documento científico e instrumento de lazer, que não se pode negar que a fotografia assumiu, também, o compromisso histórico de retratar a trajetória da humanidade, nos seus mais diversos aspectos<sup>75</sup>.

A problemática levantada pela mostra está na dimensão de que a sociedade está inundada de imagens, todavia, como pensar o mundo sem fotografia O documento aponta que a consequência desse pensamento seria: imensos espaços vazios, informações e lembranças perdidas, textos incompreensíveis, publicidade sem sentido etc... Ou seja, como imaginar o mundo sem fotografia? Nesse ponto, eles buscaram refletir sobre essa dimensão da imagem, como expressão documental, emocional e artística. Essa reflexão mostrou a relevância da Mostra à fotografia que já estava se desenvolvendo na região. Entre seus objetivos estavam:

1. Descobrir e incentivar novos valores que estejam se dedicando à prática da fotografia sob as suas mais variadas formas e aspectos;
2. Promover o intercâmbio entre aqueles que de alguma forma, se dedicam à prática da fotografia e conseqüentemente, enriquecer o universo da produção fotográfica na comunidade;
3. Estimular a exploração da fotografia como instrumento e/ou objeto de pesquisa e criação, integrados ao processo de desenvolvimento da vida social, cultural e artística da comunidade;
4. Estimular a documentação fotográfica dos eventos sociais, culturais e artísticos do nosso povo;
5. Contribuir decisivamente para a preservação da nossa memória cultural;

---

<sup>75</sup> Projeto da I Mostra de Fotografia – FotoPará 82. ANEXO 4

6. Sensibilizar a comunidade para a importância da fotografia como forma de expressão científica, cultural e artística;

A primeira mostra foi aberta para fotógrafos profissionais e amadores residentes no Estado do Pará e o tema foi definido como Livre, justamente por conta de ter nesse evento uma forma de mapear os estilos, temas e técnicas desenvolvidas pela fotografia na região. E entre os potenciais patrocinadores do evento estavam: a) SEMEC; b) Fundação Rômulo Maiorana; c) Empresas Privadas; d) FUNARTE; e) Pró-Memória. Nessa época o escritor João de Jesus Paes Loureiro era secretário da SEMEC e se tornou um grande parceiro na promoção de eventos de arte, bem como da fotografia na região.

Organização da comissão avaliadora da seleção das fotografias, bem como as diretorias que foram responsáveis pela direção do evento:

1 coordenador geral (coordenação/montagem/seleção/administração/edição de catálogo, etc);

1 secretário (serviços de secretaria/divulgação/expedição de regulamentos, convites, correspondência em geral, recepção de trabalhos, ordenação, identificação, relatórios, etc. serviços de datilografia)<sup>76</sup>

Havia uma convergência entre as demandas da I Semana Nacional de Fotografia e a I Mostra Fotopará de 1982. Entre os temas abordados no primeiro e que se verifica nos objetivos do segundo, estão a questão do direito autoral e esse mapeamento das pessoas que produzem fotografia, visto que até aquele momento o profissional fotógrafo não tinha amparo legal. Ou seja, não havia uma legislação que os considerassem uma categoria profissional específica. Portanto, essas ações acabaram por trazer à tona o debate.

Nesse mesmo período, Luiz participava do projeto *Fontes do Olhar*, coordenado pelo professor e artista visual Osmar Pinheiro Júnior. A função de Braga era efetuar o registro das manifestações artísticas oriundas dessa camada popular e que tinham pouca visibilidade no circuito tradicional das artes na região. A escolha pelo fotógrafo se deu, segundo o próprio Luiz Braga, por conta de que Osmar – que era professor do fotógrafo no curso de Arquitetura na Universidade Federal do Pará – percebeu que na obra do artista

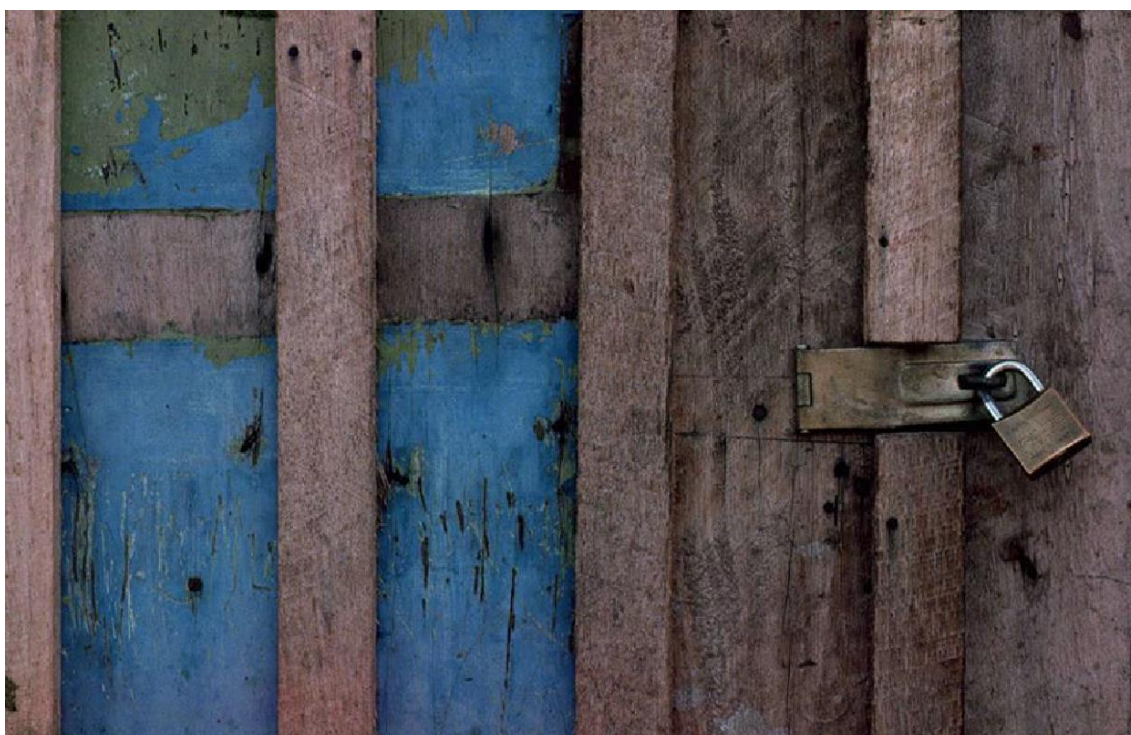
---

<sup>76</sup> Observações do projeto FotoPará 82. ANEXO 5

havia essa manifestação dessa visualidade, principalmente por conta do que já havia produzido durante seus percursos pela Estrada Nova.

Todavia, entre as obras que para Luiz Braga representam um ponto importante para a observância dessa visualidade, se deu quando levou seu carro à uma oficina na travessa Humaitá com a avenida Duque de Caxias. Ele percebeu ali uma estrutura estética muito singular, na forma como os objetos se organizavam e como a cor chamava a atenção, criando contrastes e um significado simbólico que poderia se tornar algo muito significativo. Assim surge *Cadeado na Porta* (1981).

**Figura 23** Cadeado na Porta (1981)



**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

Assim, a partir da *II Mostra Paraense de Fotografia – O Fotopará 83*, houve a necessidade de se organizarem em um grupo para poderem pensar o fazer fotográfico na região, visto que, nesse momento, o Pará passou a fazer parte do mapa da fotografia nacional, pois curadores como Rosely Nagakawa e Paulo Herkenhof passaram a apontar o radar da fotografia contemporânea para a região. Nesse sentido, o objetivo desse movimento foi de amplificar e organizar a atuação fotográfica na comunidade.

Entre os fotógrafos que já possuíam algum trabalho desenvolvido estavam Luiz Braga, Patrick Pardini, Fernando Pina, Ana Catarina Brito, Sérgio Veludo, Geraldo Ramos, Solange Galvão, Naidir V. Gouveia, Sônia Freitas, Januário Guedes, Ruben

Guanais, Lauro Haber, Miguel Chikaoka, Eduardo Kalif e Abdias Pinheiro Filho. Esse grupo identificou as demandas existentes na região quanto à atividade fotográfica e com isso, implementaram o que mais tarde viria a se tornar o *FOTOPARÁ*, pois antes, ele não representava um movimento, mas um evento de fotografia, no qual refletia-se sobre o fazer fotográfico e como seria possível desenvolver um olhar sobre a região. Como aponta o documento de origem do grupo de 1983: “é de fundamental importância assegurar a participação efetiva de fotógrafos atuantes na comunidade na criação de qualquer órgão que vise administrar uma política específica para a fotografia, evitando assim, os “casuísmos” e os oportunismos de cúpula”<sup>77</sup>.

Após o acontecimento do *FOTOPARÁ* 83, houve a necessidade de se obter um espaço para estudar e elaborar programas e projetos que fomentassem uma política cultural para a fotografia na região e que isso viesse a ter a participação no âmbito municipal, estadual e federal, a fim de projetar a fotografia paraense no cenário brasileiro, como o evento em 83 já havia iniciado. Um dos aspectos apontados pelo documento de origem do *FOTOPARÁ* era a criação de um Núcleo de Fotografia Regional, semelhante ao que havia na FUNARTE.

O espaço escolhido inicialmente foi na Galeria Theodoro Braga, a partir de uma apresentação de curtas metragens promovida pela Filmoteca do Pará. Nas segundas-feiras, a partir das 19h30 foi desenvolvido o “Curta as Segundas”, com uma mostra livre de dispositivos destinados aos fotógrafos da região, como uma forma de divulgar seus trabalhos para um público maior.

O grupo *FOTOPARÁ* foi fundado em 20 de dezembro de 1984, em seu estatuto declarava possuir caráter civil, sem fins lucrativos, de aspecto cultural, técnico e científico e tinha como cidade sede o município de Belém. Quanto aos seus fins, seu documento oficial é explicitado da seguinte forma:

Art. 3º É finalidade da FOTOPARÁ:

1. Promover a união e organização de fotógrafos atuantes no Pará, visando sistematizar e socializar o estudo, a prática, a discussão e a divulgação da fotografia;
2. Atuar pelo reconhecimento do papel e da importância da fotografia como:

---

<sup>77</sup> Documento sobre o desenvolvimento do FotoPará 83. ANEXO 6

I – Instrumento de descoberta e pesquisa, conhecimento e compreensão, representação e interpretação do real;

II – Linguagem original e autônoma, possuindo códigos de leitura e conteúdo próprios;

III – Bem cultural, artístico, científico e histórico;

IV – Obra intelectual geradora de direitos autorais.

3. Promover uma política de documentação fotográfica para a Amazônia voltada para aspectos específicos da realidade regional;
4. Promover, através de debates, análise de portfólios e oficinas experimentais, a qualificação e o aperfeiçoamento da prática fotográfica local;
5. Criar um acervo bibliográfico capaz de subsidiar o estudo da fotografia;
6. Manter intercâmbio com outros centros de produção, estudo e difusão, visando situar a prática fotográfica paraense no contexto da fotografia Contemporânea;
7. Promover a fotografia na prática educativa, cultural e social, visando estimular a capacidade criativa dos grupos sociais perante a sua realidade;
8. Ampliar os espaços de difusão da fotografia através de amostras, debates, projeções, oficinas e edições, estimulando o contato livre e direto entre autor e público, visando a formação de uma cultura fotográfica;
9. Viabilizar a concessão de apoio para realização de projetos relacionados com a fotografia;
10. Promover periodicamente e com ampla participação dos fotógrafos do Estado, uma mostra paraense de fotografia denominada *FOTOPARÁ*;
11. Contribuir para preservação da fotografia como bem cultural<sup>78</sup>.

Participaram da comissão elaboradora do estatuto do *FOTOPARÁ*: Patrick Pardini, Miguel Takao Chikaoka, Luiz Otávio Salameh Braga, Ana Catarina Peixoto de Brito e Anastácio Trindade Campos. Esse movimento auxiliou na projeção da carreira de vários fotógrafos como Elza Lima, Luiz Braga e Miguel Chikaoka. Este último viria utilizar os fundamentos desenvolvidos no *FOTOPARÁ* e Fotoficina para organizar a Fotoativa.

---

<sup>78</sup> Estatuto do Grupo FOTOPARÁ. ANEXO 7

Um dos aspectos para a institucionalização do grupo também se deu por conta da expressividade que a fotografia paraense começou a ganhar no cenário nacional. Também, além de o acervo fotográfico se encontrar disperso em arquivos públicos e privados, havia o sério risco de esse material se perder com o tempo, pela falta de preparo quanto ao seu arquivamento e tratamento e, com isso, comprometer a memória do que se produzia no Estado. Além de que, Belém começava a experimentar o circuito da fotografia quanto ao desenvolvimento de exposições no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, com isso, o grupo serviria como um canalizador para auxiliar e organizar esse movimento que estava ganhando notoriedade.

Na ata de fundação do grupo, Luiz Braga foi eleito como seu primeiro presidente, Anastácio Trindade Campos atuou como secretário da reunião, Miguel Chikaoka e Catarina Peixoto de Brito fizeram parte da mesa que instituiu o *FOTOPARÁ*. Nessa primeira ata de fundação, foram discutidos os detalhes de seu estatuto, o que vale ressaltar os objetivos estabelecidos pelo grupo conforme o Art 3º colocado acima. Dessa forma, a natureza de sua atividade pode ser sintetizada em: Estimular; refletir e preservar o fazer e o acervo fotográfico produzido no Estado, através dos fotógrafos que o organizaram e os que viriam a fazer parte do grupo. Assim, o *FOTOPARÁ* serviria como uma instituição que agregaria os profissionais e amantes da atividade e, com isso, poderiam aprender juntos, como um grupo de estudos pois, segundo relatos de Luiz Braga e Miguel Chikaoka, não havia em Belém cursos ou algo que se aproximasse de estudos de fotografia, em virtude da grande limitação geográfica em que se encontravam. Sobre esse contexto para a formação do grupo, Luiz Braga relata:

Outra coisa importante também pontuar, que além dessa conspiração do bem que foi esse movimento que o Miguel (Chikaoka) acabou de falar, existia do lado de lá, no caso do Estado, um ambiente favorável, porque a gente tinha como Secretário Municipal de Cultura da SEMEC, o Paes Loureiro e que foi extremamente importante para nos acolher e nos promover. (BRAGA, 2019c)

Esse contexto trouxe a fotografia Paraense a uma dimensão em que dialogava com a arte contemporânea e uma perspectiva antropológica que visava a mergulhar nesse cenário de uma Amazônia que estava longe dos estereótipos e os colocou no radar nacional de uma produção diferenciada.

Mesmo que Diógenes Moura não tenha pensado em organizar as fotografias para a exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, valorizando aspectos cronológicos da trajetória de Luiz Braga, promoveu uma leitura mais orgânica, pontuando o que significa

essa humanidade que o fotógrafo paraense buscou e retratou em sua obra. Entretanto, isso não nega o fato de que essas imagens surgem a partir desse contexto apresentado acima.

Dessa forma, percebe-se um olhar que se enamora da dimensão antropológica na imagem. Vê-se uma predominância dos retratos que buscam estabelecer uma cumplicidade entre fotógrafo e fotografado. Na relação entre olhar e gesto, Luiz vai construindo uma rede que torna esse cotidiano algo teatral, como quem conta uma história e os fotografados se tornam atores/personagens dessa trama. A paisagem ganha um outro patamar, não apenas de coadjuvante, mas parte fundamental da trama, pois cria os argumentos para construir essa Amazônia que está lá e ao mesmo tempo é imaginada pelo fotógrafo.






















Em relação ao conjunto dos meados da década de 1970, percebe-se uma mudança significativa na forma como os fotografados se portam diante da câmera de Luiz Braga. Essa seleção dos anos 1980 tem em sua predominância a presença do retrato. Isso se dá principalmente pela experiência que Braga adquiriu ao longo de sua atividade em estúdio mescladas com as atividades comerciais que foram realizadas, seja para o Zeppelin, através das suas referências clássicas como colocadas acima, a mudança está na forma como ele conduz a cena e as pessoas passam a se posicionar.

Nota-se que há um aspecto de pictorialismo nessas imagens (ROCHA, 2012), ou seja, as fotografias se desenvolvem dentro de uma perspectiva artística, pois “dialogando com referências eruditas (a tradição da fotografia e da pintura) e referências populares (a cultura e o imaginário do lugar), muitos dos modelos de Braga são fotografados a meio corpo com agudeza de detalhes” (VEIGA NETTO, 2013, p. 40). Essa relação foi evidenciada a partir da fotografia *Descansando sobre sacos* (1986)<sup>79</sup> e o curador Tadeu Chiarelli aponta essa mistura de referências que Braga acabou imprimindo em seu trabalho e que acabou por se tornar uma importante metodologia em seu trabalho (CHIARELLI, 2005).

**Tabela 5** Etiquetas da exposição RNH em ordem cronológica anos 1980



<sup>79</sup> Figura 20

	Casal no círio com barco II, 1980	
		
Açougueiro encarnado, 1983	Família do vaqueiro, 1984	Descansando na canoa, 1984
		
Casal de canoeiros, 1984	Carregador lavando o caixote, 1985	Carregador na tarde, 1985
		
O infinito é bem ali, 1985	Noite na Ladeira I, 1985	Noite na ladeira II, 1985
		
Noite na ladeira III, 1985	Menino e o barco na tarde, 1986	Carregador de pano na cabeça, 1986
		
Descansando sobre sacos, 1986	Homem na venda de açaí, 1986	Menino entre rodas, 1986
		
Rapaz espiando o rio, 1986	Bebendo na sombra, 1986	Luiz Braga por Octávio Cardoso, 1986
		
Pescador e mastro, 1986	Minha mala, 1987	Doce aura, 1987

		
Vendedor e pipoqueiro, 1987	Balcão malhado, 1988	Cortina ambígua, 1988
		
Homem no Porto Pureza I, 1988	Homem no Porto Pureza II, 1988	Ofício luminoso II, 1988
		
Menino e bic no balcão, 1989	Pai e filho palhaços, 1989	Unha e carne, 1989
		
Dois banhos no poente, 1989	Homem na mesa do circo, 1989	Pipoqueiro passando, 1989
		
Carregador de gelo, 1989	Monster Woman I, 1989	Monster Woman II, 1989

**Fonte:** Desenvolvido pelo pesquisador

Em 1984, por ocasião da exposição *No Olho da Rua*, material esse que faz com que Luiz Braga comece a ter uma visibilidade nacional, Stefania Brill<sup>80</sup> escreve uma importante crítica sobre o trabalho do fotógrafo, que ele considera fundamental até os

<sup>80</sup> Stefania Brill (Gdansk Polônia 1922 - São Paulo SP 1992). Fotógrafa, crítica de fotografia, química. Polonesa, naturaliza-se brasileira em 1955. Estuda ciências e química na Université Libre de Bruxelles (Bélgica), formando-se em 1950. Transferiu-se para o Brasil, radicando-se em São Paulo, onde trabalha como química por 13 anos. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3739/stefania-bril>. Acesso em 18 de outubro de 2021. Consultar ANEXO 8.

dias de hoje. Nela, além do trabalho das cores, ela enfatiza a importância tanto da construção da cena quanto a seu conteúdo: tudo nela é importante e nada é à toa.

Ao longo dos anos houveram muitos experimentos fotográficos que extrapolaram o universo da cor, todavia, essa dimensão da forma como Luiz busca ter o controle sobre todos os elementos que se apresentam na fotografia, como um olhar cirúrgico a ponto de que a ausência de qualquer elemento pode fazer desmoronar toda a cena.

As imagens de Luiz Braga são portadoras de um traço inconfundível. Você não pode cortar nada da imagem nem adicionar. O recorte, abstrato, dentro da realidade é perfeito. Tudo é necessário, nada supérfluo. E, se por capricho, ou por puro exercício estético, você resolve apagar aquele pano amarrado no carrinho de “raspa-raspa”, o carrinho continuará de pé, mas a imagem vai desmaiar sem vida; se você resolve tirar aquele prego fincado na porta de um azul puro lindíssimo com receio de algum espectador distraído se machucar a toa, a porta, desmoronará na ausência de um prego desnecessário. É nisto que consiste o mistério das fotos de Luiz Braga. (BRILL, 2005, p. 96)

Outro texto importante para Luiz Braga desse período foi o escrito por Arlindo Machado, ainda sobre a exposição *No Olho da Rua*, de 1984. O artista enfatiza a importância e os riscos que existem nessa aproximação entre a arte e essa paisagem indomável. Por outro lado, há um esmero por parte do fotógrafo em construir uma visualidade que foge dos clichês regionalistas e colonizadores, ao mesmo tempo, não tem medo em ter nesse universo da *Berrante Natureza Humanizada*<sup>81</sup>. Enfatiza:

As fotos de Luiz Braga tentam resgatar essa dança cromática de um povo. Trabalho difícil e especialmente perigoso. Como utilizar a câmera para fazer emergir essa paisagem, sem incorrer, por outro lado, no vício colonizador do regionalismo ou do folclore? Braga é um fotógrafo inconformado: ele sabe que olhar através de uma câmera e pintar com as tintas da película, tudo isso já pressupõe a medição de um instrumental urba e industrializado. Por essa razão o fotógrafo paraense não faz a mera celebração de uma arte popular não se apropria dos elementos dessa arte, não quer “documentá-la” simplesmente. Consciente de que essa é a função do seu instrumento, ele seleciona, interpreta, enfatiza detalhes. Às vezes, *suas fotos beiram a abstração, não por gosto esteticista, mas para privilegiar as cores em detrimento das figuras* [grifo meu]. É verdade que abstrair, compor grafismos com os motivos é sempre uma tentação culturalista, mas nas fotos de Braga esse recurso só é invocado para valorizar a inscrição das cores, sem descuidar porém do gesto antropológico necessário de contato com o outro. (MACHADO, 2005, p. 9)

Essa característica abstracionista sem desprender do ser humano verifica-se na maioria das fotografias que compõe a década de 1970 utilizadas na exposição e também na *Cortina Lambe-Lambe* (1982). Esta imagem, em especial, remete a essa escolha de

---

<sup>81</sup> Expressão utilizada por João de Jesus Paes Loureiro no texto ‘Fontes do Olhar’, escrito nos anos 80 em função do projeto Visualidade Popular da Amazônia de Osmar Pinheiro Júnior, que Luiz Braga atuou como fotógrafo. LOUREIRO, João de Jesus Paes. Fontes do Olhar. In Herkenhoff, Paulo. **Amazônia Ciclos de Modernidade**, 2012. p. 81. Disponível em <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/AmazoniaCiclosModer.pdf>. Acesso em 01 de julho de 2018.

isolar determinado objeto ou corte de cena para valorizar a composição colorimétrica dos objetos sem abdicar dos aspectos antropológicos que a imagem traz em si.

**Figura 24** Cortina Lambe-Lambe (1982)



**Fonte:** Arquivo de Luiz Braga

Esse tipo de fotografia era comum ainda nos anos 1980 em Belém. Percebe-se que não é somente a predominância do verde e amarelo, mas há uma composição colorimétrica que envolve o vermelho e também o azul. O blazer pendurado e as fotos em 3x4 atuam como uma espécie de rastro, apontando uma efêmera ausência de alguém que logo assumirá seu posto. Ao mesmo tempo em que a fotografia não era algo para ser feito de qualquer jeito, era necessário se arrumar para o ato, era necessário um preparo, assim, os retratos em 3x4 acima da cortina fazem menção a essa cultura que hoje não se encontra mais. Esta fotografia acaba se tornando uma metalinguagem do próprio ato fotográfico em si, que não representa apenas a captura de cenas aleatórias, mas constrói relações e atua como testemunha do tempo.

#### **4.2.2. Fontes do Olhar - Visualidade Popular da Amazônia**

O projeto *As Fontes do Olhar - Visualidade Popular da Amazônia* propôs-se efetuar um mapeamento artístico da produção da região amazônica, tendo como fundamento o olhar para a cultura como elemento relevante no processo de criação. Nesse sentido, olhar para uma arte/cultura tida como periférica. No caso desse projeto, ele busca apontar a manifestação artística popular como um aspecto de primeira grandeza no fazer artístico local.

Em 1972, Osmar Pinheiro Júnior já possui essa visão da importância de uma visão mais regional, visto que, para ele, a produção artística deve se relacionar com fontes regionais com o objetivo de encontrar nelas elementos dessa perspectiva universal. Esse debate levantado pelo artista foi de grande relevância para o que veio mais à frente (COSTA, 2019).

De certa forma, o projeto dialoga com o objetivo da FUNARTE explanado anteriormente sobre as Semanas Nacionais de Fotografia. Nesse sentido, o sentimento era de criar uma aproximação entre essa visualidade popular oriunda dos eixos periféricos do país e também da Amazônia e criar caminhos de reflexão que proporcionassem à arte elementos metodológicos e criativos de relacionar o processo artístico clássico com essa produção popular, o que conflui para o pensamento de Osmar quando busca essa construção visual que se dá nessa interação entre o local e o universal (LOUREIRO, 2019).

Outro ponto de reflexão de Osmar sobre o projeto é definir sobre o que seria essa visualidade amazônica. Considerando-se que atuaram de forma bastante restrita, ele preferiu chamar de visualidade na Amazônia. Visto que ela não fecha e nem busca totalizar essa ideia de visualidade, pelo contrário, deixa uma grande reticência para o que seria essa visualidade.

Quanto às metodologias adotadas, seguiu-se uma construção de amostragem a partir da questão lúdica, levando-se em consideração as perspectivas antropológicas que envolviam esse saber visual. Dessa forma, esses elementos serviam de referência instrumental e também consequência plástica dessa autonomia do contexto mais amplo da arte brasileira como um todo<sup>82</sup>.

Neste aspecto, Pinheiro Júnior defendia uma visão decolonial dessa arte produzida na região. Pode-se mesmo afirmar que, quando fala sobre ela e sua interação com a arte desenvolvida por artistas como Luiz Braga e Emanuel Nassar, sugere um olhar sobre a Amazônia como uma proposta imersiva e sensível para essa construção visual, dado que esse fazer cotidiano artístico sobre cultura popular não buscava os holofotes das galerias e grandes exposições, mas eram manifestações dessa interação entre indivíduos e meio ambiente.

---

<sup>82</sup> Texto ‘Visualidade Popular na Amazônia – A Resistência do Lúdico’ escrito por Osmar Pinheiro Júnior em 1985 sobre o projeto. Arquivo de Luiz Braga. ANEXO 1

Tratava-se muito mais de educar o olhar dos artistas da região para essa manifestação visual nessas áreas “periféricas” e proporcionar um diálogo, não a partir de uma visão hierárquica, mas de conexões de saberes que trazem consequências até os dias atuais nas gerações de artistas que seguiram. Sobre a obra de Luiz Braga e essa visualidade na Amazônia, Osmar Pinheiro Júnior fala:

Buscador de referências numa paisagem urbana que nem sempre é a sua, ele registra a incessante invenção cotidiana das camadas marginalizadas da estética dominante... e inventa. Esse jogo remete, por um lado, à reflexão acerca da dinâmica da criatividade popular em confronto com elementos historicamente modificadores; por outro, à superação de uma perspectiva meramente documental, para a proposição de uma ótica que nos induz a estabelecer uma relação mais atenta com o cenário cotidiano. (OSMAR PINHEIRO JÚNIOR apud COSTA, 2019, p. 489)

A participação de Luiz Braga no projeto se dá por conta primeiramente da relação que havia entre Osmar Pinheiro Júnior e o fotógrafo, pois aquele era professor deste durante o curso de arquitetura na Universidade Federal do Pará. Nesse momento, Braga já começava a apresentar seu trabalho apontando para esse universo periférico, ainda não explorado na fotografia então. Isso faz com que Osmar convide Luiz para integrar o projeto ficando responsável pela documentação fotográfica. Além do Pará, o projeto abrangeu os estados do Amazonas, Maranhão e Acre.

O texto *Fontes do Olhar*, escrito por João de Jesus Paes Loureiro, citado como referência para o projeto com o mesmo nome apontado acima (MOKARZEL, 2014), segundo o escritor, fora produzido a pedido de Osmar Pinheiro Júnior para integrar a parte conceitual, além das fotografias de Luiz Braga. A intenção era desenvolver um conjunto de registros dessa visualidade. O trabalho, entretanto, não culminou com uma exposição. Todavia, ocorreram algumas preleções em Manaus e, a partir dessas falas, compilou-se material para o livro intitulado *As artes visuais na Amazônia*, produzido pela FUNARTE em parceria com o governo do Estado do Pará e a prefeitura de Belém através da Secretaria Municipal de Educação e Cultura que, na época, era coordenada por Paes Loureiro.

O Luiz, ele participou com o Osmar Pinheiro Junior, de uma pesquisa sobre visualidade amazônica, isso muito antes do período da minha tese, do meu doutorado, e eles, a função deles era o seguinte... era pra FUNARTE, o Osmar Pinheiro JR era pintor, um excelente pintor, teoricamente ele teria a coordenação do projeto e o Luiz faria a documentação fotográfica, eles saíram pelo interior fotografando as coisas, e no meio do processo eles me procuraram, e me pediram pra fazer o texto que acompanharia o projeto, e começamos daí a estreitar uma amizade e conversas a partir das necessidades do projeto. [...] Não era nem exclusivamente visualidade popular, era visualidade da Amazônia. Esse projeto do Henkenroff, foi originário de uma ideia dele, e com isso ele chamou o menino o “Osmarzinho” o Osmar Pinheiro

Junior, e ele foi desenvolvido da seguinte maneira: essa parte da pesquisa e nós três (mas eu como convidado deles, do Paulo também) digamos, feita no Pará, para digamos assim, fortalecer esse trabalho que seria publicado em um projeto de uma grande exposição de um livro com fotografias e textos “As fontes do olhar” e então foi programado um seminário em Manaus para se discutir temas relativos ao assunto e em seguida seria feito um em Belém com a mesma finalidade e a reunião dos textos teóricos desses dois seminários que pregaram uma ideia amazônica na coisa dos dois estados mais referenciais, e seria publicado um livro muito bacana pela FUNARTE. (LOUREIRO, 2018)

Tanto Paes Loureiro quanto Luiz Braga apontam que esse material imagético produzido para a pesquisa e encaminhado à FUNARTE foi perdido, visto que não chegou a ser publicado. O fotógrafo também aponta que, por falta de experiência com esse tipo de trabalho, acabou encaminhando inclusive os filmes que poderiam ser recuperados e publicados em outras oportunidades. Dessa forma, o que restou desse material foram os textos das preleções feitas no seminário em Manaus e que se encontram no livro mencionado acima.

O texto de Paes Loureiro que serviu como referência ao projeto *Fontes do Olhar*, de Osmar Pinheiro Júnior, também tem grande importância para a construção da reflexão curatorial de Diógenes Moura para a exposição *Retumbante Natureza Humanizada*. Segundo o curador, esse texto foi encaminhado pelo artista para dar subsídios ao pensamento sobre essa abordagem relacionada ao homem, imaginário e Amazônia em função de seu conteúdo (SANTOS, 2018).

O aspecto fundamental desse texto de João de Jesus Paes Loureiro está no diálogo entre essa visualidade que se encontra no universo do cotidiano, da vida do trabalho e da cultura material presente nos povos oriundos da vida na Amazônia frente esta visualidade e o imaginário. O escritor discorrerá sobre o assunto com mais amplitude em sua tese de doutoramento, presente no livro *Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário* (LOUREIRO, 2015). Em relação aos aspectos do Mediato e Imediato que moldam a experiência desse mundo amazônico.

É uma visualidade que indicia a ocupação da solidão, horror ao vazio. As cores se apoderam-se de todas as superfícies postas ao dispor do homem. E ele joga com as cores criando a sua humilde, mas berrante natureza humanizada, marcada de tonalidades fortes e agressivos contrastes. (LOUREIRO, 2012, p. 81)

Diógenes Moura faz uma releitura do texto de Paes Loureiro e nota duas expressões significativas: a primeira está em *Horror ao Vazio*, em que Loureiro remete à ideia de uma visualidade que se molda no universo entre o presente ausente da vida, que ora é personagem e ora é paisagem. Esta expressão não representa um medo, mas de que

este imaginário seja preenchido independente da presença humana e, em muitos casos, exista exatamente devido a esta ausência. Os contos da floresta representam uma forma de lidar com este Vazio, pois este lugar de ausência é preenchido pelo imaginário. O curador já aponta que o *Horror ao Vazio*, para a obra de Luiz, é a recuperação de uma perda. Perda do olhar, do passado, dos limites e do próprio sentido de humanidade.

A segunda expressão apontada por Moura é *Berrante Natureza Humanizada*. A relação de cores oriundas da forma como este imaginário se manifesta nos objetos cotidianos desses povos, ou seja, essa natureza humana que grita, que pede para ser observada de maneira atenta, imersiva, que ora se impõe e ora está sujeita a uma natureza que torna o ser humano tão impotente. Moura, entretanto, promoverá uma significativa mudança na expressão, substituindo o adjetivo Berrante por Retumbante. Seu entendimento se dá por conta da forma como esta humanidade se manifesta na obra de Luiz a partir de seu recorte curatorial, ou seja, é um ser humano que se apresenta livre de rótulos geográficos, sem os esperados estereótipos. A exposição vai se deter na grandeza desta humanidade presente na obra de Braga.

#### **4.3. anos 1990**

Luiz Braga é considerado como um fotógrafo da geração de 1990 (FERNANDES JÚNIOR, 2003), visto que, a partir desta década, ele começa a se apresentar de forma mais intensa e logra destaque ao redor do país, ainda que tenha desenvolvido os percursos que o consolidariam como fotógrafo autoral desde os anos 1980 (JÚNIOR, 2002). Os fotógrafos dessa geração foram responsáveis por um trabalho documental mais expressivo com características experimentais, seja na forma como posicionam suas câmeras para seus temas, seja na forma como utilizam o filme e técnicas para alcançarem resultados mais inusitados.

No contexto dos anos 1980, junto com Luiz Braga há uma convergência de artistas que ajudaram a construir um grande fundamento para as gerações seguintes sobre o que significa a fotografia paraense, fotógrafos como Miguel Chicaoka, Elza Lima, Octávio Cardoso, Paula Sampaio entre outros, a partir dos anseios desta geração em manifestar-se por meio do ato fotográfico, aliando a técnica, nesse caso, cada um a seu estilo. Assim, o que Luiz manifestará a partir dos anos 1990 representa um amadurecimento e consolidação de sua carreira como artista.

Uma das grandes motivações desta geração está na experimentação, na problematização da própria imagem e seus suportes. Como exemplo temos o grupo ‘Caixa de Pandora’, que buscou novas formas de manifestação da imagem, por meio de outros processos e novas linguagens, como a vídeo arte (SAMPAIO e SOARES, 2017).

Neste período Luiz se consolida como fotógrafo da cor e também produz imagens referentes até hoje, como o caso de *Banhista* (1996) que integra o acervo museológico da Casa Onze Janelas e *O Vendedor de Amendoim* (1990) que integra o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM.

**Figura 25** O Vendedor de Amendoim (1990)



**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

Em *O Vendedor de Amendoim* (1990), talvez em função de sua proximidade temporal, a leitura feita pelo antropólogo Alexandre Araújo Bispo dá conta de uma dicotomia entre a constituição de 1988, conhecida como “constituição cidadã”, que aponta para o reconhecimento de direitos de minorias esquecidas durante os governos anteriores e também dos direitos da criança e do adolescente. Na imagem, entretanto,

percebe-se elementos que destoam desta perspectiva utópica do documento, visto que a criança aparece descalça e apenas de shorts. O entendimento também se dá na forma como se interpreta os arcos brancos do parapeito, que podem representar um processo de dominação, visto possuírem conotações portuguesas, ou seja, de povos dominadores<sup>83</sup>.

Os trabalhos de maior impacto neste período dos anos 1990 tem relação com a construção da identidade de Luiz Braga no universo da cor. Como ele mesmo aponta, não é uma cor oriunda de uma fotografia simplesmente colorida, mas da interação entre a cor que se manifesta através da luz natural, daquela que sofre alterações com a utilização de luzes artificiais e também da cor fruto de uma estética emanada pela visualidade popular registrada nos anos 1980. Diante deste cenário, surge o ensaio *Anos-Luz*, um trabalho que valorizou esse ‘mundiamento’ pelo universo da cor como uma possibilidade pictórica que é encontrada nas luzes e cores dos barcos, parques e bares que se situam nas zonas periféricas de Belém.

Este trabalho teve uma longa turnê durante a década de 1990, sendo exibido em 1992 no Museu de Arte de São Paulo e na Galeria Theodoro Braga em Belém. Em 1994 foi exposto no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, na I Semana Paraibana de Fotografia, em João Pessoa, na IV Semana de Fotografia de Curitiba e no Espaço G51, em Brasília. Em 1991, este ensaio foi premiado com *THE LEOPOLD GODOWSKY COLOR PHOTOGRAPHY AWARDS*, na Klebenov Gallery, Photographic Resource Center, Universidade de Boston, nos Estados Unidos.

Segundo o artista, o surgimento desta exposição, ocorreu não nos anos 1990, mas ainda nos anos 1980, em virtude de uma proposta que havia feito para a Celpa, a partir de sua produção comercial, quando estava atendendo a agência Galvão Publicidade. Esse ensaio seria para ilustrar o relatório da Celpa de 1985. A partir desse trabalho, ele faz uma expansão do projeto que fruirá no *Anos-luz*<sup>84</sup>.

Em 1991, Luiz Braga e Emanuel Nassar participaram de um *workshop* promovido pelo Instituto Goethe em Belém, que desenvolveu um projeto de diálogo artístico chamado ‘*Arte Amazonas*’ que tinha como objetivo ampliar o debate sobre a dimensão ecológica e, de certa forma, decolonial sobre a região. Teve como apoio a Casa de Estudos

---

<sup>83</sup> Leitura a partir do entendimento do antropólogo Alexandre Araújo Bispo para o canal do MASP na plataforma de streaming SoundCloud. Disponível em <https://soundcloud.com/maspmuseu/luiz-braga-o-vendedor-de-amendoim-1990-por-alexandre-araujo-bispo>. Acesso em 02 de novembro de 2021

<sup>84</sup> Luiz Braga em entrevista dia 16 de setembro de 2019

Germânicos, o Núcleo de Altos Estudos Amazônicos - NAEA e o Museu Emílio Goeldi. Segundo o autor do projeto, Alfons Hug, houve uma relutância em financiar o projeto por conta do entendimento do Instituto e museus alemães sobre a questão da relação entre arte e a Amazônia, principalmente com foco na dimensão da floresta, vez que eles não viam a mata como algo artístico<sup>85</sup>.

A metodologia de trabalho é bem semelhante ao que viria a se tornar depois o *Workshop Vivência Marajó*. Os artistas convidados se estabeleceram em cidades como Belém, Manaus e Porto Velho. De acordo com o projeto, o foco era estabelecer um amplo contato com a região, sua população, tanto em seu contato com sua paisagem, quanto no que compreende essa dimensão do imaginário. O objetivo era que os artistas criassem trabalhos em abordagens diversas: objetos, instalações, esculturas e fotografia. O resultado desse *workshop* ficou exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro durante a ECO-92.

Entre os artistas participantes, estiveram presentes a americana Elaine Reichek, o africano El Anatsui, os alemães Lothar Baumgarten, Rainer Wittenborn, Nikolaus Lang e Jochen Gerz. Os brasileiros foram representados pelos cariocas Tunga, Waltércio Caldas e Miguel Rio Branco, o paulista José Resende, o goiano Siron Franco, o amazonense Roberto Evangelista e os paraenses Emanuel Nassar e Luiz Braga. O critério de seleção foi a competência e o nível internacional desses artistas. A escolha ficou a cargo dos críticos cariocas Marcos Lontra, diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro à época, Paulo Herkenhoff e Berta Ribeiro, etnóloga especializada em arte indígena, Cláudio Lontra, da Fundação Cultural do Distrito Federal. Os alemães Dieter Ruckhaberle, do Staatliche Kunsthalle de Berlin; Elizabeth Jappe, responsável pelo Programa de Performance da 'Documenta 87'; Ulrich Bischof, da Bayrisch Staatsgemaldegammlungen, de Munique; Michel Haerdter, da Künstlerhaus Bethanien e George Jappe, professor de estética da Universidade de Hamburgo.

O projeto tinha como objetivo precípuo desenvolver um diálogo entre a arte e a natureza que existe na região Amazônica. Natureza esta que não se restringe à floresta, mas também desses saberes oriundos daquelas populações e também dos artistas

---

<sup>85</sup> Intercâmbio através das Artes plásticas. ANEXO 9

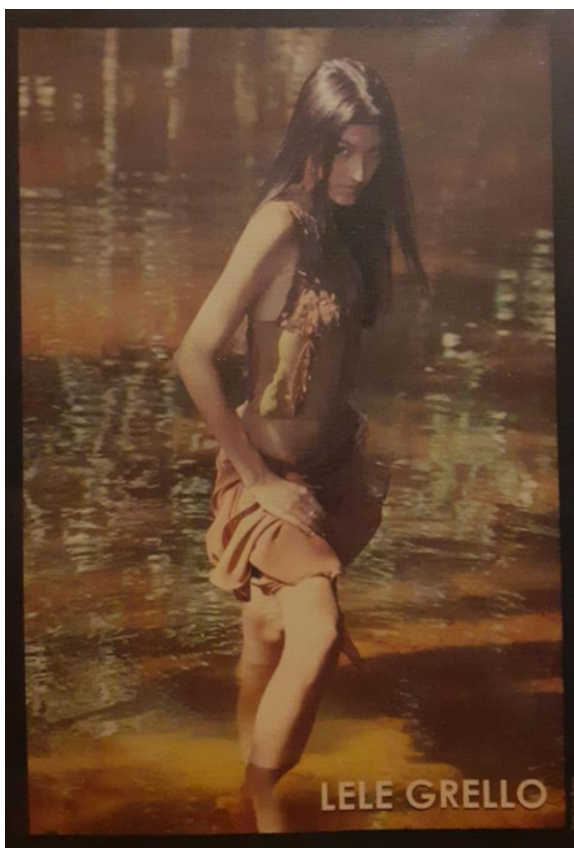
brasileiros como forma de troca entre a Europa e o Brasil. Segundo Huf, “aqui no Brasil esse intercâmbio é um tanto afetado em função da absorção de valores europeus<sup>86</sup>”.

Em 1999 Luiz completava 25 anos de carreira e, nesse período, dividia suas energias entre o trabalho autoral e sua produção de estúdio, entre o trabalho publicitário e retratos da sociedade paraense, entre artistas e políticos. Todavia, o próprio artista admite que sua produção autoral era o que lhe movia e que seu trabalho mais comercial sustentava seu trabalho autoral. Isso é compreensível, visto que seu primeiro contato com a fotografia foi através desse tipo de atividade. Além de trabalhos para agências como a Mendes Publicidade e Gracco Publicidade, Luiz também atuou com clientes como Lele Grello, YYamada, Celpa e políticos como a Família Barbalho - Jader Barbalho foi o senhorio de seu estúdio, localizado na Trav. Padre Eutíquio, próximo ao antigo Shopping Iguatemi. Esses trabalhos acabam se misturando e moldando o olhar de Luiz quanto à técnica que desenvolve ao abordar seus temas. Quando observamos o trabalho autoral ao longo desse acúmulo de vivências e que moldam a experiência de Braga, percebemos a presença de traços do trabalho comercial no trabalho autoral e vice-versa, como se vê no trabalho de moda que desenvolve, muito influenciado por Helmut Newton.

---

<sup>86</sup> O Liberal, Caderno dois. 04 de agosto de 1991. ANEXO 9

**Figura 26** Campanha Lele Grello



**Fonte:** Arquivo de Luiz Braga

No diálogo com o recorte que Moura faz desse período, percebem-se similaridades entre a fotografia da Campanha *Lele Grello*<sup>87</sup> com a fotografia *Mulher no Bar Rosa* (1990)<sup>88</sup> – a ser analisada à frente - na forma como Luiz posiciona sua modelo, não apenas aproveitando a natureza que a cerca e que, até certo ponto, remete às entidades relacionadas às águas na Amazônia, como a Iara, e também a sensualidade que se encontra no olhar da modelo, que, a partir de sua direção de arte, apresenta um olhar mais provocativo, com se seduzisse seu observador.

---

<sup>87</sup> Figura 25

<sup>88</sup> Figura 26

**Figura 27 Mulher no Bar Rosa (1990)**



**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

Nesta imagem, nos deparamos com um olhar vindo de uma mulher que apresenta uma sensualidade quase debochada, de um personagem que desafia e instiga seu espectador. Enquanto a primeira remete ao mítico, esta já aponta para a realidade, uma visualidade mais crua e sem idealismos. A paisagem deixa de ser a floresta para ser o ambiente urbano de uma periferia que traz na cor um detalhe de composição dos mais importantes, que cria uma convergência para a mulher que se posiciona ao centro da imagem. Há também uma perspectiva com um ponto de fuga que coloca a mulher numa estrutura até certo ponto piramidal, mesclando elementos presentes tanto no Renascimento de Leonardo Da Vinci com sua Gioconda, como do Realismo de Édouard Manet com sua Olympia. Assim, vamos notando esse diálogo entre suas atividades que aparentemente são distintas, mas se influenciam mutuamente (FARTHING, 2011).

Braga pontua que, antes, ele fazia tudo muito acelerado e não retornava aos locais que fotografava mas que, com o amadurecimento de seu trabalho e através do contato com outros fotógrafos, entre eles o fotojornalista David Zingg, começa a desenvolver este percurso de retorno aos locais, ouvir as histórias de seus fotografados e se envolver com o mundo que criou. Esse tipo de atitude fez com que seu trabalho extrapolasse o visual e dialogasse com esse campo entre a vivência e a experiência, e como resultado suas fotografias passam a ganhar mais profundidade.

Outro ponto importante da relação com os fotografados que Luiz Braga aprendeu a desenvolver foi na forma como essa dimensão da imagem se constrói entre o olhar do fotógrafo e o do fotografado em relação a si mesmo. Ele relata que, quando fotografava as pessoas em seu “estado natural”, dialogando com seu ambiente cotidiano, procurava entregar esta imagem como forma de agradecimento e reconhecimento daquela pessoa em seu universo. Sobre isso

[...] de uns vinte anos pra cá eu levo as fotos e entrego pra pessoa e eu percebi nessa dinâmica, eu às vezes atravessava um campo de jipe pra entregar uma foto. Aí a pessoa olha pra foto com uma cara...! Aí eu dizia: ‘Você não gostou da foto?’ Ela dizia: ‘Eu queria ter me arrumado’. E eu percebi na lata também, que aquilo que a gente acha lindo, bonitinho, às vezes não significa nada para eles. Que a percepção deles é muito diferente da nossa. Agora isso é uma outra coisa que agora eu tenho meio tratado. Agora eu já tenho fotografado meio que por encomenda do que eles querem. Da última vez que eu fui pro Marajó, no Quilombo das Mangueiras, eu já fiz um retrato da senhora com a família e já fiz um quadro e mandei pra ela. Eu tento obviamente intermediar com a senhora que me recebeu na Comunidade do Céu, por exemplo, pra essa senhora eu fiz esse quadro dela e dei pra ela, pedi pra ela se arrumar e escolher a roupa dela, aí a gente fez. Ela queria um quadro pra colocar na casa dela. [...] eu fico tentando fazer eles verem que são bonitos de peito nu, que a beleza não é a roupa, mas às vezes é difícil de convencer a pessoa disso, [...] mas é isso, é uma relação muito boa de afetividade, essa senhora eu passei o dia lá, só não passei a noite porque não aconteceu o que eu queria fotografar lá, e a outra eu passei dois dias lá, então vira uma relação, eu tenho tentado levar oficinas, exposições, eu tenho levado. (BRAGA, 2018a)

Esse relato aponta que Luiz foi aprendendo a dimensão de que esse olhar sobre o cotidiano, como algo singular na dimensão dessa visualidade que constrói, não necessariamente representa esta mesma singularidade na vida daqueles que fotografa. Como um personagem estranho àquele meio, ele acaba olhando de forma diferente do que a população que vivencia aquele espaço e, dessa forma, em algumas situações há o estranhamento, como visto no relato acima. Para refletir sobre isso

Essa trama de olhares, por sua vez, só pode existir porque há uma diferença entre a “natureza que fala à câmara” e a que “fala ao olhar”, diferença que Benjamin, retomando a Psicanálise, formula a partir da ideia da constituição de um “inconsciente ótico”. O “olhar” que se dirige imediatamente à natureza é resultado de um trabalho consciente, enquanto aquele que é mediado pelo olho da câmara, permite que se mergulhe numa outra dimensão, pois, tem diante de si uma natureza que o olho natural jamais é capaz de ver e de apreender. **Não se trata, evidentemente, de pensar que a natureza revelada pela fotografia seja a natureza tal qual ela é. Se o olhar do observador vai em busca da “realidade” que uma tal imagem pode revelar, esta busca revela-se infrutífera, pois o que ele encontra é algo da ordem do “imperceptível”** [grifo meu], do que Benjamin chama em outros textos do “sem-expressão” (*Aussdrücklos*), na medida em que a realidade apenas “chamuscou” esta imagem. O que significa que toda imagem contém algo que foi definitivamente perdido, do qual só restam indícios. Indícios de um futuro possível, mas que nos obriga a olhar para trás. (CHAVES, 2003, p. 183)

Nesse sentido, a narrativa de Braga sobre a sua percepção sobre aquela realidade e o modo como a senhora que, de certa forma, não se reconheceu naquela fotografia, ou seja, ela buscava encontrar naquela fotografia apresentada pelo artista um vestígio de uma realidade que ela queria construir para si. Dessa forma, vemos a fotografia como o espaço para o devaneio, do imaginário, do rompimento com o real (SOULAGE, 2010), pois a busca ali não é a memória ou a ideia de tempo do lugar ou do fazer, mas de um reflexo sobre si mesmo. Neste sentido, a senhora queria encontrar na fotografia ganha um rastro de um imaginário que havia desenvolvido sobre sua própria realidade.

Luiz Braga passa a trafegar por esses dois universos: entre esse da fotografia como o registro documental que está naquilo que percebe em determinada realidade, ou seja, num percurso que é do fotógrafo à imagem e aquele da fotografia como o devaneio que habita no imaginário, não sobre o espaço, mas do indivíduo que se depara com a fotografia como a um espelho, no percurso que é do fotografado à imagem. Aqui, o papel do fotógrafo é o equivalente ao do tradutor daquilo que seu fotografado busca de si mesmo na imagem. Ainda sobre essa questão apontada pelo fotógrafo, pode-se também problematizar através da ideia de que exatamente uma imagem é imagem? (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Colocado desta forma, existem dois pontos de vista em contraponto diante da imagem. De um lado, aquele em que Luiz Braga retrata esta humanidade em seu contexto e também aquele do retratado que busca na imagem algo com que se identificar, ou seja, procura nela o referente que não necessariamente encontra. Assim, o mecanismo adotado pelo fotógrafo é a de construir duas imagens e atender as duas expectativas: a de seu olhar e daquele que retrata.

Esta perspectiva do olhar é algo bastante evidenciado em *Retumbante Natureza Humanizada*, de forma bastante diversa neste conjunto circunscrito nos anos 1990 pois, ao mesmo tempo em que temos os retratos onde há uma troca de olhares dos fotografados para fora de imagem<sup>89</sup>, há também a forma como nós, enquanto observadores somos colocados. Assim, Luiz Braga nos transporta para dentro da imagem como se fôssemos agentes ativos na cena. Na ausência do retratado como agente passivo da imagem, tem-se o espaço colocando o observador como essa humanidade ativa de quem olha. Ou seja,

---

<sup>89</sup> Referência que o Prof. Dr. Ernani Chaves faz quando aponta para os 'Os Sem Nome de Luiz Braga'. Quando fez sua preleção durante a programação da exposição *Retumbante Natureza Humanizada* em Belém no ano de 2016 no Museu de Arte do Pará.

em *Pérolas no Circo* (1990), não é somente a imagem de lâmpadas que são transpostas como se fossem pérolas penduradas, mas a do observador que está diante da constituição de uma aura que se molda a partir da relação tramada entre o olhante e olhado (DIDI-HUBERMAN, 2010).

**Figura 28** Pérolas no Circo (1990)



**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

Assim, em relação as imagens selecionadas por Diógenes Moura para *Retumbante Natureza Humanizada*, comparando com o conjunto dos anos 1980, a presença humana vai ganhando maior atenção e, com isso, Luiz amplia o experimentalismo de suas imagens, quanto aos aspectos compositivos e enquadramentos, bem como a forma com a qual ele lida com a luz e a cor, como em *Pérolas no Circo* (1990), onde vai definindo características técnicas que favorecem a obtenção de cores que se misturam entre o real e o imaginário, nesse caso, opta por valores de aberturas de diafragma menores, com longas exposições e a utilização de filmes com ASA subvertidos ao horário proposto às orientações dos fabricantes. Ele afirma que a janela de seu trabalho autoral é bastante curta, visto que em sua maioria, seu interesse ocorre nos horários entre 17h30m e 19 horas, período em que as luzes naturais e artificiais se cruzam gerando essa cor ambígua

(BRAGA, 2018a) e (SEQUEIRA, 2018). Isso se dá por conta dessa descoberta a partir de *Babá Patchouli* (1989)<sup>90</sup>.

**Tabela 6** Etiquetas da exposição RNH em ordem cronológica anos 1990

 Pérolas no circo, 1990	 Escola Dom Alberto, dec de. 1990	 Menina e balão azul, 1990
 Mulher no bar rosa, 1990	 Cercado de espuma, 1990	 Mulher e cesto na barraca, 1990
 AutoR. Foto Azevedo, Déc. De 1990	 Menina e roda luminosa, 1991	 Marinheiro, 1992
 Chão ardente I, 1993	 Chão ardente II, 1993	 Chão ardente III, 1993
 Vertigem, 1993	 Ofrenda para Iemanjá, 1996	 Autorretrato, 1996

<sup>90</sup> Figura 1

		
Trapezista no caos, 1997	Mulher ao sol, 1997	Tirando a roupa no circo, 1997
		
Emy e mosquitoiro, 1998	Lição na lousa, 1998	Menina no jirau, 1998
		
Vendedor de ingá, 1998	Homem na janela com flores, 1998	Porto do açaí, 1999
		
Engraxate e manga, 1999	Mosquiteiro, 1999	Flora e Miguel na barraca, 1999

**Fonte:** Desenvolvido pelo pesquisador

De forma geral, o que se nota na organização desta série a partir dos anos 1990 é o aspecto que mistura o documental e o experimental dessa visualidade construída por Luiz Braga, não somente no sentido da cor, como esse ponto fundamental pelo qual o artista tem seu reconhecimento no período, mas de dar relevância a este universo humano que, de certa maneira, rompe com algumas posturas clássicas do retrato, muito presentes em sua produção na década anterior.

Aqui vemos a busca por novas formas, uma inquietude em criar novas dimensões dessa visualidade e se descola do documentarista que tem a imagem como *mimesis* desse cotidiano impresso nos lugares que desbrava, para constituir uma obra que oscila entre este com a subversão da realidade, onde a imagem passa a ser uma espécie de delta do rio

que se abre em diversos afluentes de significação, tornando-se assim uma imagem indicial (SIGNORINI, 2014).

Sobre a produção desse período, como apontado acima, Luiz Braga foi reconhecido nacional e internacionalmente através de exposições individuais e coletivas realizadas no Brasil e fora do país, bem como recebeu prêmios como: The Leopold Godowsky Jr Color Photography Awards, Estados Unidos, 1990; 4º Salão FINEP de Fotojornalismo, 1999; Bolsa Vitae de Artes, Concurso Nacional, Fundação Vitae, 1996.

#### **4.4. anos 2000**

A virada do milênio representou um período de mudanças significativas e transformações tanto tecnológicas quanto estéticas. A primeira delas é a mudança do meio pelo qual a fotografia passa a se desenvolver. A fotografia, considerada em sua etimologia, é *escrever com a luz*, relacionado a forma como a luz imprime no papel por meio do processo de revelação. Neste momento, tanto os instrumentos de obtenção quanto seus suportes começam a mudar, dando espaço para fotografias digitais e, com elas, uma alteração no tempo de acesso à imagem, que passa a ser instantâneo. O mistério em que a fotografia era envolta por conta do espaço entre o filme, o clique e a revelação foi brutalmente encurtado. Assim, os fotógrafos da geração de Luiz Braga tiveram que buscar novas formas de expressar seus trabalhos e com ele não foi diferente.

Segundo o artista, esta passagem foi algo natural vez que estudioso, principalmente dos processos tecnológicos da imagem, pois costuma estudar de forma aprofundada o equipamento - uma característica metódica no seu processo de produção - lendo o manual e efetuando destaques através de anotações e marcações no texto.

[...] tive a oportunidade de acompanhar processos assim. Do Luiz tanto em estúdio que era primoroso [...] É... Por exemplo, a afinação dele de luz em estúdio. Demora algumas horas assim, então ele elabora tudo que a gente vê de visualidade de cor, toda temperatura de cor, todas essas questões que fizeram o Luiz ser esse nome e ser reconhecido nacionalmente, ele constrói de maneira muito... É... Muito primorosa. Eu acho que é uma das pessoas que conheço que associa de maneira assim.. Harmônica um complemento solúvel de técnica e sensibilidade que eu assistia, eu via por exemplo o Luiz receber equipamentos fotográficos que ele pegava os manuais que não eram livrinhos finos, né? Eram grossos. Luiz estudava o manual... Luiz estudava o manual com marcador de texto, anotando, estudando minuciosamente todas as questões da máquina então quando ele se apropriava da técnica. [...] Fora ele estuda física mesmo, o fenômeno luminoso. É... A curva da cor. A temperatura de cor. O Luiz entende disso com uma propriedade impressionante, então esse meu período que eu fiquei próximo do Luiz me fez acompanhar um pouquinho desse perfil que é um profissional que às vezes a grande maioria das pessoas não veem. (SEQUEIRA, 2018)

Nesse sentido, a forma como estuda o equipamento e o fenômeno luminoso mostra a convergência entre seu trabalho comercial e autoral, visto que sua relação com o estúdio e a forma como lidava com a cor e a luz na obtenção dos retratos e demais trabalhos, influenciava essa busca ao lidar com a luz natural ou a mistura dela com a luz artificial ao desenvolver seus trabalhos autorais.

Então, ao se deparar com essa mudança tecnológica, Luiz Braga não viu com resistência essa alteração, mas como uma nova perspectiva para poder explorar novas formas de fazer seu trabalho. No início dos anos 2000, ainda mantinha uma atuação dupla, mas que, com o volume de trabalho nas duas frentes, ele se encontrou numa encruzilhada que o fez decidir entre uma e outra.

Porque o Tadeu [Chiarelli] fez o 'Retratos Amazônicos', que era uma retrospectiva no MAM em São Paulo que tratava da minha alma e ele fez uma longa entrevista comigo. Essa entrevista me ajudou muito a me conhecer, porque você é aquilo que eu te falei, você vive fotografando, e nessa época eu trabalhava como fotógrafo publicitário que é uma coisa que sempre tá trabalhando pra ontem, os caras ligando atrás das fotos, eu tinha a família, eu fui pai muito jovem, meu filho nasceu eu tinha 26 pra 27 anos. Aí você tem que cuidar de uma porrada de coisas, você tem que fazer as debutantes da Assembleia [Paraense], o Hélio Gueiros candidato, Almir Gabriel, a ALBRAS inaugurando você vai fotografar a fábrica, e no meio disso tudo você ainda consegue fotografar a Estrada Nova. Como eu podia parar pra pensar deixa eu ver o que esse caboco quer dizer com esse azul. Não tinha como fazer isso, eu fui fazer isso lá na frente quando eu, intuitivamente fui me afastando, decidi que eu tinha que me afastar dessa rotina comercial insana que eu vivia, mais ou menos no início dos anos 2000 eu reduzi drasticamente a produção publicitária comercial. Comecei a trabalhar praticamente com duas agências e diminuí aquela coisa de fotografar debutante. Meio que sinalizei pro mercado "tô saindo", pode continuar fotografando as meninas Otávio, mande bala na publicidade. Aí o pessoal pegou e continuou, eu me afastei mesmo, comercialmente foi uma coisa assustadora pra quem trabalhava comigo. Porque a Rosinha perguntou: 'Vem cá tu vai pagar as contas como?' Foi um tiro no escuro, eu tinha uma clientela, eu não saí do mercado porque já não estavam mais prestando atenção em mim, eu saí do mercado em uma hora que ninguém entendeu. 'Mas como assim tá doido!' Eu tinha o encarte da Visão, do Líder, as propagandas do governo, da PARATUR, as debutantes da Assembleia Paraense, eu tinha uma renda. No caso, no auge da fase profissional, de ter, se eu quisesse ganhar mais dinheiro, eu teria desenvolvido uma linha tipo esse GQ da vida, eu ia ganhar muito dinheiro, mas eu achei que eu queria realmente privilegiar o autor. Por que? Vamos voltar lá atrás! Porque a minha origem como fotógrafo não era uma origem "comerciante" eu não entrei na fotografia pra poder ter casa própria, eu entrei na fotografia pra ter amor próprio é diferente, então a fotografia me ajudou a me entender como pessoa, a me relacionar com as pessoas, a me afirmar como pessoa. (BRAGA, 2018a)

Dessa forma, para além das mudanças técnicas, houve também essa guinada profissional que colocou Luiz na trilha exclusiva da fotografia autoral. Como o próprio artista coloca, não foi uma saída porque havia pouco trabalho, ou que ele não estava mais atendendo às expectativas do mercado, pelo contrário, estava com grandes trabalhos. A

questão é que era necessário haver uma escolha, pois ele estava compreendendo que um poderia afetar o outro. Dessa forma, sua opção foi manter-se naquilo que considerou mais relevante, que foi a fotografia autoral.

Essa pausa foi importante para que o fotógrafo pudesse refletir sobre sua própria trajetória. Por conta do volume de trabalho, Luiz afirma que não costumava refletir muito sobre sua obra. Mas, em 2005, isso seria um ponto de inflexão com a celebração de 30 anos de atividade e, para tal, foi organizada o que pode ser considerada a maior exposição em termos proporcionais, do trabalho do artista na cidade de Belém. Neste mesmo ano, o curador Tadeu Chiarelli faz uma provocação à Braga em *Retratos Amazônicos*, quando aponta para essa simbiose na ação do fotógrafo, que seu trabalho comercial alimentava o autoral e vice-versa, pois, até então, o fotógrafo tratava isso como coisas distintas. Com esses dois momentos, a decisão para atuar somente como fotógrafo autoral e os seus 30 anos de atividade como fotógrafo, ele passa a refletir sobre toda sua trajetória e seus gestos e olhares sobre o universo que fotografou foi fruto dessa experiência construída ao longo desse tempo. “Que aquilo que o caboclo colocava na hora de posar, eu inconscientemente aplicava nas pessoas que estavam lá dentro do estúdio, que o cruzamento se dava de uma forma intuitiva, mas eu, de uma forma meio tosca, achava que era separada”. (BRAGA, 2018a)

A exposição *Arraial da Luz* foi um marco bastante significativo na trajetória de Luiz e não apenas pelo fato de ela ter essa perspectiva de 30 anos de seu trabalho. Ao mesmo tempo em que, assim como em *Retumbante Natureza Humanizada*, ela não possuía aspectos biográficos ou de retrospectiva. Entretanto, o que se buscou com aquele trabalho, foi o ar festivo que esse momento indicava para ele. Não apenas pelo tempo de produção, mas também por esse momento ser de profundas mudanças na sua trajetória que, de certa forma, apontavam para um caminho que seria construído mais à frente.

Para compreender o desenvolvimento desta exposição e sua imponência, é importante olhar para a *Portfolio 80* desenvolvida na Signo's Club em 1980. Esta primeira exposição, de acordo com o artista, tem uma metodologia bem distinta de apresentação. Primeiro porque foi realizada em uma discoteca na cidade, segundo porque nela foi criada uma estrutura que lembra *The Factory*, estúdio de Andy Warhol, lugar onde promovia festas badaladas com presença de artistas e promoção de suas serigrafias e obras. Em *Portfólio 80*, apesar de Luiz afirmar que a exposição ainda não possui elementos que

formam sua identidade como fotógrafo, é preciso frisar sua importância enquanto metodologia de exposição, que reverberaria em outras, como é o caso de *Arraial da Luz*.

Luiz Braga considera que Arraial da Luz carrega em si o DNA plantado em *Portfólio 80*, pois foi uma montagem que fugiu aos padrões tradicionais de exposições de arte e fotografia em Belém. O fotógrafo acredita que esse tipo de desenvolvimento ajuda a aproximar as pessoas da obra de arte e desloca do universo segmentado e segregário dos museus, visto que percebia que, tradicionalmente, sempre as mesmas pessoas visitavam suas exposições. Assim, com esse tipo de montagem, ele levaria sua fotografia aos passantes. Por isso a escolha do espaço onde era montado o Arraial de Nazaré. Segundo o artista, cerca de 35 mil pessoas visitaram a exposição que funcionava de terça a domingo no horário de 10h às 21h e segunda de 15h às 21h. Foi um trabalho bastante vultoso para um artista da região, que exigiu uma imensa força-tarefa para executá-lo. Sobre esse preâmbulo da exposição Luiz relata:

E aí quando eu fui chegando aos dois mil e alguma coisa, né, foi me dando aquela cuíra de se fazer uma puta exposição, aí eu comecei a conversar com a Adriana que era a gestora da SEMEAR lá na secult, disse “Adriana, tô com uma ideia de fazer um trabalho, uma exposição grande” e ela tinha alguns contatos, nessa época a Celpa tava patrocinando muita coisa, e aí nós fomos visitar juntos, ela disse “vai, faz um projeto que a gente aprova aqui pela SEMEAR pra tu conseguir capital pela Celpa, entendeu, acho que vai dar tudo certo, a gente vai conseguir”, e aí fui visitar um daqueles galpões, já existia Estação das Docas, né, fui visitar aqueles galpões que tavam desocupados pra tentar fazer lá, aí eu comecei a desenhar a exposição, entendeu, comecei a desenhar a exposição, como é que ela seria e tudo, só que eu fiz o projeto e foi mandado pra Celpa mas não aprovaram porra nenhuma, não rolou nada, e eu fiquei com aquele projeto todo desenhado, eu sabia o percurso, foi nesse projeto que tinha o laboratório, tinha o estúdio, tinha a sala das influências, entendeu, que era a galeria onde eu coloquei o trabalho de outras pessoas que eu tinha afinidade ou que me influenciavam ou que eu influenciei, tinha o estúdio, tinha uma retrospectiva bacana com fotos grandes e tudo e aí não deu certo e aí eu fiquei com aquele projeto engasgado, e fui levando a vida, aí um dia a conta da Vale do Rio Doce vai pro Pedro Galvão, aí um belo dia o Pedro me liga “ah, Luiz é o seguinte, a Vale vai começar a fazer agora um projeto Vale Cultura, Cultura não sei das quantas, Cultura Pará, sei lá o quê, alguma coisa com cultura”, esqueci agora também, “tu tens algum projeto teu pra fazer alguma coisa, alguma exposição, alguma publicação?” eu falei “tenho”, “então prepara, finaliza ele direitinho que eu vou marcar com a Bárbara que é a gerente da comunicação da Vale aqui, eu vou marcar e quanto tempo tu precisa?”, eu não sei se eu pedi um tempo pra finalizar e tal, aí eu peguei, como a coisa já tava toda na minha cabeça, e eu modéstia a parte, eu não gosto de fazer nada contrariado, mas quando eu tô motivado, mas eu tava, aí eu sentei e redigi todo o projeto, tudo aquilo que já tava amadurecendo na minha cabeça. Eu desenhei, botei o papel, aí marcamos a reunião e aí eu fui lá apresentar, e eu me lembro que na apresentação que eu fiz quando finalizou que eu disse tudo o que eu queria fazer, a gerente falou assim “e quanto custa esse seu sonho?”, aí eu falei “não sei”, aí ela falou... será que eu não sabia mesmo? Ou eu já disse? Não lembro se eu disse na hora ou disse depois, eu sei que ela disse assim “a gente vai bancar”, e eles bancaram. Na época foi 350 mil (reais). Pra tu ter uma ideia, a Retumbante que a gente fez aqui, é óbvio que a gente fez

aqui porque ela já tava pronta, tava curada, tratada, copiada e tudo mais, ela não custou cento e pouco, entendeu. Então tu pode imaginar que 350 mil em 2005 era bastante dinheiro, só que aí junto com esse apoio, esse patrocínio da Vale, que não foi por lei nenhuma, foi furo perdido, eu ainda consegui trazer graças a... de novo a essa conspiração de amigos, a Síntese que construiu todo o arraial, não foi a Vale que construiu, a parte de engenharia civil foi toda feita pela Síntese Engenharia, na época o Raul e o Lobinho, o Ricardo Lobo. A parte de refrigeração, já o Ricardo trouxe o pessoal da Imperador das Máquinas, o cara da Sacramenta segurança que era meu cliente fez toda a segurança e monitoramento do arraial, entendeu. Então, aí eu chamei a Lúcia Chedieck pra fazer a luz, que era iluminadora de teatro, ela trouxe um cenógrafo. A Rosely Nakagawa fez a curadoria, essas despesas foram pagas pela Vale e graças a isso, a gente fez aquele sonho realizado, aquilo ali foi um sonho, e por quê que eu digo que foi um sonho? Porque aquele realmente é um meio que eu acredito em mostrar a fotografia, porque ali tinha criança, não tinha porta, você chegava, não pagava ingresso, entendeu, então por isso que a gente teve 35 mil pessoas contadas, visitando aquela exposição, não tem nenhuma exposição em Belém que tenha chegado a esse público. (BRAGA, 2019a)

*Arraial da Luz* foi dividida em duas etapas: a primeira era direcionada à exposição e sua programação. Os espaços foram divididos em: Carrossel - que se destinava a apresentar retratos de pessoas conhecidas do cenário paraense; Trem Fantasma - com fotos premiadas e outras inéditas dentro de seu trabalho autoral; Sala dos Espelhos - Um jogo de luz e espelho que explorou aspectos da transformação, focando no trabalho sobre o corpo feminino desenvolvido por Braga; Estúdio - Foi montado um pequeno estúdio fotográfico, para que as pessoas conhecessem o processo de atuação do artista e fotografias desenvolvidas em estúdio; Imagens Publicitárias - Fotografias desenvolvidas para seus trabalhos com agências e clientes; Laboratório - Uma grande câmara escura foi montada para que os visitantes pudessem experimentar a formação da imagem através da luz e do raciocínio de uma câmara fotográfica; Outros Olhares - Esse espaço abordou influências, diálogos, amizades, caminhos que foram importantes para formação fotográfica e artística de Braga; Estação On-line - Foram criados terminais de computadores com softwares desenvolvidos especialmente para o Arraial da Luz, para que os visitantes pudessem ter uma visão expandida da exposição (BRAGA, 2005).

Outro aspecto que envolveu as atividades de Arraial da Luz foram as ações educacionais, que ocorreram no mês de maio de 2006, por meio de oficinas de fotografias realizadas nos bairros do Guamá, Vila da Barca, Cidade Nova e Batista Campos. Diversos fotógrafos, incluindo Luiz Braga, promoveram o contato de crianças dessas regiões com a atividade fotográfica e sensibilização do olhar. Ao final desses trabalhos, foram realizadas exposições com o resultado desse trabalho com a participação do grupo Palhaços Trovadores e da comunidade.

Entre as dinâmicas desenvolvidas esteve a relação com o equipamento fotográfico e a linguagem fotográfica. Fotografias foram recortadas e organizadas como um quebra-cabeça, associando a relação entre o olhar centrado nos detalhes, mas que também acontece de forma lúdica. As crianças também foram ensinadas a desenvolverem suas câmaras escuras para compreenderem a formação da imagem, da luz e do aparelho. Além de apresentação de portfólios como forma de desenvolver uma alfabetização do olhar na relação com as imagens.

As equipes foram divididas da seguinte forma:

**Guamá:** as atividades ocorreram entre 09 a 12 de maio de 2006 e a exposição foi em 18 de maio de 2006. Entre os participantes estavam - Luiz Braga (Palestrante); Nailana Thiely (Orientadora); Geraldo Ramos (Documentação); Paulo Cezar Simão (Monitor) e Flávia Souza (Monitora).

**Batista Campos:** as atividades ocorreram entre 10 a 13 de maio de 2006 e a exposição foi em 19 de maio de 2006. Entre os participantes estavam - Alexandre Sequeira (Palestrante); Euzeny Bayma (Orientadora); Alexandra Farah (Documentação); Adriana Batista (Monitora) e Leila Monteiro (Monitora).

**Vila da Barca:** as atividades ocorreram entre 15 a 18 de maio de 2006 e a exposição foi em 25 de maio de 2006. Entre os participantes estavam - Elza Lima (Palestrante); Fatinha Silva (Orientadora); Geraldo Ramos (Documentação); Flávia Souza (Monitora) e Paulo Cezar Simão (Monitor).

**Cidade Nova VI:** as atividades ocorreram entre 16 a 19 de maio de 2006 e a exposição foi em 26 de maio de 2006. Entre os participantes estavam - Bob Menezes (Palestrante); Irene Almeida (Orientadora); Alexandra Farah (Documentação); Leila Monteiro (Monitora) e Adriana Batista (Monitora) (BRAGA, 2006).

A estrutura montada para essa exposição busca captar as múltiplas dimensões de atuação de Braga, desde sua fotografia autoral a seus trabalhos publicitários e de estúdio, corroborando o pensamento que não há divisões em sua produção pois, em todas, o olhar manifesta aspectos que se misturam em suas imagens (CHIARELLI, 2005).

Outro ponto bastante significativo para a produção de Luiz Braga foi quando, com o crescimento da utilização da câmera digital, ele adquire uma câmera de 8 MP (megapixels), com *memory stick* de 512 MP, com uma lente Carl Zeiss 28-200mm f2.0-

2.8<sup>91</sup>. O início de uso dessa câmera foi de conflito, visto que os primeiros resultados não foram agradáveis aos olhos do fotógrafo, não se comparavam às cores que conseguia desenvolver em Kodachrome. As imagens saíam com aspecto plastificado, sem textura. Assim

Resolvi rever o manual da câmera, devia ter algum jeito. No meio da leitura encontrei um capítulo intitulado Nightshot, sobre como fotografar no escuro total. O ícone era uma festa de aniversário com bolo e velas, o que certamente não me importava. Mas a revelação pra mim foi que, ao usar essa função, a imagem ficava deliciosamente granulada e esverdeada, como aquelas da Guerra do Golfo de 1991. Abandonei o modo “normal” e saí noite adentro fotografando. Só que ainda não estava satisfeito, pois queria fotografar a vida que corre durante o dia. E se eu usar esse negócio de dia? Imaginei algo como dilatar a pupila e sair no sol perto da linha do Equador. Pois é, foi isso que aconteceu. As imagens explodiram de tanta luz. E assim iniciou minha jornada dedicada a domar a luz e encaixá-la numa função desenhada para a captura de imagens noturnas. Filtros vermelhos, polarizadores, densidade neutra: o caminho seria longo, mas era por aí. No meio da minha pesquisa descobri que havia uma fábrica de filtros usados em câmeras de segurança e vigilância que poderia servir para meus objetivos. [...] Corta para 2006. Estava na estrada com minha mulher e filho a caminho dos Lençóis Maranhenses, levando a novidade na mala. Ao atravessar uma ponte, em Axixá (MA), avistei lá na beira do rio Munim, uma cena épica do cotidiano caboclo: um grupo de pescadores empurrava um barco para dentro do rio. Parei o carro e saltei correndo. Consegui fazer dois disparos da cena. O monitor da câmera era muito pequeno (pouco maior que uma polegada) e por isso não foi possível ver detalhes. Mas o que eu enxerguei no visor me tirou do chão. Enfim, conseguira encontrar um caminho que expressava a floresta de uma forma que me lembrava as gravuras de água forte que meu querido professor de história da arte mostrava nas aulas do curso de arquitetura. Ao baixar a imagem para o computador enfim, pude ver os detalhes da cena: a força da união dos homens e o nome do barco (*Fé em Deus*), que acabou sendo o título da foto. O aspecto da vegetação, a densidade profunda do céu, a dramaticidade da cena. A celebração do trabalhador. Vibrei muito, comemorei, pois nela estava (e está) a inquietação que move a busca por técnicas que renovem minha forma de fotografar<sup>92</sup>.

Assim como foi em *Babá Patchouli* (1986)<sup>93</sup>, que abriu caminhos para uma cor que beira o estranhamento. Naquele tempo Luiz ainda estava ligado à ideia de uma fotografia harmoniosa e que, de certa forma, fosse um espelho do real (DUBOIS, 1993). Isso fez com que essa compreensão expandida ocorresse de forma mais tardia nessa imagem. Ainda assim, na fotografia *Fé em Deus* (2006), temos um artista maduro, consolidado, que tem uma inquietude em buscar novos caminhos para problematizar artisticamente a realidade que fotografa. Essa fotografia em específico, abre para um novo aspecto estético de seu trabalho, para uma paisagem que não é mais documental, como se

<sup>91</sup> Faz referência ao alcance e a abertura do diafragma da lente.

<sup>92</sup> Luiz Braga em entrevista para a revista ZUM. Disponível em <https://revistazum.com.br/por-tras-da-foto/luiz-braga/>. Acesso em 23 de janeiro de 2020.

<sup>93</sup> Figura 1

vê nos demais trabalhos de Braga, mas imaginária pois ela rompe com o campo do visível e nos apresenta uma inversão do mundo, deixando-o mais dramático e teatral.

**Figura 29** Fé em Deus (2006)




**Fonte:** Arquivo de Luiz Braga

Diferente da fotografia em Preto e Branco, que tem, na ausência de detalhes que a cor transmite, o elemento fundamental para enfatizar o gesto através do trabalho de luz e sombra, nesta descoberta visual percebemos que *Fé em Deus* (2006) apela para o onírico, o fantástico. Somada à dramaticidade da própria cena em si, a impressão que essa composição deixa é de que o esforço é ainda maior. Há um aspecto que remete ao sagrado, como se os personagens da imagem estivessem pagando algum tipo de promessa para acessar algum lugar de repouso. Esse tipo de entendimento sobre esse lugar que ora remete ao indomável, ora ao inocente e puro, que Braga em anos posteriores dará o nome de Mapas do Éden. “É uma alegoria que reflete a nostalgia de um paraíso perdido, reencontrado na imaginação do artista e oferecida ao mundo”. (VEIGA NETTO, 2013, p. 160)


















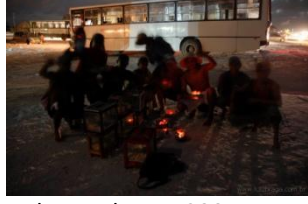
Do recorte efetuado por Diógenes Moura, a série *Nightvision* foi montada na capela do Museu de Arte do Pará, o que de certa forma dialoga com a solenidade que

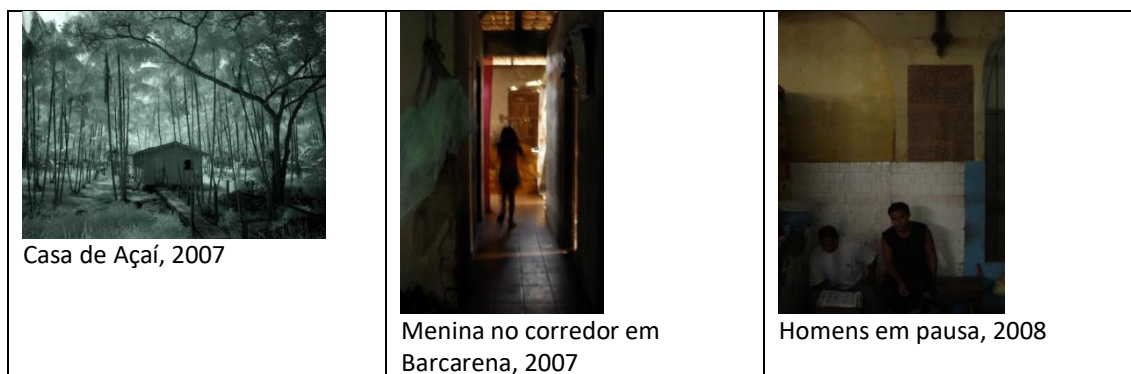
estas imagens criam em torno de si. Além de *Fé em Deus* (2006)<sup>94</sup>, também fizeram parte desse conjunto *Promesseiros* (2006), *Árvore em Santarém* (2006) e *Casa de Açaí* (2007).

**Tabela 7** Etiquetas da exposição RNH em ordem cronológica anos 2000

 <p>Priscila na olaria, 2000</p>	 <p>Oscar foto Hollywood, 2000</p>	 <p>Onde a onça bebe água, 2001</p>
 <p>Três vazios, 2001</p>	 <p>Homem e poste vermelho, 2002</p>	 <p>Constelação areada, 2002</p>
 <p>Duas garotas na noite, 2002</p>	 <p>Embalando a vida, 2002</p>	 <p>Menina me espiando, 2002</p>
 <p>Rapaz, pandeiro e fantasia, 2002</p>	 <p>Três índios, 2002</p>	 <p>Narciso e bola no igarapé, 2002</p>

<sup>94</sup> Figura 28

 <p>Waldeni e bola, 2002</p>	 <p>Descansando os cabelos, 2003</p>	 <p>Fernanda e faixa, 2003</p>
 <p>Menina em verde, 2003</p>	 <p>Pensando entre verde e vermelho, 2003</p>	 <p>Menino morcego, 2003</p>
 <p>Mulher entre fitas, 2003</p>	 <p>Menina de tranças, 2004</p>	 <p>Meninas de tranças em verso, 2004</p>
 <p>Fé em Deus, 2006</p>	 <p>Promeesseiros, 2006</p>	 <p>Árvore em Santarém, 2006</p>
 <p>Barraco verde e rosa, 2007</p>	 <p>Solidão na mina, 2007</p>	 <p>Viação da noite, 2007</p>
 <p>Vulto do cão, 2007</p>	 <p>Vulto na Estrada Nova, 2007</p>	 <p>Vulto em brasa, 2007</p>



**Fonte:** Desenvolvido pelo pesquisador

Ao mesmo tempo em que o encantamento da série *Nightvision* possibilita à Luiz Braga criar um novo percurso em sua produção, há os caminhos do descontentamento. A Estrada Nova já não representava um lugar seguro para que o artista pudesse desenvolver suas atividades de forma segura. Também para ele não era interessante caminhar por ali com seguranças<sup>95</sup>, pois compreendia que esse tipo de situação atrapalharia a interação com o fotografado, perderia a naturalidade da cena e geraria uma relação de desconfiança, coisa que não gosta de ter quando desenvolve seu trabalho.

O espaço, berço para tantas imagens, já não era o mesmo. Luiz havia sido assaltado algumas vezes e isso lhe causou grande angústia, pois havia ficado imobilizado diante do terror que não apenas ele, mas via a região toda vivenciar. Uma das últimas imagens produzidas foi *Estrada Nova e cão* (2007)<sup>96</sup>.

As variantes dessa imagem são *Vulto do cão* (2007)<sup>97</sup> e *Vulto da Estrada Nova* (2007)<sup>98</sup>. Essas fotografias em baixa velocidade proporcionam uma leitura que está no sentido do rastro, do tempo que se esvai. Ou seja, a partir da experiência traumática que Luiz Braga vivenciou neste espaço e que lhe causou descontentamento com seu fazer fotográfico, verifica-se que essas imagens que se desfazem em forma de vulto podem representar o esgotamento do tempo, ao mesmo tempo o desaparecimento dessa vida que existia ali. Se em *Estrada Nova e cão* (2007)<sup>99</sup> a paisagem com um cão solitário em meio

<sup>95</sup> Coisa que precisará fazer posteriormente, quando faz as pazes com a Estrada Nova, quando desenvolve o projeto para o Itaú Cultural intitulado 'Rumos Periferia Ribeirinha de Belém: uma Paisagem de Resistência', no qual regressa à Estrada Nova depois de uma década distante, para desenvolver um trabalho em cor que problematiza a questão dessa periferia ribeirinha de Belém como um espaço de luta e resistência. Disponível em <https://www.itaucultural.org.br/debate-com-o-fotografo-luiz-braga-aborda-o-cenario-atual-da-periferia-ribeirinha-de-belem>. Acesso em 07 de novembro de 2021.

<sup>96</sup> Figura 2

<sup>97</sup> Tabela 7

<sup>98</sup> Idem

<sup>99</sup> Figura 2

a portas e janelas fechadas, causa angústia por conta de um sentimento de isolamento, nestas duas citadas acima temos o sentimento de perda. Outro evento bastante relevante para Luiz Braga foi a sua indicação para a Bienal de Veneza em 2009. Esse foi um ponto de grande reconhecimento pela relevância de seu trabalho para o campo da arte<sup>100</sup>.

#### **4.5. anos 2010**

Com as dificuldades de fotografar em Belém, mais especificamente na Estrada Nova, Luiz Braga aprofunda seus trabalhos em *Nightvision* e se desloca mais para o interior do Estado. Dessa série, a partir do ano de 2010, temos *Homem na Ilha dos Amores* (2012)<sup>101</sup>. Esse conjunto em *Nightvision* expande a própria ideia de visualidade amazônica. Luiz se desloca dessa ideia de Visualidade Popular na Amazônia para uma perspectiva ora onírica, ora intimista, como se ela provocasse um mergulho para dentro de si, como é o caso desta imagem.

---

<sup>100</sup> Esse aspecto já foi abordado de forma mais ampla no item 3.2 deste texto.

<sup>101</sup> Figura 29

**Figura 30** Homem na Ilha dos Amores (2012)



**Fonte:** Arquivo de Luiz Braga

Esta imagem foi feita na ilha de Mosqueiro, lugar que é muito caro ao fotógrafo, visto que sua infância e a produção de algumas fotografias se realizaram nesse espaço. Ao observar esta imagem, nos atemos primeiramente a sua dimensão ficcional, desse universo irreal que essa técnica cria em torna dessa relação entre sujeito e paisagem.

As águas aparentemente cheias e revoltas formam um lugar de enfrentamento, pois o homem não está paralisado diante do cenário de certa forma aterrorizante, mas caminha, de forma calma e serena como quem se coloca diante de um futuro que está confiante de alcançar. Se *Estrada Nova e cão* (2007)<sup>102</sup> aponta para a desolação e a solidão causada pelo sentimento claustrofóbico do espaço se fechando diante do fotógrafo, nesta imagem a paisagem se abre de forma desafiadora. Se diante da Estrada Nova, Luiz Braga encontrou o fechamento melancólico de um ciclo, aqui nesta imagem indicial, temos a perspectiva de uma busca, um recomeço que aponta não para o novo, mas para o afeto que outrora fora perdido.

---

<sup>102</sup> Figura 2

Fazendo alusão a essa relação do trabalho de Luiz com as artes visuais (VEIGA NETTO, 2013), em *Homem na Ilha dos Amores* (2012)<sup>103</sup> há uma aproximação do pensamento romântico desse sublime, que nos coloca diante do inexprimível, dessa natureza retumbante que se relaciona afrontando. Percebe-se uma relação com a pintura de Caspar David Friedrich, *Caminhante sobre o mar de névoa* (1818). Em ambas temos uma natureza que afronta e o olhar voltado para o desconhecido.

**Figura 31** Caminhante sobre o mar de névoa (1818)



Fonte: Wikiart<sup>104</sup>

Ao ter como contexto a questão do desencantamento de Luiz Braga sobre a sua produção em Belém, esta fotografia pode representar uma forma de ele mesmo buscar esse reencontro com o espaço, como lugar onde seu olhar se volta para essa visualidade

---

<sup>103</sup> Figura 29

<sup>104</sup> Disponível em <https://www.wikiart.org/pt/caspar-david-friedrich/caminhante-sobre-o-mar-de-nevoa-1818>. Acesso em 08 de novembro de 2021

oriunda dessa troca de olhares, de saberes e afetos. Em 2013 ele redescobre o Marajó e este lugar se torna o ponto principal de sua produção.

[...] lá na frente em 2013 eu fiz uma exposição que é a minha descoberta do Marajó. Não é descoberta mas assim, a descoberta do Marajó enquanto [...] território de brincar diante da impossibilidade de trabalhar em Belém. [...] aí eu descobro no Marajó em 2013, no território quilombola que eu não sabia que existia no Marajó – eu conheço o Marajó desde 79 mas eu não conhecia esse território quilombola dentro do Marajó, quando eu conheci isso foi outro portal, que é aquela menina que é de certa forma a epígrafe desse livro, que é aquela menina suja de carvão que muitas pessoas equivocadas, de novo a leitura apressada pensam que ela é uma trabalhadora infantil, ‘meninas de carvão’, porra nenhuma, ela tava brincando de mascarado com as amigas e se pintou de carvão, e ficavam na sacanagem correndo de um lado pro outro e chegaram atrás de mim, e quando eu virei a câmara eu vi aquela criança sorridente me olhando daquele jeito, parecia uma entidade da floresta e eu fiz a porra da foto. Essa foto é o portal pro Marajó, cara. Através dessa foto entra o meu encanto pelo Marajó que segue até hoje, aí eu venho intensificando a minha posição de uma maneira bem sistemática mesmo. (BRAGA, 2020b)

Essa imagem à qual Luiz se refere<sup>105</sup>, tempos depois desiste de exibi-la, em virtude das leituras equivocadas que ela provocou, visto que esse reencantamento é carregado de contrapontos pois, na perspectiva da fotografia dele, sempre buscou ressaltar outras dimensões da vida humana, não apenas a partir de um determinismo político/econômico, mas a partir de pressupostos mais antropológicos e fenomenológicos na forma como ele se posiciona diante dos seus temas.

**Figura 32 Menina e Carvão (2013)**



Fonte: Galeria Leme<sup>106</sup>

Luiz não é habituado a produzir dípticos ou trípticos. Neste caso específico ele permitiu que isso fosse feito, dada as circunstâncias e importância que essa fotografia possui para seu reencontro com o Marajó como espaço de criação e fruição. Ainda relatando sobre o aspecto conotativo que essa imagem trouxe, o que fez ele desistir de exibi-la, fazendo isso somente agora através da exposição *Máscara, espelho e escudo*<sup>107</sup>.

<sup>105</sup> Figura 31

<sup>106</sup> Disponível em <https://cargocollective.com/galerialeme/Luiz-Braga>. Acesso em 08 de novembro de 2021.

<sup>107</sup> Essa exposição foi realizada pelo Instituto Tomie Ohtake com curadoria de Paulo Miyada e Priscyla Gomes. Tem como principal foco a produção em retratos, como forma de diálogo entre Luiz Braga e Pierre

Tipo essa menina aqui fez 14 anos em fevereiro, era aquela da foto que tava suja de carvão e as pessoas ficaram falando que era trabalho escravo. E não ela só tava brincando, isso é uma das brincadeira lá do quilombo fica um jogando carvão um no outro. E eles chegaram em mim nesse dia e eu me reencantei nesse dia pelo Marajó, foi nesse episódio em que eu apenas virei do jeito que eu tava e fotografei tá tremido e fora de foco, mas é uma foto emblemática na minha história. O outro encontro né, já teve o da estrada nova e nesse encontro que me retomou a fé em fotografar as pessoa sem aquelas barreiras de desconfiança áspera que tem hoje em Belém, que eu já vinha sentindo e me amargurando muito, nesse episódio em janeiro de 2013 no Marajó eu retomei o meu amor por fotografar as pessoas, porque eu me senti tão acolhido. Olha aqui hoje ela tem 14 anos, na época ela tinha 9 anos quando eu fiz uma visita a família dela, ela, a mãe, irmãs e os meninos. Eu já fiz oficina, doeí tela de 42, livro, brinquedo, bola e rede de vôlei. (BRAGA, 2018a)

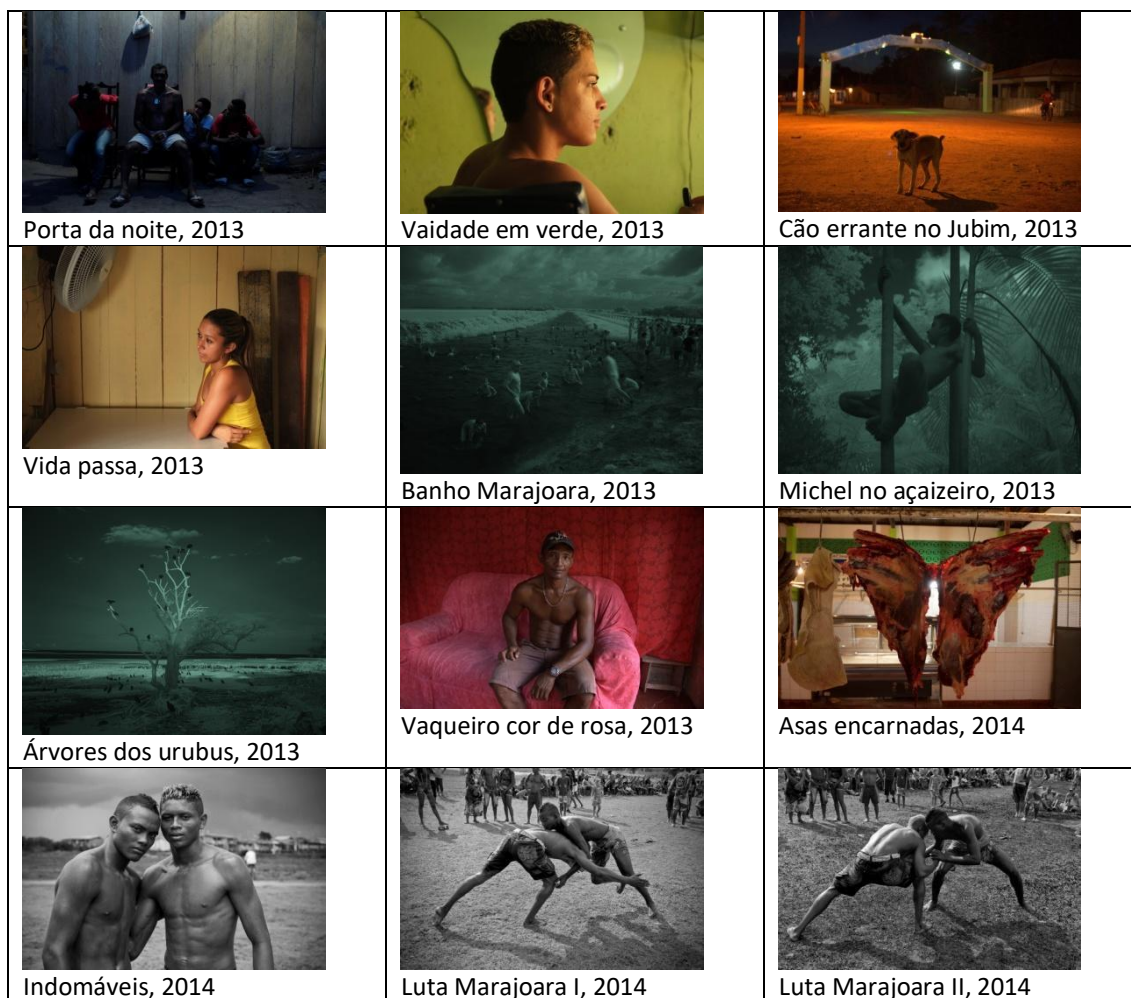
Este pequeno conjunto aponta para esse caminho diverso, tanto em cor, *Nightvision* quanto em preto e branco. Todavia, o elemento de predominância está justamente nesse reencantamento de Luiz Braga pelo Marajó e como ele torna esse lugar seu espaço de produção. Isso se torna forte na sua trajetória, tanto que, durante o planejamento da exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, Diógenes Moura e o fotógrafo se dirigiram à ilha para produzir o vídeo que viria a fazer parte da exposição, bem como Braga acabou efetuando uma imagem que seria combinada com o *Açougueiro Encarnado* (1983)<sup>108</sup>.

**Tabela 8 Etiquetas da exposição RNH em ordem cronológica anos 2010**

 <p>Sem passagem, 2010</p>	 <p>Som na rua, 2010</p>	 <p>Círio em Caraparú, 2010</p>
 <p>Homem na ilha dos Amores, 2012</p>	 <p>Ladainha azul, 2013</p>	 <p>Escada para o céu, 2013</p>

Verger. A fotografia desse conjunto tem por nome Raylana (2013). Disponível em <https://www.institutotomicohtake.org.br/exposicoes/interna/luiz-braga-mascara-espelho-e-escudo>. Acesso em 08 de novembro de 2021.

<sup>108</sup> Tabela 5



**Fonte:** Desenvolvimento pelo pesquisador

Numa *live* para o Museu de Arte de São Paulo - MASP realizada durante a pandemia, Luiz Braga aponta para seu processo de aproximação e como, às vezes, a busca por determinada imagem pode não ter êxito, mas que acaba surgindo uma nova possibilidade. Foi o caso da fotografia *Vaqueiro cor de rosa* (2013)<sup>109</sup>. Foi feita quando, durante uma incursão pelo Marajó, avistou uma moça com traços indígenas debruçada numa janela e que na composição daria uma foto espetacular, segundo o fotógrafo. Entretanto, conversando com a moça e tentando convencê-la de sua beleza e que a fotografia seria linda, ela recusou dizendo que não gostava de ser fotografada.

Já convencido de que a fotografia ficaria apenas em sua imaginação, Luiz observa por detrás dos ombros da mulher e percebe um homem sentado em um sofá com um tecido rosa. Ao se deparar com a cena, verificou uma nova possibilidade e falou à mulher: Se eu não posso te fotografar, posso fotografar teu marido? Assim nasce *Vaqueiro cor de*

<sup>109</sup> Figura 32

*rosa* (2013) (MIYADA e GOMES, 2021). A construção desta imagem remete ao fato de que “até mesmo nas fotografias de um interior de uma casa, o olhar de Luiz Braga se detém em detalhes (quadro, retratos de família, objetos) que dão humanidade a um ambiente desprovido de pessoas”. (HATOUM, 2005, p. 101)

**Figura 33** Vaqueiro cor de Rosa (2013)



**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

Durante essas quatro décadas abordadas por Diógenes Moura, percebeu-se que, através desse acúmulo de experiências, Luiz Braga sempre buscou novos caminhos e formas para criar um trabalho que pudesse de certa forma provocar pelo olhar, ao mesmo tempo em que foi desenvolvendo uma metodologia de trabalho que dialoga com aspectos de uma perspectiva antropológica, o que causa um interesse maior não somente pela imagem, mas pelo outro em si.

## 5. 'O SEM NOME E O NADA' E VIVÊNCIA MARAJÓ

Neste capítulo será abordada a construção do vídeo intitulado *O Sem Nome e o Nada*<sup>110</sup>, que foi utilizado na exposição *Retumbante Natureza Humanizada* no que compreende seu processo de produção através de seus autores, a relevância para a exposição e a relação que ele possui com a fotografia de Luiz Braga, bem como a forma como ele se posiciona na própria exposição.

Esta parte do trabalho também tratará, por meio de um relato pessoal da experiência vivenciada no *Workshop Vivência Marajó*. O Workshop foi incluído junto com o vídeo em virtude de haver alguns pontos de identificação do segundo com o primeiro, tanto no que concerne ao espaço de realização dos dois, quanto aos indícios que o vídeo apresenta que podem ser observados durante o *Vivência Marajó*. Dessa forma, existe algum vínculo entre eles e neste relato pode-se desenvolver essa conexão.

O *Workshop Vivência Marajó* inicia após a realização da exposição *Retumbante Natureza Humanizada*. Dessa forma, algumas experiências que Luiz Braga obteve ao longo de 40 anos de atividade como fotógrafo autoral proporcionaram as condições necessárias para que ele desenvolvesse esse tipo de atividade, sendo coroada pela produção deste vídeo. Então, pode-se dizer que *O Sem Nome e o Nada* se tornou uma espécie de experiência pré-Workshop.

A estrutura do texto segue a partir da contagem dos dias que se seguiram na edição em que participei, em 2019, que foi entre 15 a 19 de maio daquele ano. Além de observar os caminhos de Luiz Braga tanto como fotógrafo quanto como educador, pude experimentar desenvolver meu trabalho fotográfico que, de certa forma, foi contaminado pelo olhar do artista. Assim, com isso, pude compreender melhor seus caminhos, escolhas e processos que o levaram a desenvolver sua obra.

### 5.1. O Sem Nome e o Nada

Em *Retumbante Natureza Humanizada*, entre as salas que se organizavam divididas por cores, com imagens que se misturaram em desconstruções temporais, havia uma em que o som transbordava para os demais ambientes da exposição, numa perspectiva que Luiz pouco desenvolveu em sua trajetória: um vídeo intitulado *O Sem Nome e o Nada*.

---

<sup>110</sup> Ver o vídeo em <https://vimeo.com/92110994>. Acesso em 27 de janeiro de 2022

O vídeo foi produzido pelo coletivo de artes Cêsbixo, de Belém do Pará. Este grupo é formado quatro amigos que se conheceram durante o curso de artes visuais da Universidade da Amazônia – UNAMA. O coletivo tem como foco a produção de material multimídia e teve a influência de dois grupos de São Paulo, o *Ser de Foto* e o *Garapa*<sup>111</sup>, além de serem bastante influenciados pelo que se denominou a Geração 00 da fotografia. Segundo João Pedro, integrante do coletivo, essa geração para eles foi significativa em virtude da visão expandida do olhar sobre a fotografia, que extrapola a dimensão do suporte impresso (SILVA, 2018). Ele afirma isso a partir de uma exposição intitulada *Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira* realizada por Eder Chiodetto que definiu o que era a fotografia da primeira década dos anos 2000<sup>112</sup>.

O vídeo que os aproximou de Luiz Braga foi o denominado *Chippendale*<sup>113</sup>, nome de um designer de interiores do século XVIII. Esse material participou da edição do Diário Contemporâneo de 2012<sup>114</sup>. Foi o primeiro vídeo do coletivo com características mais artísticas pois, antes, eles desenvolviam propostas mais comerciais. A estética do vídeo chamou a atenção de Braga, que queria essa perspectiva na produção da *Retumbante Natureza Humanizada*.

A intenção de Diógenes Moura com a criação desse vídeo, segundo João Pedro, era de criar um ambiente imersivo, no qual a fotografia de Luiz Braga pudesse ganhar também uma perspectiva mais imersiva, e com isso amplificasse a experiência da exposição, como se o espectador assumisse a posição do fotógrafo no percurso pelos espaços e, assim, desbravasse esse Marajó que existe no imaginário de suas fotografias.

Ainda de acordo com João Pedro, para a criação desse material, Diógenes, a priori, gostaria de ter trazido outro grupo de São Paulo, alguém cujo trabalho o curador já conhecesse, pois a exposição teria uma grande dimensão. Em função disso, ele não queria arriscar muito sobre o desenvolvimento desse material. Sobre isso, o artista lembra:

A priori o Diógenes, ele queria trazer alguém de São Paulo, ele não tava muito confiante de que poderia existir alguma pessoa aqui, ou algum grupo que tivesse a capacidade de fazer isso, de chegar e produzir um vídeo desse porte, porque era uma grande, era uma grande exposição né, foi uma grande exposição no SESC, enfim, era uma grande responsabilidade. E aí existia essa

<sup>111</sup> Site do grupo <https://garapa.org/>

<sup>112</sup> Para essa exposição o curador busca mapear artistas dessa geração que tem diante de si novos preceitos no que se refere ao fazer fotográfico, a partir de cruzamento não apenas com a utilização de técnicas e suportes, como também ampliando as fronteiras tecnológicas do ato em si. Ver em <https://olhave.com.br/2011/03/geracao-00-a-nova-fotografia-brasileira/>. Acesso em 27 de outubro de 2021.

<sup>113</sup> Vídeo disponível em <https://vimeo.com/29706745>. Acesso em 27 de outubro de 2021.

<sup>114</sup> Disponível em <https://dcf.dol.com.br/2012/04/27/1001/>. Acesso em 27 de outubro de 2021.

tensão assim de: ‘será que alguém ia conseguir dar, fazer e chegar nesse resultado?’ e aí pra ele era mais confortável, vamos dizer assim né, mais seguro pra ele pegar alguém, possivelmente o Garapa, esses coletivos mais conhecidos que já tavam meio que nesse... dentro dessa lógica lá em São Paulo né, de produção pra galeria e tal, mas o Luiz fez questão que fosse a gente. (SILVA, 2018)

Quando Luiz encaminha mais dois vídeos do grupo para o curador, um mais documental e o *Chippendale*, Moura de início assiste apenas o primeiro e acha um vídeo comum. Todavia, Braga insiste com ele para que assistisse aquele que tinha a estética que ele queria e, assim, eles chegam em um consenso em trabalhar com o coletivo Cêsbixo. A percepção do grupo sobre Braga é a de que ele tem essa iniciativa de chamar pessoas novas e da região para incentivar o cenário local da produção de arte. Tanto que, para a produção de alguns painéis, ele sugere à Moura que faça com o artista de Salvaterra, Belmiro Gama<sup>115</sup>. Essa questão tem também o sentido de que, assim como o próprio Braga, esses artistas vivenciam questões que ele mesmo experimenta, no sentido de pertencimento. Já o curador aponta essa escolha de forma mais natural e logística em relação ao orçamento disponível que tinha para a realização do trabalho:

[...] foi tudo muito simples também. Desde o início eu pensei em finalizar a exposição com um filme que não poderia ser de outra forma para que o público perceber e sentir um pouco o vento, sentir um pouco a música, sentir um pouco o ruído, sentir um pouco... é... o mundo de Luiz em movimento e eu falei com ele desde o início que eu gostaria de fazer um curta metragem sobre o projeto que tivesse um pouco de Belém e pouco de lá... da nossa viagem pra... pra... Ilha do Marajó, havia uma questão que era um pouco difícil aí que era a questão de levar uma equipe daqui pra lá pra Belém, quer dizer do ponto de vista do orçamento, por outro lado eu também não gostaria de ter levado uma equipe daqui pra lá porque eu imagino que as cidades têm seus artistas que enfim... E eu falei pra ele que eu não gostaria de levar os artistas daqui pra ver de fora o que existe aí por dentro, aí Luiz me falou dos meninos... De Pedro dos Cêsbixo que no início eu até fiz uma confusão porque achava que era “seis bicho” o número seis e a palavra bicho... É... Quando eu fui pra fotografia ele me apresentou a prévia de Pedro e aí imediatamente o que eu passava eu fui passando pra ele... Que precisava começar em Belém e ele me falou da Feira do Açaí, a gente tava querendo projetar umas imagens lá no canal perto da Cidade Nova depois ele viu que era um pouco perigoso, não dava e trouxe pra Feira do Açaí... É... A gente pegou os carregadores amanhecendo o dia lá na Feira do Açaí... Então um roteiro pequeno... Acho que eu escrevi até... Eu não lembro mais... E mandei pra ele e a gente falou muito sobre isso, obviamente que o talento dos meninos bateu tudo certo, era do jeito que eu queria, um vídeo silencioso, um vídeo que a gente pudesse ver o vento, que tivesse tempo, uns cortes que fosse um tempo... mais longo... nada de medição rápida, quando ele me mandou o primeiro corte já tava pronto quase, eu nem me lembro o que foi que a gente mudou... Eu acho que a gente não mudou nada porque a gente tava junto o tempo inteiro lá também, nós voltamos um dia de manhã lá e eu acho que eles ficaram e voltaram de tarde no dia lá ou no outro dia... Então foi tudo certo, cara... Eles entenderem e eles sabem o que é aquilo, eles conhecem e é diferente de você levar uma equipe aqui de São Paulo pra começar a entender sobre aquilo, imagine entender a Ilha do Marajó... O Pedro deu um golpe de

<sup>115</sup> Perfil do Instagram do artista <https://www.instagram.com/belmirogomesgama/>. Acesso em 27 de outubro de 2021.

mestre que foi quando eles foram no Quilombo... Eu não fui no Quilombo, eu tava com Luiz em outro lugar... O Pedro foi no Quilombo porque tinha a foto da menina com o carvão que ela era de lá... É... Eu esqueci o nome dela... Ela tava nesse... Nesse... Railana! Railana o nome da menina... Railana... Foi um tríptico... Na verdade essas imagens foram que Luiz nem me mostrou e tava lá junto no lugar e eu falei “O que é isso?” e ele disse “É uma menina...”, falou de Railana e ela tava de uma oca de carvão... Uma coisa assim... É uma imagem muito rica e muito bonita, são três imagens e eu falei “Luiz isso é um tesouro!” enfim... Acabou vindo pro MASP aqui e foi... É uma imagem que eu gosto muito da exposição, então ele foi lá... Pedro... E ele gravou a ladainha que encerra vídeo, foi um espetáculo! Que é a ladainha do... Que Railana reza. Então... é... Ela não tá aqui, não sei... Ela não tá aqui... Bom, enfim... Aí deu certo também! Foi tudo muito simples, cara. Agora o Pedro e a equipe foi muito preciso, foi impressionante como ele... A gente resolveu tudo... E no fundo no fundo... é... o grande barato também é que eu entreguei na mão dele, nós entregamos na mão dele... “É o você e é você então nós estamos aqui pra te ajudar mas é você e você” e foi incrível, foi lindo... E esse filme é um filme que por exemplo de 29 minutos que ele também pode ser passado sem a exposição, entendeu? Que você entende bem o que é. (SANTOS, 2018)

Entre cobranças e bloqueios criativos, o grupo ainda não havia conseguido desenvolver muita coisa sobre como seria o vídeo. A pressão foi grande sobre o grupo, visto que existiam duas questões que pesavam sobre eles: a insegurança sobre o coletivo e o tamanho da exposição. Dessa forma eles estavam tentando compreender o que deveriam fazer para alcançar esse patamar. Assim, quando o curador chega à Belém, partem logo em seguida ao Marajó para a produção do vídeo.

Houve certa divergência criativa, pois o curador queria saber como seria o vídeo, pois já havia desenvolvido a planta do SESC Pinheiros – SP, organizando a exposição e a sala de projeção. Entretanto, o grupo tem como metodologia algo mais intuitivo no processo de desenvolvimento de seu material, apesar de haver um planejamento do Coletivo, eles preferem perceber o local para ver como a criação fluiria.

A expectativa que havia em torno do vídeo era grande, as indagações também. Se ele seria institucional, documental, de entrevista com o fotógrafo etc. Eles ainda não tinham nada palpável. Isso porque não queriam seguir por uma linha muito comum, mas algo bem conceitual, que pudesse fazer jus ao que estava sendo desenvolvido. Sobre esse processo, João Pedro relata:

É, tinha uma coisa meio que dele [Diógenes], assim meio que... existia uma interferência dele, mas a gente tinha uma liberdade ao mesmo tempo, porque ele ia viajar com a gente né, então ele junto com Luiz iam meio que guiar a gente. Mas não tinha muito bem definido isso, tipo assim se ia ter a presença do Luiz no vídeo, se ia ter a voz do Luiz no vídeo, não tava claro isso, até porque a gente não sabia o que a gente ia encontrar no Marajó, a gente não sabia o que... E aí não tinha muita coisa definida, mas existia essa cobrança. Então a gente foi preparado pra existir essa possibilidade da gente fazer um registro com o Luiz de entrevista, de uns diálogos dele com o Diógenes, e ao mesmo tempo preparado pra fazer uma coisa mais estetizada assim, e a gente

chegou a falar algumas coisas na época, assim de como a gente já pensava né, e aí a gente sempre falava “olha, a gente trabalha normalmente muito com câmera no tripé, fazendo planos fotográficos, pegando a sons cotidianos, a gente pensa muito nisso, é pensar uma imagem do Luiz em movimento realmente né? Pensar os universos, os elementos que estão na fotografia, caçar isso né, e dá movimento pra isso, pra essas imagens, pra esses elementos. Dá som, dá vida pra eles, e aí nessa conversa a gente foi meio que trilhando a ideia do vídeo né, mas sem descartar essa possibilidade do Luiz estar presente no vídeo, e aí o que a gente conversou? Assim, é que a gente tinha um interesse de fazer umas imagens em Belém, de mostrar é... esse lugar onde ele não fotografa mais, quase como um cenário apocalíptico já, como uma realidade que não existe mais, como um fotografo que teve que se deslocar... (SILVA, 2018)

Luiz relatou que a produção do vídeo foi feita em fevereiro de 2014, bem próximo da realização da exposição, que seria em maio daquele ano. Durante este período, Moura veio à Belém para acompanhar, junto com Braga, a produção do vídeo. Nesse ínterim, também escreve o texto curatorial que fez parte da exposição e acompanhou a produção dos catálogos de São Paulo (de forma mais completa) e o de Belém (mais sintetizado), denominado *Novamente Horror ao Vazio*.

Durante o processo de produção das imagens, havia uma grande interação entre Luiz e Moura, por conta do refino das imagens que participariam da exposição e o grupo filmou algumas dessas conversas<sup>116</sup>. Em Salvaterra, eles apresentaram algumas cenas brutas do que filmaram e uma delas chamou bastante a atenção de Braga: eram duas peças de carne que, vistas juntas, pareciam asas. Ele perguntou onde haviam sido filmadas, eles informaram que foi num açougue que ficava em frente à barraca da dona Maria, lugar preferido de Luiz para tomar café com tapioca no município. Luiz, então, foi ao local no horário de chegada das carnes e fez a fotografia e assim nasce *Asas Encarnadas* (2014) que, na exposição, ficou junto com o *Açougueiro encarnado* (1983)<sup>117</sup>. Na exposição assumiram uma espécie de díptico na sala vermelha, o que possibilitou leituras lúdicas dessa composição. Ainda sobre o desenvolvimento da fotografia *Asas Encarnadas*, Moura apresenta uma outra versão de como essa imagem surgiu:

[...] quando a gente foi pro Marajó. Acontece coisas assim, pequenos milagres que não é nem milagre, mas pequenas situações de quem busca na verdade, de quem trabalha, né? Porque pra mim inspiração é trabalho, se você tentar ficar olhando o passarinho e esperar se inspirar f\*deu, né? É... Quando a gente tava lá a gente foi tomar um café de uma senhora... Na banca de uma senhora na esquina, tinha um mercado de carne que tinha uma barbearia dentro, o Luiz tem foto dessa barbearia, aí parou uma caminhonete e começaram a descarregar uns pedaços de carne pra o mercado e aquilo me chamou atenção e eu atravessei a rua e fui lá, quando eu cheguei lá tava exatamente pendurado

<sup>116</sup> João Pedro informou que esse material acabou se perdendo devido a má conservação do material.

<sup>117</sup> Figura 33

essas asas, que a gente chama de asas, e aí eu falei “Luiz é as asas do açougueiro tão ali” porque quando ele me mostrou as fotos do açougueiro eu falei “Nossa, parece que cortaram as asas dele” porque é onde eles carregam o boi, metade de um boi em cada ombro, então é uma imagem muito potente assim... [...] Então é uma imagem muito... É potente, aí eu disse “Suas asas, as asas do açougueiro tão ali dentro, vá lá fotografar”, ele foi e fez a foto. Aí eu fiz uma sala especial, toda vermelha pra ele tanto aqui quanto aí, aí era a penúltima sala antes de você virar à direita e cair no núcleo de afeto. (SANTOS, 2018)

Mesmo havendo alguma diferença na narrativa quanto ao surgimento dessa imagem, ambos concordam quanto ao lugar e a leitura que se faz sobre essa fotografia em específico. Sendo que Moura fala da relação imediata com a do Açougueiro dos anos 1980, já pensando na montagem conjunta. Enquanto que João Pedro aponta para um aspecto mais ‘acidental’.

**Figura 34 Sala Vermelha com Açougueiro Encarnado (1983) e Asas Encarnadas (2014)**



**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

Este conjunto, montado, criou uma nova linha geográfica e temporal, visto que eles se colocam numa leitura única, Asa e Anjo. Como apontado por Luiz, a intenção junto com Diógenes Moura era estabelecer esse vínculo entre as imagens, como aponta a fala de Moura a partir do que relatou João Pedro:

Como a gente tava buscando elementos que compõem o trabalho dele, ele viu uma imagem que a gente produziu de um elemento que possivelmente ele iria fotografar e foi lá buscar essa imagem, tá entendendo? Então em relação essa questão de edição, a gente não participou assim intensamente da edição né? A gente já pegou um processo final da edição, mas a gente viu esse processo de sintonia fina já, esse processo de escolher as imagens e de ver eles escolhendo as imagens que teve um diálogo umas com as outras assim de “ah essa daqui vai ficar com essa aqui” essa foi uma, a gente tava na mesa ele fez a imagem

fotográfica das duas coisas e o Diógenes viu e falou assim “ah pode colocar do lado do açougueiro com a costa ensanguentada” e as duas ficam do lado e aí seria como se fosse a asa arrancada da pessoa né, tem essa linguagem a leitura do Diógenes tinha essa linguagem, essa coisa como se fosse o homem que teve as asas arrancadas, e que tem se não a me engano até no texto da exposição e tá também no vídeo “O homem das asas arrancadas” uma coisa assim, na construção do texto dele ele chega a falar, então a gente participou dessa forma. (SILVA, 2018)

Todavia, as crianças que visitaram a exposição, tiveram perspectivas que foram destacadas no catálogo da exposição em Belém: “Essa aqui é uma asa de borboleta. Aquele ali é o criador de borboletas. Ele cria asas de borboletas” (BRAGA, 2016, não paginado). Dessa forma, João Pedro assume a importância desse processo de interação entre o grupo, Diógenes e Luiz, pois, durante a produção do vídeo, houve esse momento de colaboração coletiva para o surgimento dessa imagem que foi parte da exposição.

O vídeo em si, na exposição, causou certo ‘estranhamento’, em virtude de compor uma exposição de um fotógrafo conhecido como o Luiz Braga. Isso não era muito habitual da parte dele. Entretanto, se observar sua prática em exposições, suas individuais, desde *Portfólio 80*, o fotógrafo sempre buscou oferecer um elemento diferente no trabalho curatorial. Dessa forma, o vídeo, os ambientes em cor, os painéis de Belmiro e a *Sala dos Afetos* se tornam esses elementos de conexão com a fotografia de Luiz que se expande, não no suporte da imagem, que permanece, mas na forma de dialogar com essa imagem.

O título do vídeo *O Sem Nome e o Nada* surge a partir de uma conversa entre Luiz Braga e Diógenes Moura, quando indagado pelo curador sobre o que ele fotografava, Braga responde que ‘Fotografava o nada’ e Diógenes retruca: “É, e essas pessoas também, quem são?”. ‘Não tem nome’, devolve o fotógrafo. Assim surge o nome do vídeo. O título em si evoca para uma profunda reflexão sobre essa dimensão da fotografia de Luiz e que irá se manifestar nas filmagens, além das narrações feitas por Diógenes que se encontram no catálogo da exposição:

O que pensa seu José quando repete com seu olhar que quase atravessa a aurora: “o mar não tem cabelos”? O que pensa o menino que grita por trás dos óculos de grau quando dança e ultrapassa o tempo, vara a noite ensaiando uma quadrilha de São João em pleno mês de fevereiro? A animação do peixe: sim, o mar não tem cabelos. Na aparelhagem está escrito: o pássaro de fogo da saudade. Toca na rua. Tanta água, o furo sem saída: impossível desligar o vento. Então me diga: o que é ser vasto? Vou repetir: O que é ser vasto?

[...]

A tapioca de Alexandra. A ladainha que Dona Loca reza, a tia de Railana, lá no alto do Quilombo. As famílias nas calçadas, uns ao lado dos outros, todos, os mesmos. O azulejo branco sujo de sangue. O homem que sangra, dentro da fotografia porque lhe arrancaram as asas. A borboleta em carne viva, flutuando do outro lado da rua dos manequins quase do mesmo tamanho que ele, naquela loja que vende roupas e vende tudo no centro da cidade? O que pensa Heitor,

um dos gigantes da Amazônia adentro? (DIÓGENES MOURA apud BRAGA, 2016, não paginado)

Tanto o vídeo em si quanto o texto de Diógenes constroem uma narrativa em torno das fotografias realizadas por Luiz Braga, apontando que o fotógrafo segue por esse Marajó adentro, atuando como um *flanêur* que segue caminhando pelos caminhos, trilhas, rios etc, observando aquele cenário que se desenha diante de suas lentes, dessas pessoas que seguem suas vidas. É nessa dimensão que o texto de Diógenes amplifica esse aspecto do que representa essa *Retumbante Natureza Humanizada* de Luiz Braga.

A palestra realizada durante a exposição em Belém, proferida pelo prof. Dr. Ernani Chaves, evoca essa perspectiva dos *Sem Nome de Luiz Braga*, a partir da relação entre as fotografias de August Sanders e Eugene Atget, principalmente por conta de uma característica forte na fotografia de Luiz, que está na sua predileção em não apontar nomes aos seus fotografados, para que o olhar não se direcione ao sujeito como elemento individualizado a partir de seu nome, mas esses ‘Sem Nome’ está direcionando para um aspecto que o torna mais do que se vê e, dessa forma, a imagem se amplifica para um entendimento mais complexo de sua produção.

O desenvolvimento do vídeo acaba apontando para uma perspectiva de experiência que Luiz ainda não havia experimentado e, com isso, procurou uma forma de amplificar não apenas o desenvolvimento de sua fotografia e a interação com o lugar ao qual passou a dedicar tempo para a construção de uma obra, mas de encontrar em outros olhares novas formas de refletir seu próprio universo de afetos e vivência. Neste contexto surge o *Workshop Vivência Marajó*.

## 5.2. Vivência Marajó

Para ampliar a compreensão de Luiz Braga nessa tríade entre percepção, vivência e experiência, participei do *Workshop* produzido por seu estúdio chamado *Vivência Marajó*. Nele o fotógrafo faz um percurso imersivo por algumas regiões da Ilha do Marajó que ele fotografa e através de uma relação direta com as pessoas e os espaços, os participantes passam ver na fotografia algo além da imagem, como ele mesmo pontua, além de ser uma oportunidade para criar vínculos e afetos com as pessoas e suas histórias.

Esse mergulho no universo do Marajó de Luiz representou uma vertente evidente em seu trabalho pontuado por autores como Loureiro (2007) e Veiga Netto (2013) quando apontam uma vertente antropológica na atuação do fotógrafo. Mesmo criando imagens que expressam aspectos ficcionais e abstratos, Luiz se utiliza de instrumentos

metodológicos da antropologia para compreender o universo que fotografa e, com isso, conseguir, a partir dessa relação, evidenciar esse sujeito do espaço de forma que não o coloque dentro de estereótipos exóticos.

A produção fotográfica de Luiz Braga trafega por questões de cunho antropológico/documental, mas, também, imprime na visualidade amazônica um caráter “abstratizante”, que a arremessa para um outro campo, onde os sinais da sua realidade constitutiva, enquanto imagem, tornam-se tão ou mais importantes quanto os elementos que sustentam o seu caráter referencial. (VEIGA NETTO, 2013, p. 46)

Não há em Luiz, num primeiro momento, em criar um aspecto documental em sua fotografia, no sentido de ser uma imagem informativa sobre um determinado território ou cultura. Todavia, ele desenvolve um processo de envolvimento que dialoga com aspectos antropológicos<sup>118</sup> a partir de uma metodologia de observação, ora direta, ora participativa com o objetivo de estabelecer vínculos e vivências e, por outro lado, manter também um olhar de estranhamento com o espaço. Não acomodar o olhar é fundamental para a produção fotográfica.

Alguns críticos da atuação de Luiz apontam certa “apropriação” dessa relação, visto que suas características - tanto físicas quanto sociais -, o fazem ser um “estranho” no local. Ele tem conhecimento dessa crítica e lhe causa certo desconforto. Afirma que, para a fotografia, deve-se estabelecer uma relação de respeito e troca, não há o sentimento de superioridade de um para com o outro, apenas uma construção de afetos tendo a fotografia como elo. Sobre essa relação entre fotografia e antropologia não é necessário “*ser selvagem para pensar selvagem*” (ANDRADE, 2002, p. 29), pois a fotografia atua num sentido de um olhar singular sobre o outro, num aspecto da equidade de ver o outro nos termos dele. No seu entender, não há esse tipo de apropriação, mas a construção de relações respeitadas com seus retratados e os espaços que desenvolve seu trabalho, conforme afirma em entrevista quando indagado sobre a interação com as pessoas que fotografa:

Olha a relação sempre foi respeitosa, dificilmente você vai ver um foto minha que possa ter uma leitura jocosa, isso a gente vivenciou eu e o Diógenes, nesse processo da exposição *Retumbante* e a gente nem pensa em colocar, se existe alguma possibilidade da pessoa ser zoada pela foto, nem pensar, porque eu não faço foto pra zoar ninguém. [...] erros de grafia, que é comum de ver, mas as

<sup>118</sup> Andrade (2002) aponta para uma profunda relação entre a fotografia e a antropologia, no sentido de que ambos precisam de instrumentos metodológicos similares para desenvolver seu fazer. No caso da fotografia, a forma como se interessa por um determinado tema e com isso, estabelecer uma relação que extrapola o visível. No caso de Luiz Braga isso se acentua visto que o fato do fotógrafo ser da região, assim como muitos fotógrafos que atuam na Amazônia, acabam por construir uma obra que dialoga com essa dimensão dupla, entre o artístico e o antropológico. Isso é bastante evidenciado durante a exposição *Retumbante Natureza Humanizada*.

peças não perdoam. Ou então a pessoa em situação indigna, sofrimento, que eu acho que eu me identifico com isso, eu gosto de contar história, mas não da carochinha, mas sim da bravura, dignidade, valorização do trabalho, valorização do homem, onde as pessoas estão trabalhando. Ela tá sendo sempre vista de um ponto de vista quase que épico e as pessoas as quais eu aponto minha câmera. Elas também são os verdadeiros heróis, mas no dia-a-dia elas só aparecem no jornal quando estão mortas nas calçadas ou presas [...]. Mas no meu trabalho elas aparecem como verdadeiros heróis, bonitos, dignos, louváveis, essas pessoas sabem que eu tô fotografando, que eu exponho e muitas delas me dão o prazer de ver a exposição. [...] Aí as pessoas perguntam a você se tem autorização, não tenho cara e não ando com bloco de três vias pra ficar pegando nome, endereço, CPF. Porque aí você burocratiza uma relação que é de confiança, ela não precisa de documento. É uma relação respeitosa, tem imagens que eu acho que não foram feitas pra vender, agora hoje eu vivo do meu trabalho [...]. (BRAGA, 2018a)

Sobre a perspectiva antropológica da fotografia e como Luiz Braga encara a questão de fotografar a Amazônia, pode-se compreender a sua produção a partir de uma perspectiva diacrônica quando essa imagem é vista numa ótica do tempo, como por exemplo, a imagem *Dentro do ônibus* (1960)<sup>119</sup>, que pode ser utilizada como referência histórico-temporal sobre o trabalho psiquiátrico realizado no Estado do Pará naquele tempo. A lógica sincrônica habita quando suas imagens extrapolam o tempo em que foram produzidas e passam a ser lidas em múltiplas direções, da cultura e sua visualidade popular à dimensão fantástica que se expressam principalmente nas fotografias em *Nightvision*<sup>120</sup>. O fotógrafo também fala sobre essa relação com o território:

O difícil é percebê-la [*falando sobre fotografar a Amazônia – grifo meu*] numa primeira olhada. Não é preciso nascer na Amazônia para fotografá-la, mas é preciso envolver-se com ela. As coisas têm um ritmo diferente por lá. As viagens de barco, por exemplo, duram doze, dezoito horas. A chuva, quando cai, acaba estabelecendo uma cadência. Na verdade, as pessoas da Amazônia não deveriam ter tantos anos de vida, deveriam ter tantas chuvas de vida. É uma cadência inevitável. Essas minhas observações podem ser resultado da minha herança índia<sup>121</sup>, mas para fotografar a Amazônia é preciso compreendê-la, no sentido de fazer parte. E não se consegue isso numa viagem. (PERSICHETTI, 2000, p. 186)

É nesse ponto em que a experiência do *Workshop* Vivência Marajó se torna importante, nessa dimensão de experimentar em partes a compreensão visual que Luiz possui neste território, uma vez que não se trata de um curso com técnicas ou explicações sobre fotografia, mas uma troca de experiências sobre o olhar fotográfico e a imersão num

---

<sup>119</sup> Figura 7

<sup>120</sup> Produção de Luiz Braga que se desenvolve a partir da forma como ele utiliza o recurso da câmera se apropriando de um elemento de visão noturna, muito comum em atividades militares. Também conhecida como visão infra-vermelho.

<sup>121</sup> Aqui ele faz referência a sua árvore genealógica, por conta de sua mãe materna, Raimunda comumente chamada de “Mundica”, mãe de seu pai, dr. Dorvalino Braga. Eram moradores da região de Tefé-Am. Segundo Luiz, sua mãe é de descendência indígena.

universo cotidiano do Marajó, mesmo que de forma superficial, explorado por Luiz Braga.

O *Workshop Vivência Marajó* surgiu no ano de 2017, a partir de uma iniciativa de Luiz Braga em compartilhar sua experiência no espaço do Arquipélago do Marajó, envolvendo as cidades Salvaterra, Cachoeira do Arari e Soure. Ele ocorre durante cinco dias durante os quais, através de um percurso diário por esses lugares, os participantes são estimulados a vivenciarem uma relação afetiva com pessoas e cenários e, a partir daí, desenvolverem narrativas visuais pessoais, que são apresentadas ao grupo e refletidas por ele.

Outro aspecto a ser considerado sobre os percursos do *Workshop* é poder-se construir o Marajó de Luiz em camadas, aquela na qual se desenvolve o evento e aquela de suas fotografias - o que não significa que essas camadas não se cruzem. Entretanto, a experiência que o fotógrafo desenvolveu com esse espaço permitiu-lhe seguir mais para dentro da Ilha, de maneira que a escolha logística para o *Vivência* se dá num percurso mais periférico dos cenários conhecidos do arquipélago.

A edição da qual participei teve lugar em maio de 2019. Havia conversado com Luiz sobre o meu interesse em participar do evento para estabelecer um envolvimento maior com seu processo de produção fotográfica e assim poder desenvolver a narrativa deste texto. Ele prontamente facilitou meu acesso à imersão e através de sua esposa Elaine Bayma, recebi as instruções do que deveria levar para a expedição.

A expectativa era grande visto que, antes do encontro, Elaine havia criado um grupo no aplicativo whatsapp chamado *Vivência Marajó 2019 MAIO*, para que pudesse facilitar a comunicação, para tirar dúvidas, fornecer orientações sobre o que levar e como funcionaria o Workshop, bem como nos apresentarmos e tornar a aproximação entre os integrantes já familiarizada.

Chapéu, botas, capa de chuva, além de repelente. Em minhas conversas com Luiz sobre minha ida ao *Vivência*, não incluí levar uma câmera fotográfica para também criar narrativas, muito menos ter leitura de portfólio no último dia do evento. Todavia, dias antes do início, ele entrou em contato comigo perguntando se levaria uma câmera. Pedi para que eu levasse, de modo que tivesse essa experiência para além da pesquisa.

No grupo do whatsapp pude perceber que, em sua maioria, os integrantes não eram do Estado do Pará. Vinham de regiões como Curitiba, São Paulo, Piauí e brasileiros que

moravam fora do país, além de mim e duas integrantes que eram de Belém. Ao todo erámos 10 participantes, sem contar a equipe que fazia parte da organização. Outro ponto a se considerar era que nem todos eram fotógrafos profissionais, mas já possuíam familiaridade com a fotografia amadora e eram admiradores do trabalho de Luiz Braga.

Segui rumo ao porto para desbravar o universo do Marajó de Luiz Braga, principalmente em virtude das imagens da *Retumbante Natureza Humanizada* apresentar muitas fotografias oriundas dessa região. O próprio nome do Workshop já me era sugestivo de uma experiência imersiva na qual poderia desenvolver minha escrita. Ele já estava à espera, organizando algumas coisas. Chegando lá, fui recepcionado por Juliany, sua assistente, que já aguardava por todos do grupo. Ela forneceu o crachá de identificação juntamente com o material da expedição (uma bolsa, o documentário *Lugares do Afeto* de Jorane Castro e o catálogo da exposição *Retumbante Natureza Humanizada* que ocorreu em Belém).

A partir do momento em que fui recepcionado por Luiz, no Terminal Hidroviário de Belém *Luiz Rebelo Neto*, no dia 15 de maio de 2019, minha aproximação dos demais participantes foi bem rápida. Apresentei-me como pesquisador e falei sobre minhas intenções em desenvolver um trabalho sobre o fotógrafo. Isso tornou o acesso às pessoas mais confortável e tranquilo. Fora isso, todos foram muito agradáveis e gentis, inclusive me estimulando a fotografar, dando-me dicas e auxiliando na escolha de imagens durante o *Vivência Marajó*.

**Figura 35** Material referente ao Workshop



**Fonte:** Acervo do autor

Chegando em outro compartimento do porto, Luiz já estava com um pequeno grupo de 4 pessoas, parecia que já se conheciam e que já haviam participado de outras edições da atividade. Cumprimentamo-nos e me apresentei aos demais; o artista brincou

com o grupo dizendo que eu era seu *Ornitólogo*<sup>122</sup>. Confesso que achei o termo bastante interessante, ao mesmo tempo em que ele moldou toda a minha atuação nesse campo. No caso, a forma como Luiz utilizou o termo *Ornitólogo* se adequou ao perfil de um observador de pássaros, fazendo uma releitura em relação ao estudioso de pássaros propriamente dito. Tomando a licença poética do termo, portanto, de forma empírica, procurei estabelecer os procedimentos de um observador de pássaros: a) usar trajes adequados; b) ficar em silêncio. Confesso que essa parte foi difícil, pois assim como Luiz, adoro conversar, mas nas expedições ficava em silêncio para atentar para os movimentos dele e das pessoas em seu entorno, exceto nos momentos em que eu estava fotografando; c) não se aproximar muito; esse ponto possui duas direções, a primeira é não estar tão próximo no momento da construção de suas imagens. Isso ficou evidente no terceiro dia, quando ele nos levou para conhecer uma associação de artesãos em Salvaterra. Num dado momento, havia uma cena na rua que ele achou interessante fotografar, todavia, o fato de estar ao lado de um fotógrafo como Luiz Braga, fez com que alguns do grupo observassem seus movimentos, assim o seguissem, pois sabiam que ele havia encontrado uma joia em forma de possibilidade fotográfica; assim, alguns do grupo foram juntos fazer a mesma cena, o que causou uma aglomeração de fotógrafos e uma dispersão das pessoas que ele estava fotografando e com isso acabou perdendo a imagem. Em função disto, procurei ficar a certa distância dele no momento em que estava selecionando suas cenas. Efetuei registros dele fotografando, sem interferir em seu processo. O segundo processo se deu nos momentos em que ele ficava em grupo conversando com as pessoas. Em tais oportunidades, não usava qualquer dispositivo de gravação, ou tentava ficar próximo dele o tempo todo, compreendi que isso poderia se tornar inoportuno e prejudicar a experiência. Nos três primeiros dias procurei anotar no caderno os acontecimentos do dia; todavia, nos quarto e quinto dias, me permiti gravar alguns momentos que julguei importantes durante conversas em que estava presente, tentava deixar o mp4 de forma mais discreta possível. Basicamente esses três pontos foram o que nortearam o andamento dessa experiência de campo.

---

<sup>122</sup> Vem de Ornitologia é o ramo da biologia que se dedica ao estudo das aves a partir de sua distribuição na superfície do globo, das condições e peculiaridades de seu meio, costumes e modo de vida, de sua organização e dos caracteres que as distinguem umas das outras, para classificá-las em espécies, gêneros e famílias.

**Figura 36 Na estrada para Cachoeira do Arari - 2º Dia**



**Fonte:** Acervo do autor

Um grupo bastante heterogêneo em sua formação, mas todos com bastante experiência em desenvolver a fotografia como uma forma de expressão visual. Alguns inclusive já estavam fazendo o Workshop pela segunda vez. Eu era o único ali com a menor experiência, todavia não me deixaram abater por esse fato. Outro elemento também a se considerar era que, por ser um evento com um valor relativamente alto, justamente para poder cobrir todos os custos dessa vivência<sup>123</sup>, compartilhei um quarto com Maurício Paranhos<sup>124</sup>, que comentou trabalhar no ramo de moda, a partir de desenvolvimento de softwares especializados em desfiles. Paulista que aparenta ter entre 45 e 50 anos de idade. Mas entre as pessoas que tive maior contato, foram Isabel Abreu<sup>125</sup>, uma senhora com seus 60 e poucos anos, atuante como fotógrafa do coletivo de jornalistas Mídia Ninja e Márcia Beltrão Berger<sup>126</sup>, ambientalista originária de Francisco Beltrão, no Paraná e moradora de São Paulo, desenvolveu algumas exposições, a última em 22 de outubro de 2019 no Museu da Imagem e do Som, intitulada “Em curso”. Tanto Isabel quanto Marcia possuem experiências com expedições fotográficas fora do país.

A intenção maior com essa imersão foi a de vivenciar o espaço que Luiz convive para sua produção fotográfica e, de certa maneira, experimentar sua forma de olhar esse

<sup>123</sup> Os custos com passagens, traslados (Van, Balsa e Voadeira – esta realizada na extensão do Rio Arari), hospedagem, jantar e o último almoço na pousada que ficamos em Salvaterra. O evento não cobria nossa alimentação em Cachoeira do Arari, Joanes e Soure.

<sup>124</sup> O último da direita com camisa verde na figura 35

<sup>125</sup> A quarta da esquerda para direita na figura 35

<sup>126</sup> A quinta da esquerda para direita na figura 35

lugar. No início, com minha câmera em punho, procurava imagens que seriam fotografias dele, enquadramento, cenas etc. que de alguma forma se manifestavam dentro de sua estética. Nesse processo, consegui produzir algumas imagens que remetem a esse universo visual do fotógrafo. Para essa parte, o texto será dividido nos dias em que ocorreram as atividades do Workshop: isso torna didática a forma como ocorreram as atividades durante os dias de evento, bem como a percepção que foi se construindo ao longo da experiência.

### **5.2.1 Quinze de maio de 2019**

O primeiro dia foi marcado por esse momento de encontro e o percurso de barco entre o porto de Belém até o porto Camará em Salvaterra. Atracando no município, o motorista da Van, conhecido como Naldinho, já nos esperava para fazer nosso traslado até a pousada do Boto, uma pousada na qual Luiz tem o hábito de se hospedar quando se dirige ao Marajó para fazer suas expedições fotográficas. Ele tem amizade com a proprietária que nos recepcionou. O espaço é bastante arborizado e ambientado com muitas obras de arte de Belmiro Gama, um artista que atua na região. Entre as obras, há um painel de Guarás que foi reproduzido para a exposição *Retumbante Natureza Humanizada*<sup>127</sup>. Haviam pinturas e esculturas feitas por ele e outros artistas. Em outros espaços da pousada foi observado uma fotografia de Luiz, Saia (1985)<sup>128</sup>. Além do livro com suas fotografias organizado por Eder Chiodetto no ano de 2014. Depois de instalados nos quartos, fizemos um pequeno lanche preparado pela pousada e em seguida nos direcionamos à praia do Jubim, para almoçar e fazer o primeiro reconhecimento.

---

<sup>127</sup> Figura 37

<sup>128</sup> Figura 36

**Figura 37 Saia (1985)**

**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

**Figura 38 Painel feito pelo Belmiro na Pousada Boto**

**Fonte:** Acervo do autor

Antes, Luiz havia informado como se daria esse primeiro momento, dando-nos instruções sobre alimentação e falando sobre o roteiro das incursões. Fiquei um pouco perdido e acanhado no início, pois não sabia como de fato funcionaria esse processo. Como fotógrafo iniciante e ainda com pouca instrução sobre o ato fotográfico, imaginei que tudo se daria a partir de comandos dados por Luiz, com dicas e o como lidar com as situações.

Pensei dessa forma, em virtude de haver participado em 2017 do Workshop promovido por Miguel Chicaoka na FotoAtiva intitulado *De Olhos Vendados*. Então, me

ocorreu que o processo educacional se daria de maneira semelhante. Todavia, não foi o que aconteceu, o que não significa que isso gerou uma experiência ruim, mas evidenciou outro lado pedagógico da fotografia, que se molda não somente em seus aspectos técnicos na relação com o aparelho, mas com um sentido mais antropológico que fortalece a dimensão da experiência e a formação do olhar.

Nesse sentido, ter no fotógrafo um agente participante da cena, do espaço e com o tema. Não como um mero reproduzidor de uma imagem, de um rito. Mas ter na fotografia uma espécie de intérprete de determinada cultura. Mesmo com intuito artístico, o fotógrafo guarda, na sua construção narrativa, algo que possui um pé no aspecto documental do lugar. Existe no fotógrafo um certo olhar estrangeiro, algo que lhe causa espanto e encantamento e, com isso, sua fotografia aponta para diversos pontos que vão se apresentando aos olhos do artista, como elementos indiciais para um diálogo com o imaginário com o qual se envolve (ANDRADE, 2002).

Ao observar Luiz em outros momentos, posteriores ao Vivências, percebe-se a utilização de instrumentos metodológicos das Ciências Humanas, como por exemplo, o estudo exploratório dos espaços que pretende fotografar, coletando imagens de cenários, atividades e pessoas como forma de compreender o campo e, com isso, poder mergulhar nele criando sua linguagem da forma como interpreta aquele lugar.

Esse aspecto exploratório de campo foi feito para organizar o Vivências, visto que, antes do evento, ele efetuou uma viagem prévia de reconhecimento e planejamento, todavia, isso também lhe possibilitou efetuar a criação de novas imagens, como a do Cata-Vento em Cachoeira do Arari, uma vez que o processo fotográfico requer um alto planejamento e processo de pesquisa para poder compreender o lugar, e, ao mesmo tempo, saber o que de fato se está fotografando.

Retomando sobre a continuidade do primeiro dia. Paramos para almoçar na praia do Jubim e fomos apresentados ao *Seu Panela*, dono de um restaurante à beira da praia. Como era um período bem atípico para movimentação, o local não estava preparado para receber turistas, mas dentro do planejamento do Workshop, ali seria uma parada para um momento de fotografia. Durante a espera do almoço, Luiz notou, à distância, uma cena de pescadores. De repente, ele parte em disparada atrás deles, seguido por sua assistente Juliany, carregando seus equipamentos, a fim dele poder selecionar a câmera e a lente mais adequada para o que gostaria de produzir. Ficamos olhando sem acompanhá-lo. Ele segue os três indivíduos atravessando a praia que estava com a maré baixa e some por

entre a mata. Algum tempo depois, retorna, afirmando que havia feito algumas imagens, mas que não sabia se seriam boas.

Durante o tempo em que Luiz saiu para fotografar, algumas crianças apareceram e alguns integrantes do grupo as fotografaram, fazendo direção de seus gestos. De fato, o comportamento foi de turistas estrangeiros num país estranho. Nesse primeiro momento, todos muito sedentos para obter o máximo de imagens daquele lugar. Creio que todos imaginavam explorar ao máximo dali, pois representava mergulhar num baú de tesouro de alguém que tinham como referência. Esse momento me causou certo estranhamento e me fez pensar que “[...] existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos”. (SONTAG, 2004, p. 25)

O que se diferencia na afirmação da autora no que ocorrerá nos dias seguintes, será uma alteração da percepção neste espaço e na relação com as pessoas, visto que esse ato de estranhamento inicial representa um misto de euforia e ansiedade. Nesse sentido, a ideia não era alimentar-se pelo volume de fotos como “clicadores<sup>129</sup>”, mas se envolver, como o próprio nome do Workshop propõe. Desenvolver uma vivência com o local.

Depois do almoço fizemos uma caminhada pela praia. O inverno havia sido bastante rigoroso na região, somado às grandes marés. Uma semana antes, as fortes águas do Marajó haviam destruído grande parte da orla de Salvaterra e as barracas que ficavam à beira da praia do Jubim. Deparamo-nos com as consequências da força da natureza no local. Encontramos alguns pescadores e Luiz conversou com eles, que informaram o que havia acontecido. Todos fotografaram ali, entre os cenários de destruição. Vimos os pescadores trabalhando, preparando o barco, outros vindos numa canoa, um senhor que pescava com linha na beira da praia. Uma paisagem mista, entre a sublime natureza na sua relação com o ser humano, bem como seu poder destrutivo nas barracas e barcos.

Saindo dali, nos dirigimos para mais próximo da orla de Salvaterra, isso era por volta de 16h. Em outro ponto, encontramos um cenário semelhante ao primeiro, a destruição no porto de pescadores causado pela maré, fato que não impediu de ver outro grupo de pescadores retornando com seus barcos, o que rendeu boas fotografias. Esse

---

<sup>129</sup> Faz referência ao ato de apenas apertar o botão do obturador e não se relacionar com o tema que fotografa, mas apenas com a câmera que faz o registro.

lugar tinha um acesso um pouco mais complicado, pois precisávamos descer num ponto que parecia íngreme. Ao subirmos novamente, fizemos uma foto do grupo e seguimos para próximo do mercado de Salvaterra para a última parada do dia.

Essa não foi uma parada fotográfica, mas para fazermos um lanche. O local era simples. A senhora que nos atendia era dona Maria, já conhecida por Luiz de longa data. Eles se abraçaram afetuosamente e ele nos apresentou a ela. Todos escolheram o que comer, optando por comidas regionais como tapioca com queijo de búfala, tacacá e sucos típicos do Pará.

Ao retornar à pousada, após o banho, nos reunimos para jantar em grupo e Luiz nos organizou para uma conversa coletiva para nos apresentarmos, falarmos sobre nossas expectativas e efetuar um pequeno balanço do dia. Após as falas, ele nos perguntou o que significa fotografia para cada um. Todos seguimos por uma perspectiva mais filosófica e afetiva do que representava fotografia para cada um. Foi no momento em que Luiz rompe com minha expectativa sobre o que imaginava obter, racionalmente, do “Vivência”. Ele afirmou que fotografia não se ensina, se pratica. Palavras que ficaram ruminando em minha mente durante um bom tempo e que viria a compreender quase seis meses depois dessa experiência.

Após essa fala, Luiz explica o funcionamento do Workshop e como se daria o cronograma com horários e itinerários, o que era necessário levar etc. O último dia, que seria no domingo, seria livre para caminharmos e fazer uma análise de nossas fotografias, pois deveríamos escolher até 13 imagens para apresentarmos ao grupo e efetuar uma leitura coletiva dos trabalhos, para identificar pontos importantes que poderiam contribuir para ampliarmos nossas reflexões sobre o que podemos produzir no futuro. Ele enfatizou também que não faríamos reuniões diárias, apenas no domingo e que o objetivo era se deixar “contaminar” pela beleza marajoara, não apenas por sua natureza, mas pelas histórias de vidas que encontraríamos ao conversar com as pessoas da região. Despedimo-nos, ainda ficamos um pouco ali conversando, nos conhecendo e fomos dormir, esperando pelo próximo dia.

### **5.2.2 Dezesesseis de maio de 2019**

No dia seguinte, acordamos cedo para nos dirigir ao próximo itinerário. Após o café na pousada, a van nos apanhou e seguimos para o município Cachoeira do Arari, que se localizava a 70 km da pousada onde estávamos. Antes fizemos uma parada numa região

próxima, para visitar uma fazenda produtora de queijo de búfala, após apresentar seus proprietários e ouvirmos sobre o processo da produção do queijo. Em seguida, fomos liberados para explorar o local. Andamos em grupos pequenos, observando sua paisagem e a arquitetura das casas locais.

Saindo dali, seguimos rumo ao município de Cachoeira do Arari propriamente dito. Entretanto, no caminho, paramos na estrada para fazermos novas fotografias dos campos. Entre as imagens, Luiz nos apresentou a um cata-vento que fotografava há 20 anos<sup>130 131</sup>. Todo o grupo procurou um ângulo para fotografá-lo. O céu estava bastante escuro, anunciando uma chuva bastante intensa. No dia 08 de maio, antes do Workshop Vivência Marajó, Luiz postou em seu Instagram pessoal uma fotografia em Preto e Branco desse Cata-vento feita ainda no ano de 2019<sup>132 133</sup>. Durante o Workshop, no dia 17 de maio de 2019, Braga posta a imagem que fez do Cata-Vento com o Grupo utilizando seu celular<sup>134 135</sup>.

---

<sup>130</sup> Figura 38 e Figura 39

<sup>131</sup> Para ambas foi utilizada a máquina Nikon F5

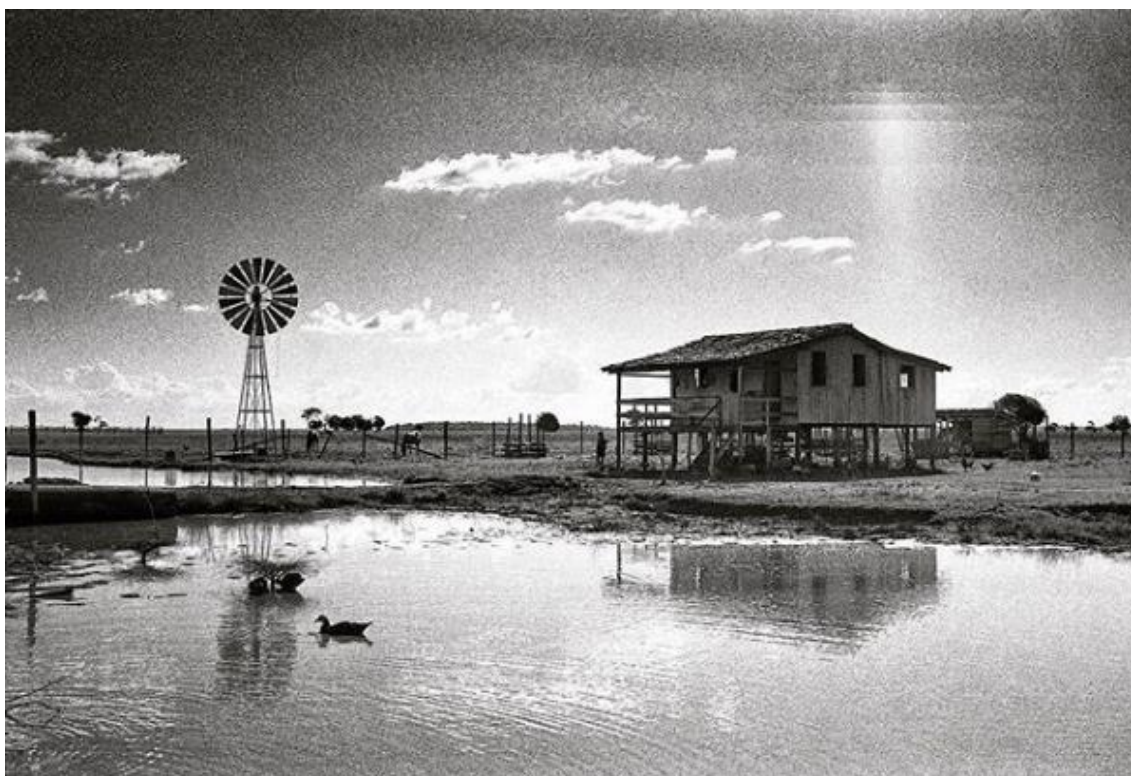
<sup>132</sup> Figura 40

<sup>133</sup> Para essa imagem foi utilizada a câmera FUJI XPRO.

<sup>134</sup> Figura 41

<sup>135</sup> Feita com seu iPhone

**Figura 39 Campos do Marajó (1999), Luiz Braga**



Fonte: Instagram de Luiz Braga<sup>136</sup>

**Figura 40 Cata-vento (1999)**



Fonte: Acervo de Luiz Braga

---

<sup>136</sup> Disponível em <<https://www.instagram.com/p/BvyzQzKAad0/>>. Acesso em 07 de abril de 2020

**Figura 41 Vastidão imóvel (2019) de Luiz Braga**



Fonte: Instagram de Luiz Braga<sup>137</sup>

**Figura 42 Chove nos Campos de Cachoeira (2019)**



Fonte: Instagram de Luiz Braga<sup>138</sup>

Apesar de local e objeto serem os mesmos, Luiz não desenvolveu a mesma imagem, visto que não apenas o aparelho que utiliza muda a forma como fotografa, ou o seu posicionamento diante do tema, todavia, vemos também uma mudança de percepção diante das imagens. Nesse sentido percebe-se uma ambiguidade da fotografia (BERGER,

<sup>137</sup> Disponível em <<https://www.instagram.com/p/BxM0ZoOA2ab/>>. Acesso em 07 de abril de 2020

<sup>138</sup> Disponível em <https://www.instagram.com/p/BxlZ2mpgg2q/>. Acesso em 07 de abril de 2020

2017), numa relação entre o fotógrafo e o significado diante da imagem, e também podemos apontar para um outro tipo de ambiguidade, a da relação do fotógrafo com o tema, pois diante do mesmo lugar, Luiz não possui o mesmo olhar, visto que a fotografia possui como dimensão focal, a luz e o tempo.

Tomando esses dois aspectos, pode-se dizer que diante do Cata-Vento de Luiz, a diferença no olhar do fotógrafo está justamente nesses dois aspectos, pois além de serem em tempos distintos, Braga está imbuído de motivações distintas para a realização das fotografias e com isso, cada imagem desse espaço nos proporciona um tipo de significado, sendo que as Figuras 40 e 41 possuem similaridades quanto ao enquadramento, o que há de diferente além do que está visível são as motivações do fotógrafo: a primeira foi na viagem de reconhecimento e planejamento para a realização do Vivência de 2019, percebe-se que nesse trabalho há um cuidado maior na forma de lidar com o resultado da imagem. Utilizando uma Fuji XPRO, ele cria um cenário panorâmico, passando a impressão de movimento com as nuvens tomando destaque na composição. Outro ponto a ser observado é a forma como a vegetação se evidencia, lembrando das características das imagens em *NightVision* que tem desenvolvido. Intitulando de *Vastidão Imóvel* (2019)<sup>139</sup>, o que se percebe na composição é que, apesar do título, o sentimento é de movimento, de tempo em fluxo. Um contraponto entre o chão e o cata-vento fixos, imóveis, enquanto que o céu e suas nuvens parecem movidas a uma velocidade maior que a real, como se o tempo tivesse dois movimentos distintos na mesma fotografia, fluxo e estático na mesma imagem.

Em *Chove nos Campos de Cachoeira* (2019)<sup>140</sup>, há uma relação mais documental, visto que foi realizada durante nosso percurso para a região de Cachoeira do Arari, no sentido do Museu do Marajó e o título utiliza como referência o romance de mesmo nome de autoria de Dalcídio Jurandir, não necessariamente uma relação com a história. Talvez a que mais se aproxime dessa interação seja *Cata-Vento* (1999)<sup>141</sup>. Durante esse percurso, enfrentamos algumas pancadas de chuva; nesse momento, foi quando houve uma pausa e os céus oscilaram entre as densas nuvens cinzas e o sol. Como dito acima, Naldinho parou a van na estrada a fim de que pudéssemos fotografar esse cenário. Luiz optou por não descer com sua câmera e fez esse registro utilizando seu Iphone. Apesar das

---

<sup>139</sup> Figura 40

<sup>140</sup> Figura 41

<sup>141</sup> Figura 39

similaridades entre as figuras 40 e 41, todavia, as formas como elas são percebidas, o tempo da imagem, suas propostas, são distintas. Essa relação entre as duas podem ser vistas pela ótica de que “Toda fotografia nos apresenta duas mensagens: uma concernente ao evento fotografado e outra concernente a um choque de descontinuidade” (BERGER, 2017, p. 89). Nesse sentido, uma única fotografia pode apresentar essa múltipla dimensão de leitura, porém, no caso específico desse evento no Cata-vento em Cachoeira do Arari, podemos refletir sobre essa ambiguidade a partir do cenário e a forma como o mesmo autor pôde apresentar múltiplas leituras sobre o mesmo tema. Assim, o que se vê nesse conjunto de imagens não é apenas um cata-vento, mas formas de percebê-lo.

Após desenvolvermos algumas imagens seguimos rumo primeiramente ao Museu do Marajó<sup>142</sup>. Naquele dia, não conseguimos visitar de forma oficial, pois estava interditado por uma série de problemas, em virtude da falta de investimentos no local. Mas isso não impediu de amplificar a experiência e a receptividade da população envolvida com o Museu.

Tivemos a apresentação de uma banda local, fruto de atividades sociais desenvolvidas com crianças e adolescentes que atuam no espaço do Museu. Apesar da interdição, conseguimos entrar em algumas partes do lugar para conhecer sua história e a relação que o espaço possui com Luiz Braga.

Nos anos 1990, Luiz foi contatado pelo padre Giovanni Gallo para fazer umas fotografias do acervo para manter como forma de catálogo. Entre as imagens, Braga também efetua um retrato do padre que fica exposto na entrada do museu. Como forma de homenageá-lo. Braga também comenta que Giovanni Gallo era um grande amante de fotografias, ele mesmo fotografava. Havia no museu uma fotografia em preto e branco feita por Giovanni Gallo, seguindo a estética de Pierre Verger.

---

<sup>142</sup> Museu fundado pelo Padre Giovanni Gallo, que também tinha apreço por fotografia. O espaço é marcado por um acervo coletado pelo padre e também criado por ele, a partir da cultura material existente na região do Marajó.

**Figura 43** Retrato de Giovanni Gallo por Luiz Braga



**Fonte:** Acervo do autor

Fizemos um breve percurso no espaço e pudemos ver o túmulo do padre Giovanni Gallo que foi enterrado nos fundos do Museu. Não foi possível fotografar dentro do Museu, a não ser na primeira parte e, após a visita, fomos a um restaurante local chamado *Quintal da Zezé*. Ficamos boa parte do tempo ali, esperando o almoço e conversando sobre fotografia, experiências e outras coisas. Antes do almoço, dona Zezé nos apresentou uma série de fotografias do acervo do Museu do Marajó das quais era guardiã, entre elas, algumas de autoria de Luiz Braga. Ele falou que era amigo da senhora já tinha alguns anos e sempre recomendou amigos a comerem em seu restaurante.

**Figura 44 Dona Zezé e Luiz Braga**

**Fonte:** Instagram de Luiz Braga<sup>143</sup>

Após o almoço, tivemos um momento de repouso até termos o tempo necessário para prosseguir no roteiro de nossa incursão. Luiz Braga sentou junto de Luiz Fernando (empresário do ramo de design de móveis no Piauí) e Edu Mello (Fotógrafo e Arquiteto carioca). Braga falou um pouco sobre seus processos de criação e da forma como se relaciona com seus fotografados, além de pontuar sua insatisfação quanto às críticas que lhe fazem sobre apropriação da imagem dessas pessoas. O grande incômodo que se percebe em Luiz Braga é o fato de alguns de seus críticos o verem como uma espécie de “outsider”. Mesmo ele tendo nascido, vivendo na cidade de Belém e caminhando por interiores e buscando se relacionar com as pessoas que fotografa. São estigmas comuns ao mundo da fotografia, pois durante muitos anos ela foi considerada – e, de certa forma, ainda é - uma atividade burguesa (SONTAG, 2004). Todavia, na nossa primeira entrevista Luiz questiona essa perspectiva, pois fala daquilo que constitui seu trabalho e que não poderia criar um histórico sombrio ou sofrido.

Esses laços de afeto para mim são muito importantes, acho que na verdade, constitui a minha obra. [...] eu não tenho como inventar uma infância sofrida nos guetos de Varsóvia. Eu não sou judeu, eu não fui ser agregado, eu imagino o sofrimento que isso seja. Eu não apanhei do meu pai, a minha mãe não saiu de casa e me largou na rua. Enfim, as minhas memórias de infância foram muito felizes, mas isso não faz de mim um artista menor. Porque as pessoas tem uma necessidade de transformar o percurso, querer atualizar a história, romantizar tudo isso. Eu sou fruto de tudo isso obviamente, mas eu não perdi a capacidade de me indignar. [...] por outro lado, eu cresci durante 11 anos frequentando um hospício, porque meu pai era o diretor, onde estavam os agregados e eu circulava, jogava bola, fotografava, ia às festas. Circulava

<sup>143</sup> Disponível em <https://www.instagram.com/p/Bxj9REagi9N/>. Acesso em 07 de abril de 2020

livremente e tranquilamente dentro do hospício, com isso, convivi com os diferentes e aprendi essa questão da fraternidade, de se importar com o outro, na medida do possível, eu tento exercer isso em meu trabalho, mas no fundo, tudo era afeto. (BRAGA, 2018)

Essa visão sobre o trabalho de Luiz é fruto do debate sobre o aspecto da ética e fotografia. Todavia, Braga faz parte de uma mentalidade da fotografia construída a partir desse processo de interação e troca cultural com a região. Principalmente a partir do movimento *FOTOPARÁ* que traz em seu princípio, um diálogo da fotografia na região, suas singularidades e diálogos em relação ao que vinha sendo produzido em âmbito nacional.

Após o descanso, seguimos em direção ao porto para um passeio de voadeira no rio Arari. Durante a espera do embarque, algumas cenas foram fotografadas pelo grupo. Seguimos em duas embarcações, fomos: Luiz Braga, Juliany, Milla, Eu, Vera, Marcia e Isabel. Durante o percurso, fomos apanhados pelas chuvas, o que dificultou fotografar por um tempo, procuramos proteger os equipamentos. Apesar do inverno, o rio não estava jogando forte, os moradores locais informaram que isso geralmente ocorre no segundo semestre.

Após a chuva, continuamos o percurso pelo rio e fotografamos várias cenas de pescadores, barcos e fazendas. Luiz se deteve em uma cena especial, pois havia um grande movimento de construção em uma casa de madeira na margem esquerda no sentido de retorno ao porto. Esta construção ainda estava em sua estrutura, eram três homens e ficamos esperando um tempo para que Luiz encontrasse o momento certo para fotografar. Refleti no que Cartier-Bresson afirma ao comparar a fotografia ao processo de caça, pois o fotógrafo deve estar sempre pronto para efetuar o disparo para concretizar o instante definitivo.

No nosso caso amazônico, influenciado pela lei dos rios, podemos perceber que o processo de fotografar de Luiz segue a lógica do pescador, não o de rede, mas semelhante aos nossos ancestrais indígenas com arco e flecha. No nosso caso refletindo sobre o contexto Amazônico e no que fala o prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro sobre o imaginário poético amazônico. O Ato Fotográfico Amazônico tem relação com o processo de pesca do Índio. Que entra na água em silêncio e espera o momento certo para dar sua flechada e pescar seu peixe. Assim, o fotógrafo Amazônico precisa de precisão e paciência para capturar o “peixe” para alimentar a alma e as memórias.

Após algum tempo e alguns cliques de Luiz e nossos sobre esse local, retornamos para o porto e seguimos ao nosso destino de origem, pois o tempo havia avançado e o relógio marcava por volta de 17h e a noite já começava a despontar. Antes de regressarmos à pousada, fizemos uma última parada na fazenda que havíamos ido pela manhã. Lanchamos e alguns haviam encomendado doces e queijos de búfalas. Depois de algum tempo voltamos à pousada, dessa vez, sem parada no café da dona Maria. Jantamos e conversamos de forma informal sobre os acontecimentos do dia bastante movimentado. Eu não havia levado computador para poder descarregar as imagens da minha câmera, então, Márcia havia me auxiliado nesse sentido e me ajudando na seleção das imagens, conversando sobre linhas narrativas e como elas poderiam contar uma história e avaliar dentro de uma linha estética as imagens. Com o tempo avançado, seguimos para nossos quartos e fomos dormir, pois no dia seguinte o percurso seria para a região de Joanes.

### **5.2.3 Dezesete de maio de 2019**

Na manhã seguinte, após o café da manhã na pousada, nos dirigimos à região de Joanes, visitamos algumas comunidades no caminho. Fotografamos uma produção de farinha, conversando com moradores e ouvindo suas histórias sobre a vida cotidiana e o trabalho. Luiz nos conduzia em direção às pessoas, conversava com elas como amigo de longa data, perguntando sobre coisas específicas, não através de perguntas genéricas. Provamos iguarias que nos presenteavam, risos e afetividade das pessoas, característico das populações do interior do Estado.

Andamos pela rua de piçarra – boa parte do percurso se deu em ruas de terra batida, uma mistura entre casas de alvenaria, de taipa e casas de farinha com telhados de palha. Visitamos ainda mais uma casa de farinha, diferente da primeira. Pedimos a entrada e nos foi permitido conhecer mais uma família, um grande coletivo produzindo farinha; na primeira, homens torravam no forno de cobre, nesta, eram as mulheres. De certa forma, esse é um cotidiano em alguns interiores do Pará, a maioria via aquela cena com surpresa e deslumbre, visto que muitos ali não conheciam essa rotina. Luiz pedia pela execução de um movimento comum a quem torra a farinha, para que ele fotografasse. Uma coisa complicada naquele pequeno espaço e todos atentos para fotografar a mesma cena. Uns atravessavam, ou se colocavam em situação em que “entravam” na cena. Assim, ficou difícil realizar o ato.

Outro elemento comum por onde íamos no Marajó, tanto em Cachoeira quanto ali naquela comunidade de Joanes, nas cozinhas, era um ordenamento das painéis

penduradas nas paredes, servindo como armário, apresentando uma estética comum nas comunidades ribeirinhas. Panelas aparentes servindo como elemento de status estético social, pois

Longe de um estilo simplesmente decorativo, trata-se da configuração de uma certa solenidade visual, que confere a tudo uma vaga intemporalidade. E essa solenidade visual ocorre sem que se perca a simplicidade expressiva resultante de uma atitude pela qual o homem rivaliza com o luxo visual ostentado pela natureza. (LOUREIRO, 2015, p. 131)

Essa apresentação visual é misturada com a estética das casas, especialmente das cozinhas, que são organizadas utilizando cores fortes que acentuam a organização das panelas. É uma prática comum não apenas no Marajó, mas de comunidades que moram nos entornos dos rios. Esse tipo de visualidade remete à *Fontes do Olhar* na perspectiva dessa *Berrante Natureza Humanizada*.

**Figura 45** Panelas em Cachoeira do Arari



**Fonte:** Acervo do autor

**Figura 46 Estética Vernacular Marajoara**



**Fonte:** Acervo do autor

O que se percebeu no decorrer do Vivências foi essa relação dessa visualidade popular que o fotógrafo aborda não só apenas nas suas fotografias, mas nas suas pesquisas e buscas como perspectiva estética que caracteriza de forma bastante forte seu trabalho e que se percebe durante a exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, pois, além de ver, foi possível dialogar com aqueles que fazem disso algo que caracteriza essas populações.

Após sairmos dali, seguimos à praia de Joanes para almoçar e continuar o percurso. Entretanto, tivemos a notícia de um protesto de moradores sobre o fechamento de uma escola local, isso nos impedia de continuar. Luiz e Naldinho conversaram para ver o que poderia ser feito para não perdermos o percurso. A solução encontrada foi efetuar uma pausa em um balneário próximo, pois o grupo logo seria disperso, visto que a imprensa já estava no local.

Antes de chegarmos no Balneário, paramos em uma residência. Luiz não conhecia os moradores dali, então pedimos autorização para entrar. Ao entrarmos, Luiz ia conversando com o senhor que estava lá, um senhor negro com cabelos brancos. Ele

buscava ouvir sua história, enquanto que o grupo se preocupava em fotografar os espaços e as cenas que víamos ali. Alguns de nós entramos na casa e registramos, pedimos para entrar e fomos de certa forma “invadindo” alguns espaços, sem atentar para a privacidade de seus moradores, como o quarto e outros cômodos. De certa forma, Luiz percebeu um certo incômodo pela dona da casa e recomendou que saíssemos e fôssemos para outro local.

Voltamos à van e Luiz nos informou sobre a percepção que teve sobre o incômodo causado em algumas pessoas que moravam ali naquele espaço e nos orientou a termos essa percepção e que em alguns casos as pessoas não se sentiam à vontade em serem fotografadas, ou terem seu espaço de certa forma invadido. Essas incursões em grupo são complexas nessas regiões, pois as pessoas acabam atuando com um olhar exótico estrangeiro e com isso, alguns nativos podem reagir a esse comportamento. Com isso, Luiz vai também aprendendo a cada experiência do Vivências a moldar sua pedagogia para melhor conduzir o público que anda com ele, uma vez que há um aspecto importante a ser analisado, é a relação entre o Luiz fotógrafo e o Luiz educador. O primeiro já com uma estrada e vivência construída ao longo de 4 décadas de atuação. Apesar de ter feito parte do *FOTOPARÁ* nos anos 1980, a principal característica de Braga está num processo de imersão solitária na sua produção fotográfica, diferente do que ocorre no Vivências pois, aqui, há duas tendências que fazem moldar o comportamento de Luiz: o primeiro se dá no âmbito do grupo, o fotógrafo atua como guia de uma expedição, onde ele se posiciona numa retaguarda para apoio e suporte para eventuais situações de orientação e guiar sobre determinado lugar; a segunda tendência está no sentido da forma como os participantes se posicionam em relação a como Luiz fotografa, assim se torna natural as pessoas se aglomerarem em torno dos movimentos do fotógrafo, buscando compreender e buscar seu olhar.

Após esse episódio, seguimos para o balneário que se situava próximo àquele lugar para tomarmos banho no igarapé, bebermos e nos divertirmos um pouco. Após um tempo seguimos viagem rumo à praia de Joanes, para almoçar e dar continuidade às atividades. A princípio, iríamos para as ruínas que existem na região; entretanto, por conta das chuvas e do horário que avançou, ficamos impossibilitados de fazer esse percurso.

Chegando à praia, ao descer da van, vimos um pescador recolhendo suas redes. O horário não era típico para fotografar, por conta da sua luz dura, todavia, a cena era

significativa e, com isso, uma parte seguiu para se organizar no restaurante chamado Jacaré, onde iríamos almoçar. Outro grupo seguiu para fotografar aquele pescador.

**Figura 47** Pescador vestido de rede



**Fonte:** Acervo do autor

Uma coisa que foi desconstruída sobre o imaginário da região é a forma como eles lidam com o búfalo. Em Joanes, é comum ver os animais andarem pelas praias; todavia, ele não é benquisto pelos pescadores, visto que os animais prejudicam as praias, ao gerar um processo de assoreamento, o que dificulta a vida desses trabalhadores.

Luiz não ficou com o grupo e preferiu seguir para o restaurante para organizar o almoço de todos. O comportamento do grupo que ficou fotografando em relação ao pescador e seu trabalho, foi de não interferir em seus movimentos, mas observar a plasticidade e como poderíamos compreender como ele poderia construir uma boa imagem. E também para criar um clima de imersão no ambiente que estávamos vivenciando naquele instante. Houve, de certa forma, uma mudança brusca de realidades neste dia, primeiro, vivenciamos uma realidade mais relacionada às florestas, a partir das casas de farinha e neste momento estávamos numa Marajó mais ligada à pesca e aos rios.

Depois do almoço, tivemos um momento de descanso, entre papos e brincadeiras. Percebemos um movimento em direção à praia. Alguns pescadores se dirigiam a um barco que estava ancorado. Um grupo correu em direção ao local enquanto Luiz repousava em uma rede. O barqueiro era conhecido como *Seu Mário*, personagem que Luiz já havia feito algumas fotografias. Nesse ínterim, antes de o barco seguir para seu destino, Braga vem em nossa direção correndo com uma câmera na mão. Juliany, sua assistente, segue atrás com uma mochila segurando seu equipamento e o artista começa a desenvolver algumas imagens do pescador.

**Figura 48** Mário, gentil pescador (2019)



Fonte: Instagram de Luiz Braga<sup>144</sup>

Essa imagem específica faz parte de uma coleção que Luiz vem desenvolvendo em *Nightvision* chamado Postais do Éden. Segundo o artista, a ideia é dialogar com um estado de inocência que essa abordagem estética provoca. Em meio a tantas violências, esse tipo de trabalho busca reencontrar esse lugar que se perdeu. Éden, nesse sentido, é um lugar utópico, extrapola esse Marajó no qual estávamos imersos. Aqui ele se torna esse lugar que acolhe as emoções, e esses personagens tornam-se versos por meio da imagem.

Um outro grupo havia tomado um caminho diferente dali. Visitavam algumas casas e estavam bem distantes do local onde o barco de *Seu Mário* estava. Após a saída do pescador, seguimos caminhando beirando o rio, quando Luiz avista duas adolescentes, que aparentavam ter entre 13 e 14 anos. Braga corre em direção a elas e começa a fotografá-las. Elas não faziam nenhum movimento específico, então, nesse caso, o

<sup>144</sup> Disponível em [https://www.instagram.com/p/Bx5r7sOp\\_MB/](https://www.instagram.com/p/Bx5r7sOp_MB/). Acesso em 15 de junho de 2020

fotógrafo começa a dirigi-las. Nesse processo, todos avistam uma cena singular naquela praia aparentemente deserta. Um casal de jovens se beijando a uma determinada distância da margem, com a maré batendo no peito. Luiz pega sua câmera e vai em direção ao casal. O grupo avista a construção da cena a partir da margem, o fotógrafo apenas pede para que eles continuem, o que fazem sem nenhum acanhamento.

No processo, Luiz utiliza duas câmeras, uma delas para realizar a *NightVision* que viria a se tornar *O Boto e a Iara*, que seria exposta na edição 2019 do Arte Pará no Museu de Arte do Estado. Todavia, antes desse percurso, no processo de experimentação, o fotógrafo, junto ao pequeno grupo, contou sobre algo que lhe vinha à memória: Paes Loureiro havia-lhe dito sobre os rios da Amazônia possuírem um mistério, visto que são águas barrentas e que nada se pode ver. Com isso, há o nascimento dessas lendas que buscam explicar o que presenciamos naquelas águas. Antes do título da obra, ficamos comentando sobre o *Beijo do Boto* e Luiz confidenciou ao grupo que ainda não tinha em sua obra nenhuma foto de beijo e que aquela era a primeira.

As imagens abaixo mostram o momento em que Luiz se dirige ao casal nas águas. Para essa imagem, não houve uma direção pela parte de Braga, apenas “posso fotografar vocês? Não liguem pra mim”. O casal continuou se beijando diante das lentes de Luiz, segundo o fotógrafo, o rapaz foi o que ficou mais acanhado, por isso ele permanece de costas para a câmera, mas com a permissão de ser fotografado. Essa cena rendeu à Luiz duas fotografias, a primeira que ele postou em seu Instagram e a chamou de *Encantados*.

Essa imagem tem na cena do beijo o elemento central e que toma a maior parte da imagem, o uso das cores valoriza as tonalidades da pele, remetendo a dois personagens típicos da região. Nesta imagem percebemos o sentimento, o desejo e a sensualidade na relação do casal nas águas, uma paixão jovem e ardente registrada por Luiz. A construção imagética tem características de Walter Firmo e Mário Cravo Neto.

Assim como na reflexão feita pelo professor Ernani Chaves durante a *Retumbante Natureza Humanizada* a partir das obras de Eugene Atget e August Sanders, na perspectiva dos “Sem Nome”, Luiz tem essa premissa principalmente na escolha dos nomes de suas obras, quando dá a elas títulos relacionados aos seus afazeres, alguma cor predominante na obra ou mesmo alguma característica relacionada a algum objeto de uso algo semelhante.

Nesta imagem especificamente, além do nome, vinculado ao universo do imaginário dos rios e vidas ribeirinhas da região, que abrem espaço para um universo mais amplo, sem definições focadas nas pessoas, há também a própria cena. O rapaz está de costas para o fotógrafo e a moça está com o rosto encoberto pelo abraço envolvente do rapaz. Nesse sentido, esse beijo ganha universalidade, visto que nem o gênero é definido na imagem, fazemos suposições. Nesse aspecto, a imagem na relação com seu título, extrapola a lógica do real, ou do fato em si, para se lançar num outro universo, o dos Encantados dos rios.

**Figura 49 Luiz Braga fotografando "O Beijo do Boto"**



**Fonte:** acervo do autor, 2019

**Figura 50 Encantados (2019)**



**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

**Figura 51 Boto e Iara (2019)**

**Fonte:** Acervo de Luiz Braga

Em o *Boto e a Iara* (2019), Luiz enfatiza o aspecto romântico da cena, ao colocá-la no universo fantasioso do *NightVision*, por meio de um tom bronzeado. Com o horizonte deslocado, o casal toma o centro da imagem e conduz o momento. O casal se torna uma espécie de escultura banhada num rio de bronze e, assim, temos a construção não estática, mas dinâmica de um momento, como se as águas estivessem em movimento, enquanto que o rapaz beija, protegendo a moça em seus braços. Essa fotografia foi destaque numa das salas no Arte Pará, edição de 2019.

Em *Encantados* (2019), o fotógrafo efetua uma fotografia em close, focando nos dois personagens tomando a maior parte da cena, tirando a paisagem como elemento de contexto como se vê em *Boto e Iara* (2019). Nessa imagem, os dois personagens meio que se fundem no ato e assumem um papel mais anônimo, visto que não se pode identificar quem é quem, ficando apenas o gesto como elemento que toma a atenção. Essa imagem também remete a um outro beijo que podemos identificar nas vanguardas europeias, *Amantes II* (1928)<sup>145</sup> de René Magritte, ela nos remete a essa ideia do mistério que envolve seus personagens.

---

<sup>145</sup> Figura 54

**Figura 52 Os Amantes II (1928) - René Magritte**



**Fonte:** Artes e Artistas<sup>146</sup>

Em *Encantados* (2019)<sup>147</sup> a questão do anonimato e da não identificação dos rostos é para criar maior aproximação com a temática do título, pois os Encantados não representam lendas ou entidades mitológicas que habitam nas florestas e rios: são pessoas que desapareceram na floresta ou nas águas e que agora atuam mundiando as pessoas que percorrem seus territórios. Então, o fotógrafo buscou uma aproximação entre essa manifestação do imaginário amazônico com essa visualidade percebida na obra de Magritte.

Após essa produção fotográfica, nos dirigimos para o restaurante onde estávamos e começamos a arrumar nossas coisas para retornar. Antes iríamos para as ruínas do forte em Joanes, mas por conta do horário e do clima, não conseguimos realizar a visitação. Ao invés desse itinerário, seguimos até um grupo de artesãs que são conhecidas por Luiz. Conversávamos com os produtores locais, conhecíamos seus produtos e processos quando, num determinado momento, Braga se dirige à rua para fotografar um grupo de

<sup>146</sup> Disponível em <https://arteartistas.com.br/os-amantes-o-amor-na-visao-surrealista-de-rene-magritte/>. Acesso em 30 de outubro de 2021

<sup>147</sup> Figura 49

peças que vinha da igreja. Nesse processo, por conta do desejo de estar próximo do artista e fotografar o que ele fotografava, a maioria dos participantes foram para o mesmo lugar onde ele estava. Esse momento pode ser igualado ao processo de pesca no qual, em silêncio, o pescador entra no rio sem agitar as águas para não espantar o peixe. O momento em que tudo estava controlado para obter uma grande fotografia foi arruinado com a chegada desses participantes com suas câmeras, e, por conta da dispersão geral da atenção, Braga acabou perdendo a cena.

Essa situação serviu para algumas atitudes de Luiz adotar no dia seguinte e para as próximas edições do *Vivência*, pois a ansiedade de captar a cena aos moldes de Luiz Braga, poderia comprometer a relação com o lugar e tudo que ele poderia acrescentar à experiência que estavam presenciando. Ou seja, o universo do Marajó era grande demais para todos ficarem restritos à mesma cena e, no entendimento de Braga, fotografar alguém é estabelecer uma relação com ela, um estado de cumplicidade. Muitas pessoas simultaneamente diante da mesma cena afetam significativamente essa dinâmica.

Entre compras de artesanatos e conversas com o grupo a noite chega e, com isso, precisávamos retornar. Ao chegar na pousada o jantar foi servido, entre conversas sobre as experiências do dia e risos sobre coisas que nos chamaram a atenção. Não houve um encontro com Luiz no sentido de haver alguma reflexão sobre o dia. Por conta do cansaço ele se recolheu cedo, assim como outros também o fizeram, mas alguns ainda permaneceram na área de jantar para conversar sobre algumas fotografias, fazer seleções, ajustes para identificar narrativas etc. Juliany nos informou que o dia seguinte teríamos que sair mais cedo, por conta do horário da Balsa, pois o próximo destino era Soure. Teríamos então que sair da pousada às 4:30 da manhã.

#### **5.2.4 Dezoito de maio de 2019**

A noite foi mais curta que as demais. Seguimos nosso roteiro e, às 4:30 da manhã, a van de Naldinho já nos esperava em frente à pousada. Arrumamos as coisas que iríamos levar, pois esse dia seria bem mais puxado que os demais. Julianny informou que deveríamos levar botas, capas de chuva e bastante água, pois iríamos visitar duas fazendas e como havia chovido nos dias anteriores, era provável que encontrássemos dificuldade de locomoção e necessitaríamos de equipamentos adequados para andar pelos lugares.

Embarcamos na Balsa de Salvaterra para Soure. Durante o percurso alguns desceram da Van para olhar o cenário e fotografar algumas coisas. Luiz permaneceu

descansando no veículo. Ao desembarcar, seguimos rumo à fazenda Mironga. Durante o trajeto pudemos ver algumas paisagens que valiam parar para fotografar. Nesse processo o grupo havia se concentrado em algumas árvores e uma teia de aranha que se formou no cercado de uma fazenda. Luiz permaneceu próximo à van. Por conta do que ocorreu no dia anterior, Luiz observou uma cena que estava se montando para ele no sentido contrário ao grupo e seguiu nessa direção para fotografar.

Era um grupo de três pessoas, dois jovens e uma criança que estavam vindo por um caminho pela fazenda que estávamos fotografando pelo lado de fora. Eles seguravam algumas gaiolas que aparentemente estavam vazias. Acompanhei a cena de longe para não atrapalhar a construção de uma possível obra. Esse movimento deixou Luiz mais tranquilo para desenvolver suas imagens.

**Figura 53** Luiz fotografando na estrada de Soure



**Fonte:** Acervo do autor, 2019

Apesar de haver um potencial enriquecedor por parte das pessoas que estavam presentes, no sentido de realizar uma imersão num determinado universo e vivenciar uma fotografia mais afetiva, há também um paradoxo nessa vivência, visto que nas experiências que Braga desenvolve em sua trajetória, sua fotografia exige um processo mais solitário de envolvimento entre o fotógrafo e o fotografado. Nesse sentido, em

alguns momentos, como o ocorrido em Joanes, percebe-se um ruído nessa interação, principalmente em cenas que ocorrem fora do planejamento dos lugares agendados na programação do evento.

A reflexão que pode ser realizada em torno da proposta é que essa atividade representa uma forma de emular, de certa maneira, o que foi experimentado durante o período do *FOTOPARÁ*, especialmente durante o Belém 24 horas. Todavia, ali Luiz Braga e os demais participantes estavam de alguma forma construindo um movimento na região. No *Vivência*, há um outro tipo de percepção, visto que estávamos nos relacionando com um fotógrafo consolidado e que é referência nacional. Assim, a forma como as pessoas lidam com o fato de estarem num evento com um fotógrafo do porte de Luiz é a de acompanhar seus passos e de certa forma ‘emular’ seus processos.

Partindo dali, seguimos para a fazenda Mironga, onde fomos recebidos com um café da manhã com produtos produzidos na fazenda. O dono da fazenda, um senhor conhecido por Tonga, após o café, nos levou para um passeio pelo local, explanando sobre a criação de búfalos e como eles se desenvolveram na região. Havia uma espécie de lago, onde um grupo de búfalos tomava banho guiado por um funcionário do local. Esse espaço rendeu algumas fotografias, Luiz não realizou nenhuma imagem. Preferiu ficar em companhia de sua família nesse momento, aproveitando o espaço para ficar um pouco com sua esposa Elaine e sua filha Letícia.

Após um tempo, o sr. Tonga pediu para que nos reuníssemos embaixo de uma árvore e contou sobre o surgimento da fazenda, a forma como ele desenvolve um princípio sustentável e de auto-gestão de alguns produtos oriundos do lugar, ao mesmo tempo em que falava sobre seu desejo de desenvolver, em parceria com a UFRA e a UFPA, o desenvolvimento de uma universidade especializada no estudo do búfalo. O que se percebe nessa questão é que o Marajó possui todo um imaginário construído a partir do búfalo; entretanto, ao desbravarmos aquele universo durante o *Vivência*, pudemos perceber uma variabilidade de vida que existe na região, não apenas focada no animal. É certo que ele é bastante frequente, principalmente na região de Soure que, segundo sr. Tonga, foi a área em que ele melhor se desenvolveu. Mas, o que se percebe em Luiz com essa jornada que nos proporcionou, foi observar um mundo amplo dessa cultura existente na região.

Durante os dias vivenciados ali verificamos que Luiz se detinha em fotografias de pessoas, dentro de seu universo. Por mais que ele direcionasse alguma cena em específico,

ela já estava ocorrendo antes de sua chegada ao local. O que vemos ele realizar é uma forma de manter aquele momento pelo instante necessário para poder capturá-lo, como ocorreu com os jovens que estavam pelo caminho. A cena já estava ali, o que ele fez foi criar uma composição para acentuar o que já estava ocorrendo.

Sobre o aspecto da interferência, só o fato de estar ali com um grupo de fotógrafos já altera a cena em sua naturalidade, o que não impossibilita observá-la enquanto esta se desenrola. As pessoas, em sua grande maioria, não se opunham em posar para a câmera. Observando as outras edições do *Vivência*, a impressão que se tem é a de que as pessoas do Marajó já estão habituadas com esses processos, somos os estrangeiros, mas não havia a manifestação de estranhamento por parte da população local, principalmente quando Luiz o fazia. A forma rápida com que consegue o que quer, a partir de um processo de relacionamento que não se dá somente pelo aparelho, mas uma tradução do olhar e do imaginário.

Após o café, algumas fotos e a exposição do Sr. Tonga sobre a cultura bufalina, seguimos em direção a outra fazenda. A diferença é que essa era comandada por uma mulher, conhecida como Dona Eva. Bem diferente da do senhor Tonga, ela possuía uma apresentação mais ampla do espaço, ao mesmo tempo em que no local havia uma capela que, segundo a proprietária, foi herança da família.

Ao chegarmos fomos direcionados a essa capela, que possuía inúmeros quadros pintados por um artista italiano e um altar barroco que estava com sua família a gerações. Ela contou a sua história e as dificuldades que enfrentou pelo fato de ser mulher e proprietária de uma fazenda. Inclusive, na época em que era menina, por conta de seu comportamento que para a época era intempestivo e forte, foi considerada louca pelos padres na escola onde estudava e foi encaminhada ao consultório do Dr. Dorvalino Braga, pai de Luiz. Ela conta que ao conversar com o médico, ele afirmou que não havia nenhum problema com ela.

Assim, pudemos perceber a ligação do fotógrafo com aquela família. Fizemos uma caminhada pelo espaço, se relacionando com a natureza robusta daquele lugar, além de fotografar alguns trabalhadores, pessoas que estavam circulando, árvores e animais. Voltamos para a casa da dona Eva, que possuía uma grande coleção de carrancas marajoaras e uma interação bem diferente da que percebemos na fazenda do seu Tonga, seja por um viés mais pragmático em relação aos búfalos, menos romântico, mas ao mesmo tempo, possuía um conhecimento sobre a cultura do Marajó com mais amplitude.

Com o horário avançado, tomamos um suco e seguimos viagem para a praia da Barra Velha, em Soure, para almoçar e descansar um pouco. Depois do almoço ficamos um tempo ali, andando pela praia para fotografar o movimento. Nesse ínterim, um grupo de jovens retornou do mangue com um pedaço de madeira com Turu<sup>148</sup>, os integrantes de fora estranharam a iguaria que se come pura e apenas com limão, sal e cachaça. Todavia, a madeira aberta apresentou uma estrutura interessante visualmente. Luiz acompanhou a movimentação e confidenciou que nunca havia experimentado o Turu.

Entre conversas e espantos sobre o alimento ribeirinho, Braga aproveitou e observou boas cenas se construindo no local e buscou fotografar algumas pessoas que estavam ali nas imediações do restaurante onde estávamos. Havia uma relação boa com aquele lugar, o que o levou a se relacionar com o momento e com isso, criar algumas imagens. Como o grupo estava mais disperso, fotografando outros lugares distantes dali, resolvi acompanhar o processo do fotógrafo. Eram três moças que se dispuseram de forma bem natural acompanhar o direcionamento de Luiz. Nesse caso, houve uma direção fotográfica no espaço, visto que não havia nenhuma cena ocorrendo ali de forma específica. O que ele fez foi criar uma composição da beleza das moças com o espaço fazendo cenário. Essa imagem ainda não foi apresentada, assim como outras que realizou nessa expedição, visto que, segundo o artista, seu processo de produção é lento e geralmente ele demora para visualizar o que desenvolveu. Todavia, em imagens como o *Boto e Iara* (2019)<sup>149</sup>, como foi uma imagem que surgiu de forma icônica para o fotógrafo, ela basicamente já veio pronta para se tornar uma obra.

---

<sup>148</sup> Uma iguaria que habita nos troncos de árvores em manguezal, também conhecida como cupim-do-mar. É rico em proteínas, segundo os ribeirinhos que habitam e se alimentam de Turu, afirmam que é também um estimulante sexual.

<sup>149</sup> Figura 50

**Figura 54** Luiz fotografando na praia da Barra Velha em Soure



**Fonte:** Acervo do autor

Após os registros, nos arrumamos e seguimos para mais uma parada antes da finalização do dia. Seguimos para o centro Arte Mangue Marajó, coordenado pelo artesão Ronaldo. Luiz tem um carinho especial por esse espaço, em virtude dos trabalhos que são realizados ali, pois naquele lugar não há somente trabalhos em artesanato, mas um centro de treinamento para desenvolvimento de habilidades em várias áreas, além de haver atividades de capoeira e trabalho com músicas de carimbó.

Ronaldo fez uma apresentação da atividade como oleiro, produzindo algumas peças em cerâmica. Ele apresenta o espaço que possui intervenções artísticas em sua estrutura arquitetônica, um espaço que dialoga com o que é desenvolvido ali. Lugar onde encontramos pessoas como Mário, jovem de 25 anos que desenvolve artesanato com cascas de taperebá, esculpindo obras como índias, negras e flores.

Após a finalização das apresentações no ateliê de produção, fomos conduzidos para uma espécie de barracão, porém, todo aberto e lá ocorreu uma roda de carimbó, na qual vários grupos se apresentavam, dançando e cantando. As músicas eram composições de artistas locais e todos arrumados de acordo com as roupas correspondentes às rodas tradicionais, o que rendeu muitas imagens feitas pelo grupo. Luiz ficou observando,

porém, em alguns momentos encontrou bons temas para desenvolvimento de fotografias. As integrantes paraenses da expedição participaram da roda, sendo convidadas por alguns dançarinos a participar.

Com o tempo avançado, precisávamos retornar por conta do horário limite para atravessar na balsa. Nos despedimos, alguns compraram alguns produtos do local e nos dirigimos à van para retornar. Ao chegarmos na pousada, o jantar foi especial, com peixe e creme de cupuaçu com amendoim. Como o dia havia sido bastante cansativo, por conta do percurso e do horário especialmente extenso, não nos demoramos muito ali, logo todos se recolheram. Juliany informou que o dia seguinte seria livre para descansarmos, ou explorar os arredores da pousada, além de efetuarmos a seleção das 13 imagens que apresentaríamos às 18h para debater sobre a experiência e Luiz comentar sobre os caminhos que poderiam ser tomados para amplificar o olhar.

### **5.2.5 Dezenove de maio de 2019**

Às 6h30m da manhã, os sinos da igreja próximo à pousada badalam e acabam acordando parte da equipe. Na noite anterior, um pequeno grupo resolve se juntar para caminhar pelas redondezas e desbravar para novas fotografias. Nos organizamos para sair às 7h para aproveitar os primeiros raios de sol e retornar ainda a tempo para o café da manhã, que seria servido até às 10h. Luiz juntou-se a nós e seguimos sem rumo definido. Caminhamos por uma rua central, seguimos em direção à orla de Salvaterra.

Luiz ia nos contando sobre algumas histórias envolvendo seu percurso naquela área e, à medida em que caminhava, seguia encontrando algumas pessoas que conhecia e nos contava sua história com aquelas pessoas, sempre enfatizando a relação que a fotografia lhe proporcionou nesse processo de interação entre as histórias de vida e a produção de imagens. Muitas vezes, explicou, as histórias acabavam se tornando maiores que as imagens; segundo o fotógrafo, essa percepção foi apreendida ao longo do tempo.

Tanto no Vivência Marajó, quanto em entrevistas, o fotógrafo traça um paralelo entre o momento em que começa a fotografar, principalmente quando o tema que lhe tornou conhecido até o presente. No início, ele tinha certa “agonia” em sair fotografando, “quando era apressado que nem um gafanhoto”, fazendo referência a esse momento inicial em que as imagens eram coletadas, mas que a ideia ainda não havia sido maturada em sua mente. Relata que, hoje, muitas vezes prefere ouvir as histórias, conversar com as pessoas e se aproximar delas. Nesse processo, as fotografias vão surgindo naturalmente e

outras se tornam fotografias da alma, pois não se consegue conter tudo que está ali em uma imagem. O fotógrafo reflete sobre uma experiência que teve no Quilombo do Pacoval, na ilha do Marajó, mas que não se tornou fotografia, todavia, não deixou de ser uma imagem:

[...] Maravilhosa, de aprendizado total, conversas, histórias, outras coisas que eu aprendi quando eu era apressado que nem gafanhoto, ansioso pela imagem. Depois eu comecei a perceber que havia muitas imagens que talvez nunca virassem uma fotografia, mas poderia virar realmente uma história para contar ou que me acrescentaria como ser humano principalmente. Então por exemplo, lá nessa vivência de mangueira lá no Marajó, nós fomos conhecer uma samaumeira no meio do campo, cujo as raízes se espalhavam por uns 100 metros, ela se espalhava no chão e a menina, a “Camila”, que foi nos levar lá, uma das filhas da dona Noemi (líder da comunidade), ela disse assim: “eu nunca tinha vindo aqui, porque diz que tem umas lendas de um pretinho que mora aqui e quando o pessoal vinha pra cá ele dava porrada!”. (BRAGA, 2018a)

Luiz explicou que essa samaumeira era muito extensa em suas raízes e que, pelo tamanho, formava compartimentos bastante chamativos para os jovens, principalmente no final do dia. Dessa forma, possivelmente, essa lenda foi criada pelos familiares das meninas para evitar qualquer tipo de aventura sexual e que isso proporcionasse algum tipo de gravidez indesejada na juventude. Ainda explica:

Essa árvore é uma árvore que não dá pra explicar e traz uma sensação que eu tive embaixo dela. O ruído que faz, muito grande e alta. Não dá pra explicar, isso não tem foto que registre, só indo lá, tu sabe como ela é uma árvore grande. Então são histórias como essa, de você sentar de madrugada, ouvir a música que tá sendo tocada, foi um momento de crescimento. [...] Tipo essa menina aqui, fez 14 anos em fevereiro, era aquela foto que tava suja de carvão e as pessoas ficaram falando que era trabalho escravo. E não, ela só tava brincando, isso é uma das brincadeiras lá do quilombo, ficar jogando carvão um no outro. E eles chegaram em mim nesse dia e eu me reencantei nesse dia pelo Marajó, foi nesse episódio em que eu apenas virei do jeito que eu tava e fotografei, tá tremido e fora de foco, mas é uma foto emblemática na minha história. O outro encontro né, já teve o da Estrada Nova e nesse encontro que me retomou a fé em fotografar as pessoas, sem aquelas barreiras de desconfiança áspera que tem hoje em Belém, que eu já vinha sentindo e me amargurando muito, nesse episódio em janeiro de 2013, no Marajó, eu retomei o meu amor por fotografar as pessoas, porque eu me senti tão acolhido. (BRAGA, 2018a)

O Marajó passa a ser um lugar de encantamento para Luiz Braga, em virtude de que Belém havia se tornado um lugar de afastamento. O espaço que lhe proporcionara a abertura de seu olhar para uma fotografia que olhasse para dentro havia-lhe abandonado, em função do estado de insegurança geral. A Estrada Nova não era mais um lugar para se andar sozinho e Braga sentia que andar paramentado com seguranças e todo o aparelhamento burocrático da fotografia não proporcionaria a mesma experiência que a fotografia desenvolvida ao longo de 30 anos naquele lugar renderia. Dessa forma, houve esse reencantamento no Marajó, como se o espírito que havia vivenciado ao longo dos

anos registrando aquela Belém de suas memórias fotográficas, residisse ali naquele universo tão plural, mas tão acolhedor para sua fotografia.

Assim, caminhando e refletindo sobre essa realidade que Luiz Braga desenha para aquele pequeno grupo, vamos formando algumas imagens e amplificando esse contato com as pessoas daquele local, de forma mais sensível, abertos às suas histórias e memórias. Mesmo havendo alguns distanciamentos e, até certo ponto, algum exotismo naquele estilo de vida, visto que muitos moravam em grandes metrópoles, muito longe desse modo de viver, não houve qualquer repulsa ou discriminação, até porque Luiz, nas conversas com o grupo, enfatizou muito sobre a forma de aproximação e relação que deveríamos adotar quando da abordagem aos moradores locais.

Entre algumas paradas e conversas, chegamos à orla de Salvaterra. O dia estava bem claro, apesar das chuvas da noite anterior. O sol despontava forte e algumas pessoas iam buscando algum espaço para tomar banho, passear com a família, de forma bastante serena, como se o tempo não importasse naquele lugar. Tudo sem pressa, assim íamos caminhando pela areia, ainda vendo algumas consequências do inverno em uns poucos restaurantes que ficavam mais próximo à água. Na caminhada, passamos em frente à casa do artista Belmiro, que havia feito a pintura do painel que ocupou um espaço na exposição *Retumbante Natureza Humanizada*. Luiz o elogiou bastante e disse que sempre procurou valorizar os artistas que são oriundos dessas regiões e que trouxessem esse espírito da sua cultura em sua obra. Creio que essa mentalidade foi se desenvolvendo ao longo de sua carreira, principalmente em virtude da formação que recebeu e o período dos anos 1980, de grande efervescência dessa valorização, principalmente por conta do projeto Fontes do Olhar.

Com a manhã avançando e o sol se tornando mais forte, retornamos para a pousada para tomar café. Luiz se recolheu para passar o dia com sua família e organizar algumas coisas que seriam desenvolvidas na parte final do *Vivência*. Outro grupo se organizou e caminhou mais um pouco pelos arredores da pousada, a fim de produzir mais algumas imagens e interagir com a população. Isabel, Marcia, Vera, Mila e eu seguimos caminhando por outras ruas, para observar e falar com a população. Encontramos alguns que havíamos fotografado no primeiro dia. Aproveitamos também para comprar açaí para tomar na hora do almoço e a Brenda comprou um frango assado, pois ela não comia carne bovina e nosso almoço seria com carne de búfalo.

Após o almoço, todos ficaram de fazer a seleção de suas imagens para criação das narrativas. Como não levei computador, a Márcia havia feito uma exportação das minhas imagens para o celular, portanto fiz minha seleção através do *smartphone*. A tarde foi bastante chuvosa, o que amenizou bastante o calor do dia. Muitos dos que participaram da experiência pararam para refletir sobre toda a experiência vivida. As palavras de Luiz ecoavam na mente de todos, pois como ele colocou no primeiro dia sobre fotografia não ser ensinada, mas aprimorada. Ou seja, para ele a fotografia se desenvolve pela mediação entre vivência e experiência, pois não se trata apenas de apertar um botão e esperar a câmera fazer o resto, num gesto passivo, mas de compreender que essa ação se estende principalmente para fora dela.

De certa maneira, havia expectativas sobre qualquer tipo de fala de Luiz sobre o lugar que explicasse sua dimensão, ou mesmo do fazer fotográfico na região. Dessa forma, para ele, o que valia era o mergulho, a possibilidade de estabelecer conexão entre o clique, mas primordialmente sobre a vida. Muitos relatos da experiência vivida foram de um olhar antropológico que se interpretou por meio de imagens. Nesse sentido, ele entende que explicar sobre o lugar não é o mesmo que vivenciá-lo e como todos ali já tinham experiência com a fotografia, não era um espaço de aprendizado sobre fotografia, mas de desenvolvimento da experiência do olhar.

Chegada a hora do encontro, cada um apresentou suas imagens, relatando o impacto da experiência e como isso refletiu na sua produção fotográfica. Maurício e Isabel foram os mais emocionados. O primeiro falou de um momento que lhe causou grande reflexão. No terceiro dia, quando estávamos percorrendo Joanes visitando as casas de farinha. Num momento de dispersão, Maurício conheceu uma moça jovem que lhe levou para conhecer sua casa, ela era de taipa e com apenas um compartimento, que ela dividia com três pessoas e suas coisas, como é muito comum em casas no interior. O banheiro ficava do lado de fora e havia também um jirau, onde ela tratava da comida e lavava sua louça. O discurso de Maurício foi bastante emocionado, pois todos ali possuíam algum recurso financeiro e ele se deparou com uma realidade bastante distinta da sua, ao mesmo tempo, em que aquela mulher havia mostrado com orgulho as coisas que possuía. Uma das fotografias que apresentou, foi a parte interna da casa dessa mulher. Das 13 imagens que apresentou, essa foi a mais marcante. A fala de Luiz sobre o trabalho apresentado por Maurício focou bastante na construção de uma narrativa, em como as

imagens estavam se comunicando e como ele conseguiu mergulhar no universo dessas pessoas e assim pôde extrair imagens que não apenas fossem bonitas, mas relevantes.

Assim como enfatizou no primeiro dia, Luiz não se deteve muito em aspectos técnicos, como enquadramentos, cortes, posicionamento etc. Em alguns momentos ele pontuava como forma de favorecer e dar força ao discurso que estava sendo desenvolvido em torno da imagem. Ele também auxiliava na forma como as imagens poderiam se organizar em função de uma narrativa. Por outro lado, Isabel afirmou que não apresentaria qualquer imagem, visto que a experiência havia lhe tocado de tal maneira que precisaria de algum tempo para poder maturar bem aquela vivência e que não conseguiria rever as imagens tão já.

Com esses dois depoimentos remetemos ao que fora dito no primeiro dia e que a experiência com as pessoas e a conexão com o espaço foram fundamentais para buscar lapidar o olhar para se desenvolver fotografias que digam alguma coisa para si e para alguém. Dessa forma, o que se percebeu nesse momento foi que, para Luiz, o que mais importava era o *feedback* das pessoas sobre como aquele universo marajoara havia lhes impactado de alguma forma. Ele busca esse tipo de informação para identificar os caminhos que podem ser tomados para próximas edições e também para o desenvolvimento do próprio trabalho.

Em algumas conversas informais com o grupo, durante uma das refeições, Luiz comentou sobre uma edição anterior do *Workshop* em que uma pessoa não se ajustou às diferenças de ambientes que vivenciou e, terminado a Vivência, buscou as Redes Sociais para depreciar o Marajó. Para Luiz, isso foi extremamente ofensivo, visto que ele informou que ali moravam pessoas simples, de vida simples, mas que buscavam recepcionar o grupo da melhor forma possível e que não aceitava que uma pessoa como essa viesse a ofender um lugar que a ele lhe era muito precioso.

Quando chegou minha vez, busquei apresentar algo que me fosse particular, no sentido de encontrar nas pessoas e em seus ofícios proximidades afetivas importantes, como os pescadores, por exemplo, encontrando similaridades com um universo que me é familiar, na região da Reserva Extrativista Mãe Grande de Curuçá-PA. Proximidades com a história de vida do meu sogro, que era ex-pescador. Dessa forma, busquei construir uma narrativa que pudesse criar esses vínculos.

A câmera que havia levado não possuía grandes recursos. Pelo contrário, era muito limitada, e me havia sido dada por meu pai antes de se mudar de Belém. Entretanto, consegui compreender seus mecanismos e assim produzir algumas fotos boas. Luiz enfatizou essa característica e de certa forma se admirou de eu ter conseguido fazer alguma coisa com qualidade de imagem com aquela câmera específica. Isso para ele foi importante, pois ratificou sua narrativa inicial, de que a fotografia não se restringia a ter o melhor equipamento, mas de compreender o equipamento que se tem e desenvolver sensibilidade para captar as cenas que vão ocorrendo diante de nós.

Após todos apresentarem seus trabalhos, Luiz encerra observando a qualidade dos trabalhos apresentados, não somente por sua qualidade visual, mas por conta da forma como o grupo se portou diante do espaço. Defendeu que fotografia era, acima de tudo, respeito pelo outro, algo que não deve criar divisões, mas afetividade. Mesmo que haja algo dentro do universo da realidade, que deve haver cumplicidade entre fotógrafo e fotografado. Que não deve haver sentimentos de arrogância, mas de humildade e muito aprendizado, pois ali a sabedoria daqueles povos deve ser respeitada e preservada. Após essa fala, todos aplaudiram e confidenciaram a importância da convivência no próprio grupo e, com isso, houve alguma confraternização, mas não muito demorada, visto que deveríamos nos recolher mais cedo, pois retornaríamos para Belém às 4h30m na manhã seguinte. E assim demos por encerrada aquela edição.

### **5.2.6 Por que Vivencia Marajó?**

Após vivenciar aqueles dias ali, busquei refletir sobre a relação que poderia haver entre esse evento - que tem uma proposta que não está vinculada à produção de Luiz propriamente dita - e sua trajetória como artista. Fazendo um retrospecto de suas falas durante as conversas que teve com pessoas específicas do grupo, ou mesmo moradores da região, há alguns paralelos que podem ser traçados, principalmente com a experiência desenvolvida nos anos 1980.

Como abordado anteriormente, esse período foi de construção da experiência fotográfica como algo fetichista, ou de um olhar exótico sobre o outro. Mas de criar um tipo de diálogo afetivo que se relaciona com a memória. O que se pôde observar nas ações de Luiz Braga durante o Vivência é que, apesar da proximidade - tanto no diálogo como na forma de fotografar - ele estabelece uma relação entre proximidade e distanciamento a partir da dimensão da aura como “próprio efeito dialético, saído dessa tensão entre o

longínquo e o próximo, ou melhor, do longínquo mais essencial agarrado, mantido, no próximo mais conjuntural”. (DUBOIS, 1994, p. 311)

Há uma diferença sensível entre a natureza da câmera e a do olhar, visto que os dois operam em realidades distintas: a do clique e a da vida. Nesse sentido, a aproximação entre *Retumbante Natureza Humanizada* e *Vivência Marajó* está nesse diálogo entre esses tempos que são distintos, mas complementares. Não apenas por conta do espaço em si, mas da forma como essa singularidade se manifesta a partir da trajetória de Luiz Braga.

Essa dimensão entre vivência e fotografia na trajetória de Luiz Braga se torna relevante no sentido que isso já se percebe em momentos de sua construção como fotógrafo, seja no momento em que acompanha o pai em suas atividades durante sua atuação no Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira mas, principalmente, no período em que atua no projeto *Fontes do Olhar* com Osmar Pinheiro Júnior e também durante os anos 1980 a partir do grupo *FOTOPARÁ*.

Alexandre Sequeira fala sobre essa experiência que teve com Luiz Braga, acompanhando o fotógrafo em algumas atividades e em como ele se relaciona com seus fotografados e como essa reciprocidade entre o ato e a entrega, como quem ‘mundia’ e, com essa troca, Braga consegue captar o melhor da cena e daquilo que ele observou como singular do momento.

Assistia o Luiz que era outra coisa mágica, por exemplo ver a aproximação do Luiz com os temas dele, como ele se aproxima e é uma coisa impressionante porque você tem a impressão de que a pessoa. Até como um termo que se usa na Amazônia, é como se a pessoa tivesse “mundiada”. O Luiz vem se aproximando muito lentamente, de maneira muito respeitosa, né? Um comportamento muito respeitoso por exemplo as pessoas que ele fotografa mas a pessoa vai se entregando a ele assim. Como quem quer, como quem aceita ser fotografado e claro que isso acaba resultando nessas imagens que a gente vê de olhares super fortes. Eles olham pra câmera assim... [...] Se oferecem em pose pra ele. É muito bonito. Mas acho que... Eu arrisco dizer que o tempo foi fazendo o Luiz aprimorar muito mais ou refinar muito mais essa relação de afeto dele com os fotografados, não que isso nunca teve.. Sempre teve! Mas hoje a relação do Luiz é uma relação que... Ela transcende a imagem fotográfica, Luiz reencontra fotografados e estabelece laços de afetos que perduram muito além do ato da fotografia em si, ele revisita essas pessoas, ele mantém elas atualizadas, enfim... Da situação da imagem delas, então acho que o Luiz foi... Ele foi apurando, né? Apurando essa humanidade dele, essa relação de humanidade que ele tem com os fotografados. (SEQUEIRA, 2018)

A relação desse relato sobre a forma como Luiz Braga se aproxima e cria relações com seus fotografados possui um tipo de paralelo com o que ocorreu com o *Vivência Marajó*. Nesse sentido, ele buscou uma forma de criar um mecanismo diferente de outros eventos chamados de expedição, que possuíam uma conotação mais exploratória da

imagem; o que ele queria estabelecer seria algo semelhante ao que experimentou durante as Semanas de Fotografia e o Belém 24 horas.

Há um método implícito na forma como o evento é conduzido. Assim, Luiz buscou criar a partir de um processo de criação em rede, de conexões, não apenas entre o fotógrafo e seus fotografados, mas também na multiplicidade de olhares (SALLES, 2008), como uma forma de renovação dessa singularidade que cada participante pode trazer a partir das suas próprias experiências nesses lugares.

Nesse sentido, refletir sobre o Vivencia Marajó está para além do próprio evento em si, mas pode ser entendido à luz da experiência que Luiz Braga construiu ao longo desse tempo em que tem produzido seus trabalhos. Tanto que, durante os dias que correram ali, ele não ficou passivo e nem estabelecendo falas sobre o lugar, para torná-lo descritivo. Ao contrário, ele atuou como um guia que compartilhou um lugar que lhe é rico, ao mesmo tempo em que, por conta do tempo e da quantidade de pessoas, não foi possível aprofundar na experiência nesse Marajó que ele atua de forma mais intensa. Isso se dá também em virtude de que seu processo é bastante solitário, restringindo sua movimentação geralmente a ele e sua assistente. Segundo o próprio fotógrafo, essa forma de agir serve como mecanismo de melhorar a aproximação com as pessoas e estabelecer um nível de cumplicidade e segurança.

Este *modus operandi* enseja questionamentos vis-à-vis ao uso das imagens em relação às pessoas. Ele afirma que andar com fichas de direito de uso de imagem tem dois aspectos, um que é legal e outro prático. O que dificulta a forma de se relacionar com as pessoas, ou seja, esse material, segundo o fotógrafo, cria um distanciamento e aumenta o índice de desconfiança com estas pessoas. O que ele defende é a criação de relações pessoais com as comunidades em que atua, de forma que eles tenham confiança naquilo que se desenvolve.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs investigar a trajetória de Luiz Braga no campo da fotografia autoral, levando em consideração a exposição *Retumbante Natureza Humanizada* que ocorreu primeiramente em 2014, em São Paulo, no Sesc Pinheiros; em 2016 foi realizada em Belém no Museu do Estado do Pará – MEP e em 2017 em Goiânia durante o *Goyazes – Festival de Fotografia*. Com curadoria de Diógenes Moura, teve como objetivo fazer um mergulho na obra de Luiz Braga em um percurso de quarenta anos de produção, tendo a região amazônica paraense como berço de sua produção.

Esse olhar do artista sobre a região fica impresso na forma como adota procedimentos que se mesclam com as ciências sociais. Ainda que de forma empírica, Luiz Braga desenvolve uma espécie de etnologia visual sobre determinadas regiões, observando aspectos do cotidiano, atividades culturais, trabalho e outros.

Como verificado no decorrer da pesquisa, a exposição não tinha como caráter principal estabelecer uma estrutura biográfica, mas de criar uma concordância mais imersiva na relação entre imagem/expectador, priorizando a natureza humana que se manifesta na obra de Luiz Braga. Entretanto, pode-se também compreender que essa humanidade que Braga fotografa representa a busca de sua própria humanidade, quando vai ao encontro desse mundo que se expande diante de suas lentes.

Nessa medida, mesmo não havendo a intenção de uma exposição biográfica, ao refletir sobre essa humanidade que também se reflete no próprio fotógrafo, pode-se construir uma reflexão sobre sua trajetória considerando os pensamentos de Benjamin, quanto à Experiência (*Erfahrung*) e à Vivência (*Erlebnis*); também de Barthes no sentido do Biografema e, como estamos tratando de imagens que de certa forma orientam o entendimento de uma trajetória, pode-se falar em Fotografema. Além destes, tem-se também João de Jesus Paes Loureiro, principalmente pela influência que exerce no pensamento de Luiz Braga por conta da relação pessoal existente entre os dois e nota-se isto quando identificamos os aspectos do Mediato (poético e encantado) e Imediato (pragmático e cotidiano) que se manifestam de forma ambígua nas obras, visto que Luiz opta por não assumir um papel mais documental, mas em torno de um hibridismo implícito em suas imagens.

A pesquisa centrou-se em visitar os arquivos do fotógrafo, consultando não apenas seus trabalhos, mas matérias em jornais, escritos sobre seu trabalho, identificando os

pontos que poderiam ser relevantes nessa cronologia encontrada nas imagens da exposição. Outro ponto a se observar sobre a forma como se trabalhou com a Retumbante Natureza Humanizada como eixo desse trabalho, foi desconstruir a intencionalidade do curador e fotógrafo quanto a sua organização temporal. Dessa maneira, este trabalho foi construído de forma que as fotografias utilizadas na exposição pudessem ser ordenadas cronologicamente nas quatro décadas (1975, 1980, 1990, 2000, 2010-2014).

Pode-se verificar nesses períodos elementos da experiência de Luiz Braga que dão subsídios para o percurso que o artista tomou e o que o levou a desenvolver seu trabalho. Percebe-se que, num primeiro momento, ao falar sobre seu trabalho, principalmente porque no período em que seu trabalho foi se desenvolvendo, discutir aspectos técnicos eram relevantes, principalmente em virtude da problematização do aparelho e do suporte fotográfico. Como apontado por Sequeira (2018), ele sempre foi muito detalhista e metódico quanto ao entendimento do aparelho e como lidar com ele; dessa forma, o aspecto técnico nunca foi deixado de lado. Todavia, na medida em que foi se dando conta daquilo que estava vivenciando ao longo de sua produção, percebeu o impacto que sua fotografia possuía, não apenas no que consiste no campo do visível, mas naquilo que não estava presente na própria imagem. Nesse ponto, o discurso sobre suas imagens assume outro papel. Com isso, Luiz Braga transforma suas vivências em experiências, tomando o pensamento de Benjamin como parâmetro, pois ele aprofunda o campo para além do visual e as imagens são construídas dentro de uma percepção narrativa mais abrangente. Como o próprio artista assume durante conversas com este pesquisador, antes produzia em volume, pois se preocupava com a imagem, agora, depois de ganhar mais experiência e fazer um retrospecto da própria carreira, percebeu que há muito mais: são as histórias que existem em cada imagem.

Isso fica mais evidente na exposição mais recente do fotógrafo no Instituto Tomie Ohtake Luiz Braga: Máscara, espelho e escudo (MIYADA e GOMES, 2021), com exibição de retratos do artista; todavia, em seu catálogo, verifica-se a presença não apenas dos retratos realizados pelo fotógrafo, mas as histórias das imagens, visto que muitos textos que abordam o trabalho do artista apontam para questões indiciais das obras e amplificam aspectos relacionados à forma como a imagem problematiza a realidade (SIGNORINI, 2014).

Ao verificar sua trajetória e tomar algumas dessas imagens da exposição, não pudemos ampliar o sentido expresso pelo próprio artista, o que é um caminho delicado,

visto que a obra, quando cria seus próprios percursos para além do artista, acaba funcionando como um mecanismo motor para a experiência entre obra e observador. Isso posto, entendemos haver espaço para possíveis pesquisas no campo da relação entre intencionalidade e percepção de suas obras.

Esse ponto entre as histórias das fotografias leva a ampliar o entendimento entre vivência e experiência do fotógrafo, bem como de sua relação com os fotografados, visto que há críticas sobre ele quanto a uma certa “apropriação”, por ele ter características brancas e ser de uma classe social diferente do grupo no qual desenvolve seus trabalhos. Todavia, o próprio Luiz Braga é consciente dessa crítica e rebate afirmando que faz seu trabalho sempre buscando o respeito por quem fotografa, num processo de construção de relações ao qual sua fotografia também acaba remetendo, além de desenvolver oficinas ou exposições nas regiões em que atua, dando retorno das imagens que desenvolve.

Então, quando falamos sobre *Retumbante Natureza Humanizada*, não se fala apenas da humanidade presente nesta Amazônia retratada na obra de Luiz Braga, mas também na compreensão do próprio artista sobre a humanidade da qual ele faz parte. Assim, refletir sobre essa humanidade é também refletir sobre a própria humanização do artista nesta dimensão da vivência que, na medida em que foi se aprofundando e a técnica foi deixando de ser o argumento principal, foi dando lugar às histórias que complementam a própria vida do artista, fazendo disso sua experiência.

A intenção deste texto não foi desenvolver um olhar totalizante sobre a vida de Luiz Braga, tanto que este pesquisador não se deteve em aspectos pessoais, a não ser que estes tivessem relação com a fotografia, ou mesmo abordar questões familiares ou da infância, mesmo que alguns destes pontos/índices estivessem presentes de alguma forma na Sala dos Afetos durante a exposição. Em *Retumbante Natureza Humanizada* verificou-se a existência de um fio condutor para a forma de olhar do artista e, com isso, foi possível construir esses Fotografemas em torno da vivência do artista e vê-los tornarem-se experiência, conforme dito anteriormente.

O que se buscou com essa pesquisa foi estabelecer um diálogo entre a trajetória de Luiz Braga com os conceitos de Experiência (*Erfahrung*) e Vivência (*Erlebnis*) (BENJAMIN, 1994), sendo que Experiência (*Erfahrung*) é voltado ao coletivo e Vivência (*Erlebnis*) é ligado ao individual.

Quando dito coletivo, segundo Benjamin, é o processo de transmissão que faz com que a Vivência se torne Experiência por intermédio da interação com o grupo, enquanto que o segundo é algo que está ligado ao trauma, ou de um certo tipo de isolamento, o que a impede de se tornar experiência. Em Experiência e pobreza, Benjamin fala sobre a dicotomia entre esses dois conceitos. Para o autor, a Experiência é fruto de um acúmulo de Vivências. Assim, segundo o texto, para que a primeira possa ocorrer, é preciso haver a transmissão. Dessa forma, considera-se que a Experiência, para o fotógrafo, se dá em dois sentidos: o primeiro está na transmissão por meio da própria imagem que ele exhibe, ou seja, ele imprime aspectos reflexivos que desenvolve ao longo dessa trajetória. O segundo remete ao processo de falas que faz, seja por meio de palestras, transmissões ao vivo e agora também por meio do Vivência Marajó.

Dessa forma, quando se aponta para as histórias das imagens que se encontram em Miyada e Gomes (2021) estamos diante da manifestação da Experiência, visto que, através delas, podemos compreender melhor os processos do artista e da relação que desenvolve com seus fotografados. Dessa maneira, em função do recorte estabelecido, esta pesquisa não conseguiu aprofundar tais questões, que também podem ser analisadas a partir de outros marcos teóricos, como no caso da percepção e da semiótica, quanto ao que se verifica como aspectos indiciais de suas imagens.

Outro ponto a se observar que pode ser aprofundado em futuras pesquisas está no período dos anos 1980, momento que representa um intervalo importante tanto para sua produção, quanto seu aprendizado, pois há um conjunto de eventos em que Braga, junto com outros fotógrafos de sua geração, sedimentaram os princípios que moldaram a fotografia contemporânea posterior a eles.

Outra possibilidade de reflexão sobre a trajetória e obra de Luiz Braga também se dá na medida em que transversaliza os conceitos apontados acima com os aspectos da visualidade a partir das teorias de Paes Loureiro sobre a Amazônia. Entretanto, Braga não se detém somente e apenas a sua proposta conceitual, pois esta deixa transparecer, em certos aspectos, um sentido limitante na forma de refletir sobre a visualidade. Por outro lado, não se pode negar a influência do pensamento loureiriano para o desenvolvimento da obra do fotógrafo, notadamente quando observamos a dimensão Mediata, que está no campo do imaginário Amazônico e a Imediata, que navega no sentido do mundo prático e objetivo.

Os olhares sobre essas características do trabalho de Luiz Braga apontam para múltiplas direções, não se detendo apenas as questões trabalhadas nessa pesquisa. Vale citar o trabalho desenvolvido por Veiga Netto (2013) que se detém sobre as aproximações da obra de Braga com as artes visuais, atravessamentos esses bastante evidentes em seus retratos. Outro ponto que também poderia ser abordado com mais profundidade está nas influências de sua atividade comercial (estúdio, retratismo e fotografia publicitária) no trabalho autoral. Esta relação é apontada por Chiarelli (2005) quando em entrevista, na qual o curador fala para o fotógrafo que não existe separação entre essas áreas, mas que acabam se influenciando mutuamente.

Por fim, o próprio Workshop Vivência Marajó pode ser melhor aprofundado no que se refere, entre outros, aos aspectos pedagógicos adotados por Luiz Braga e a forma como sua prática é recebida e assimilada entre os grupos com os quais o fotógrafo se relaciona. Verificamos haver uma alteração na forma como desenvolve seu trabalho: como o próprio fotógrafo apontou em entrevista, não costuma fotografar em equipe, ao mesmo tempo em que não tem o hábito de desenvolver atividades pedagógicas. Quando há a necessidade de apoio pedagógico em suas exposições, trabalha com uma equipe multidisciplinar que o auxilia no andamento. No Vivência Marajó, ele atua sozinho e se divide entre guiar a equipe e fotografar.

Como se vê, observar a produção fotográfica de Luiz Braga pede por olhares múltiplos e leva também por caminhos variados e amplos, que aguçam a curiosidade do pesquisador que, em contrapartida, é agraciado, a um só tempo, pela realidade e pelo encantamento.

## REFERÊNCIAS

### LIVROS

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade: Educ, 2002.

ASSOULINE, PIERRE. **Cartier-Bresson: O Olhar do Século**. Porto Alegre: L&MP Editores, 2008.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas-SP: Papirus, 1993.

AVELAR, Alexandre de Sá e SCHMIDT, Benito Bisso (orgs). **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

AVELAR, Alexandre de Sá. Escrita biográfica, escrita da História: Das possibilidades de sentido. In AVELAR, Alexandre e SCHMIDT, Benito Bisso (org). **Grafia da vida: Reflexões e experiências com a escrita biográfica**. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 63-80.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987

BAZIN, Germain. **História da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 183-192.

BOULER, Jean-Pierre Le. **Pierre Fatumbi Verger: Um homem livre**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o Mito e a Fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011

CERBONE, David R. **Fenomenologia**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.

CHAVES, Ernani. Retrato, imagem e fisionomia: Walter Benjamin e a fotografia. In CHAVES, Ernani. **No limiar do moderno**: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin. Belém: Paka-Tatu, 2003. p. 179-189.

COSTA, Luciano Bedin da. **Estratégias biográficas**: o biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller. Porto Alegre: Sulina, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Devolver uma imagem**. In ALLOA, Emmanuel (org). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: Escrever uma vida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

\_\_\_\_\_. **Paul Ricoeur**: um filósofo em seu século. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

ECO, Umberto. **Estrutura ausente**: introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ELIADE, Mircea. **Imagem e símbolo**. Lisboa: Artes e Letras/Arcádia, 1979.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante. 2011.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades**: panorama da fotografia no Brasil. São Paulo: Cosac & Naify. 2003.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Tradução do autor. Editora Hucitec, São. Paulo, 1985.

FONTES FILHO, Oswaldo. **Merleau-Ponty na trama da experiência sensível**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012.

FOTONORTE II: 1998. **Amazônia**: o olhar sem fronteiras. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas/Projeto Visualidade Brasileira. **As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma visualidade regional**. Rio de Janeiro: Funarte/ Belém: SEMEC, 1985.

HERKENHOFF, Paulo. **Amazônia, Ciclos de Modernidade**. Rio de Janeiro: CBBB, 2012.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. O Significado das pequenas coisas: História, prosopografia e biografemas. In AVELAR, Alexandre e SCHIMIDT, Benito Bisso (org). **Grafia da vida**: Reflexões e experiências com a escrita biográfica. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 15-38.

JÚNIOR, Rubens Fernandes. *Fotografia Paraense: Militância Política e Dissonância Poética*. In PARÁ. Secretaria de Estado da Cultura. **Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90**. Belém: SECULT, 2002, p. 19-41.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2002.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In Burke, Peter (org). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 135-164.

MANESCHY, Orlando (org). **Amazônia, Lugar da experiência**. Belém: Edufpa, 2013.

MANESCHY, Orlando (curadoria) e HERKNEHOFF, Paulo (consultoria). **Amazônia, a arte**. Rio de Janeiro: Imago, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MOKARZEL, Marisa. **Navegante da luz: Miguel Chikaoka e o navegar de uma produção experimental**. Belém: Kamara Kó Fotografias, 2014.

MOREIRA, Silvana Costa. **Evandro Teixeira: um certo olhar**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica hoje: uma poética do imaginário revisitada (Rapsódica teórica)**. Belém-PA: Secult/PA, 2019.

\_\_\_\_\_. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém-PA: Cultura Brasil, 2015.

\_\_\_\_\_. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Belém: EDUFPA, 2007.

MOTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes: uma biografia intelectual**. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2011.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens da fotografia brasileira**, volume 1. São Paulo: Estação Liberdade: Editora SENAC São Paulo, 2000.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa – Tomo III**. Campinas-SP: Papyrus, 1997

ROCHA, Regina. **A poética fotográfica de Paul Strand**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SALLES, Cecília. **Redes de Criação – construção da obra de arte**. Vinhedo-SP: Editora Horizonte, 2008.

SIGNORINI, Roberto. **A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGE, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

YATES, Frances. **A arte da memória**. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

### ARTIGOS, DISSERTAÇÕES e TESES

ABREU, Luis Felipe Silveira; ARAUJO, André Corrêa da Silva de; SILVA, Alexandre Rocha da. Do fait divers ao Biografema escrita da vida e poética do detalhe em Roland Barthes. In **Revista Eco**. v. 20, n. 3, 2017, p. 292-308. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/174399>>. Acesso em 02 de julho de 2019.

ALVES DE ANDRADE, Edmárcia. **A representação brasileira na Bienal Internacional de Arte de Veneza: da primeira participação em 1950 ao destaque para a edição de 1964**. (Dissertação). Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2019. 237 f

ARAÚJO, Rodrigo. **O choque do moderno: experiência e narração em Walter Benjamin**. Dissertação (mestrado) – UFBA/FFCH, 2006, 107 f.

AVELAR, Alexandre de Sá. Biografia e História em Wilhelm Dilthey. In **XXVII Simpósio Nacional de História**. Conhecimento histórico e diálogo social. Natal: 2013, p. 1-13. Disponível em <[www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/.../1364851692\\_ARQUIVO\\_ANPUH2013.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/.../1364851692_ARQUIVO_ANPUH2013.pdf)>. Acesso em 06 de junho de 2019.

\_\_\_\_\_. Contexto histórico e biografia: exercícios de releitura de uma tese. In **XXIX Simpósio Nacional de História**. Contra os preconceitos: História e Democracia. Brasília: ANPUH, 2017a. Disponível em <[https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1488825281\\_ARQUIVO\\_Texto-ANPUH2017.pdf](https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1488825281_ARQUIVO_Texto-ANPUH2017.pdf)>. Acesso em 28 de julho de 2019.

\_\_\_\_\_. Toda vida pode ser contada: Razão histórica e biografia em Wilhelm Dilthey. In **Revista de Teoria da História**, V. 17, n. 1, 2017b. p. 292-311. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/48049>>. Acesso em 07 de agosto de 2019.

BARROS, José D'Assunção. Tempo e Narrativa em Paul Ricoeur: considerações sobre o círculo hermenêutico. In **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. V 9, Ano IX nº 1, 2012. p. 1-27. Disponível em <[http://revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo\\_9\\_Jose\\_D\\_Assuncao\\_Barros.pdf](http://revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo_9_Jose_D_Assuncao_Barros.pdf)>. Acesso em 14 de outubro de 2019.

BELTRAMIM, Fabiana Marcelli S. **Entre o estúdio e a rua: A trajetória de Vicenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano**. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Social. São Paulo: USP, 2015, 457 f. Disponível em <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06102015-163400/pt-br.php>>. Acesso em 27 de julho de 2019.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In: **Revista Concinnitas** n. 8. Rio de Janeiro, 2005, p. 65-78.

BORGES, Raquel Czarneski. **A escrita biográfica**: Reflexões acerca das possibilidades narrativas. In XII Encontro Estadual de História ANPUH/RS. História, Verdade e Ética. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2014. Disponível <[www.eeh2014.anpuh-rs.org.br/.../1405476586\\_ARQUIVO\\_aescritabiograficatexto.pdf](http://www.eeh2014.anpuh-rs.org.br/.../1405476586_ARQUIVO_aescritabiograficatexto.pdf)>. Acesso em 29 de julho de 2019.

CARINO, Jonaedson. A biografia e sua instrumentalidade educativa. In **Educação & Sociedade**, ano XX, n. 67, Agosto, 1999. Disponível <<http://www.scielo.br/pdf/es/v20n67/v20n67a05.pdf>>. Acesso em 05 de agosto de 2019.

CARVALHO, Silvana de. Luiz Braga: Nas cores e nas luzes, o imaginário do fotógrafo. In **Revista Brasileira da Fotografia – Fotógrafos**. N 8, Ano II. Junho/Julho, 2006. p. 24-30. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/128662684/Fotographos-N08>>. Acesso em 09 de maio de 2019.

COELHO, G. T. F.; SALES, L. L. N.. **Ocupação do espaço urbano**: observações históricas e a expansão da Península da Ponta D'areia em São Luís (MA) entre os anos de 2004 e 2016. *Social Evolution*, v.1, n.1, p.16-26, 2017. DOI: <http://doi.org/10.6008/SPC2595-430X.2017.001.0002>

COSTA, Gil Vieira. **(Des)territórios da Arte Contemporânea**: multiterritorialidades na produção artística paraense. (Dissertação). Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-Graduação em História, 2011. 233 f

\_\_\_\_\_. **Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade Amazônica (1957-1985)**: Transições movediças e tensões globais. (Tese). Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-Graduação em Artes, 2019. 596 f

COSTA, Patrícia Claudia da. Ilusão biográfica: a polêmica sobre o valor das histórias de vida na sociologia de Pierre Bourdieu. In **Linhas, Florianópolis**. v. 12, n. 32. 2015. p. 51-71. Disponível em <[http://www.periodicos.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1984723816322015051/pdf\\_85](http://www.periodicos.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1984723816322015051/pdf_85)>. Acesso em 13 de agosto de 2019.

COUSTON JUNIOR, John Fletcher. **Arte Pará**: uma interpretação antropológica e visual. Tese (doutorado) – UFPA, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2016. 254 f.

DE MORAES ALVEZ, Pedro Henrique. **Giorgio Vasari por ele mesmo**: a construção da imagem de si na obra de um artista e historiador entre a virtude e a inveja no Renascimento (1511-1574). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História-UFRGS. Porto Alegre, 2015. 239 f. Disponível em <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/134089/000985591.pdf?sequence=1>>. Acesso em 18 de outubro de 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Fontes do Olhar. In Herkenhoff, Paulo. **Amazônia Ciclos de Modernidade**, 2012. p. 81. Disponível em <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/AmazoniaCiclosModer.pdf>>. Acesso em 01 de julho de 2018.

\_\_\_\_\_. Epifanias e Encantarias na Fotografia de Luiz Braga. In: Claudia Kahwage; Sandro Ruggeri. (Org.). **Imagem e Pesquisa na Amazônia: Ferramentas de Compreensão da Realidade**. 1 ed. Belém: Alves Gráfica E Editora, 2007, V. 1, P. 168-183.

MEDEIROS, Afonso. **Luiz Braga**: percursos entre a criação e a fruição. *Arte & Crítica* Jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte, v. 40, p. 1-8, 2016. Disponível em <http://abca.art.br/55ba71/>. Acesso em 26 de agosto de 2021.

\_\_\_\_\_. **80/90 do 20**: As encruzilhadas histórico-geográficas de uma geração. In: 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2012, Rio de Janeiro. Anais do ... Encontro Nacional da ANPAP (Online). Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2012. v. 01. p. 1893-1905. Disponível em [http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio11/afonso\\_medeiros.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio11/afonso_medeiros.pdf). Acesso em 29 de agosto de 2021.

OLIVEIRA, Maria da Glória de. Quem tem medo da ilusão biográfica? Indivíduo, tempo e histórias de vida. In **Topoi** (Rio J.) vol.18 no.35. Rio de Janeiro, 2017, p. 429-446. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v18n35/2237-101X-topoi-18-35-00429.pdf>. Acesso em 16 de agosto de 2019.

PINO, Claudia Amigo. De um corpo para outro – Roland Barthes e a biografemática. In **Criação e Crítica**. Usp: São Paulo, n. 17, 2016, p. 15-29. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/124012>. Acesso em 02 de julho de 2019.

PROENÇA, Miguel. **Fernando Lemos “Eu Sou a Fotografia”**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Nova de Lisboa, 2010. 107 f.

SAMPAIO, Val; SOARES, Bruna. Caixa de pandora: primeiras anotações sobre as relações de hibridação nos processos artísticos, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. **Anais do 26o Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3448-3460. Disponível em [http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro\\_\\_\\_\\_SAMPAIO\\_Val\\_SOARES\\_Bruna.pdf](http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro____SAMPAIO_Val_SOARES_Bruna.pdf). Acesso em 01 de novembro de 2021.

SCHMIDT, Benito Bisso. Os múltiplos desafios da biografia ao/à historiador/a. In **Diálogos**, v. 21, n. 2, 2017. p. 44-49. Disponível em <http://dx.doi.org/10.4025/dialogos.v21i2.39527>. Acesso em 29 de julho de 2019.

SCHMIDT, Benito Bisso. Construindo Biografias... Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos. In **Estudos históricos**, 1997. p. 3-21. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2040>. Acesso em 30 de julho de 2019.

VEIGA NETTO, Joaquim César da. **O experimentalismo de Luiz Braga**: o sentido plástico na subversão das convenções e do método fotográfico. Tese (doutorado) – UFRJ/EBA, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2013. 266 f.

## CATÁLOGOS

Arte Pará 2019. **Deslendário Amazônico**: 80 anos de Paes Loureiro. (curadoria Orlando Maneschy e Keyla Sobral). Realização Fundação Romulo Maiorana. Museu do Estado do Pará. 2021.

- BRAGA, Luiz. **Retumbante Natureza Humanizada**. Belém: SECULT, 2016
- \_\_\_\_\_. **Retumbante Natureza Humanizada**. São Paulo: SESC, 2014
- \_\_\_\_\_. **Arraial da Luz**. Belém: Companhia Vale do Rio Doce, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Arraial da Luz - 30 anos de fotografia de Luiz Braga (Programação)**. Belém: Companhia Vale do Rio Doce, 2005.
- BRIL, Stefania. O mundo colorido, real e misterioso de Luiz Braga in Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM. **Luiz Braga: retratos amazônicos**. São Paulo: MAM, 2005. P. 96
- CHIARELLI, Tadeu. Entrevista com Luiz Braga in Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM. **Luiz Braga: retratos amazônicos**. São Paulo: MAM, 2005. P. 85-93
- HATOUM, Milton. Desenhos do Olhar - Fotografias de Luiz Braga. in Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM. **Luiz Braga: retratos amazônicos**. São Paulo: MAM, 2005. P. 101
- HERKENHOFF, Paulo (org). **Pororoça – A Amazônia no MAR**. Rio de Janeiro, Circuito: Museu de Arte do Rio, 2014.
- \_\_\_\_\_. (cur). **Luiz Braga – Território do olhar**. Vitória – ES: Museu Vale do Rio Doce, 2005.
- MACHADO, Arlindo. Dança cromática nas ruas de Belém in Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM. **Luiz Braga: retratos amazônicos**. São Paulo: MAM, 2005. P. 97
- MIYADA, Paulo e GOMES, Priscila (cru). **Luiz Braga: máscara, espelho e escudo**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2021.
- MOURA, Diógenes. **À procura de um olhar: fotógrafos franceses e brasileiros revelam o Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

## DICIONÁRIOS

- RAMOS, Rogério de Araújo. **Dicionário didático básico de língua portuguesa: ensino fundamental I**. São Paulo: Edições SM, 2011

## ENTREVISTAS

- BRAGA, Luiz Otávio Salameh. Aspectos Gerais da vida como fotógrafo: depoimento [mar. 2018]. Entrevistador: Thiago Guimarães Azevedo. Belém-PA: Estúdio Luiz Braga, 2018a. Arquivo digital. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. 1h24m17s.
- \_\_\_\_\_. **Retumbante Natureza Humanizada: depoimento** [jun. 2018]. Entrevistador: Thiago Guimarães Azevedo. Belém-PA: Estúdio Luiz Braga, 2018b. Arquivo digital. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. 1h49m45s.

\_\_\_\_\_. Exposições Portfólio 80 e Arraial da Luz: depoimento [jan. 2019]. Entrevistador: Thiago Guimarães Azevedo. Belém-PA: Estúdio Luiz Braga, 2019a. Arquivo digital. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. 1h54m32s.

\_\_\_\_\_. Aspectos Gerais da vida como fotógrafo: depoimento [set. 2019]. Entrevistador: Thiago Guimarães Azevedo. Belém-PA: Estúdio Luiz Braga, 2019b. Arquivo digital. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. 2h43m58s.

\_\_\_\_\_. Sobre a fotografia Ponta D'Areia (1988): depoimento [mar. 2022]. Entrevistador: Thiago Guimarães Azevedo. Belém-PA: Via Whatsapp, 2022. Arquivo digital. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. 1m29s.

CHAVES, Ernani Pinheiro. Relação com Luiz Braga e Participação em Retumbante Natureza Humanizada: depoimento [mar. 2019]. Entrevistador: Thiago Guimarães Azevedo. Belém-PA: Residência do escritor, 2019. Arquivo digital. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. 1h49m20s.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Relação com Luiz Braga e Participação em Retumbante Natureza Humanizada: depoimento [out. 2018]. Entrevistador: Thiago Guimarães Azevedo. Belém-PA: Residência do escritor, 2018. Arquivo digital. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. 37m28s.

NAGAKAWA, Rosely. Relação com Luiz Braga: depoimento [jul. 2019]. Entrevistador: Thiago Guimarães Azevedo. São Paulo: E-mail, 2019. Arquivo digital. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. Formulário de perguntas.

PELAES, Thiago. Documentário sobre Retumbante Natureza Humanizada: depoimento [jan. 2019]. Entrevistador: Thiago Guimarães Azevedo. Belém-PA: Clarté Studio, 2019. Arquivo digital. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. 33m17s.

PROENÇA, João Augusto. Relação com Luiz Braga: depoimento [ago. 2019]. Entrevistador: Thiago Guimarães Azevedo. Belém-PA: Restaurante Capone, 2019. Arquivo digital. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. 42m19s.

PROENÇA, Edyr Augusto. Relação com Luiz Braga: depoimento [jul. 2019]. Entrevistador: Thiago Guimarães Azevedo. São Paulo: E-mail, 2019. Arquivo digital. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. Formulário de perguntas.

SANTOS, Diógenes Serra Moura dos. Relação com Luiz Braga e Retumbante Natureza Humanizada: depoimento [mai. 2018]. Entrevistador: Thiago Guimarães Azevedo. Belém-PA: Vídeo Conferência via Skype, 2018. Arquivo digital. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. 1h03m30s.

SEQUEIRA, Alexandre Romariz. Relação com Luiz Braga e Participação em Retumbante Natureza Humanizada: depoimento [set. 2018]. Entrevistador: Thiago Guimarães Azevedo. Belém-PA: Livraria FOX, 2018. Arquivo digital. Entrevista

concedida à Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. 47m25s.

SILVA, João Pedro Rodrigues. Produção do vídeo *O Sem Nome e O Nada*: depoimento [abr. 2018]. Entrevistador: Thiago Guimarães Azevedo. Belém-PA: Residência do artista, 2018. Arquivo digital. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. 44m26s.

SILVA, Jorge Leal Eiró. Relação com Luiz Braga: depoimento [set. 2019]. Entrevistador: Thiago Guimarães Azevedo. Belém-PA: Restaurante Capone, 2019. Arquivo digital. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. 57m43s.

## PALESTRAS

BRAGA, Luiz Otávio Salameh. Periferia Ribeirinha de Belém – Uma paisagem de resistência: palestra [set. 2019]. Universidade Federal do Pará. Belém: PGITEC/UFPA, 2019b.

BRAGA, Luiz et. al. Saraus da Memória #3: Roda de Conversa [out. 2019]. Associação Fotoativa. Belém: Associação Fotoativa, 2019c.

## LIVES

BRAGA, Luiz Otávio Salameh. Live no Ateliê: depoimento [mai. 2020]. Entrevistador: Eder Chiodetto. Rio de Janeiro: MAM, 2020a. Instagram Oficial do MAM. Entrevista. 1h23m43s. Disponível em <https://www.instagram.com/tv/CA3OT-mH73t/>

\_\_\_\_\_. Live sobre trabalho do artista: depoimento [jun. 2020]. Entrevistador: Marcelo Reis. Salvador: Casa da Photographia, 2020b. Instagram Oficial do Casa da Photographia. Entrevista. 1h53m53s. Disponível em <https://www.instagram.com/tv/CBg38gIJFP0/>

\_\_\_\_\_. Live sobre obra e trajetória do artista: depoimento [ago. 2020]. Entrevistador: Tomás Toledo. São Paulo: MASP, 2020c. Instagram Oficial do MASP. Entrevista. 59m47s. Disponível em <https://www.instagram.com/tv/CEKfImGpxSW/>

\_\_\_\_\_. Live Diálogos do Acervo MASP – Leitura sobre a obra *O vendedor de amendoim* (1990): depoimento [out. 2020]. Entrevistador: Tomás Toledo. São Paulo: MASP, 2020d. Instagram Oficial do MASP. Entrevista. 59m45s. Disponível em <https://www.instagram.com/tv/CEKfImGpxSW/>

## Apêndice A – Cronograma de Entrevistas

Quem	Abordagem	Data
Luiz Braga	Aspectos Gerais da vida como fotógrafo. Primeiras experiências com a fotografia. Percepções sobre aspectos da visualidade presente em sua obra e algumas exposições.	15/03/2018
	Sobre a exposição Retumbante Natureza Humanizada	12/06/2018
	Exposição na Signus Club e Arraial da Luz	16/01/2019
	Aspectos Gerais da vida como fotógrafo. Primeiras experiências com a fotografia. Percepções sobre aspectos da visualidade presente em sua obra e algumas exposições.	10/09/2019
João Pedro (Cêsbixo)	O vídeo ‘Sem Nome e o Nada’ para a exposição Retumbante Natureza Humanizada	26/04/2018
Diógenes Moura	Sobre a relação com Luiz Braga e a exposição Retumbante Natureza Humanizada	05/05/2018
Alexandre Sequeira		07/09/2018
João de Jesus Paes Loureiro		09/10/2018
Ernani Chaves		23/03/2019
Thiago Pelaes	Documentário sobre Retumbante Natureza Humanizada	29/01/2019
Janjo Proença	Amizade, Relação com a fotografia, Super 8, Zeppelin	27/08/2019
Jorge Eiró	Contemporâneo de Universidade, relação e influências	06/09/2019
João Carlos Pereira		
Rosely Nagakawa (Por email)	Sobre as primeiras impressões e conselhos sobre Luiz Braga	10/07/2019
Edyr Augusto (Por email)	Relação com Luiz Braga e participação no Zeppelin	29/07/2019
Periferia Ribeirinha de Belém – Uma paisagem de resistência (Palestra)	Palestra sobre o resultados do desenvolvimento do projeto Rumos Itaú Cultural.	17/09/2019
Saras da Memória #3 (Roda de conversa)	Fotografia paraense em rede com Ana Catarina, Elza Lima, Jorane Castro e Luiz Braga abordando a atuação deles nos anos 1980	16/10/2019

**Fonte:** Desenvolvido pelo autor

### Apêndice B – Atividades remotas em que Luiz Braga participou

Live	Data	Endereço
<b>MAMonline #LivenoAteliê   Luiz Braga</b>  A série #LivenoAteliê recebeu Luiz Braga, que conversou com Eder Chiodetto, curador do Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM.	31/05/2020	<b>Parte 1</b> <a href="https://www.instagram.com/tv/CA3OT-mH73t/">https://www.instagram.com/tv/CA3OT-mH73t/</a>  <b>Parte 2</b> <a href="https://www.instagram.com/tv/CA0tuoDH37Y/">https://www.instagram.com/tv/CA0tuoDH37Y/</a>
<b>Live na Casa da Fotografia</b>	16/06/2020	<b>Parte 1</b> <a href="https://www.instagram.com/tv/CBg38gIJFP0/">https://www.instagram.com/tv/CBg38gIJFP0/</a>  <b>Parte 2</b> <a href="https://www.instagram.com/tv/CBg-Oy9paDu/">https://www.instagram.com/tv/CBg-Oy9paDu/</a>
<b>Edição do MASP Live do dia 20.8, com Luiz Braga, artista, e Tomás Toledo, curador-chefe, MASP. Eles conversaram sobre a obra e a trajetória de Braga.</b>	20/08/2020	<a href="https://www.instagram.com/tv/CEKfImGpxSW/">https://www.instagram.com/tv/CEKfImGpxSW/</a>
<b>Programa Diálogos do Acervo - MASP Leitura sobre o Vendedor de Amendoim (1990)</b>	19/10/2020	<a href="https://www.instagram.com/tv/CEFWJXWp87a/">https://www.instagram.com/tv/CEFWJXWp87a/</a>

Fonte: Desenvolvido pelo autor

### Apêndice C – Cronograma da Semana Nacional de Fotografia

Evento / Período / Local	Palestras	Mesas-Redondas	Exposições / Oficinas / Mostra de Filmes
<p>I Semana Nacional de Fotografia</p> <p>16 e 19 de agosto de 1982</p> <p>Rio de Janeiro/RJ</p>	<p><b>Fotolinguagem</b>, Muniz Sodré;</p> <p><b>Plantão fotográfico do Museu Lasar Segall</b>, Luiz Paulo e Clóvis Loureiro.</p>	<p>O direito autoral na fotografia</p> <p>Participantes: José Carlos Costa Netto (presidente do Conselho Nacional de Direito Autoral), Hugo de Góes (advogado), Nair Benedicto (diretora da Agência F4), João Roberto Ripper (presidente do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Rio de Janeiro), Vicente Roig (chefe do Departamento de Direito Autoral da Abril Cultural).</p> <p>Encontro de fotógrafos brasileiros</p> <p>Participantes: Bené Fontelles (MT), Claudio Versiani (MG), Gustavo Moura (PB), José Albano (CE), Luiz Carlos Felizardo (RS), Milton Guran (DF), Orlando Azevedo (PR), Rino Marconi (BA) e Valdir Afonso (PE).</p>	<p>Painel das regiões, coletiva nacional reunindo as imagens selecionadas pelos representantes dos estados: Ceará, Paraíba, Pernambuco, Mato Grosso, Minas Gerais, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, bem como do Distrito Federal.</p>
<p>II Semana Nacional de Fotografia</p> <p>15 e 19 de agosto de 1983</p> <p>Brasília/DF</p>	<p>-</p>	<p><b>O Profissional da Fotografia no Brasil de Hoje e o Mercado de Trabalho</b></p> <p><b>Participantes:</b> Ricardo Malta, João Roberto Ripper, André Dusek, Adhemar Ghisi.</p> <p><b>Fotografia nas Regiões</b></p> <p><b>Participantes:</b> Beatriz Dantas (MG), Aristides Alves (BA), Manoel Novais (PE), Gentil Barreira (CE) e Patrick Pardini (PA).</p> <p><b>Antropologia Visual: Recursos Audiovisuais em Etnologia</b></p> <p><b>Participantes:</b> Jesco Von Puttkamer (antropólogo), Altair</p>	<p><b>EXPOSIÇÃO:</b></p> <p><b>Fotografias</b>, individual de Sebastião Salgado;</p> <p><b>O Fundo Neutro e meus Personagens</b>, individual de Mário Cravo Neto;</p> <p><b>Via-Sacra: Juazeiro</b>, individual de Joaquim Paiva;</p> <p><b>Beyond the Flag</b>, individual de Beatriz Schiller;</p> <p><b>Outdoor Mulher</b>, individual de Carlos Fadon Vicente;</p> <p><b>Fotografia sem Câmara</b>, individual de Regina Alvarez;</p> <p><b>Fotografias</b> de Luiza Venturelli e André Dusek;</p> <p><b>Tempostal: a Fotografia nos Postais de 1900 a 1920</b>, peças da Coleção Antonio Marcelino;</p>

		<p>Sales Barbosa (diretor do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia), Pedro Jorge de Castro (professor de cinema e TV da Universidade de Brasília).</p> <p><b>Ensino da Fotografia</b></p> <p><b>Participantes:</b> Cláudio Feijó, Luiz Venturelli, Patrícia Canetti, Ricardo de Hollanda, Rosary Esteves.</p> <p><b>A Permanência dos Materiais Fotográficos</b></p> <p><b>Participantes:</b> João Sócrates e Sérgio Burgi</p>	<p><b>Mostra dos Estudantes de Comunicação Social do Rio de Janeiro;</b></p> <p><b>Mostra dos Estudantes de Comunicação Social da Universidade Católica de Goiás;</b></p> <p><b>Mostra dos Estudantes de Comunicação Social da Universidade de Brasília;</b></p> <p><b>I Foto Centro-Oeste</b>, coletiva regional promovida pelo INFoto/Funarte</p> <p><b>OFICINA:</b></p> <p><b>Oficina de Fotojornalismo</b>, animada por Milton Guran e Luiza Venturelli.</p> <p><b>PROJEÇÃO DE FILME:</b></p> <p><b>Reporters</b>, de Raymond Depardon.</p>
<p>III Semana Nacional de Fotografia</p> <p>19 e 24 de agosto de 1984</p> <p>Fortaleza/C E</p>	<p><b>Ensaio no Tempo</b>, Walter Firmo;</p> <p><b>A ilusão Especular</b>, Arlindo Machado;</p> <p><b>Fotografia: Universos &amp; Arrabaldes</b>, Luis Humberto;</p> <p><b>Fotografia de Publicidade</b>, Chico Albuquerque;</p> <p><b>A Preservação da Produção Fotográfica Contemporânea</b>, Sérgio Burgi.</p>	<p><b>Mercado de Trabalho e o Direito Autoral</b></p> <p><b>Participantes:</b> Gentil Barreira, João Roberto Ripper e Capibaribe Neto.</p>	<p><b>EXPOSIÇÕES:</b></p> <p><b>Ensaio no Tempo</b>, individual de Walter Firmo;</p> <p><b>Portugal: Herança de uma Revolução</b>, individual de Felipe Taborda;</p> <p><b>Fotografias</b>, individual de Ricardo Malta;</p> <p><b>Intuições</b>, Antonio Augusto Fontes e Américo Vermelho;</p> <p><b>São Paulo: Gigante Intimista</b>, coletiva de 12 fotógrafos paulistas organizada pelo Centro Cultural São Paulo;</p> <p><b>Retrato Brasileiro</b>, mostra com a Coleção Francisco Rodrigues da Fundação Joaquim Nabuco, do Recife, organizada pelo INFoto/Funarte;</p> <p><b>Nosso Trabalho</b>, mostra coletiva de fotógrafos cearenses;</p>

		<p><b>I Mostra de Repórteres Fotográficos do Nordeste;</b></p> <p><b>I Foto Sul, coletiva regional promovida pelo INFoto/Funarte</b></p> <p><b>I Foto Centro-Oeste, coletiva regional promovida pelo INFoto/Funarte.</b></p> <p><b>OFICINAS:</b></p> <p><b>Fotografia de Publicidade,</b> animada por Chico Albuquerque;</p> <p><b>Descolonização do Olhar,</b> animada por Antonio Augusto Fontes e Walter Firmo.</p> <p><b>MOSTRA DE AUDIOVISUAIS:</b></p> <p><b>Retalhos do Paraíso,</b> de Carlos Potyguar;</p> <p><b>Uma Luta pela Terra,</b> de Lourdes Grzybowski;</p> <p>Realizada em Fortaleza (CE), entre 19 e 24 de agosto de 1984</p> <p><b>Uma Fotografia Aérea,</b> de Bira Soares;</p> <p><b>Um Pé de Cana não é nada, Juntando é um Canavial,</b> de Valdir Afonso;</p> <p><b>Outdoor Mulher,</b> de Carlos Fadon Vicente;</p> <p><b>Luxo para Todos,</b> de Joice César Pires e Mônica Souza Silva;</p> <p><b>Mário Barata,</b> de Guy Gonçalves e Maurício Valladares;</p> <p><b>Kitsch,</b> de Ana Periard, Fernando Homem de Melo e Nina Monteiro;</p> <p><b>O Prazer é Nosso,</b> de Cecília Simonetti, Laís Tapajós, Nair</p>
--	--	---

			<p>Benedicto, Regina Lemos e Vera Simonetti;</p> <p><b>Amazônia</b>, de Nair Benedicto, Junéia Mallas e Laís Tapajós.</p> <p>Instantes Intensos, de Eduardo Velásquez;</p> <p><b>Informação e Opinião Pública</b>, de Mário Notari.</p>
<p>IV Semana Nacional de Fotografia</p> <p>21 e 25 de outubro de 1985</p> <p>Belém/PA</p>	<p><b>A Função Social da Fotografia</b>, Maurício Lissovsky e Luiza Venturelli (comentarista);</p> <p><b>Aspectos da Linguagem Fotográfica</b>, Alair Gomes e Cristiano Mascaro (comentarista);</p> <p><b>Fotografia Brasileira Contemporânea</b>, Joaquim Paiva e Pedro Vasquez (comentarista);</p> <p><b>Regulamentação da Profissão de Fotógrafo</b>, Márcio Barros.</p>	-	<p><b>EXPOSIÇÕES:</b></p> <p><b>Fotografias</b>, individual de Leopoldo Plentz;</p> <p><b>Photographia Fidanza</b>, retrospectiva organizada pelo Projeto Pesquisa e Preservação de Fotografia Histórica no Pará;</p> <p><b>BH 24 horas</b>, coletiva de 18 fotógrafos mineiros coordenada por Juvenal Pereira e Nair Benedicto;</p> <p><b>Mostra Paulista</b>, coletiva dos fotógrafos Arnaldo Pappalardo, Carlos Henrique de Souza, Camila Butcher, Carlos Gordon, Carlos Moreira, Kenji Ota e Gal Oppido;</p> <p><b>Coletiva de Fotógrafos do Pará</b>, coletiva com 21 fotógrafos paraenses;</p> <p><b>Fotovaral</b>, coletiva de participação livre organizada por Miguel Chikaoka;</p> <p><b>Espaço Livre Programado</b>, coletiva com 23 fotógrafos de diferentes estados brasileiros;</p> <p><b>Momento Sucessório Brasileiro, 1984-1985</b>, coletiva de 65 fotógrafos de diferentes estados brasileiros;</p> <p><b>Fotografismo</b>, coletiva produzida pelo INFoto/Funarte, com trabalhos de Adriano Mangiavacchi, Cássio Vasconcellos, Edson Meirelles, Israel Abrantes, Luiz Braga, Luis Sotomayor, Mauro Fichman e Rochelle Costi;</p>

			<p><b>I Foto Nordeste</b>, coletiva regional promovida pelo INFoto/Funarte</p> <p><b>OFICINAS:</b></p> <p><b>Vivendo as Imagens</b>, animada por Cláudio Feijó, Rino Marconi e Miguel Chikaoka;</p> <p><b>Como Organizar um Portfólio</b>, animada por João Farkas e Rosely Nakagawa;</p> <p><b>Processamento em PB de Cópias Fotográficas de Longa Permanência</b>, animada por Guilherme Fracornel.</p> <p><b>PROJEÇÕES DE FILMES:</b></p> <p><b>Quatro Fotógrafos Americanos</b>, focalizando a obra de Robert Maddin, Ted Horowitz, Rebecca Blake e Jerry Uelsmann.</p> <p><b>Ansel Adams</b>, homenagem ao grande mestre paisagista.</p> <p><b>MOSTRA DE AUDIOVISUAIS:</b></p> <p><b>Com participação livre para todos os interessados.</b></p>
<p>V Semana Nacional de Fotografia</p> <p>18 e 22 de agosto de 1986</p> <p>Curitiba / PR</p>	<p><b>Fotografia Brasileira Contemporânea</b></p> <p><b>Participantes:</b> Joaquim Paiva e Boris Kossoy.</p> <p><b>A Defasagem Tecnológica como Empecilho à Criação Fotográfica no Terceiro Mundo</b></p>	<p><b>Projeção e Comentário de Imagens de Fotógrafos Latino-Americanos</b>, Charles Merewether;</p> <p><b>A Fotografia e o Direito Autoral: uma Perspectiva atual</b>, Hildebrando Pontes Neto;</p> <p><b>O Haicai e a Fotografia</b>, Paulo Leminski.</p>	<p><b>EXPOSIÇÕES:</b></p> <p><b>Ensaio</b>, individual de Helmut Wagner;</p> <p><b>Fitas e Bandeiras Venske</b>, individual de Orlando Azevedo;</p> <p><b>Fotografias Recentes</b>, individual de Luiz Carlos Felizardo;</p> <p><b>Gênese</b>, individual de Carlos Alberto Fontelles;</p> <p><b>Interiores e Não esqueça de Levar o Mapa</b>, instalações de Rochelle Costi;</p>

	<p><b>Participantes:</b> Antonio Augusto Fontes, Candido José Mendes de Almeida, Mário Cardoso e Carmen Vargas.</p>		<p><b>Cuba: Imagens da História, 1946-1982</b>, individual de Raul Corrales;</p> <p><b>Meninos sem Terra</b>, individual de Alberto Viana;</p> <p><b>Romeiros de Juazeiro do Norte</b>, Gustavo Moura e Celso Oliveira;</p> <p><b>Registros Pictográficos nos Presídios de Curitiba</b>, Carlos Roberto Zanello de Aguiar e Haraton Maravalha;</p> <p><b>Sul do Brasil: Caleidoscópio de Imagens</b>, Augusto Cury, Carlos A. J. Pereira e Paulo Fontes;</p> <p><b>Imagens de nossa Ilha</b>, coletiva dos fotógrafos integrantes do Núcleo de Fotografia de Florianópolis;</p> <p><b>5 Câmeras Conta Coisas</b>, João Urban, Nego Miranda, Sig, Márcio Santos e Vilma Slomp;</p> <p><b>Direitos Humanos</b>, coletiva dos fotógrafos da Agência F4;</p> <p><b>Doze Fotógrafos Poblanos</b>, coletiva de fotógrafos mexicanos da cidade de Puebla;</p> <p><b>Pequena Mostra Histórica do Teatro Guaíra</b>, combinando imagens de arquivo e a documentação atual efetuada por Marcos Pereira;</p> <p><b>Chargsheimer, 1924-1972</b>, retrospectiva de Carl Heinz Hargesheimer;</p> <p><b>Lunara: Amador 1900</b>, retrospectiva de Luiz do Nascimento Ramos, com curadoria de Eneida Serrano;</p> <p><b>Fotografia Argentina Contemporânea</b>, coletiva de 17 fotógrafos argentinos;</p> <p><b>Fotografia Contemporânea do Rio Grande do Sul</b>, coletiva com trabalhos de 31 fotógrafos gaúchos;</p>
--	---	--	---

		<p><b>A Guerra do Contestado:</b> Fotografias de Claro Janson, curadoria de Dario de Almeida Prado Jr.;</p> <p><b>Retrospectiva do Fotoclube do Paraná,</b> coletiva;</p> <p><b>Fotógrafos Pioneiros no Paraná, 1850-1940,</b> coletiva histórica organizada pela Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba;</p> <p><b>Mostra de Alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Paraná;</b></p> <p><b>VII Mostra de Fotojornalismo do Paraná,</b> organizada pela Associação de repórteres Fotográficos do Paraná;</p> <p><b>I Mostra de Fotografia Contemporânea do Paraná;</b></p> <p><b>Política 1985: Campanha para a Prefeitura de Curitiba,</b> coletiva;</p> <p><b>Multivisões,</b> coletiva com trabalhos dos primeiros fotógrafos agraciados pelo programa de Bolsas Marc Ferrez do INFoto/Funarte: Américo Vermelho, Carlos Henrique de Souza, Clóvis Loureiro, Fernando Tacca, Kenji Ota, Leopoldo Plentz, Maria Luiza de Mello Carvalho.</p> <p><b>OFICINAS:</b></p> <p><b>Composição em Fotografia,</b> animada por Ivan Lima;</p> <p><b>A Procura da Imagem, a Procura da Palavra,</b> animada por Stefania Bril;</p> <p><b>Fotoacabamento em PB e Processamento PB para longa Permanência da Imagem Fotográfica,</b> animada por Leopoldo Plentz e Guilherme Fracornel;</p>
--	--	--

			<b>Leitura Crítica da Imagem</b> , animada por Ivan Lima, Stefania Bril e Boris Kossoy.
VI Semana Nacional de Fotografia  16 e 22 de agosto de 1987  Ouro Preto / MG	<p><b>A Influência e a Utilização da Fotografia em outras Formas de Expressão Artística</b></p> <p><b>Participantes:</b> George Helt, Rafael França e Iole de Freitas.</p> <p><b>A Teoria e a Prática Fotográficas</b></p> <p><b>Participantes:</b> Juan Carlos Aramayo e Cristiano Mascaro.</p> <p><b>Por uma Reflexão em Torno da Fotografia Latino-Americana</b></p> <p><b>Participantes:</b> Eduardo Gil (Argentina), Diana Mines (Uruguai) e Pedro Meyer (México).</p> <p><b>A Fotografia e o Cinema</b></p> <p><b>Participantes:</b> Walter Carvalho e José Medeiros.</p>	<p><b>A Técnica como Linguagem</b>, Luiz Carlos Felizardo;</p> <p><b>A Fotografia em Preto e Branco</b>, Leopoldo Plentz;</p> <p><b>Fotografia de Rua: o Ato de Fotografar</b>, Carlos Moreira;</p> <p><b>Fotografia e edição</b>, Sérgio Zalis;</p> <p><b>Como Organizar um Portfólio</b>, Rosely Nakagawa;</p> <p><b>A Reprodução Fotográfica da Obra de Arte</b>, Beto Felício;</p> <p><b>Como Arquivar e Catalogar Fotografias</b>, Cássia Maria Mello da Silva.</p>	<p><b>EXPOSIÇÕES:</b></p> <p><b>Realizada em Ouro Preto (MG), entre 16 e 22 de agosto de 1987</b></p> <p><b>Retratos</b>, individual de Milton Ellena Trópia;</p> <p><b>Coletiva de Fotógrafos Mineiros;</b></p> <p><b>Coletiva de Fotógrafos Capixabas;</b></p> <p><b>Coletiva de Fotógrafos Argentinos;</b></p> <p><b>Fotografia Uruguaia Hoje</b>, coletiva;</p> <p><b>Setenta Impressões de Cuba</b>, coletiva de fotógrafos cubanos;</p> <p><b>Uma Sensação do Impossível</b>, coletiva de fotógrafos mexicanos;</p> <p><b>Foto-grafia: Artes Plásticas, Imagem</b>, Suporte, Berenice Toledo e Bernardo caro;</p> <p><b>História em Preto e Branco: Imagens de uma Época, Sul de Minas, 1870-1930;</b></p> <p><b>I Foto Norte</b>, coletiva regional promovida pelo INFoto/Funarte.</p> <p><b>OFICINAS:</b></p> <p><b>Oficina de Retoque</b>, animada por José Albano;</p> <p><b>A Dança Através da Fotografia</b>, animada por Emidio Luisi;</p> <p><b>Vivenciando as Imagens Fotográficas</b>, animada por Cláudio Feijó;</p> <p><b>Processos Alternativos em Fotografia</b>, animada por Marcelo Kraiser;</p>

			<p><b>A Fotografia como Mídia Impressa em Capas de Disco</b>, animada por Felipe Taborda;</p> <p><b>Oficina da Caixa Mágica</b>, animada por Luiz Felipe Cabral e Beatriz Dantas;</p> <p><b>Leitura Crítica da Imagem</b>, animada por José Albano, Luis Humberto, David Zingg e Walter Firmo;</p> <p><b>PROJEÇÕES:</b></p> <p><b>Projeção de Audiovisuais</b>, coordenada por Rubens Chaves;</p> <p><b>Projeção de Slides em Bares e Restaurantes</b>, coordenada por Francisco da Costa e Juliano Serra.</p> <p><b>LANÇAMENTOS DE LIVROS:</b></p> <p><b>Notas</b>, de Stefania Bril (Prêmio Editorial);</p> <p><b>Feito na América Latina</b>, diversos autores (Infoto/Funarte).</p>
<p>VII Semana Nacional de Fotografia</p> <p>21 e 27 de novembro de 1988</p> <p>Rio de Janeiro / RJ</p>	<p><b>O vídeo: impacto da imagem eletrônica</b>, Arlindo Machado;</p> <p><b>A computação gráfica</b>, Ormeo Botelho;</p> <p><b>A holografia</b>, Eduardo Kac;</p> <p><b>A fotografia brasileira contemporânea</b>, Joaquim Paiva e Walter Firmo;</p>	-	<p><b>EXPOSIÇÕES:</b></p> <p><b>Sahel: o homem em abandono</b>, individual de Sebastião Salgado;</p> <p><b>Holofractal</b>, Ormeo Botelho e Eduardo Kac;</p> <p><b>Angola, maio de 1988</b>, individual de Ricardo Azoury;</p> <p><b>Fotógrafos peruanos</b>, coletiva;</p> <p><b>Imagens da criança brasileira</b>, coletiva;</p> <p><b>O negro: um século no cartão postal, 1888-1988</b>;</p> <p><b>Panorama da Coleção de Fotografia do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro</b>.</p>

	<p>O acervo de fotografia do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Paulo Herkenhoff.</p>		<p><b>OFICINAS:</b></p> <p><b>A fotografia independente,</b> animada por Rogério Reis;</p> <p><b>Fotografia de moda,</b> animada por Cláudia Jaguaribe;</p> <p><b>Fotografia e edição,</b> animada por Sérgio Zalis;</p> <p><b>Linguagem fotográfica,</b> animada por Clóvis Loureiro;</p> <p><b>Linguagem e edição da fotografia em cor,</b> animada por Pedro Lobo;</p> <p><b>Descondicionamento do olhar: uma oficina de linguagem fotográfica,</b> animada por Cláudio Feijó;</p> <p><b>A fotografia como mídia impressa em capa de disco,</b> animada por Felipe Taborda;</p> <p><b>Imagens intemporais: interpretação e registro,</b> animada por Claus Meyer;</p> <p><b>Fotografia e História: fotobiografia do mundo,</b> animada por Maurício Lissovsky;</p> <p><b>História da fotografia no Brasil,</b> animada por Rubens Fernandes Junior;</p> <p><b>Processamento fotográfico para a permanência da imagem,</b> animada por Guilherme Fracornel;</p> <p><b>A conservação e preservação fotográficas,</b> animada por Sandra Baruki e Sérgio Burgi;</p> <p><b>Leitura crítica de imagens,</b> animada por Luiz Braga, Evandro Teixeira e Walter Firmo;</p> <p><b>Leitura crítica de imagens,</b> animada por Joaquim Paiva, Ricardo Chaves e Rubens Fernandes Junior.</p>
--	---	--	---

			<p><b>PROJEÇÕES:</b></p> <p>Projeção de audiovisuais, coordenada por Rubens Chaves;</p> <p>Projeção de cromos, coordenada por Wilson da Costa;</p> <p>Projeção de vídeos.</p> <p><b>VISITAS PROGRAMADAS:</b></p> <p># Visitas guiadas às exposições da VII Semana Nacional da Fotografia, conduzidas por Joaquim Paiva;</p> <p># Visita ao Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, conduzida por Márcia Mello;</p> <p># Visita ao Centro de Preservação e Conservação de Fotografia da Funarte, conduzida por Marlene Vieira.</p>
--	--	--	--

Fonte: Adaptado pelo autor a partir do site da FUNARTE<sup>150</sup>

<sup>150</sup> Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/as-semanas-nacionais-da-fotografia/>. Acesso em 27 de outubro de 2020

**Apêndice D – Prêmios e exposições década de 1970**

Ano	Prêmios e exposições
1979	- I Portfólio. Individual. Galeria Theodoro Braga, Belém, Brasil

**Fonte:** Chiodetto (2014); Galeria Leme<sup>151</sup>; Galeria Gávea<sup>152</sup> e Luiz Braga<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> Disponível em <https://galerialeme.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/01/luiz-braga-atualizado-agosto2021.pdf>. Acesso em 05 de novembro de 2021.

<sup>152</sup> Disponível em [http://www.galeriadagavea.com.br/uploads/artist/resume\\_pt\\_br/15/CV\\_Luiz\\_Braga\\_portugues.pdf](http://www.galeriadagavea.com.br/uploads/artist/resume_pt_br/15/CV_Luiz_Braga_portugues.pdf). Acesso em 05 de novembro de 2021.

<sup>153</sup> Encaminhado por e-mail.

### Apêndice E – Prêmios e exposições década de 1980

Ano	Prêmios e exposições
1980	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>I Salão do Arquiteto.</b> Coletiva. Colégio Nazaré, Belém, Pará.</li> <li>- <b>Portfólio 80.</b> Individual. Signo's Club, Belém, Brasil</li> </ul>
1982	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>V Salão Nacional de Artes Plásticas.</b> Coletiva. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.</li> <li>- <b>Salão Arte Pará. Coletiva.</b> Salão do Jornal O Liberal, Belém, Brasil.</li> </ul>
1983	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>I Bienal Internacional de Arte Fotográfica.</b> Coletiva. Escola Panamericana de Artes, São Paulo, Brasil.</li> <li>- <b>XXXVI Salão de Artes Plásticas de Pernambuco.</b> Coletivo. Museu do Estado de Recife, Brasil.</li> <li>- <b>FotoPará 83.</b> Coletiva. Galeria Theodoro Braga, Belém, Brasil</li> </ul>
1984	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>VII Salão Nacional de Artes Plásticas.</b> Artista Premiado. Coletiva. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.</li> <li>- <b>Tradição e Ruptura/Retratos.</b> Coletiva. Pavilhão da Bienal, São Paulo, Brasil.</li> <li>- <b>No Olho da Rua.</b> Individual. Centro Cultural São Paulo, SP; Galeria Theodoro Braga, Belém, Brasil.</li> <li>- <b>FotoPará 84.</b> Coletiva. Galeria Theodoro Braga, Belém, Brasil.</li> <li>- <b>Salão Arte Pará.</b> Coletiva. Salão do jornal O Liberal, Belém, Brasil.</li> </ul>
1985	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Salão Arte Pará 85.</b> Coletiva. Salão do jornal O Liberal, Artista premiado, Belém, Brasil.</li> <li>- <b>Quadrienal de Fotografia.</b> Coletiva. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.</li> <li>- <b>VII Salão Nacional de Artes Plásticas.</b> Artista Premiado. Coletiva. Galeria Sérgio Milliet, Rio de Janeiro, Brasil.</li> <li>- <b>Fotografismo.</b> Coletiva. Galeria de Fotografia da Funarte, Rio de Janeiro, Brasil.</li> <li>- <b>OITAVO SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.</b> Coletiva. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro. Dezembro.</li> <li>- <b>COLETIVA DE FOTÓGRAFOS DO PARÁ.</b> Galeria Ângelus do Teatro da Paz. Belém. Outubro.</li> </ul>
1986	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>IX Salão Nacional de Artes Plásticas.</b> Coletiva. Museu da Universidade de Belém, Brasil.</li> <li>- <b>Salão Arte Pará 86.</b> Artista Premiado. Coletiva. Salão do jornal O Liberal, Belém, Brasil.</li> <li>- <b>Fotógrafos Brasileiros Contemporâneos.</b> III Encuentro y Muestra Nacional de Fotografía. Coletiva. Quito, Equador.</li> <li>- <b>VIII Salão Nacional de Artes Plásticas.</b> Coletiva. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.</li> <li>- <b>Coletiva de Fotógrafos do Pará.</b> Galeria Ângelus do Theatro da Paz, Belém, Brasil.</li> </ul>
1987	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>I Fotonorte.</b> Artista convidado. Coletiva. Instituto Nacional da Fotografia. Itinerância Nacional, Brasil.</li> <li>- <b>VI Salão Arte Pará.</b> Coletiva. Galeria Rômulo Maiorana, Artista premiado, Belém, Brasil.</li> <li>- <b>À Margem do Olhar.</b> Individual. Galeria Theodoro Braga, Belém; Galeria do Teatro Nacional, Brasília, Brasil; Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro; Galeria Fotóptica, São Paulo, Brasil</li> </ul>
1988	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>VII Salão Arte Pará.</b> Coletiva. Galeria Rômulo Maiorana, Artista premiado, Belém, Brasil.</li> <li>- <b>Brasil, Cenários e Personagens.</b> Coletiva. Galeria Ômega, La Plata, Argentina, e embaixada brasileira, Moscou, Rússia.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Mostra de Portfólio.</b> Coletiva. Centro Cultural San Martin, Buenos Aires, Argentina.</li> <li>- <b>Prêmio Marc Ferrez,</b> Instituto Nacional da Fotografia, Rio de Janeiro</li> </ul>
1989	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>As 40 Melhores Fotografias dos Dez Anos da Galeria Fotóptica.</b> Coletiva. São Paulo, Brasil.</li> <li>- <b>Reflexões sobre a Fotografia Brasileira Contemporânea.</b> IADE, Lisboa Portugal.</li> <li>- <b>Fotoforum.</b> Coletiva. Liptouské Múzeum, Ruzomberok, Eslováquia.</li> <li>- <b>Brasil, Cenários e Personagens.</b> Coletiva. Galeria de Fotografia da Funarte, Rio de Janeiro, Brasil.</li> <li>- <b>Acervo.</b> Coletiva. Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro, Brasil.</li> </ul>

Fonte: Chiodetto (2014); Galeria Leme<sup>154</sup>; Galeria Gávea<sup>155</sup> e Luiz Braga<sup>156</sup>

<sup>154</sup> Disponível em <https://galerialeme.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/01/luiz-braga-atualizado-agosto2021.pdf>. Acesso em 05 de novembro de 2021.

<sup>155</sup> Disponível em [http://www.galeriadagavea.com.br/uploads/artist/resume\\_pt\\_br/15/CV\\_Luiz\\_Braga\\_portugues.pdf](http://www.galeriadagavea.com.br/uploads/artist/resume_pt_br/15/CV_Luiz_Braga_portugues.pdf). Acesso em 05 de novembro de 2021.

<sup>156</sup> Encaminhado por e-mail.

### Apêndice F – Prêmios e exposições década de 1990

Ano	Prêmios e exposições
1990	- <b>The Leopold Godowsky Jr Color Photography Awards.</b> Coletiva dos premiados. Klebenov Gallery, Photographic Resource Center, Universidade de Boston, Estados Unidos;
1991	- <b>SOBRECOR.</b> Coletiva. Casa da Fotografia Fuji. São Paulo. - <b>X SALÃO ARTEPARÁ.</b> Artista Convidado. Coletiva. Galeria Romulo Maiorana. Belém. - <b>MÊS DA FOTOGRAFIA.</b> NAFOTO. Coletiva. Galeria Fotóptica. São Paulo.
1992	- <b>ANOS-LUZ.</b> Individual, Galeria Theodoro Braga. Belém. - <b>LUIZ BRAGA &amp; EMMANUEL NASSAR.</b> Fotografia e Pintura. Galerie Weisse Stadt. Colônia. Alemanha. - <b>A FACE NEGRA NA SOCIEDADE BRASILEIRA.</b> Coletiva. Galeria de Fotografia da Funarte. Rio de Janeiro. - <b>PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM / 500 ANOS DA AMÉRICA.</b> Coletiva. Munique e Stuttgart. Alemanha. - <b>COLEÇÃO PIRELLI MASP DE FOTOGRAFIAS.</b> Coletiva. Museu de Arte de São Paulo. São Paulo. - <b>IMAGE DU BRÈSIL.</b> Coletiva. Fundação Suíça para Fotografia. Zurique. - <b>ALEXANDRE RODRIGUES FERREIRA.</b> Fotografias integradas à exposição do naturalista. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro. - <b>ARTE AMAZONAS.</b> Coletiva. Programação da ECO-92. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. - <b>I SALÃO PARAENSE DE ARTE CONTEMPORÂNEA.</b> Artista Convidado. Coletiva. Centur. Belém. - <b>ANOS-LUZ.</b> Individual. Museu de Arte de São Paulo. São Paulo. - <b>LUIZ BRAGA.</b> Individual. Centro Cultural do Banco do Brasil.
1993	- <b>III STUDIO INTERNACIONAL DE TECNOLOGIAS DE IMAGEM.</b> Coletiva. SESC Pompéia. São Paulo. - <b>COLEÇÃO JOAQUIM PAIVA.</b> Coletiva, Mês Internacional da Fotografia, Casa da Fotografia Fuji, São Paulo. - <b>FOTOGRAFIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.</b> Coletiva, Mês Internacional da Fotografia, SESC Pompéia, São Paulo. - <b>KLIMA GLOBAL.</b> Coletiva, Staatlich Kunsthalle, Berlin. Alemanha. - <b>LUIZ BRAGA.</b> Individual. Pulitzer Art Gallery, Amsterdã. Holanda.
1994	- <b>ANOS-LUZ.</b> Individual. Espaço G51. Brasília. - <b>ESPESSURA DA LUZ - FOTOGRAFIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.</b> Coletiva. Bienal Internacional do Livro. Frankfurt. Alemanha. - <b>LUIZ BRAGA - FOTOGRAFIAS.</b> Individual. Bi - Pi's Kulturgalerie. Colônia. Alemanha. - <b>ANOS-LUZ.</b> Individual. IV Semana de Fotografia de Curitiba. Sala Theodoro de Bona. Curitiba. - <b>ANOS-LUZ.</b> Individual. I Semana Paraibana de Fotografia. Fundação Espaço Cultural da Paraíba. João Pessoa. - <b>ANOS-LUZ.</b> Individual. Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense. Niterói.
1995	- <b>LICHTBILD.</b> Coletiva. Internationale Fototage Herten. Alemanha. - <b>RETRATOS - ANOS 80/90. MÊS INTERNACIONAL DA FOTOGRAFIA.</b> Coletiva. Espaço Cultural FAAP. São Paulo. - <b>SALÃO PARAÍBA BRASIL DE ARTE FOTOGRÁFICA.</b> Coletiva. Fundação Espaço Cultural da Paraíba. João Pessoa.

1996	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>NOVAS TRAVESSIAS. RECENT PHOTOGRAPHIC ART FROM BRAZIL.</b> Coletiva. Photographer's Gallery. Londres.</li> <li>- <b>V COLÓQUIO LATINOAMERICANO DE FOTOGRAFIA.</b> Projeção e palestra. Centro de las Artes. Cidade do México.</li> <li>- <b>BOLSA VITAE DE ARTES,</b> Concurso Nacional, Fundação Vitae.</li> </ul>
1997	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>IMAGENS DA FOTOGRAFIA BRASILEIRA.</b> Coletiva. São Paulo.</li> <li>- <b>A MÃO O OLHO.</b> Coletiva. Palácio Antônio Lemos. Belém.</li> <li>- <b>L.G.C ARTE HOJE</b> - Coletiva de Lançamento da Galeria . Rio de Janeiro.</li> <li>- <b>LICHTBILDER - JUNGE BRASILIANISCHE FOTOGRAFIE</b> - 10 PHOTOSZENE KÖLN/PHOTOKINA. Coletiva. DuMont Kunsthalle/BlauHalle. Colônia. Alemanha.</li> </ul>
1998	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>BELÉM – CIDADE PATRIMÔNIO.</b> Individual. Espaço Cultural Ernesto Pinho. Belém.</li> <li>- <b>FUNDAÇÃO ABRINQ, III LEILÃO DE FOTOGRAFIAS.</b> Coletiva. Museu Brasileiro da Escultura. São Paulo.</li> <li>- <b>PROJETO III - FOTOGRAFIAS.</b> Coletiva. MABEU - Museu de Arte Brasil Estados Unidos. Belém.</li> <li>- <b>SALÃO PLÁSTICA AMAZÔNICA.</b> Coletiva. Teatro Chaminé. Manaus.</li> <li>- <b>II FOTONORTE.</b> Coletiva. Artista Convidado. Museu do Estado. Belém.</li> <li>- <b>AMAZÔNICAS.</b> Coletiva. Instituto Cultural Itaú. São Paulo.</li> <li>- <b>MARAJÓ E TAPAJÓS A TRANSFORMAÇÃO DO BARRO.</b> Brasil das Artes. Coletiva. Espaço Cultural da Estação Santa Cecília do metrô. São Paulo.</li> <li>- <b>HOMEM E MEIO AMBIENTE.</b> Coletiva. Casa da Fotografia Fuji. São Paulo.</li> <li>- <b>RETRATO PARAENSE.</b> Coletiva. Museu do Estado. Belém.</li> <li>- <b>TERRA E MAR A VISTA.</b> Coletiva da Série Viagens. Instituto Cultural Itaú. São Paulo.</li> <li>- <b>BELÉM POSTAL.</b> Individual Comemorativa ao aniversário de Belém. Museu do Estado do Pará e Shopping Iguatemi. Janeiro.</li> </ul>
1999	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>O MELHOR DA FOTOGRAFIA BRASILEIRA DO SÉCULO XX.</b> Coletiva. Casa da Fotografia Fuji. São Paulo.</li> <li>- <b>AMAZÔNIA: LA MIRADA SIN FRONTERAS.</b> Coletiva. V Mês de La Fotografía. Centro de La Imagen Alianza Francesa. Quito. Equador.</li> <li>- <b>FOTÓGRAFOS E FOTOARTISTAS.</b> Coletiva. Espaço Porto Seguro de Fotografia. São Paulo.</li> <li>- <b>4º SALÃO FINEP DE FOTOJORNALISMO.</b> Coletiva. Espaço Cultural Finep. Rio de Janeiro.</li> <li>- <b>II FOTONORTE.</b> Coletiva. Artista Convidado. Instituto Cultural Brasileiro na Alemanha. Berlim.</li> </ul>

Fonte: Chiodetto (2014); Galeria Leme<sup>157</sup>; Galeria Gávea<sup>158</sup> e Luiz Braga<sup>159</sup>

<sup>157</sup> Disponível em <https://galerialeme.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/01/luiz-braga-atualizado-agosto2021.pdf>. Acesso em 05 de novembro de 2021.

<sup>158</sup>

Disponível

em

[http://www.galeriadagavea.com.br/uploads/artist/resume\\_pt\\_br/15/CV\\_Luiz\\_Braga\\_portugues.pdf](http://www.galeriadagavea.com.br/uploads/artist/resume_pt_br/15/CV_Luiz_Braga_portugues.pdf).

Acesso em 05 de novembro de 2021.

<sup>159</sup> Encaminhado por e-mail.

### Apêndice G – Prêmios e exposições década de 2000

Ano	Prêmios e exposições
2000	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA DE LUIZ BRAGA.</b> Individual. “PORTUGAL e BRASIL: OUTRAS VISÕES, OUTRAS IMAGENS”. IV Colóquio Literatura, Política e Políticas Culturais. ISPA- Instituto Superior de Psicologia Aplicada. Lisboa. Portugal.</li> <li>- <b>DESENHOS DO OLHAR.</b> Individual. 3ª Bienal Internacional de Fotografia. Memorial de Curitiba. Curitiba, Paraná.</li> <li>- <b>LABIRINTO E IDENTIDADES.</b> Coletiva. Centro Português de Fotografia. Porto. Portugal.</li> <li>- <b>O BRASIL NA VISUALIDADE POPULAR.</b> Coletiva. Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.</li> <li>- <b>CASA DA FOTOGRAFIA FUJI - 10 ANOS NA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA BRASILEIRA.</b> Coletiva. São Paulo.</li> <li>- <b>BRASIL MITOLÓGICO / BRASIL ANTROPOLÓGICO</b> Luiz Braga e Mário Cravo Neto no acervo do MAM”. Coletiva. MAM Higienópolis. São Paulo.</li> <li>- <b>BRAZILIAN PHOTOGRAPHY 1945-1995.</b> Coletiva. Kunstmuseum Wolfsburg. Wolfsburg. Alemanha.</li> <li>- <b>BRASIL 500 ANOS.</b> Coletiva. Artista convidado. Teatro Nacional de Brasília. Brasília.</li> <li>- <b>NIKON PHOTO CONTEST INTERNATIONAL.</b> Artista Premiado, Japão.</li> </ul>
2001	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>A PERMANÊNCIA DOS GÊNEROS: O RETRATO, OS ANIMAIS, A PAISAGEM E A NATUREZA-MORTA NA COLEÇÃO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.</b> Coletiva. MAM Villa-Lobos. São Paulo.</li> <li>- <b>UMA COLEÇÃO: FOTOGRAFIAS DO ACERVO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.</b> Coletiva. Galeria 68 Elf e Espaço Cultural Exit Art. Colônia. Alemanha. Espaço Cultural Kultur Fabrik. Esch-sur-Alzette. Luxemburgo.</li> <li>- <b>COLEÇÃO PIRELLI.</b> Coletiva. Embaixada Brasileira. Roma. Itália.</li> <li>- <b>TRAJETÓRIA DA LUZ NA ARTE BRASILEIRA.</b> Coletiva. Itaú. Cultural São Paulo. São Paulo.</li> <li>- <b>MOSTRA DO PRÊMIO PORTO SEGURO DE FOTOGRAFIA.</b> Coletiva. Espaço Porto Seguro de Fotografia. São Paulo.</li> <li>- <b>REVISTA CASA DO VATICANO.</b> Coletiva. Exposição de Lançamento do 2º número. Pinacoteca do Estado de São Paulo.</li> <li>- <b>NIKON PHOTO CONTEST INTERNATIONAL.</b> Artista Premiado, Japão.</li> </ul>
2002	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>PAINEL FOTOGRÁFICO VER-O-PESO E CULINÁRIA</b> - Coletiva. Museu do Círio. Belém.</li> <li>- <b>FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA PARAENSE PANORAMA 80/90</b> - Coletiva. Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Belém.</li> <li>- <b>COLEÇÃO DE FOTOGRAFIA DO MUSEU DE ARTE MODERNA</b> - Mostra da Produção Nacional dos anos 40 até 2000. Coletiva. MAM. São Paulo.</li> <li>- <b>VISÕES E ALUMBRAMENTOS</b> - Mostra da coleção de Joaquim Paiva de fotografias contemporâneas brasileiras. Coletiva. Pavilhão Oca no Parque Ibirapuera. São Paulo.</li> <li>- <b>ARTE E POLÍTICA: O TRABALHO / O TRABALHADOR</b> - Coletiva. MAM. Villa Lobos. São Paulo.</li> </ul>
2003	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>X SALÃO DA BAHIA.</b> Preto e Branco. Coletiva. Museu de Arte Moderna da Bahia. Bahia.</li> <li>- <b>CAIXA DE LUZ-</b> Cor. Individual. X Salão Arte Pará. Galeria da Residência. Belém.</li> <li>- <b>PRÊMIO PORTO SEGURO FOTOGRAFIA 2003. A PRAÇA A CIDADE EM SUA ESSÊNCIA.</b> Cor. Coletiva. Espaço Porto Seguro de Fotografia. São Paulo.</li> <li>- <b>COLEÇÃO PIRELLI / MASP DE FOTOGRAFIAS.</b> Coletiva. Museu de Arte</li> </ul>

	<p>de São Paulo. São Paulo.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>LABIRINTOS E IDENTIDADES.</b> Coletiva. Centro Universitário Maria Antônia da USP. São Paulo.</li> <li>- <b>BELÉM REVELADA</b> - Cor. Individual. Shopping Iguatemi. Belém.</li> <li>- <b>PRÊMIO PORTO SEGURO DE FOTOGRAFIA.</b> Artista Premiado, Categoria Brasil.</li> </ul>
2004	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>SÃO PAULO 450 ANOS EM 24 HORAS.</b> Coletiva. São Paulo.</li> <li>- <b>LUIZ BRAGA EM PRETO E BRANCO.</b> Individual. Fnac. Itinerância Nacional e Internacional.</li> </ul>
2005	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>A IMAGEM DO SOM DE DORIVAL CAYMMI.</b> Coletiva. Paço Imperial. Rio de Janeiro.</li> <li>- <b>ARTE PARÁ.</b> Coletiva. Museu do Estado do Pará.</li> <li>- <b>O BRASIL DA TERRA ENCANTADA E ALDEIA GLOBAL.</b> Coletiva. Palácio Itamaraty. Brasília. São Paulo.</li> <li>- <b>TERRITÓRIO DO OLHAR.</b> Individual. Museu Vale do Rio Doce. Antiga Estação Pedro Nolasco. Argolas. Vitória. Espírito Santo.</li> <li>- <b>ARRAIAL DA LUZ. PROJETO CULTURA PARÁ.</b> Individual. Arraial de Nazaré. Belém.</li> <li>- <b>VIAGEM AOS BRASIS.</b> Ano do Brasil na França. Coletiva. Espaço França.</li> <li>- <b>RETRATOS AMAZÔNICOS.</b> Individual. Museu de Arte Moderna de São Paulo-Sala Paulo Figueiredo. São Paulo.</li> </ul>
2006	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>A IMAGEM DO SOM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.</b> Coletiva. Paço Imperial. Rio de Janeiro.</li> <li>- <b>PRÊMIO PORTO SEGURO DE FOTOGRAFIA.</b> Coletiva. Espaço Porto Seguro de Fotografia. São Paulo.</li> <li>- <b>ARTE PARÁ.</b> Coletiva. Mercado Bolonha. Belém.</li> <li>- <b>4º CICLO MULTICULTURAL. A Sinestesia da Arte. Um Passeio pelos 5 Sentidos.</b> Coletiva. Centro da Cultura Judaica. São Paulo.</li> <li>- <b>A IMAGEM DO SOM-FUTEBOL.</b> Coletiva. St. Elisabeth- Kirche. Invalidenstrasse 3. Berlim. Alemanha.</li> <li>- <b>ARRAIAL DA LUZ.</b> Coletiva. Arraial de Nazaré. Belém.</li> <li>- <b>V BIENNALE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DES ARTS VISUELS DE LIÈGE.</b> Coletiva. Liège. Bélgica.</li> </ul>
2007	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>A IMAGEM DO SOM DO SAMBA.</b> Coletiva. Paço Imperial. Rio de Janeiro.</li> <li>- <b>14º SALÃO DA BAHIA.</b> Coletiva. Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador.</li> <li>- <b>5º CICLO MULTICULTURAL - ESCULTURAS CABOCLAS.</b> Individual. Centro de Cultura Judaica. São Paulo.</li> <li>- <b>PHOTOQUAI - BIENAL DE FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA, IMAGENS DO MUNDO.</b> Coletiva. Musée Du Quai Branly. Paris.</li> <li>- <b>PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA.</b> Coletiva. MAM- Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo.</li> <li>- <b>O BRASIL NA VISUALIDADE POPULAR.</b> Individual. Caixa Cultural. Grande Galeria. Rio de Janeiro.</li> <li>- <b>MARGENS DA COR.</b> Individual. Eu Faço Cultura. Solar do Rosário. Curitiba.</li> <li>- <b>ARTE-ANTROPOLOGIA.</b> Coletiva. MAC. São Paulo.</li> <li>- <b>MARGENS DA COR - Eu Faço Cultura.</b> Individual. Centro de Cultura Nansen Araújo- SESI. Belo Horizonte- MG.</li> <li>- <b>FOTO RIO 2007 - ENCONTRO INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIA DO RIO DE JANEIRO</b>”. Individual. Rio de Janeiro.</li> <li>- <b>ARRAIAL DE TODOS OS TEMPOS.</b> Coletiva. Belém.</li> <li>- <b>TERRITÓRIO DA LUZ.</b> Individual. Galeria Oeste. São Paulo.</li> </ul>
2008	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>CREPÚSCULOS.</b> Individual. Casa de Cultura de Paraty. Paraty. RJ.</li> <li>- <b>AS AMAZÔNIAS: VERDADES E LENDAS.</b> Coletiva. Pavilhão da Bienal. São Paulo.</li> <li>- <b>CENAS DA VIDA.</b> Coletiva. Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. Centro</li> </ul>

	<p>Cultural Solar do Barão, Curitiba.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>ARTE PELA AMAZÔNIA</b>. Coletiva. Pavilhão da Bienal. São Paulo.</li> <li>- <b>CONTIGUIDADES-1970-2000</b>. Coletiva. Museu Histórico do Estado do Pará. Belém.</li> <li>- <b>CONTRADITÓRIO, PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA</b>. Coletiva. Sala Alcalá 31. Madri.</li> <li>- <b>14º SALÃO DA BAHIA</b>. Artista Premiado, 2008.</li> </ul>
2009	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>ENCONTROS COM A FOTOGRAFIA</b>. Coletiva. Coleção FNAC de Fotografia. São Paulo.</li> <li>- <b>53ª BIENAL DE VENEZA</b>. Coletiva. Pavilhão do Brasil. Giardini. Veneza, Itália.</li> <li>- <b>VAGALUME</b>. Individual. Galeria Leme. São Paulo.</li> <li>- <b>AGOSTO DA FOTOGRAFIA</b>. Coletiva. Palácio das Artes Rodin. Salvador.</li> <li>- <b>IV-MÉNES-PATAK MENTI NEMZETKÖZI FOTÓMUVÉSZETI FESZTIVÁL</b>. Coletiva. Hungria.</li> <li>- <b>30 ANOS DE FOTOGRAFIA</b>. Coleção Rosely Nakagawa. Caixa Cultural. São Paulo.</li> <li>- <b>CARTOGRAFIAS CONTEMPORÂNEAS</b>. Coletiva. SESC Santana. São Paulo.</li> <li>- <b>A PROCURA DE UM OLHAR - ANO DA FRANÇA NO BRASIL</b>. Coletiva. Pinacoteca do Estado de São Paulo.</li> <li>- <b>PRÊMIO MARCANTONIO VILAÇA</b>. Artista Premiada, Funarte, 2009.</li> </ul>

Fonte: Chiodetto (2014); Galeria Leme<sup>160</sup>; Galeria Gávea<sup>161</sup> e Luiz Braga<sup>162</sup>

<sup>160</sup> Disponível em <https://galerialeme.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/01/luiz-braga-atualizado-agosto2021.pdf>. Acesso em 05 de novembro de 2021.

<sup>161</sup>

Disponível

em

[http://www.galeriadagavea.com.br/uploads/artist/resume\\_pt\\_br/15/CV\\_Luiz\\_Braga\\_portugues.pdf](http://www.galeriadagavea.com.br/uploads/artist/resume_pt_br/15/CV_Luiz_Braga_portugues.pdf).

Acesso em 05 de novembro de 2021.

<sup>162</sup> Encaminhado por e-mail.

### Apêndice H – Prêmios e exposições década de 2010

Ano	Prêmios e exposições
2010	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>O PERCURSO DO OLHAR.</b> Individual. Museu das 11 Janelas. Belém.</li> <li>- <b>ANTONIO, LUIZ E BINA.</b> Coletiva. Galeria da Gávea. Rio de Janeiro.</li> <li>- <b>ESTRADA NOVA S/N.</b> Individual. Espaço Porto Seguro. São Paulo.</li> <li>- <b>10 ANOS DO CLUBE DE COLECIONADORES DE FOTOGRAFIA DO MAM.</b> Coletiva. Museu de Arte Moderna de São Paulo.</li> <li>- <b>AMAZÔNIA, A ARTE.</b> Coletiva. Museu da Vale. Vila Velha . Junho/Setembro e Palácio da Artes. Belo Horizonte.</li> <li>- <b>IN-TRANS-ITIONS.</b> Coletiva. Buschlen Mowatt Gallery. Vancouver. Canadá.</li> </ul>
2011	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>30° ARTE PARÁ.</b> Museu do Estado Belém.</li> <li>- <b>PERCURSOS E AFETOS - FOTOGRAFIAS 1928/2011.</b> Coletiva. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo.</li> <li>- <b>EXTREMES.</b> Bozar, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles / Centre for Fine Arts of Brussels, Bélgica, no âmbito do festival Europalia.</li> <li>- <b>ANDERMANS VEREN.</b> Coletiva. Kunstgalerij De Mijlpaal. Heusden-Zoler. Bélgica.</li> <li>- <b>ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA.</b> Coletiva. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.</li> <li>- <b>SOLITUDE.</b> Sala especial. Artista convidado II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. Museu da Universidade Federal do Pará. Belém.</li> <li>- <b>DO OUTRO LADO DA RUA.</b> Vídeo instalação. Artista convidado II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. Laboratório das Artes Museu das 11 Janelas.</li> </ul>
2012	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>MYTHOLOGIES: BRAZILIAN CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY.</b> Coletiva. Galeria Shiseido. Tóquio. Japão.</li> <li>- <b>UM OLHAR SOBRE O BRASIL - A fotografia na construção da imagem da nação.</b> Coletiva. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo.</li> <li>- <b>O MAIS PARECIDO POSSÍVEL.</b> Coletiva. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo.</li> <li>- <b>AMAZÔNIA – LUGAR DA EXPERIÊNCIA.</b> Coletiva. Museu da UFPA Belém.</li> <li>- <b>BRAZILIAN MODERN: ICONS AND INNOVATION.</b> Coletiva. Ampersand House and Gallery. Bruxelas. Bélgica.</li> <li>- <b>DO RETRATO INTERIOR AO EXTERIOR DO RETRATO.</b> Coletiva. Pinacoteca do Estado de São Paulo.</li> <li>- <b>AMAZÔNIA. CICLOS DE MODERNIDADE.</b> Coletiva. Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro e Centro Cultural do Banco do Brasil de Brasília.</li> <li>- <b>CAMINHOS DA FOTOGRAFIA.</b> Centro de Exposições Torre Santander, São Paulo.</li> <li>- <b>COLEÇÃO ITAÚ DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA.</b> Coletiva. Paço Imperial. Rio de Janeiro.</li> <li>- <b>NIGHTVISIONS.</b> Individual. Galeria Leme. SP.</li> <li>- <b>ELOGIO DA VERTIGEM: COLEÇÃO ITAÚ DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA.</b> Coletiva. Maison Européene de La photographie. Paris.</li> </ul>
2013	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>X-PHOTOGRAPHERS.</b> Coletiva. Galeria Leme. São Paulo.</li> <li>- <b>COLEÇÃO ITAÚ DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA.</b> Coletiva. Museu Casa das 11 Janelas. Belém.</li> <li>- <b>I BIENAL MASP PIRELLI DE FOTOGRAFIA.</b> Coletiva. Museu de Arte de São Paulo. São Paulo.</li> <li>- <b>ATOTO –</b> Coletiva. Galeria Fidanza. Belém.</li> <li>- <b>FRONTEIRAS INCERTAS”–</b> Coletiva. Mac Usp. São Paulo.</li> <li>- <b>ENTREATO DA LUZ –</b> Individual. Museu das Onze Janelas. Belém. Comunidade Quilombola de Pau Furado. Salvaterra.</li> <li>- <b>ALGUM LUGAR.</b> Coletiva. Galeria da Gávea. Rio de Janeiro.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>13 BRAZILIAN PHOTOGRAPHERS.</b> Coletiva. Photon Gallery. Liubliana. Eslovênia.</li> <li>- <b>CONSTRUÇÃO DE UM OLHAR.</b> Coletiva. Centro León. Santiago. República Dominicana.</li> </ul>
2014	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>SITUAÇÕES BRASÍLIA.</b> Museu Cultural da República. Brasília.</li> <li>- <b>AMAZÔNIA, CICLOS DE MODERNIDADE.</b> Coletiva. Museu Histórico do Estado do Pará.</li> <li>- <b>FESTIVAL ARTE SERRINHA 2014.</b> Coletiva. Paço das Artes/USP. São Paulo.</li> <li>- <b>POROROCA - A AMAZÔNIA NO MAR.</b> Coletiva. Museu de Arte do Rio. Rio de Janeiro.</li> <li>- <b>RETUMBANTE NATUREZA HUMANIZADA.</b> SESC Pinheiros. Individual. São Paulo.</li> <li>- <b>MOSTRA CARIOCA - Acervo do MAM.</b> Coletiva. Museu Casa das 11 Janelas. Belém.</li> <li>- <b>PODER PROVISÓRIO</b> – Fotografias do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Coletiva.</li> <li>- <b>140 CARACTERES.</b> Coletiva. Museu de Arte Moderna de São Paulo.</li> <li>- <b>PRÊMIO APCA - ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE CRÍTICOS DE ARTE.</b> Melhor Exposição de Fotografia 2014.</li> <li>- <b>SITUAÇÕES.</b> Brasília 2014 - Prêmio de Arte Contemporânea</li> </ul>
2015	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>TRIBUTOS À ÚLTIMA LÂMPADA ARTE PARÁ 2015</b>”. Coletiva. Museu Histórico do Estado do Pará MHEP. Belém Pará.</li> <li>- <b>OFÍCIO LUMINOSO.</b> Individual. SESC São Carlos. São Paulo.</li> <li>- <b>GESTOS, RELATOS, ESCRITAS E AUTOFIÇÕES.</b> Coletiva. Câmerasete, Casa de fotografia de Minas Gerais. Belo Horizonte.</li> <li>- <b>TECH 4 CHANGE.</b> Coletiva. Vestfossen Kunstlaboratorium. Noruega.</li> <li>- <b>EXPOSIÇÃO ENCRUZILHADA.</b> Coletiva. Parque Lage. Rio de Janeiro.</li> <li>- <b>HORIZONTE GENEROSO: UMA EXPERIÊNCIA NO PARÁ.</b> Coletiva. Luciana Caravello Arte Contemporânea. Rio de Janeiro.</li> <li>- <b>GESTOS, RELATOS, ESCRITAS E AUTO-FIÇÕES.</b> Coletiva. Foto em Pauta - 5º Festival de Fotografia de Tiradentes. Centro Cultural Yves Alves. Tiradentes. Minas Gerais.</li> <li>- <b>ARTE DA LEMBRANÇA, A SAUDADE NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA.</b> Coletiva. Itaú cultural. São Paulo.</li> </ul>
2016	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>ARTE NA USINA</b> Coletiva. Água Preta. Pernambuco.</li> <li>- <b>A ARTE DA LEMBRANÇA</b> Coletiva. Museu Casa das Onze Janelas. Belém/PA.</li> <li>- <b>ARTE DA LEMBRANÇA, A SAUDADE NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA.</b> Coletiva. Bahia.</li> <li>- <b>RETUMBANTE NATUREZA HUMANIZADA.</b> Museu do estado do Pará – MEP. Belém/PA.</li> <li>- <b>OS MUITOS E O UM: ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA.</b> Coletiva. Na Coleção Andréa e José Olympio Pereira. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo/SP.</li> <li>- <b>A COR DO BRASIL.</b> Coletiva. MAR – Museu de Arte do Rio. Rio de Janeiro.</li> <li>- <b>LEOPOLDINA PRINCESA DA INDEPENDÊNCIA, DAS ARTES E DAS CIÊNCIAS.</b> Coletiva. Museu de Arte do Rio - MAR. Rio de Janeiro.</li> <li>- <b>ARRAIAL DA LUZ 2016.</b> Museu do Marajó, Espaço Fazendola. Cachoeira do Arari - Marajó/PA.</li> <li>- <b>HISTÓRIAS DA INFÂNCIA.</b> Coletiva. Museu de Arte de São Paulo - MASP. São Paulo.</li> <li>- <b>BELÉM: RESSACAS, HERANÇAS.</b> VII Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. Coletiva. Museu Casa das Onze Janelas. Belém/Pa.</li> <li>- <b>MOSTRA DA COLEÇÃO DIÁRIO CONTEMPORÂNEO DE FOTOGRAFIA.</b> Coletiva. Museu da UFPA. Belém/PA.</li> </ul>

- <b>SIDERAL</b> . Individual. Galeria Leme. São Paulo.
---

**Fonte:** Chiodetto (2014); Galeria Leme<sup>163</sup>; Galeria Gávea<sup>164</sup> e Luiz Braga<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> Disponível em <https://galerialeme.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/01/luiz-braga-atualizado-agosto2021.pdf>. Acesso em 05 de novembro de 2021.

<sup>164</sup> Disponível em [http://www.galeriadagavea.com.br/uploads/artist/resume\\_pt\\_br/15/CV\\_Luiz\\_Braga\\_portugues.pdf](http://www.galeriadagavea.com.br/uploads/artist/resume_pt_br/15/CV_Luiz_Braga_portugues.pdf). Acesso em 05 de novembro de 2021.

<sup>165</sup> Encaminhado por e-mail.

## ANEXO 1 – A Visualidade Popular na Amazônia – A resistência do lúdico

### VISUALIDADE POPULAR NA AMAZÔNIA A RESISTÊNCIA DO LÚDICO

Realizamos em 82/83 uma pesquisa para FUNARTE, sobre a visualidade popular na região Amazônica, envolvendo textos e depoimentos de artistas e intelectuais interessados na questão, além de extensa documentação fotográfica, cujos resultados estão ainda por ser editados. Esse trabalho tornou-se ponto de partida de uma reflexão ainda em curso, a cerca da Visualidade Popular e sua relação com as artes plásticas.

Preferimos ao invés de Visualidade Amazônica adotar o termo, Visualidade na Amazônia, uma vez que o nosso espaço de observação é bastante restrito diante das dimensões e da variedade de uma região pluri-cultural e pluri-étnica. De resto seria pretencioso e autoritário fazer uma generalização globalizante. Na verdade trabalhamos por amostragem, em cima do específico da questão do lúdico, com elementos que dizem respeito menos a uma metodologia de abordagem a partir da Antropologia que um conhecimento sensível de aspectos dessa visualidade, enquanto referência instrumental e enquanto consequência plástica para uma busca de autonomia no contexto mais amplo da arte brasileira.

A produção recente de artistas destacados do Pará, Maranhão, Amazonas, Acre, reafirma a urgência de uma análise mais cuidadosa dos elementos que a tem informado e cujas bases estão tematicamente ligadas a realidade cultural desta região.

É importante igualmente registrar que o quase total isolamento em relação a produção artística nacional e internacional aliada a falta de escolas, museus, espaço de amostragem, mercado etc., tem particularizado muitas vezes de modo negativo essa produção.

Vista de uma outra perspectiva, a história das artes plásticas neste século na Amazônia e em particular no Pará, foi na verdade uma sucessão de episódios isolados sem nenhuma organicidade, que reproduziram tardiamente os ecos distantes da arte moderna e que o isolamento aliado a condição de prática de uma pequena elite, sequiosa de diferenciação cultural, determinou uma forma de estagnação cujas consequências se fazem sentir ainda hoje.

A formação do artista plástico nesse contexto se deu de forma diversa; Nas condições apontadas anteriormente, seu contato com a contemporaneidade se fez superficialmente via literatura, cinema, música, formas de cultura de veiculação em escala industrial.

Discutia-se questões de arte, sem obras, tendências e caminhos sem referenciais, movimentos de arte sem cronologia ou seja, sem história. Formas agudas da esquizofrenia cultural que se reproduz nas regiões brasileiras em geral e que assumimos como características. Por outro lado a própria condição de classe, culturalmente dependente de modelos, impediu que se olhasse em volta a não ser pelo curioso e "exótico" da região e de suas formas culturais.

A importância da produção artística mais recente, vista no seu conjunto, é a de uma mudança de ótica, que aponta para a tentativa de reversão desse quadro.



O mergulho de qualidade na realidade cultural Amazônica operada por alguns de seus mais importantes artistas, como é o caso de Luiz Braga, Jair Jacomet, Roberto Evangelista, Hélio Melo, Emanuel Nassar entre outros, traz no seu bojo o esboço de um projeto capaz de se articular como conhecimento e contribuição a arte brasileira.

Daí o sentido desse "voltar-se para si mesmo" da perspectiva de uma visão não excludente das questões que informam a arte contemporânea.

É do ponto de vista dessa busca de referenciais que pretendemos colocar a questão da Visualidade Popular e também enquanto forma alternativa de uma prática cultural ligada a ancestralidade dos povos que aqui habitam.

As organizações cromáticas que informam as pinturas de fachadas e embarcações oriundas da tradição mestiça, de admirável rigor e inteligência e que estão presentes também na geometria de papel de seda dos papagaios, rabiolas (pipas) revelam as condições particulares de uma outra ordem, onde não existe mercado de arte, onde o suporte da obra é a casa, o barco, o boteco, o papagaio, o brinquedo, o instrumento de trabalho. Onde o artista são todos e os mestres alguns, que a população conhece pelo nome.

Onde arte e trabalho são partes de um mesmo movimento cuja razão é o afeto; que quatro séculos de violência colonizadora não foram capazes de destruir de todo.

Onde arte são brinquedos, muitos, variados, construídos cíclicamente, como são as estações e as festas de santo, sobrevivência de uma tradição de engenharia lúdica; obras anônimas das populações ribeirinhas. Inviáveis como mercadorias de consumo turístico, eles se mantêm, simples, precários, coloridos... Incriáveis no tempo.

Arte são práticas de uma tecnologia de base em processo de extinção especialmente as da cultura pescadora, que envolvem a construção de barcos, canoas, remos, instrumentos. A conhecida lição do velho pescador da Vigia que não podendo mais ir para o mar, constrói miniaturas de barcos, réplicas que não vende por preço algum, porque não são mercadorias, são sonhos para guardar. É o exercício da memória e do afeto.

São artefatos de múltiplo uso, transitando entre o prazer e a necessidade, cujo símbolo maior é o porantim, remo mágico, que é também arma de guerra e suporte, onde se acham inscritos os signos que narram a tradição lendária dos índios Maué.

São paisagens pintadas em botecos, puteiros, fachadas, residuo acadêmicos, assimilações, apontando as vezes para uma figuração surpreendente, como são as imagens do barroco brasileiro.

Pinturas com a obsessão de cobrir todo o espaço e dentro deste os mínimos espaços e assim por diante até a exaustão da forma e da cor. Metafora de um regime de vastidão.

Os processos técnicos que envolveu a construção de objetos, as resinas, pigmentos, entrecascas de árvores que são papéis artesanais, variedades de no-deiras e cipós. Os ensinamentos de uma tradição da cor, cujo requinte e sofisticação, remonta às práticas da arte plumária indígena; E sobretudo, a riquíssima iconografia impressa em inumeráveis artefatos culturais. História sensível. Cosmovisão. Símbolos e signos de um modo de relação com o mundo e com a vida. Ensino. Ancestralidade.

Há nesse universo de referências uma relação densa entre o utilitário e o lúdico, um perpassando o outro. Silenciosa estratégia de resistência cultural. Estética do prazer.

É fato que a paisagem vem mudando, e em muitos casos o discurso dessa visualidade é a narrativa trágica da devastação do espaço Amazônico, que se expressa ideologicamente pelos canais da indústria cultural.

A observação da trajetória de um artista popular que se desloca do interior para periferia de Belém, é exemplar sob esse aspecto.

Passando a viver em torno da cidade, a necessidade faz com que inicialmente ele se reconheça pela primeira vez artista. A atividade criativa antes integrada ao cotidiano, forma de relação sensível com a natureza, lhe é imposta como especialidade, e disso ele passa a sobreviver no mercado informal. É agora o pintor de placas.

É frequente encontrar pelos subúrbios de Belém, placas indicativas dessas oficinas de pintura, com dizeres do tipo "pinta-se letras, cartazes, mensagens, carrocerias de caminhão, faixas etc. Abre letras, como se diz aqui, em lojas de pequeno comércio, reconstituindo fragmentos de um universo mítico, em signos e cores, fortemente impregnadas pela vivência anterior. Suas paisagens aqui e ali reconstituem para ele mesmo e para os menos habilidosos que as encomendam, a nostalgia do cenário da mata agora idealizada. Seu papel social nesse contexto é o de mágico da perda, guardião precário da ancestralidade. Seus consumidores, os "exilados" dos rios e das matas, os que vieram.

Com o tempo passará a incorporar mimeticamente os valores e símbolos da ideologia dominante. O Decor ambiental das baixadas de Belém hoje retrata de modo muito nítido esse confronto.

Será necessário no entanto aprofundar essa questão e tantas outras que ficam aqui apenas indicadas.

A tradição de uma experiência sensível ligada às raízes culturais que se expressa no universo da visualidade popular, problematizada ao nível das artes plásticas é a questão central que trazemos ao debate neste Seminário.


É significativo que no momento em que a arte contemporânea incorporou os signos do prazer e da auto-referência, tantos artistas se debatem sobre a tradição do lúdico que é a mais expressiva característica da cultura popular nesta região.

**ANEXO 2 – Convite exposição Portfólio I (1979)**

Luiz Braga, fotógrafo.

# I PORTFOLIO

Programa/Convite



Nos dias de hoje, quando as câmeras equipadas com sonar dispensam até a focalização, não é difícil "bater" uma foto com um nível técnico relativamente bom. Por isso, a pessoa que se dedica a Fotografia, deve tentar criar uma visão pessoal do que fotografa.


O importante é que a técnica não seja o fator preponderante sobre a expressão individual do fotógrafo.

Não se pode ter uma opinião definida julgando-se apenas uma foto isolada. O conjunto é que pode

dar uma ideia completa do trabalho do fotógrafo, seu estilo.


A partir de um dado momento (bem recente) passei a cobrar de mim mesmo uma linha, um estilo pessoal, na busca de todo o potencial de comunicação que a fotografia encerra.

Meu I Portfólio é um apanhado geral da minha fase amadora e profissional. Nada foi preparado com o intuito de expor, nada também é gratuito. Procuro mostrar a minha visão sobre tudo o que vi durante todo este



tempo em que a fotografia toma conta de mim. Da época em que saía por aí sem lay-out ou planos definidos, até o momento em que decidi buscar meu estilo, minha visão pessoal. Não há efeitos especiais. Uso apenas a luz e a sombra para definir as formas. O claro e o escuro. O preto e o branco. Meu ponto de vista.

V.Sa. está convidada a participar da abertura de minha exposição I PORTFOLIO de fotografias, a ser realizada na Galeria Theodoro Braga no dia 1º de Junho de 1979, sexta-feira, às 19 hs.



**Luiz Braga**  
Introdução

**L**uiz Braga, nascido em Belém, em 11/11/56, começou a fotografar aos 11 anos. Nessa época, além das fotos de família e paisagens, preparava fotos para ilustração das matérias escolares de seu pai.

Amador e não-dileta, iniciou sua fase em laboratório improvisado no quarto de sua casa.

O interesse pela fotografia se intensifica em 1974, participando ao ingresso na Escola de Arquitetura.

Em 1975, após seis meses de fotografia e muita sua primeira exposição individual em Belém, sua primeira exposição individual.

Em 1979, passa a atuar principalmente na área de jornalismo e publicidade. Nesse mesmo ano realiza, em Belém, sua primeira exposição individual.

A partir de 1981, inicia sua produção artística, dedicando-se inicialmente aos temas e pesquisas fotográficas sobre o povo, os costumes e a realidade de Amazônia.

A hora de produzir e criar.

A partir deste momento intensifica a participação de seu trabalho em exposições, salões e mostras, conforme pode-se observar detalhadamente no presente cartão.

**N**os últimos cinco anos, Luiz Braga vem buscando incessantemente compreender o caráter da fotografia como forma de conhecimento. Um não saber primeiro é o desejo de definir o sentido de seu trabalho e criar sua linguagem. É esse o desejo do percurso do olhar de Luiz Braga.

A Amazônia é um mundo de fotografias. Desde os pontos de vista fotográficos, desde o conhecimento e registro, além do conhecimento e forma, sempre de imagens culturais e registros sociológicos. Da paisagem e do registro até a história, a cultura e a história, uma linguagem de registro e interpretação vem ao mundo. Foi assim a produção na manipulação de imagens, com as suas fotografias de registros e registros sociológicos. Muitas vezes, alguns desses momentos são feitos a fotografia enquanto "languidamente do tempo", e os dados documentais resultam de um olhar desinteressado que se torna, copia e interpreta profundamente o real, buscando a produção, a fotografia sobre o olhar de uma antropologia. Assim que se percebe a fundo um espírito e realidade, a fotografia se vê porquês por suas imagens de grãos e texturas. (Luiz Braga)

Um segmento da produção de Luiz Braga foi de registros, fotografias, ao participar de um grupo de pesquisadores sobre a realidade amazônica. Foi Luiz Braga, em Belém, em 1974, e o olhar sobre os documentos de uma cultura e sobre a fotografia.

As imagens de Luiz Braga, há muito, encontram-se em estado de registro, mas, muitas vezes, são elementos da situação própria. São profundamente antropológicos de uma fotografia que se constitui de planos de cor como na história de Amazônia, relatada a uma que-estação geográfica. São reflexões culturais de um lado da história. A fotografia de Luiz Braga é a construção de um olhar contemporâneo da Amazônia sobre a história. O olhar é resultado de um olhar dançado. O novo olhar nasce, copia e interpreta a realidade como fotografia. Com sua linguagem não se conhece, mas o mundo, sua compreensão, se melhora a fotografia.

O olhar de Luiz Braga tem um caráter antropológico e não mais de registro. É preciso também ver para além do assunto imediato e superficial. Um olhar profundamente registrado sobre a cultura, o olhar, o "olhar antropológico", a partir do meio já não é "olhar técnico", para ser apenas documentado, mas, uma linguagem de uma história, porque é, sobretudo, registro de registro do meio para elaboração de imagens.

Uma visão fotográfica é de uma visão registrada de quê...? por um, registra e produz-se. Um olhar através de imagens sobre o conhecimento da fotografia. O olhar, o registro, a linguagem, o olhar, o registro, o ponto-de-vista. Essas fotografias, no ato de registrar, constituem um registro antropológico no olhar. É de Luiz Braga, sobre o "olhar através do fotografado com olhos humanos".

\*Paulo Bonfatti Herkenhoff

Fonte: Acervo de Luiz Braga

**ANEXO 3 – Extraído do convite oficial da 1ª Mostra Paraense de Fotografia – Fotopará 82**

**FICHA DE INSCRIÇÃO (cor)**

Nome \_\_\_\_\_

data de nasc. \_\_\_\_\_


local de nasc. \_\_\_\_\_

profissão \_\_\_\_\_

endereço completo \_\_\_\_\_

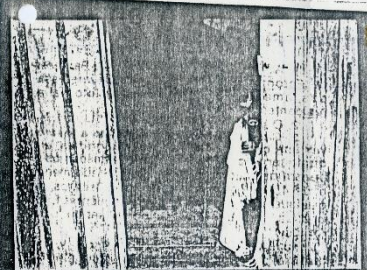
categoria  amador  profissional

n.º da foto						
Título/indicativos técnicos (facultativos)						



**Patrocínio**

SECDET  
SEMEC  
R. MENDONÇA  
BTM



**Fotopará 82**  
**1ª MOSTRA PARAENSE DE FOTOGRAFIA**  
**3 A 12 DE JUNHO DE 1982**  
**GALERIA ÂNGELUS**  
**TEATRO DA PAZ**

"a fotografia, na verdade incapaz de explicar o que quer que seja, é um convite inexaurível à dedução, à especulação e à fantasia... não há provavelmente tema algum que não se possa tornar belo."  
S. Sontag.

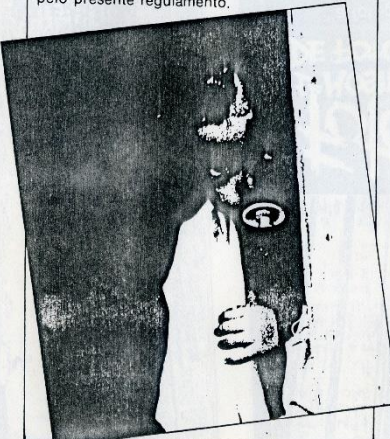
**3 A 12 DE JUNHO DE 1982.**  
**GALERIA ÂNGELUS.**  
**TEATRO DA PAZ.**

**Regulamento**

1. A "FOTOPARÁ 82" — I Mostra Paraense de Fotografia" é aberta a todos os interessados, amadores e profissionais da fotografia, residentes no Estado do Pará.
2. O tema é LIVRE.
3. Cada participante terá direito a inscrever, em cada seção, de 3 a 6 fotografias, em qualquer tipo de papel, cujas dimensões obedçam os limites de: 18 cm. para o lado menor e de 40 cm. para o lado maior e isentos de qualquer tipo de suporte. Cada sequência fotográfica será considerada como sendo uma unidade.
4. As inscrições, totalmente gratuitas, ocorrerão por ocasião da entrega ou remessa dos trabalhos, acompanhados da ficha de inscrição, devidamente preenchidos.
5. A inscrição será aceita até o dia 23 de maio de 1982, na Travessa Quintino Bocaiuva, nº 1433. Os residentes no interior do Estado, deverão fazer valer como prazo de entrega, o carimbo da ECT, enviando seus trabalhos para:  
  
Fotopará 82 \* I Mostra Paraense de Fotografia.  
A/C Miguel Chikaoka  
Tv. Quintino Bocaiuva, 1433  
66.000 — Belém.
6. Cada participante receberá um protocolo, cujo número, correspondente à ordem de inscrição, será anotado no verso das fotografias.
7. A seleção dos trabalhos inscritos será efetuada nos dias 28 e 29 de maio de 1982, por uma comissão especialmente designada para esse fim, composta por fotógrafos e personalidades ligadas à área de Artes Visuais, Comunicação Social e Críticos de Arte, e absolutamente soberana em estabelecer os critérios de seleção.
8. Os trabalhos selecionados farão parte da mostra a se realizar na Galeria Angelus — Teatro da Paz, no período de 3 a 12 de junho de 1982.

**Regulamento (continuação)**

9. A coordenação reserva-se o direito de reproduzir qualquer trabalho inscrito, na imprensa, catálogo e material de divulgação da mostra, sem qualquer pagamento ao autor, seja a que título for.
10. A coordenação dispensará o maior cuidado aos trabalhos e não assume qualquer responsabilidade por danos ou extravios que, venham a ocorrer.
11. Os casos eventualmente omissos no presente regulamento serão resolvidos pela coordenação. Tanto as decisões da coordenação quanto da comissão de seleção serão irrecorríveis.
12. A inscrição dos trabalhos no "Fotopará 82 — I Mostra Paraense de Fotografia", implica na imediata, irrenunciável e irretroatável aceitação de todas as condições estabelecidas pelo presente regulamento.



**FICHA DE INSCRIÇÃO (p)**

Nome \_\_\_\_\_

data de nasc. \_\_\_\_\_

local de nasc. \_\_\_\_\_

profissão \_\_\_\_\_

endereço completo \_\_\_\_\_

categoria  amador  profissional

n.º da foto						
Título/indicativos técnicos (facultativos)						

Fonte: Acervo de Miguel Chikaoka

## ANEXO 4 – Projeto da I Mostra de Fotografia – FotoPará 82

DEFINIÇÃO DO PROJETO

I. - DA DENOMINAÇÃO DO PROJETO  
O projeto se denominará: "FOTOPARÁ 82 - I MOSTRA PARAENSE DE FOTOGRAFIA".

II. - DA JUSTIFICATIVA  
Ninguém nega que hoje, a fotografia se incorporou definitivamente à vida do homem: milhares de pessoas possuem atualmente uma câmera fotográfica, da mais simples à mais sofisticada. Entretanto, quantos são aqueles que tomaram consciência do significado desse simples ato de "bater ou tirar" fotos, meio extremamente versátil de realizar imagens, que se repete a todo instante onde o homem se faz presente? Realizar imagens para que? Porque? Para quem?  
O debate sobre a finalidade da fotografia data da sua própria divulgação ao mundo, há quase um século e meio, e continua até os dias atuais.  
É nesse clima de debates, entre a técnica e a manifestação artística; documentação social e simples reprodução; documento científico e instrumento de lazer, que não se pode negar que a fotografia assumiu, também, o compromisso histórico de retratar a trajetória da humanidade, nos seus mais diversos aspectos.  
Para aqueles que ainda duvidam da sua importância, basta imaginarmos o que aconteceria se, de repente, desaparecessem todas as realizações fotográficas: inúmeros espaços vazios, informações e lembranças perdidas, textos incompreensíveis, publicidade sem sentido, etc..  
Diante desse quadro, a pessoa que fotografa, qualquer que seja a sua profissão, categoria social ou origem, precisa se

III. - LOS OBJETIVOS  
A "FOTOPARÁ 82 - I MOSTRA PARAENSE DE FOTOGRAFIA", tem como objetivos: 1) Descobrir e incentivar novos valores que estejam se dedicando à prática da fotografia sob as suas mais variadas formas e aspectos.  
2) Promover o intercâmbio entre aqueles que de alguma forma, se dedicam à prática da fotografia, e consequentemente, enriquecer o universo da produção fotográfica na comunidade.  
3) Estimular a exploração da fotografia como instrumento e/ou objeto de pesquisa e criação, integrados ao processo de desenvolvimento da vida social, cultural e artística da comunidade.  
4) Estimular a documentação fotográfica dos eventos sociais, culturais e artísticos do nosso povo.  
5) Contribuir decisivamente para a preservação da nossa memória cultural.  
6) Sensibilizar a comunidade para a importância da fotografia como forma de expressão científica, cultural e artística.

IV. - DO REGULAMENTO  
1) A "FOTOPARÁ 82 - I MOSTRA PARAENSE DE FOTOGRAFIA", é aberta a todos os interessados, amadores e profissionais da fotografia, residentes no estado do Pará.

2) O tema é LIVRE.  
3) Serão admitidas fotografias a cores ou em preto e branco, em qualquer tipo de papel, cujas dimensões obedçam os limites de: 18 cm para o lado menor e de 40 cm para o lado maior.  
4) As inscrições, totalmente gratuitas, ocorrerão por ocasião da entrega ou remessa dos trabalhos, acompanhados de ficha de inscrição, contendo os seguintes dados:  
a) Nome do autor  
b) Data de nascimento  
c) Local de nascimento  
d) Profissão  
e) Endereço Completo  
f) Categoria (Amador/Profissional)  
g) Título da obra e indicativos técnicos (facultativo)  
5) A inscrição dos trabalhos será aceita até o dia 23 de Maio de 1982, na travessa Quintino Bocaiuva, 1433. Os residentes no interior do estado, deverão fazer valer como prazo de entrega, o carimbo da ECT, enviando os seus trabalhos para:  
FOTOPARÁ 82 - I MOSTRA PARAENSE DE FOTOGRAFIA  
A/C Miguel Chikawa  
Travessa Quintino Bocaiuva, 1433  
66-000 - Belém  
6) Cada participante receberá um protocolo, cujo número, correspondente à ordem de inscrição, será anotado no verso das fotografias.  
7) A seleção dos trabalhos inscritos será efetuada por uma comissão especialmente designada para esse fim, composta por fotógrafos e personalidades ligadas à área de Artes visuais, Comunicação Social e Críticos de arte e, absolutamente soberana em estabelecer os critérios de seleção.

8) A coordenação reserva-se o direito de reproduzir qualquer trabalho inscrito, na imprensa, catálogo e material de divulgação da Mostra, sem qualquer pagamento ao autor, seja a que título for.  
9) A coordenação dispensará o maior cuidado aos trabalhos inscritos, porém, não assume quaisquer responsabilidades por danos ou extravios que venham porventura ocorrer.  
10) Os trabalhos selecionados farão parte da Mostra a se realizar na Galeria Angelus - Teatro da Paz, em Belém, no período de 3 a 12 de junho de 1982.  
11) Os casos eventualmente omissos no presente regulamento, serão resolvidos pela coordenação da mostra. Tante as decisões da coordenação, quanto da comissão de seleção serão irrecorríveis.  
12) A inscrição dos trabalhos no "FOTOPARÁ 82 - I MOSTRA PARAENSE DE FOTOGRAFIA", implica na imediata, irrenunciável e irretroatável aceitação de todas as condições estabelecidas pelo presente regulamento.

V. - DAS FASES DO CRONOGRAMA FÍSICO DE EXECUÇÃO  
1) Planejamento  
2) Organização da Coordenação das atividades  
3) Alocação de recursos  
4) Divulgação  
5) Recebimento dos trabalhos  
6) Seleção dos trabalhos inscritos  
7) Exposição dos trabalhos selecionados  
8) Encerramento e devolução dos trabalhos.

VI. - DOS PATROCINADORES  
O patrocínio para este projeto, tem como finalidade, cobrir os custos para a sua execução e deverá ser efetivado sob a forma de subvenção financeira e prestação de serviços.  
O patrocínio será solicitado junto às seguintes entidades:  
1) SEMEC / DE-CPA  
FUNDAÇÃO BELÉMENSE DE CULTURA

Mostra, sem qualquer pagamento ao autor, seja a que título for.

9) A coordenação dispensará o maior cuidado aos trabalhos inscritos, porém, não assume quaisquer responsabilidades por danos ou extravios que venham porventura ocorrer.

10) Os trabalhos selecionados farão parte da Mostra a se realizar na Galeria Angelus - Teatro da Paz, em Belém, no período de 3 a 12 de junho de 1982.

11) Os casos eventualmente omissos no presente regulamento, serão resolvidos pela coordenação da mostra. Tanto as decisões da coordenação, quanto da comissão de seleção serão irrecorríveis.

12) A inscrição dos trabalhos no "FOTOPARÁ 82 - I MOSTRA PARAENSE DE FOTOGRAFIA", implica na imediata, irrenunciável e irretratável aceitação de todas as condições estabelecidas pelo presente regulamento.

#### V. - DAS FASES DO CRONOGRAMA FÍSICO DE EXECUÇÃO

- 1) Planejamento
- 2) Organização da Coordenação das atividades
- 3) Alocação de recursos
- 4) Divulgação
- 5) Recebimento dos trabalhos
- 6) Seleção dos trabalhos inscritos
- 7) Exposição dos trabalhos selecionados
- 8) Encerramento e devolução dos trabalhos.

#### VI. - DOS PATROCINADORES

O patrocínio para este projeto, tem como finalidade, cobrir os custos para a sua execução e deverá ser efetivado sob a forma de subvencão financeira e prestação de serviços.

O patrocínio será solicitado junto às seguintes entidades:

- 1) SENEC / SECRETARIA DE CULTURA MUNICIPAL
- 2) FUNDAÇÃO DE CULTURA MUNICIPAL
- 3) FUNDAÇÃO DE CULTURA MUNICIPAL
- 4) FUNDAÇÃO DE CULTURA MUNICIPAL
- 5) FUNDAÇÃO DE CULTURA MUNICIPAL

Fonte: Arquivo de Miguel Chikaoka

## ANEXO 5 – Observações do projeto FotoPará 82

OBSERVAÇÕES SOBRE O PROJETO FOTOPARÁ - MOSTRA PARANENSE DE FOTOGRAFIA

1) GARANTIR A CONTEMPORANEIDADE DA PRODUÇÃO: Mudar o título: Para MOSTRA PARANENSE DE FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

2) JUSTIFICATIVA DA REALIZAÇÃO DESSE EVENTO:  
 Enfatizar o fato dos objetivos alcançados ~~xxxxx~~ com os três anos de realização da Mostra. O principal, a formação de um núcleo de Fotógrafos - Grupo Fotopará, oriundo ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxx~~ dos debates a partir da realização da mostra (avaliação) Esse grupo, além de gerir a realização ~~xxxxxxxxxxxx~~ periódica da Mostra, tem como objetivo, atuar muito mais amplamente. Ver no caso, os objetivos do Grupo Fotopará.

3) OBJETIVOS:  
 Mudar ~~em~~ o termo Promover por Consolidar, e especificar melhor ~~xxxxxxxxxxxx~~ o envolvimento dos que participam do evento, nos diversos níveis: inscrição, seleção, avaliação, etc. ~~Seria~~ possível, esclarecer, com base no regulamento, que o processo seletivo será aberto. (outra decisão antecedem a própria elaboração do regulamento...)  
 O item 2.3 poderia ser suprimido, ou reunido com o item 2.2 Ainda sobre o item 2.1, ou desmembrando-a em um outro item, seria importante especificar que a participação mais aberta ~~em~~ visa despertar e/ou estimular a visão crítica daqueles que fazem ou se interessam pelo fazer e pelo produto desse fazer.

4) QUANTO À ESTRUTURA OPERACIONAL,  
 Ela será de responsabilidade da FOTOPARÁ (grupo), que, através da Diretoria de Assuntos e eventos Culturais, deverá coordenar o processo de indicação ~~xxxxxxxx~~ (aberto entre os associados) dos coordenadores, ou a Equipe de Execução do projeto.  
 A constituição dessa equipe ~~xxxxxxx~~ poderá ser de 4 efetivos:  
 1 coordenador geral (coordenação/montagem/seleção/administração)  
 1 Secretário (serviços de secretariado, divulgação/expediente de regulamentos, convites, correspondência em geral, recepção de trabalhos, ordenação, iden-

tificação, reatérios, etc. serviços de datilografia fotógrafo- Acompanhamento fotográfico do professor/ laboratório, fotos P/ divulgação, acompanhamento dos serviços de impressão, montagem, edição de material selecionado, etc.  
 Outros encargos como projetor de slides, poderão ser contratados como "serviços pessoais".

Existe a sugestão de que a secretaria tenha uma pessoa a mais durante a fase de recebimento do material e seleção.

5) COMISSÃO DE SELEÇÃO:  
 deverá ser formada por 3 (5) pessoas que deverão ser indicadas pelos próprios participantes e escolhidos entre os mais votados.  
 O processo de ~~seu~~ seleção dos trabalhos deverá ser aberto aos interessados. Orientação: Discutir cada autor e cada trabalho na medida do possível e do interesse dos que participaram do ~~xxxxxxx~~ trabalho de seleção.

6) FALTA ELABORAR O REGULAMENTO:  
 Faze-lo com base nos anteriores, com as modificações que deverão ser discutidas em reunião com os membros do Fotopará.  
 amadurecer os itens referentes à forma de seleção e garantia de uma produção contemporânea (o que seria considerado contemporâneo)

7) FOTÓGRAFO CONVIDADO: RECOMENDAÇÃO PARA QUE ESSE NOME TAMBÉM SEJA INDICADO PELOS PARTICIPANTES, e que a sua obra seja efetivamente motivo de uma mostra. ( A SUA CARREIRA? OS SEUS TRABALHOS MAIS SIGNIFICATIVOS? SUAS FASES? SEU PENSAMENTO ENQUANTO FOTÓGRAFO? ETC.

8 ) ALOCAÇÃO DE RECURSOS: deverá ser feita com um prazo estabelecido e os contatos deverão ser feitos a partir da definição do projeto, (elaborado a nível de necessidades e de cronograma de execução e a sua abrangência quanto à sua responsabilidade) Fazer lista de entidades e de instituições potencialmente interessadas e capazes de investir no projeto. Introduzir no cronograma de execução o item alocação de recursos. A duração da execução do projeto a partir do OK, poderá ser ~~fixa~~ mantida. O tempo de duração da Mostra poderá ser dilatado.

9) MATERIAL DE CONSUMO: \* rever toda a lista de material. Suprimir determinados itens que não são necessários, em

Fonte: Arquivo de Miguel Chikaoka

## ANEXO 6 – Documento sobre o desenvolvimento do FotoPará 83

FOTOPARÁ 83

ENCONTRO DE FOTÓGRAFOS DECIDE PELA CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PERMANENTE PARA A FOTOGRAFIA.

O Encontro de Fotógrafos, realizado no encerramento da II Mostra Paraense de Fotografia - O Fotopará 83, decidiu entre outros, pela criação imediata de um espaço para reunir fotógrafos e pessoas interessadas em ampliar o universo de atuação da fotografia na comunidade.

Esse espaço funcionará inicialmente na Galeria Theodoro Braga, conjuntamente com a mostra de curtas metragens, promovida pela Filmoteca do Pará e que incluirá, a partir de agora no seu programa "Curta as Segundas" - todas as segundas a partir das 19h30 - uma mostra livre de diapositivos destinado aos fotógrafos interessados em veicular seus trabalhos junto a um público mais amplo.

Uma das funções desse espaço, é a de dar continuidade ao processo de avaliação e discussão, iniciado com o Fotopará, sobre os diversos aspectos que envolvem a atividade fotográfica em nosso estado,

visando estudar e elaborar programas e projetos que viabilizem a implantação de uma política cultural para a fotografia, junto às entidades oficiais (estaduais, federais e municipais), fundações e empresas privadas. O resultado desse processo poderá ser a criação de um Núcleo de Fotografia Regional, semelhante ao que existe na Funarte.

(\*) De qualquer maneira, para os fotógrafos presentes ao Encontro, (entre os quais: Luis Braga, Patrick Pardini, Fernando Pina, Ana Catarina Brito, Sérgio Veludo, Geraldo Ramos, Solange Galvão, Naidir V. Gouveia, Sonia Freitas, Jamário Guedes, Ruben Guanais, Lauro Haber, Miguel Chikaoka, Eduardo Kalif Filho e Abdias Pinheiro F<sup>o</sup>), "é de fundamental importância assegurar a participação efetiva de fotógrafos atuantes na comunidade na criação de qualquer órgão que vise administrar uma política específica para a fotografia, evitando assim, os "casuísmos" e os "oportunistas de cúpula." O Encontro decidiu ainda que as mostras livres como a Fotopará 83 devem continuar acontecendo, servindo como reveladores e estimuladores de novos talentos, lançando entretanto, a proposta de se organizar também mostras com temáticas específicas ou de caráter profissional, (fotojornalismo, publicidade, etc.), que possibilitariam aos fotógrafos mais experientes (profissionais ou não), de mostrarem seus trabalhos de maneira mais ampla, permitindo ao público uma avaliação mais precisa da sua linguagem ou de sua técnica.

(\*) E mais: Jeovah P. de Andrade, Antonio Petillo, e Fernando Silva Rosário.

# ANEXO 7 – Estatuto do Grupo FOTOPARÁ

fl.2

III - em cultural, artístico, científico e histórico;

IV - obra intelectual geradora de direitos autorais.

c) - Promover uma política de documentação fotográfica para a Amazônia voltada para aspectos específicos da realidade regional;

d) - Promover, através de debates, análise de perfis, folios e oficinas experimentais, a qualificação e o aperfeiçoamento da prática fotográfica local;

e) - Criar um acervo bibliográfico capaz de subsidiar o estudo da Fotografia;

f) - Manter intercâmbio com outros centros de produção, estudo e difusão, visando situar a prática fotográfica amazônica no contexto da Fotografia Contemporânea;

g) - Promover a Fotografia na prática educativa, cultural e social, visando estimular a capacidade criativa dos grupos sociais perante a sua realidade;

h) - Ampliar os espaços de difusão da Fotografia através de amostras, debates, projeções, oficinas e edições, estimulando o contato livre e direto entre autor e público, visando a formação de uma cultura fotográfica;

i) - Viabilizar a concessão de apoio para a realização de projetos relacionados com a Fotografia;

j) - Promover periodicamente e com ampla participação dos fotógrafos do Estado, uma mostra paranaense de Fotografia denominada FOTOPARÁ;

k) - Contribuir para a preservação da Fotografia, como bem cultural.

**TÍTULO II**  
Da Constituição, Poderes e Competência

**CAPÍTULO I**  
Da Constituição

fl.3

Art. 4º - A FOTOPARÁ será constituída por um número ilimitado de pessoas, distribuídos nas seguintes categorias: Fundador e Efetivos, os quais não respondem subsidiariamente pelas obrigações sociais.

**CAPÍTULO II**  
Dos Poderes

Art. 5º - São poderes da FOTOPARÁ:

a) Assembleia Geral  
b) Diretoria, e  
c) Conselho Fiscal.

Art. 6º - Os poderes de que trata as alíneas a, b e c do artigo 5º, reunir-se-ão:

a) ordinariamente, nas épocas determinadas por este Estatuto, e  
b) extraordinariamente, quando o Presidente da Diretoria julgar necessário ou quando convocados por 2/3 de seus componentes.

§ Único - Tais poderes serão convocados pelo Presidente da Diretoria, sendo seus componentes cientificados mediante editais afixados na sede da FOTOPARÁ, além de publicação em jornal de grande circulação, com antecedência mínima de dez (10) dias, tanto para a primeira como para a segunda convocação, dando-se publicidade a estes atos, pelas meios julgados convenientes.

Art. 7º - Os poderes mencionados nas alíneas a, b e c do Art. 5º estarão constituídos: em primeira convocação, com a presença de metade mais um de seus componentes; em segunda e última convocação com qualquer número.

§ Único - Para o início dos trabalhos será concedida uma tolerância de quinze (15) minutos sobre a hora marcada, finda a qual o Presidente verificará o total das assinaturas no livro de presenças e, se não houver número legal para a abertura da sessão, em primeira convocação, mandará levantar um termo e indicará dia, hora e local para a segunda convocação, podendo esta iniciar-se quarenta minutos após a lavratura do termo referido.

fl.4

Art. 8º - As resoluções, quaisquer que sejam, serão sempre tomadas por maioria de votos presentes, cabendo ao Presidente da Mesa, em caso de empate, veto de qualidade e quantidade obrigatórios.

§ Único - Nas deliberações dos poderes de que trata o Art. 5º, não será permitido subestabelecimento de procurações.

Art. 9º - O membro de qualquer poder que renunciar a seu cargo deverá permanecer no exercício do mesmo até passá-lo ao seu substituto.

§ Único - As renúncias deverão ser apreciadas pelo poder a quem pertença o renunciante.

**CAPÍTULO III**  
Das Condições para o Exercício dos Poderes

Art. 10º - São condições para investir-se nos poderes contidos no Art. 5º:

a) ser associado da FOTOPARÁ e estar em dia com as obrigações sociais.

**CAPÍTULO IV**  
Das Eleições

Art. 11º - As eleições para os poderes da FOTOPARÁ serão realizadas de dois em dois anos, no período e forma indicados pelo presente Estatuto.

Art. 12º - As eleições serão sempre por escrutínio secreto.

Art. 13º - Somente terão direito a votar e serem votados os associados que satisfizerem as exigências por este Estatuto.

Art. 14º - A posse dos poderes eleitos se verificará até 30 (trinta) dias após a realização das eleições.

Art. 15º - O Regimento Interno da FOTOPARÁ estabelecerá as diretrizes atinentes às eleições dos poderes.

**CAPÍTULO V**  
Da Assembleia Geral

Art. 16º - A Assembleia Geral será constituída pelos associados em dia com as suas atribuições sociais.

fl.5

§ 1º - Nenhum associado ou procurador poderá representar mais de um associado.

§ 2º - Os associados não poderão delegar poderes a qualquer membro da Diretoria da FOTOPARÁ, para representá-los em Assembléias Gerais.

§ 3º - Entende-se por credencial, para efeito deste artigo, o documento hábil passado pelo associado, seja por instrumento público ou particular com firma reconhecida, com poderes para falar e votar pelo autorizante.

Art. 17º - A Assembléia Geral se reunirá, ordinariamente, sob a direção do Presidente da Diretoria, na primeira quinzena dos meses de janeiro e agosto de cada ano, a fim de deliberar sobre assuntos vários dentro de suas atribuições.

§ Único - De dois em dois anos, a Assembléia Geral elegerá os membros que constituirão a Diretoria e o Conselho Fiscal.

Art. 18º - A Assembléia Geral se reunirá extraordinariamente, com indicação prévia de ordem e quando convocada pelo Presidente da Diretoria, sua convocação e instalação far-se-á da mesma forma prevista para a Assembléia Geral ordinária.

§ 1º - Nesta Assembléia somente serão tratados assuntos competentes da convocação, cabendo ao Presidente presidir e sendo suas as deliberações tomadas por maioria simples de votos.

§ 2º - A Assembléia Geral Extraordinária, que tiver por objetivo a reforma do estatuto ou dissolução da entidade, somente se instalará em primeira ou segunda convocação com a presença de no mínimo 2/3 dos associados formadores do quadro social com direito a voto.

Art. 19º - Compete à Assembléia Geral:

- a) eleger os membros que constituirão a Diretoria e o Conselho Fiscal;
- b) ratificar ou não os nomes indicados pela Diretoria para os seus cargos eletivos, vagos em decorrência de morte, renúncia ou perda de mandato dos seus originários ocupantes;
- c) julgar em grau de recurso, sen ferir atribuições, de outro poder, as resoluções tomadas pela Diretoria;
- d) apreciar e julgar o relatório da Diretoria e o parecer do Conselho Fiscal na prestação de contas da referida Diretoria;

REGISTRADO  
21/01/86

fl.6

e) aprovar, homologar e referendar ou não os regulamentos suplementares da FOTOPARÁ;

f) solicitar, por 2/3 de votos dos associados credenciados presentes, a reforma do presente Estatuto, nomeando para tal fim uma Comissão;

g) apreciar e aprovar ou não o calendário das atividades programadas pela Diretoria;

h) apreciar os recursos "ex-offício" da Diretoria e Conselho Fiscal, sobre cassação de mandatos de seus respectivos membros.

#### CAPÍTULO VI

##### Da Diretoria

Art. 20º - O Presidente será responsável perante a Assembléia Geral, pela Administração e orientação sem prejuízo da responsabilidade dos demais membros da Diretoria.

§ Único - Atendendo à essa responsabilidade, somente o Presidente ou membro de outro poder por ele expressamente autorizado, poderá falar ou obrigar-se em nome da FOTOPARÁ.

Art. 21º - Além de outras atribuições especialmente previstas neste Estatuto, compete ao Presidente:

- a) presidir as sessões da Diretoria;
- b) nomear os diretores dos departamentos e seções, criados com a aprovação da Diretoria;
- c) assinar as atas, depois de aprovadas; rubricar todos os livros e documentos da FOTOPARÁ;
- d) desempatar votação, quando se fizer preciso;
- e) representar a FOTOPARÁ em juízo ou fora dela e, ainda, em relação com terceiros;
- f) balizar portarias para conhecimento e execução das resoluções sociais legalmente procedidas;
- g) examinar a escrituração social, sempre que julgar necessário;
- h) autorizar a despesa orçamentária aprovada em seu parecer;

REGISTRADO  
21/01/86

fl.7

i) assinar ou visar com o tesoureiro, cheques para levantamento de fundos, contratos e outros documentos que envolvam responsabilidade ou se relacionem com os bens patrimoniais;

j) assinar convites e cheques de identidade social com o 1º secretário;

k) resolver as questões imprevistas e urgentes da competência da Diretoria, dando-lhe conhecimento na próxima reunião;

l) convocar a Assembléia Geral, Conselho Fiscal e Diretoria;

m) submeter à Diretoria os nomes para os cargos de mesma; vagos em decorrência de morte, renúncia ou perda de mandato dos seus originários ocupantes, observando o que determina este Estatuto;

n) relatar anualmente ao Conselho Fiscal e ao Conselho Econômico e Financeiro da entidade, e apresentar anualmente à Assembléia Geral o relatório das atividades realizadas pela FOTOPARÁ durante o exercício findo.

Art. 22º - Compete ao Vice-Presidente:

a) substituir o Presidente em suas faltas e impedimentos;

b) auxiliar o Presidente em todas as atribuições internas da Presidência;

Art. 23º - Compete ao Primeiro-Secretário:

a) substituir o Vice-Presidente em suas faltas e impedimentos;

b) orientar os serviços de secretaria;

c) colligir os dados necessários ao relatório anual da Diretoria, redigindo-o em época própria;

d) assinar qualquer papel destinado à consideração da autoridade pública ou entidade de hierarquia superior;

e) assinar com o Presidente os convites oficiais e diplomas;

f) redigir as atas das sessões da Diretoria, registrando-as em livro próprio;

g) manter em ordem e sob a sua guarda os arquivos e documento da secretaria;

REGISTRADO  
21/01/86

fl.8

h) comparecer regularmente à sede social, a fim de atender ao expediente de secretaria;

i) manter atualizados os registros e endereços de interesse da FOTOPARÁ;

Art. 24º - Compete ao Segundo-Secretário:

a) auxiliar o 1º secretário e substituí-lo nos seus impedimentos ou afastamentos;

b) organizar e manter em dia, com toda exatidão, o registro de todos os sócios, em livros ou fichários;

c) prestar colaboração aos demais diretores, na elaboração, confecção ou execução de trabalhos diversos e de caráter burocrático, sem que isso, afete a boa marcha dos serviços de sua respectiva responsabilidade.

Art. 25º - Compete ao Primeiro-Tesoureiro:

a) organizar a tesouraria, informando o Presidente e os demais membros da Diretoria sobre todas as questões que digam respeito a assuntos financeiros;

b) ter sob sua guarda e inteira responsabilidade, todos os valores e dinheiro da FOTOPARÁ;

c) efetuar o pagamento das despesas autorizadas pelo Presidente;

d) preparar o balanço econômico-financeiro da FOTOPARÁ em cada exercício, para apresentá-lo à Diretoria e ao Conselho Fiscal;

e) ter em dia e na devida ordem a escrituração de contabilidade, a qual deverá ser executada dentro das normas de escrituração mercantil, e em de mercer fé em juízo;

f) apresentar mensalmente à Diretoria um relatório com a demonstração da receita e despesa e do balancete, devidamente comprovados;

g) facilitar ao Presidente o exame de qualquer documento ou livro.

Art. 26º - Ao Segundo-Tesoureiro compete:

REGISTRADO  
21/01/86

- a) substituir o Primeiro-Tesoureiro em suas faltas e impedimentos;
- b) auxiliar o Primeiro-Tesoureiro nas atribuições internas da FOTOPARÁ.

Art. 27º - Compete ao Diretor de Patrimônio:

- a) ter sob sua inteira responsabilidade, o patrimônio da FOTOPARÁ;
- b) organizar e ter em dia um livro com a relação, completa, de móveis, material fotográfico e livros da biblioteca, etc. de propriedade da FOTOPARÁ, devidamente tomados e avaliados;
- c) autorizar a saída da sede da FOTOPARÁ de qualquer objeto que esteja integrado ao patrimônio da FOTOPARÁ, mantendo para isso arquivo próprio.

Art. 28º - Ao Diretor Geral de Relações Públicas compete:

- a) dar publicidade, pelos meios mais eficientes, das atividades da FOTOPARÁ;
- b) organizar reuniões, festividades etc., que, a critério da Diretoria, forem julgadas benéficas à FOTOPARÁ;
- c) divulgar todos os eventos promovidos, direta ou indiretamente, pela FOTOPARÁ.

Art. 29º - Compete ao Diretor de Assuntos Culturais e Eventos:

- a) coordenar as exposições promovidas pela FOTOPARÁ;
- b) supervisionar a execução dos projetos de eventos promovidos direta ou indiretamente pela FOTOPARÁ;
- c) fornecer subsídios ao Diretor de Relações Públicas para a execução fiel de sua função;
- d) zelar pela qualidade dos eventos promovidos pela FOTOPARÁ;

- e) organizar e dirigir a Comissão Seletiva de Exposições;
- f) reneter à Presidência o cronograma e cronogramas das exposições para a sua respectiva liberação e dos recursos que fizerem necessários;

RECEBIDO 21/01/86

- c) ter sob a sua guarda os livros de visitação pública às exposições;
- d) realizar, anualmente, e relatório de suas atividades;

- e) propor, a título de sugestão, um fundamentado calendário de promoções para o ano subsequente;
- f) definir objetos e objetivos para efeito de posturas de projetos de documentação e difusão de Fotografia.

CAPÍTULO VII

Do Conselho Fiscal

Art. 30º - O Conselho Fiscal, composto de três membros titulares e três suplentes, com absoluta igualdade hierárquica, é um poder legal, eleito pela Assembleia Geral, na forma de alínea "c" do Art. 6º deste Estatuto.

§ Único - Pelo menos um dos membros do Conselho Fiscal deverá ser obrigatoriamente contabilista formado ou aluno do Curso Superior de contador, em Entidade de Ensino reconhecida pelo Governo Federal.

Art. 31º - O Conselho Fiscal se reunirá:

- a) ordinariamente, na primeira quinzena de dezembro de cada ano, para dar parecer em três (3) dias, sobre o balanço apresentado pela Diretoria;
- b) extraordinariamente, quando convocado pelo Presidente da Diretoria, para apresentar em três (3) dias, laudo sobre matéria que for apresentada para exame de interesses da entidade.

Art. 32º - Os pareceres ou laudos referidos no artigo anterior poderão ser feitos aneladamente por seus membros, quando couber em suas relações.

§ Único - O membro do Conselho Fiscal que discordar da resolução dos outros, apresentará laudo em separado, com explicação detalhada de seu ponto de vista.

Art. 33º - Ao Conselho Fiscal compete:

RECEBIDO 21/01/86

- a) acompanhar a gestão administrativa da FOTOPARÁ, examinando obrigatoriamente, uma vez por ano, os livros e demais documentos que instruem os balanços da Entidade;
- b) denunciar à Assembleia Geral os erros administrativos ou qualquer violação de lei ou dos Estatutos cometidos pela Diretoria, sugerindo as medidas a serem adotadas, para que possa, em cada caso, exercer plenamente a sua função fiscalizadora.

TÍTULO III

Da Declaração de Direitos

CAPÍTULO I

Da Admissão

Art. 34º - A admissão dos sócios será feita mediante proposta dirigida à Diretoria, assinada por sócio que atestar o real interesse do proposto pela fotografia.

CAPÍTULO II

Dos Direitos dos Sócios

- Art. 35º - São direitos dos sócios quando quites:
  - a) tomar parte nas Assembleias Gerais com direito a voto e voz, podendo ser votado para qualquer cargo eletivo;
  - b) representar por escrito ou verbalmente, contra qualquer ato que julgar ofensivo ou lesivo aos seus direitos e recorrer das penas que lhe forem impostas;
  - c) participar de todas as promoções e eventos organizados pela FOTOPARÁ;
  - d) solicitar licença por escrito do quadro social por um período mínimo de 6 meses, estando em dia com as suas obrigações sociais;
  - e) sugerir à Diretoria da FOTOPARÁ a realização de eventos que trazejam em difusão da arte fotográfica.

CAPÍTULO III

Dos Deveres dos Sócios

Art. 36º - São deveres dos sócios:

- a) pagar pontualmente taxas ou mensalidades, até o

RECEBIDO 21/01/86

- dia (10) dez de cada mês subsequente ao vencido;
- b) cumprir rigorosamente as disposições dos presentes Estatutos, Regulamento Interno, portarias, avisos, etc.;
- c) solicitar à Diretoria, por escrito, demissão, quando de lhe couvier.

CAPÍTULO IV

Das Penalidades

Art. 37º - Os sócios são passíveis das seguintes penalidades:

- a) advertência;
- b) censura;
- c) suspensão;
- d) eliminação ou expulsão.

Art. 38º - À critério da Diretoria e conforme a gravidade da ocorrência, o sócio faltoso será enquadrado nas penas constantes do artigo anterior.

Art. 39º - Será eliminado o sócio que, publicamente, por palavras ou escritos, desmerecer o conceito da FOTOPARÁ ou de quem a ela pertencer.

Art. 40º - As penalidades constantes do Art. 37º, exceto as de eliminação ou expulsão, privarão os associados de todos os direitos estatutários, no que couber, não o isentando, porém, de seus compromissos para com a tesouraria da FOTOPARÁ.

TÍTULO IV

Do Patrimônio

CAPÍTULO I

Das Receitas

Art. 41º - A Receita da FOTOPARÁ é constituída:

- a) pela verba à que tem direito por subsídios que venha receber dos Poderes Públicos;
- b) pelos alugueis de qualquer de suas dependências;
- c) pelos donativos em dinheiro;
- d) pelos juros dos dinheiros que possua em depósito ou de títulos de renda, de que porventura disponha;
- e) pelo produto de vendas de fotografias, material

RECEBIDO 21/01/86

fl.13

fotográfico, festas ou outras promoções que organizar;

f) pelos roteiros ou subscrições que realizar para atender à necessidades imperativas;

g) pelo valor monetário de material de qualquer natureza;

h) pela taxa de eventuais inscrições;

i) pela renda eventual;

j) pela verba oriunda de convênios celebrados com Entidades Públicas ou particulares;

k) comissões e percentagens;

l) taxa de manutenção.

CAPÍTULO II

Das Despesas

Art. 42º - Constituem despesas da FOTOFARÁ:

- a) as aquisições de material de qualquer natureza;
- b) o custeio de promoções de eventos culturais;
- c) os gastos e conservação dos bens patrimoniais;
- d) o pagamento de tributos, contribuições fiscais, taxas para licenças e alvarás;
- e) os demais dispêndios com serviços internos e eventuais de qualquer natureza, devidamente autorizados pela Diretoria;
- f) o custeio das beneficências sociais;
- g) pagamento de salários e honorários profissionais;
- h) quantias necessárias à aquisição de prêmios, quando da promoção de eventos especiais.

TÍTULO V

Das Disposições Finais e Transitórias

CAPÍTULO I

Das Disposições Finais

- Art. 43º - A FOTOFARÁ poderá adquirir material fotográfico, para resguardar aos seus associados.
- Art. 44º - O presente Estatuto poderá ser reformado mediante proposta aprovada, no mínimo, por 2/3 da Assembleia Geral.

REGISTRADO 21/01/86

fl.14

único - O projeto de reforma deverá ser feito pela Comissão Especial designada na forma do Art.19º, alínea "f".

Art. 45º - Se na hipótese de não poder cumprir suas finalidades, a FOTOFARÁ se dissolverá, por 4/5 dos votos da Assembleia Geral, cabendo a este poder dar destino ao patrimônio então existente.

Art. 46º - Os casos omissos neste Estatuto serão resolvidos pela Assembleia Geral.

Art. 47º - O presente Estatuto entrará em vigor após aprovação pela Assembleia Geral da FOTOFARÁ, satisfeitas as exigências legais.

CAPÍTULO II

Das Disposições Transitórias

Art. 48º - A Diretoria designará Comissão Especial para elaborar, no prazo de 120 dias, projeto de Regulamento Interno da FOTOFARÁ.

Registro Civil das Pessoas Jurídicas  
 - 2ª Ofício -  
 Rua 13 de Maio, 393 - Fone: 221.5139  
 Apresentado para Registro Civil de Pessoas Jurídicas e apontado sob n.º de ordem 3.019 de Protocolo Livro A n.º 01 de Registro no Livro A n.º 05 de Registro Civil de Pessoas Jurídicas.  
 Bahia - Ba., 21/01/86  
 Carlos Alberto de V. S. Guimarães  
 Advogado  
 CPF 889/032-75

COMISSÃO ELABORADORA DO ESTATUTO

PATRICIA LOPES  
 FIGUEL TAVARO CHIKOKA  
 LUIZ OTÁVIO SALAMEN BRAGA  
 ANA CATARINA FEIXEIRO DE BRITO  
 ANASTÁCIO TRINDADE CAFFES

REGISTRADO 21/01/86

## ANEXO 8 – Texto crítico de Stefania Brill

**LJX**  
JORNAL  
FUNDADO EM 1928

SÃO PAULO  
SÃO PAULO

VASP - 1933 - 1983. Os primeiros 50 anos passaram voando



Uma imagem de Luiz Braga, 'Raquel Turista', Belém do Pará

## O mundo colorido, real e misterioso de Luiz Braga

**STEFANIA BRIL**

Parece que não são os títulos a sustentar as imagens, mas é a cor forte, ensolarada, que vem de longe, lá do Belém do Pará, que presta o seu apoio à parede fotográfica (Luiz Braga, "No Olho da Rua", Centro Cultural São Paulo, rua Vergueiro, 1.000) — até 7 de outubro. A primeira imagem, a cidade colorida, humana, inventada na cabeça de um lambelante, colorida também (você percebeu que a sua câmera escura, não é escura não, mas feita de listas multi-cores?), poderia ter explodido, gigante, dentro do espaço fotográfico. É imagem bela, síntese de cores, síntese de conceitos sobre o que seria um "atrativo turístico", pano de fundo para um retrato. Há tantos elementos numa imagem só. O vento torna os prédios, os de pano, trêmulos; são prédios que parecem carregar no seu teto uma maleta: então, você empacota a paisagem e... viaja, na sua imaginação; e não esquece de levar a imagem santa que patra no ar aconchegada no letreiro "Raquel Turista". Foto surrealista.

As imagens de Luiz Braga são portadoras de um traço inconfundível. Você não pode cortar nada da imagem nem adicionar. O recorte, abstrato, dentro da realidade é perfeito. Tudo é necessário, nada supérfluo. E, se por capricho, ou por puro exercício estético, você resolve apagar aquele pano amarrado no carrinho de "raspa-raspa", o carrinho continuará de pé, mas a imagem vai desmatar, sem vida; se você resolve tirar aquele prego fixado na porta de um azul puro lindíssimo com re-

ceito de algum espectador distraído se machucar a toa, a porta, desmoronará na ausência de um prego desnecessário. É nisto que consiste o mistério das fotos de Luiz Braga.

Luiz Braga é fotógrafo-andarilho dentro da sua cidade. São ruas feitas de cores, são ruas feitas de composições geométricas, ruas-quadrados abstratos. Mas sempre existe um detalhe, um punctum que traz o espectador de volta à realidade.

Sem dúvida são fotos pensadas. Luiz ensaísta sabe de antemão o que vai registrar e... sai à procura da imagem. O encontro acontece. Então o cérebro dá o sinal, a percepção entra em ação e... clic: a foto é instantânea. Nada é produzido, mas tudo é pensado, percebido, recordado.

Há uma certa afinidade com o trabalho de Cláudia Jaguaribe ou com a cor e os "banquinhos" de Mário Cravo Neto. As cores de Luiz são vivas, texturadas; cores feitas de camadas que regulares delineam as formas; que irregulares, patinadas pelo tempo tornam-se aristocráticas, orgulhosas. Cor — mármore-de-madeira será que existe na paleta de um pintor? Não sei, mas existe sim, vaidosa do céu azul dourado, moldura requintada encaixada dentro de uma parede rasgada.

O nada pode gerar tudo; o abstrato pode arrastar para um mundo misterioso e real. Real, porque Luiz não o inventou, ele existe. Misterioso porque o fotógrafo o tornou assim. É ciumento, na última foto fechou com um cadeado, cor e forma. Presenças de calor colorido de Belém do Pará.

## ANEXO 9 – Intercâmbio através das Artes plásticas

2 ARTE/ESPECTÁCULOS – CADENERO DOIS

O LIBERAL

Belém, domingo, 4 de agosto de 1991

### Intercâmbio através das artes plásticas

Em época de desgastados discursos sobre a ecologia, especialmente sobre a Amazônia, o Instituto Goethe da Alemanha propõe uma discussão artística, a partir da visão de artistas plásticos do mundo inteiro, incluindo brasileiros, no projeto chamado Arte Amazonas, um workshop que terá espaço na região amazônica e, posteriormente, na ECO-92.

A arte, que também acanbarca questões políticas e econômicas, foi a forma encontrada pelo Instituto para promover o intercâmbio entre vários países, como Alemanha, Brasil, Chile, Dinamarca, França, Inglaterra, Holanda, Gâna, Tailândia, Japão, Venezuela, Portugal, Estados Unidos, Suíça e Iugoslávia. São cerca de 25 artistas envolvidos nesse projeto, que está em fase de aprimoramentos e tem orçamento de 300 mil dólares (120 milhões de cruzeiros). O projeto tem apoio dos ministérios das Relações Exteriores da Alemanha e do Brasil com patrocínio da Lufthansa e Deutsche Bank.

"É um evento de grande porte e, dentro do que se propõe, acredito ser pioneiro", assegura o diretor executivo do Goethe e autor do projeto, Alfons Hug, que está em Belém para verificar o local onde o workshop poderá ser realizado. Segundo ele, o projeto muda, de certa forma, a estratégia do Goethe em relação às suas operações no Brasil, uma vez que tem atuado preferencialmente nas regiões Sul e Sudeste, nos grandes centros.

Na Amazônia, o Instituto mantém a Casa de Estudos Germânicos — que tem a frente Martina Schultz — e que está coordenando o projeto na região, contando com o apoio do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (Náca) e Museu Emílio Goeldi. Mas relutava muito em financiar essa iniciativa. Hug diz que foi preciso um bom discurso convencer o Instituto e os seus alemães. "Eles achavam que a selva não tem nada a ver com a arte", conta o diretor, que pretende mostrar que é exatamente da selva que vão nascer os trabalhos previstos no workshop.

Os artistas, em grupo, se estabelecerão em Belém, Manaus (AM) e Porto Velho (RO). A ideia é que, em contato com a região, sua genio, seus aspectos naturais, os artistas possam criar trabalhos sobretudo em três dimensões (objetos, instalações e esculturas), o que não impede, no entanto, a presença de outras técnicas, como a fotografia, por exemplo. Os trabalhos serão expostos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, durante a ECO-92. Estão previstas também exposições em São Paulo, Brasília, Buenos Aires, Montevideo e Santiago. A "Staatliche Kunsthalle Berlin" já confirmou também a mostra das obras para 1993.

Em cada cidade haverá ateliers à disposição desses artistas, que, como parte do projeto, deverão viajar de barco pelo rio Amazonas e seus afluentes, para captar impressões desse novo ambiente. A maior parte dos artistas envolvidos nesse projeto já desenvolveram trabalhos semelhantes, inclusive na América Latina. Os alemães são bons exemplos. Lotian Baumgarten, na década de 70

estava desenvolvendo trabalhos com índios Yanomamis. E dele uma instalação apresentada, na Bienal de Veneza com o nome de todos os rios amazônicos e também um livro contendo o nome de todas as árvores amazônicas. Rainer Wittenborn, realizou uma série de trabalhos com textos e fotos sobre a Transamazônica. Nikolaus Lang, trabalhou com aborígenes na Austrália. Jochen Gerz estudou a cultura indígena no Canadá.

A americana Elaine Reschek trabalhou com uma tribo Hopi e as exóticas tribos da chamada Terra do Fogo. O africano El Anatsui realiza esculturas em madeira, queimando-as depois. O Brasil estará representado pelos cariocas Tunga, Walfredo Caldas e Miguel Rio Branco, o paulista José Resende, o goiano Siron Franco, o amazonense Roberto Evangelista e os paranaenses Emanuel Nassar e Luiz Braga. O critério de se-

leção, segundo Hug, foram o profissionalismo e o nível internacional desses artistas.

A escolha desses artistas esteve a cargo dos críticos de arte cariocas Marcos Lontra, diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Paulo Herkenhoff e Berta Ribeiro, etnóloga, especializada em arte indígena, e Cláudio Lontra, da Fundação Cultural do Distrito Federal (Brasília). Da Alemanha participaram Dieter Ruckhaberle, do Staatliche Kunsthalle Berlin, Elizabeth Jappe, responsável pelo Programa de Performance da "Documenta 87", Ulrich Bischof, da Bayerische Staatsgemaldegalerie (München), Michael Haerdtler, da

Künstlerhaus Bethanien e George Jappe, professor de Estética da Universidade de Hamburgo.

Para Hug, esse projeto será feito de uma forma diferente do que vem acontecendo em toda a história da Amazônia. "A história da Amazônia registra, a exemplo do que acontece no resto do Brasil, a predominância de valores europeus. A política cultural que se tem adotado é marcada pela imposição de valores. O Teatro da Paz é um exemplo disso", comenta Hug. "O projeto oferece uma oportunidade para o diálogo. Os artistas alemães não só vêm para repassar conhecimentos, como também para aprender. Isso já faz a diferença", explica.

Alfons Hug se sentiu a vontade na elaboração desse projeto. Afinal, há dez anos trabalhando no Goethe, ele se dedica, "enquanto sou jovem", aos países de terceiro mundo — já trabalhou na Indonésia, Nigéria, Colômbia e todos os países tropicais. "Sempre iguais as culturas não europeias. Na África, por exemplo, a carga cultural é autêntica e em certos aspectos superior à europeia, em relação à dança, à música e à escultura. Quando um bailarino alemão vai à África, ele vai também aprender. Aqui no Brasil esse intercâmbio é um tanto atenuado em função da absorção de valores europeus", observa.

Obra de Tony Cruz (Inglaterra) — "Produtos da terra" (Instalação, 1987) —, um dos artistas que virá participar do Arte Amazonas

MARLENE SANDOZ




Fonte: Arquivo de Luiz Braga