

## LUIZ BRAGA E A FOTOGRAFIA OPACA

Tadeu Chiarelli

*Photography*, texto que o fotógrafo norte-americano Paul Strand publicou no número 49/50 da revista *Camerawork*<sup>1</sup>, busca retirar da fotografia do início do século XX os vínculos com a tradição da pintura e da gráfica, presentes no âmbito do movimento pictorialista<sup>2</sup> de então. Para a fotografia atingir sua máxima pureza, os fotógrafos deveriam investir naquilo que supostamente constituía seu elemento específico: a objetividade, sua capacidade de captar o real com a máxima clareza. Em *Photography* parece que a fotografia encontraria seu lugar entre as artes se seus produtores enfatizassem aqueles quesitos.

Não que Strand tenha afirmado explicitamente que a fotografia seria mais uma linguagem de arte, ou que deveria buscar sua singularidade para fundar mais uma modalidade artística. O autor dá a entender, inclusive, que pensar a fotografia enquanto arte ou não, seria uma falsa questão, algo, na verdade, sem importância. No entanto, a leitura mais cuidadosa de *Photography* revela implicitamente o objetivo de estabelecer um lugar determinado para a fotografia no campo da arte moderna que então se estruturava. E para alcançar tal meta, o texto segue algumas estratégias:

Primeiro, como foi mencionado, Strand reivindica exclusivamente para a fotografia a captação objetiva do real. Assim, o autor a retira do patamar onde se encontravam as outras modalidades artísticas já institucionalizadas: a pintura e a gravura tradicionais (mesmo aquelas de viés impressionista), e a própria fotografia pictorialista (igualmente devedora de um certo *approach* impressionista).

Na seqüência, sem enunciar explicitamente, mas de maneira inequívoca, Strand aproxima seu conceito de fotografia – a fotografia “direta”, supostamente investidora apenas de sua objetividade frente ao real – de um conceito de arte moderna que então se fortalecia, e que reivindicava para cada uma das artes a ênfase às suas respectivas especificidades<sup>3</sup>.

Porém, essas propostas de Strand traziam um problema complexo: atrelar a especificidade da fotografia à sua “objetividade” não é propriamente buscar o

---

<sup>1</sup> - STRAND, Paul. *Photography*. in PHILIPPI, Simoni/KIESEYER, Ute (eds). *Alfred Stieglitz. Camerawork: the complete illustrations 1903-1917*. Köln: Taschen, 1997. págs. 780/781.

<sup>2</sup> - Considerado o primeiro movimento artístico criado no âmbito da fotografia, o pictorialismo buscava conceder à fotografia o *status* de uma das “belas artes”. Para tanto negava algumas das principais singularidades do meio – o caráter instantâneo, a reprodutibilidade, o acesso fácil aos aparelhos, etc. – por meio do uso de técnicas e procedimentos artesanais na produção da imagem final. O movimento inicia-se na segunda metade do século XIX na Europa e no Brasil sente-se duas ressonâncias até meados dos anos de 1950.

<sup>3</sup> - Para a pintura, o caráter planar, para a escultura, o volume, e assim por diante.

específico em algo que lhe é inerente, mas em algo que está sempre dentro e fora dela, o referente.

Afinal, a imagem fotográfica de um cão, justamente por sua objetividade, tem relação estreita com o próprio cão que serviu de modelo à foto. Sendo assim, que especificidade seria essa?

Talvez a consciência dessa ambigüidade do signo fotográfico explique que o autor, a certa altura do texto, indique dois caminhos para o fotógrafo organizar e transformar em método a objetividade da fotografia. Segundo ele: “... *os objetos [a serem captados pelo fotógrafo] podem ser organizados para exprimirem as causas das quais são feitos, ou podem ser usados como formas abstratas, para criar uma emoção sem relação com a objetividade tal qual*”.

Propondo essas duas possibilidades, (no fundo antagônicas), por um lado Strand aceitava a fotografia como o meio que expressa aquilo que reflete (ou reproduz) do mundo, de maneira direta, supostamente sem interferências; por outro, abria espaço para que a fotografia, partindo da captação das coisas do mundo – e por meio de cortes abruptos –, criasse novas realidades visuais, em tese sem nenhuma relação com os elementos retratados.

Tida como radical, mas fundamentalmente conciliatória, a *straight photography* (esse é o nome do método bipolar de Paul Strand) alinhava-se de maneira definitiva a toda tradição realista da arte ocidental – presente na pintura e em outras modalidades desde o primeiro renascimento até o movimento realista de Gustave Courbet – e, **ao mesmo tempo**, filiava-se à pintura não-figurativa do início do século XX que, enfatizando a bidimensionalidade do plano, e os elementos que estruturalmente o constituem (linhas, pontos), tentava construir uma arte não propriamente abstrata, mas concreta, não-representacional<sup>4</sup>.

## 0

Essas duas propostas, na verdade, emergiram como produtos imediatos de uma certa fotografia que Strand vivenciava como produtor e como público no início do século passado nos Estados Unidos. Uma fotografia que, tentando se desvencilhar dos entraves que o pictorialismo lhe trouxe, buscava se desenvolver de forma menos atrelada à tradição, organizando um espaço para si mesma.

---

<sup>4</sup> - Não estou me referindo à fotografia abstrata, entendida como aquela produzida a partir da manipulação de fotogramas, por exemplo. Aqui me refiro à fotografia que, recortando certos elementos da realidade e enquadrando-os de forma direta, quebram momentaneamente a relação entre o objeto e sua representação, afirmando-se como uma fotografia “abstrata”, onde o que a princípio conta – ou deveria contar – são as relações entre os planos, as formas, os tons, etc.

Conciliatórios ou não, radicais ou não, o certo é que esses dois caminhos propostos por Strand, aos poucos foram se espalhando pelo mundo, entendidos como as duas possibilidades para a fotografia moderna “pura”.

0

Nesse processo de internacionalização, os dois tipos de *straight photography* foram se unindo a outras manifestações que se desenvolviam nos diversos países à margem da fotografia tradicional (quer aquela de viés pictorialista, quer aquela atrelada às demandas da retratística convencional).

A primeira vertente da fotografia “direta” misturou-se com maior ou menor felicidade (dependendo da qualidade do fotógrafo) à fotografia documental – jornalística, antropológica, social, etc. –, confundindo-se muitas vezes com o próprio conceito de “fotografia” e mesmo de “arte”<sup>5</sup>.

Já a segunda vertente correu mais riscos.

Essa última, ao contrário do que desejou fazer supor Strand, dificilmente logra “criar uma emoção sem relação com a objetividade tal qual”. E essa dificuldade ocorre, em grande parte, porque a vinculação da imagem com seu referente é tão grande, sua objetividade “de base” é tão extrema que dificilmente é possível, ao analisar a maioria das fotos “abstratas”, deixar de distinguir – ou pelo menos indagar – sobre “o que” ou “onde” a imagem foi registrada, por mais seccionada que esteja.

É nessa incapacidade da fotografia “abstrata” se desvencilhar completamente do referente que estaria seu limite e, justamente por isso, o seu encanto. Porque, por mais que seu autor busque retirar da imagem qualquer possibilidade de referência com o objeto fotografado, sempre é possível detectar que a imagem aparentemente abstrata é, na verdade, a sombra de uma pérgula vista de um ângulo que dificulta a compreensão do contexto original da imagem, ou uma porção de bacias colocadas lado a lado, e assim por diante.

0

Quando observamos uma fotografia, tendemos a trafegar entre a realidade da imagem e a realidade que ela “expressa”. Por mais antiga que seja a foto, ou por menos que conheçamos o referente, ou por mais “abstrata que ela seja, a sua

---

<sup>5</sup> - Para o senso comum, esse tipo de fotografia, por sua relação muito próxima à realidade, encarnaria o próprio conceito de fotografia, uma vez que esta está alinhada ao papel de “reprodutora” do real. Como para muitos o papel da arte é reproduzir o real, esse tipo de fotografia seria, para a maioria das pessoas, a própria arte. Neste sentido não devemos esquecer o texto de Charles Baudelaire: “Na pintura e na escultura, o Credo atual da sociedade burguesa, sobretudo na França (...), é a seguinte: Creio na natureza e em nada que não seja natureza (...). Creio que a arte é e não possa ser outra coisa além da reprodução fiel da natureza (...). Portanto a indústria que desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta. Um Deus vingador atendeu aos pedidos dessa multidão. E Daguerre foi o seu messias. E então a multidão disse a si mesma “Já que a fotografia dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles crêem nisso, os tolos!) a arte é a fotografia. BAUDELAIRE, Charles. *Scritti sull'arte*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1981. pág. 220.

*transparência* – aquilo que nos permite perceber o referente que lhe deu origem “através” de sua materialidade – tende sempre a se impor.

Como seria uma fotografia que se impusesse em sua singularidade, dificultando o trânsito imediato entre ela mesma, enquanto objeto possuidor de uma determinada materialidade e constituição físico-química, e o referente que lhe deu origem? Seria apenas “abstraindo” o contexto da fotografia, enfatizando detalhes de objetos, descontextualizando-os?

Não existiriam outros procedimentos perturbadores dessa transparência que pretende reger a fotografia como um dado inerente?

Quando a fotografia se tornaria *opaca*, impondo-se enquanto realidade visual válida em si mesma, e não apenas como um veículo, como meio para se atingir o referente?

E como essa fotografia “opaca” poderia ser definida?

Seria possível pensar a opacidade **da** e **na** fotografia, enfatizando ou explorando certas peculiaridades físicas e técnicas, que fariam resultar imagens que, impregnadas de ruídos internos, obstruiriam e dificultariam a transparência inicial?

As noções de transparência e opacidade aqui utilizadas surgem a partir dos estudos da historiadora norte-americana Rosalind Krauss sobre a escultura do século XX<sup>6</sup>.

Contra a “transparência” da escultura tradicional<sup>7</sup>, a escultura moderna opunha índices precisos da materialidade e de sua própria constituição, forçando o espectador a perceber o sentido da obra, não “através dela”, mas em sua própria estrutura física. Assim, contra a “transparência”, e o caráter de canal condutor ao belo ideal (qualidades da escultura tradicional), a escultura moderna propunha seu caráter “opaco”, transformando-se em meio e fim em si mesma, ainda quando sua forma remetesse a uma “verdade” anterior à sua execução (o corpo humano, por exemplo).

## 0

Uma fotografia que enfatizasse certos aspectos de sua constituição ou de seu processo, que fizesse vir à tona – passando a funcionar como dado formador da imagem – elementos próprios de sua estruturação material, poderia ser pensada como uma fotografia “opaca”, uma fotografia cujos sinais precisos de sua

<sup>6</sup> - KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1989.

<sup>7</sup> - Que serviria como uma espécie de ponte entre a percepção do espectador e o conceito de beleza que, preexistindo à própria obra, era expresso “através dela”.

realidade constitutiva tornam-se tão ou mais importantes quanto os elementos que sustentam seu caráter referencial.

Uma fotografia que agisse nesse sentido – fosse ela de caráter documental ou “abstrato” –, possibilita pensar o conceito de fotografia além dos parâmetros da fotografia tradicional<sup>8</sup> e dos dois tipos de fotografia propugnados por Paul Strand e seus seguidores.

A fotografia produzida por Luiz Braga nesses últimos 30 anos constitui-se numa situação exemplar para se refletir sobre as questões aqui levantadas.

Analisando sua produção é possível perceber as duas vertentes propostas por Paul Strand. Como será visto, Braga desenvolve a fotografia de cunho antropológico/documental e aquela “abstrata”, ou “abstratizante”. Dentro desse contexto o artista vem desenvolvendo uma das poéticas mais interessantes da fotografia brasileira nas últimas décadas.

Porém, tanto em sua fotografia “antropológica” quanto naquela “abstrata”, por mais sofisticadas e formalmente interessantes que se apresentem, elas sempre guardam o caráter de transparência referido acima, que caracteriza grande parte da fotografia tal qual a conhecemos. Tal característica não diminui a importância dessas duas vertentes da produção de Braga. Pelo contrário, os dois tipos de fotografia explorados pelo artista ampliam e reposicionam o conceito de fotografia proposto por Strand em 1917, em grande parte atualizando-o ao trazê-lo para a captação sensível da paisagem física e humana do norte do Brasil. No entanto, no desenvolver de sua obra, observam-se momentos bastante profícuos de superação do conceito dicotômico proposto por Paul Strand.

Em parte significativa de sua produção, Luiz Braga parece superar de maneira muito peculiar os limites da *straight photography*, buscando a construção de uma obra menos transparente, menos restrita à documentação e mais propensa a apresentar-se como um dado novo e auto-referente, mesmo mantendo como pretexto a captação do entorno sócio-cultural peculiar do norte do Brasil.

## 0

Uma história da fotografia no Brasil – ainda em devir – não deveria ser estabelecida apenas a partir de ensaios biográficos ou de análise das supostas especificidades do meio, e nem se constituir num ramo da história da arte entendida de maneira primária como evolução de estilos (mesmo essa ainda em processo de estruturação no país). Pelo contrário, deveria se constituir como uma

---

<sup>8</sup> - Refiro-me aqui, de novo, ao *portrait* convencional e à fotografia pictorialista].

área significativa do conhecimento para a compreensão da cultura visual do país e/ou de suas diversas regiões, o que ampliaria o seu alcance estético e social.

Sobre as diferenças entre a história da arte tradicional e uma história da arte atenta ao conceito mais amplo de cultura visual, a estudiosa Svetlana Alpers, ao estabelecer as premissas para seu estudo sobre a pintura holandesa, lança algumas questões que poderiam servir ao nosso propósito:

*... Mesmo o mais ingênuo observador pode ver uma continuidade na arte setentrional de Van Eyck e Vermeer, e com frequência passarei do século XVII a fenômenos similares em obras setentrionais anteriores. Mas uma história calcada no modelo evolucionário de Vasari jamais foi escrita, nem acho que poderia sê-lo. Isso porque a arte não se constituiu como uma tradição progressiva. Ela não construiu uma história, no sentido que o fez na Itália. Para a arte, ter uma história nesse sentido italiano é uma exceção, e não a regra. A maioria das tradições artística assinala o que persiste e se sustenta, e não o que muda, na cultura. O que me proponho estudar, portanto, não é a história da arte holandesa, mas a cultura visual holandesa ...<sup>9</sup>*

Pensar a obra de Luiz Braga dentro de um procedimento que vá além da biografia e do conceito de evolução do estilo – buscando compreendê-la na complexidade da cultura visual de seu tempo – é um objetivo que visa experimentar a possibilidade de construção de uma história da fotografia no Brasil sob um ponto de vista menos adaptado a formulações previsíveis.

## 0

Tão importantes quanto as produções dos fotógrafos, cineastas e artistas plásticos com as quais Luiz Braga declara ter dialogado durante seu processo de formação<sup>10</sup> – David D. Zing, Luiz Trípoli, Maureen Bisilliat, Federico Fellini, Edward Hoper e outros –, seriam aqueles outros autores que o fotógrafo não se recorda mais do nome ou nem das produções. E isso se deu porque o meio que ele optou por

<sup>9</sup> - ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999. Pág.38/39.

<sup>10</sup> - Aqui propositadamente não me utilizo do termo *influência* para explicitar a relação do trabalho de Braga com a produção de seus colegas mais velhos porque tendo a compartilhar com o historiador Michael Baxandall para quem o termo *influência* estaria ligado a uma atitude passiva por parte de quem estuda e reflete a produção de autores mais velhos ou mais experientes em sua própria obra quando, na verdade, o artista jovem, dentro do universo de autores que o antecedeu, **escolhe** de quem seguir os passos, ampliando e muitas vezes reestruturando o legado deixado pelo mais velho – o que seria uma atitude ativa. Sobre o assunto consultar: BAXANDALL, Michael. *Patterns of Intentions: on the Historical Explanation of Pictures*. Yale and London: Yale University Press, 1985. Sobre os diálogos de Braga com os fotógrafos mais velhos, consultar a entrevista do fotógrafo concedida ao autor, neste mesmo catálogo.

explorar - a fotografia - não se estabelece como uma forma de conhecimento que se aprende apenas nos museus ou nas escolas especializadas - como ocorre tradicionalmente com a pintura e as outras modalidades artísticas ditas eruditas. O “olhar fotográfico” é absorvido e criado concomitante ao viver mergulhado numa sociedade de imagens, onde praticamente toda informação é imagem ou a ela está vinculada<sup>11</sup>.

Quando Braga nasceu - 1956 -, a imagem técnica já fazia parte do cotidiano das pessoas em geral há mais de um século, sendo elemento constitutivo da cultura visual de quase todo o planeta.

Mesmo numa sociedade “periférica” como a de Belém, a fotografia se espalhava com força por meio da publicidade, do foto-jornalismo, das fotos de estúdio, além das publicações que lá chegavam vindas do sudeste do país e do exterior. Ao lado dessa presença avassaladora da imagem estática da fotografia, o cinema e a televisão nesse mesmo período contribuíam para ampliar ainda mais a complexidade da cultura visual onde Luiz Braga foi formando as bases de sua poética.

## 0

Detendo-nos apenas ao campo da fotografia, os fotógrafos Zing, Bissilliat e outros, divulgados nacionalmente por meio da revista *Realidade* (publicada entre 1966 e 1976) sem dúvida ajudaram a formar a sensibilidade fotográfica de Braga. Afinal, para quem começava a se interessar por fotografia no Brasil em meados dos anos de 1970, *Realidade* tinha produzido uma verdadeira escola de fotografia - mescla de foto-jornalismo e fotografia de cunho autoral - a ser tomada como parâmetro. Mas não o único.

Consciente ou inconscientemente, ajudaram a formar o quadro de referências de Braga tanto os fotógrafos daquela publicação paulistana, como os amadores do Cine-foto Clube de Belém, as fotorreportagens dos jornais da capital paraense, os fotógrafos da revista *O Cruzeiro* e *Manchete*, as fotos encontradas nos calendários, nas propagandas veiculadas por cartazes, as fotos de estúdio, as fotos de fim-de-semana da família, e as fotos engajadas dos fotógrafos menos conhecidos que documentavam a pobreza brasileira, sobretudo aquela do norte do país.

Seria nesse universo de múltiplas referências fotográficas que Luiz Braga iria trafegar, indo e voltando de um tipo de fotografia para outro, a princípio sem o

---

<sup>11</sup> - Talvez a diferença do cidadão fotógrafo daquele não-fotógrafo é que o primeiro responde ao bombardeio de imagens ao qual é submetido, produzindo outras e mais outras imagens, enquanto o segundo contenta-se em apenas absorvê-las.

comprometimento de constituir uma linha evolucionista precisa e previsível para seu trabalho.

Por outro lado, não se deve esquecer que, ao lado do Luiz Braga fotógrafo-autoral, existe o Luiz Braga fotógrafo publicitário, o fotógrafo de estúdio, o fotógrafo de moda. Por mais paralelas que essas atividades se mantenham, não é possível esquecer que quem as concebe é o mesmo artista, é a mesma personalidade sendo, portanto, impossível a inexistência de trânsito entre esses universos.

Pensar a fotografia autoral como totalmente desvinculada da realidade social e profissional de seu autor é correr o risco de adentrar na constituição de uma história “heróica” da fotografia, pautada no mito do artista-fotógrafo desconectado propositadamente – e muitas vezes de forma romântica e falsamente rebelde – da realidade de mercado onde ele está inserido e sobrevive.

Em todos esses anos, enquanto fotógrafo autoral, mesclando os conhecimentos adquiridos nesses outros campos da fotografia profissional, Luiz Braga produziu fotografias as mais diversas: fez fotos das fachadas de Belém antiga; fotos p&b de cunho antropológico/documental; fotos “abstratas”, fotos coloridas de cunho antropológico, e outras. Mesmo levando-se em conta o fato de que já faz alguns anos o artista vem se dedicando com maior empenho à produção de fotos em cor, tendo como modelo a população ribeirinha da Amazônia e seu meio-ambiente, essas modalidades mencionadas no parágrafo acima nem sempre ocorreram de maneira seqüencial, mas sim concomitante.

Qualquer reflexão sobre o trabalho de Braga não deve ter como chave um conceito evolucionista de arte. Braga não foi do “figurativo” ao “abstrato”, de uma fotografia “documental” a uma fotografia “formalista”, ou de uma fotografia mais “tradicional” para uma fotografia mais “atual”. Amadurecimento não significa trilhar apenas uma seara em busca da “pureza” da forma ou do que quer que seja.

## 0

De uma maneira geral as duas vertentes que mais têm chamado a atenção da crítica na fotografia autoral de Luiz Braga são justamente aquelas que podem ser alinhadas às vertentes da *straight photography*, proposta por Paul Strand.

As fotos “abstratas” de Braga trazem o encanto preciso daquela espécie de “incapacidade” ou dificuldade da fotografia de se desvencilhar do referente.

*Camburões coloridos, Porta com cadeado, Bilharito, Barca dos Milagres e Som Nacional*, entre outras, de imediato ressoam as estruturas da pintura de cunho abstrato-geométrico, nascida na Europa na primeira metade do século passado. A ênfase nos planos monocromáticos, o caráter modular de certas composições, as

cores industriais – de início tudo tende a remeter àquele universo erudito e rigoroso.

Porém, certo informalismo nas seqüências de módulos, certas “incorreções” geométricas e uma liberdade no uso da cor deslocam o quadro de referências dessas fotos para o desenvolvimento que aquela mesma tradição geométrico-construtiva teve no Brasil a partir de meados da década de 1950. Refiro-me às possíveis ligações dessas fotos com a produção neoconcreta e mesmo com as obras daqueles artistas que, independentes, também se alinhavam às vertentes construtivas<sup>12</sup>.

No entanto, a relação direta entre as fotos e a tradição construtiva (mesmo com aquelas “fora dos eixos” e neoconcreta) não consegue esconder os referentes que lhes deram origem. Todas são recortes, “abstrações” do ambiente ribeirinho amazônico. Apontam, denunciam – e documentam abstraindo – o uso livre da geometria e do colorido forte que a população daquela região do país realiza nos trabalhos de ornamentação de fachadas, objetos, interiores, etc.

Impregnado de referências eruditas (as tradições construtivas aqui citadas) e populares, o artista usa a segunda metodologia de captação do real de Strand para desenvolver seus comentários visuais sobre a realidade que o cerca. Ao cortar, abstrair a realidade, e ao enfatizar a rica geometria produzida pela população do norte do Brasil, Braga, mesmo inconsciente, repete, amplia e atualiza aquele esquema visual da *straight photography* que, por sua vez é devedor não declarado daquela mesma pintura abstrato-geométrica.<sup>13</sup>

#### 0

Porém, formando essa complexa malha de referências do fotógrafo, não encontramos apenas os elementos acima mencionados, mas também a pintura de seu contemporâneo Emmanuel Nassar que, concomitante ao fotógrafo, toma a mesma ornamentação popular do Pará como mote para a sua produção. E não apenas o referente é o mesmo.

Nassar, a partir de meados dos anos de 1980 – mesmo período em que Braga produz suas fotos “abstratas” –, cria pinturas a partir de composições abstrato-geométricas que repetem cortes e enquadramentos muito típicos da *straight*

<sup>12</sup> - O crítico Paulo Sérgio Duarte chamou artistas como Alfredo Volpi, Ubi Bava, Rubem Valentim e Cícero Dias, como “modernos fora dos eixos”. DUARTE, Paulo. *Modernos Fora dos Eixos*. In AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998. Pág.183 e segs.

<sup>13</sup> Sobre o caráter neopictorialista da *straight photography* consultar: MARRA, Claudio. *Fotografia e pintura nel Novecento. Una storia “senza combattimento”*. Milano: Edizioni Bruno Mondadori, 1999. Pág. 110 e segs.

*photography* de cunho abstrato, ecoando também elementos muito próximos da tradição da pintura geométrico-construtiva européia e do sudeste brasileiro<sup>14</sup>.

Amigos e agentes propulsores do ambiente cultural de Belém já naquela época, Nassar e Braga tinham então como estímulo primeiro para suas respectivas produções, a cultura visual da região ribeirinha do Pará e, consciente ou inconscientemente, o instrumento para estruturá-las era o esquema representacional da fotografia moderna “abstrata” de Paul Strand. Como avaliar essa coincidência, como refletir sobre esse caldo de cultura que permitiu a um fotógrafo e a um pintor optarem por refletir e ampliar a visualidade regional – pronta para ser considerada e comentada não de forma narrativa, mas descritiva – usando não os esquemas da fotografia ou da pintura “realistas”, mas aqueles da pintura e da fotografia “abstratas”<sup>15</sup>?

É possível considerar que tanto para a pintura quanto para a fotografia paraense o uso dos esquemas da fotografia “abstrata” de Strand significou uma real transformação na forma de refletir e ampliar a riqueza visual do norte brasileiro<sup>16</sup>? Por outro lado, em que medida essa visualidade amazônica descrita pela produção desses dois artistas, rompendo com as barreiras do regionalismo e penetrando no campo mais geral da arte brasileira, não obrigaram esse mesmo campo a uma auto-crítica sobre a importância assumida pelos cânones da arte moderna entre nós?

Ou ainda: em que medida essa produção de Braga e Nassar – e a de outros artistas<sup>17</sup> – estruturando uma sofisticada descrição do gosto pela ornamentação geométrica da população brasileira a partir de um sofisticado esquema de composição, não teria ido ao encontro das expectativas de uma parcela da intelectualidade brasileira interessada em ver “comprovada” a “base popular” da arte erudita de tradição geométrico-construtiva?

---

<sup>14</sup> - Sobre as relações da pintura de Emmanuel Nassar com a fotografia consultar: CHIARELLI, Tadeu. “Da fotografia à pintura à fotografia à pintura à fotografia: comentários sobre a produção de Emmanuel Nassar”. IN MATTAR, Denise (cur.). Emmnoel Nassar: a poesia da gambiarra. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. Pág. 137 e segs.

<sup>15</sup> - Aqui, inclusive, estaria um dado que retira da pintura de Nassar o qualificativo (nem sempre positivo para parcela da crítica, diga-se) “realista” ou “pop”. Apesar das conexões entre a fotografia abstrata e seu referencial (aqui já comentadas), não resta dúvida que a estratégia utilizada pelo artista estaria mais próxima aos artistas hiper-realistas norte-americanos que, em muitos casos, também seccionavam as imagens do real para desenvolverem suas produções. No entanto, como os referenciais do pintor paraense são muito distintos daqueles dos artistas norte-americanos, talvez seja mais produtivo pensar sobretudo nas diferenças entre os resultados alcançados por Nassar e seus colegas dos Estados Unidos, do que nas possíveis coincidências de procedimentos.

<sup>16</sup> - No mesmo período é possível perceber na produção de outros fotógrafos ativos no Brasil – David D. Zingg e Mario Cravo Neto, por exemplo –, algumas fotos onde o gosto pela ornamentação geométrica da população brasileira também é explorada segundo esquemas propostos por Paul Strand. No entanto, se no resto do país esta tendência me parece difusa (questão ainda a ser melhor pesquisada), em Belém – sobretudo devido à produção de Braga e Nassar –, ela parece mais densa e com conotações sócio-culturais mais complexas.

<sup>17</sup> - Ver nota 16.

Aprofundar todas essas questões é enfatizar o estudo da arte como um objeto que vai mais além da questão meramente formal.

## 0

Por mais difícil que seja detectar com clareza quais objetos foram seccionados pelo olho do artista, as fotografias “abstratas” de Braga sempre portarão uma luz indicadora de suas origens, uma luz tropical que clareia tudo de maneira homogênea, empenhada em ressaltar as texturas e saliências das superfícies registradas, respeitando o caráter planar da imagem.

Nessas fotos, por mais que o autor tente suprimir ou, pelo menos, dificultar o reconhecimento dos referentes, eles estão sempre presentes, conectados à imagem resultante, enfatizando o caráter indicial da imagem fotográfica.

Essas fotos são ainda muito “transparentes”. E é sobretudo pela luz e pelo contraste entre as cores intensas que sabemos tratarem-se de fotografias que são comentários e, ao mesmo tempo, resultados de um espaço/tempo preciso: a visualidade do norte do Brasil.

A mesma homogeneidade da luz que tudo banha e ilumina parece ser a tônica de certas fotografias de Braga. Deixando de lado a preocupação em abstrair o contexto de onde capta um detalhe, ele constrói cenas onde prevalece a organização dos objetos “para exprimirem as causas das quais são feitos”, cenas protagonizadas por pessoas em seu entorno.

Em fotos como *Menina em Santarém*, *Garçonete do Ver o Peso*, *Rapaz e cão*, *Carangaduba*, *Vendedor de Amendoim* e *Interior. Loja de plásticos no Ver o Peso*, entre outras, as cenas possuem igualmente uma iluminação homogênea, sem sobressaltos, reiterando uma certa melancolia e abandono dos retratados.

Porém, se nessas fotos a geometria do campo fotográfico não está tão evidentemente estruturada (correspondendo à geometria já presente no objeto retratado, como em *Bilharito*, por exemplo), ela se apresenta de maneira sutil na conjugação dos planos no retângulo da imagem, com o cruzamento das linhas verticais e horizontais que formam grades quase imperceptíveis a um olhar mais distraído, mas que estruturam a maioria das cenas captadas pelo artista.

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

Aqui a tradição “realista” da *straight photography* de Paul Strand cresce, se expande e, ao fazer transbordar suas premissas, encontra-se com a tradição pictórica, sem nunca deixar de ser *straight* – o que evidencia o quanto as relações entre a pintura e a fotografia têm de produtivas.

Nessas fotos – junto com as comentadas acima – Luiz Braga já assume seu lugar como um dos principais fotógrafos brasileiros de sua geração.

0

O caráter silencioso e mesmo solene dessas fotos coloridas de Braga ganha um acento mais dramático nos retratos fotográficos em preto e branco, realizadas anteriormente, logo no início de sua trajetória.

Embora nesse momento seja possível perceber o artista oscilando entre a fotografia enquanto documento etno-antropológico e instrumento de captação de flagrantes do cotidiano, em obras como *Cortando o bacuri* ou *Oleiro*, por exemplo, o jogo de luz e sombra é enfatizado e utilizado como elemento fundamental da imagem. Esse recurso talvez possa ser entendido como produto de certos resquícios de uma retórica comum no foto-jornalismo que com grande intensidade até os anos de 1970 e 1980, insistia em retratar com algum heroísmo as condições de vida da população pobre do país<sup>18</sup>.

Típicas da produção do artista quando jovem, as fotografias p&b de Luiz Braga revelam a capacidade do artista em conjugar modelo e entorno numa atmosfera que parece sempre querer transcender o cotidiano em busca de uma realidade outra.

0

Considerando todas as facetas da produção autoral de Luiz Braga – fotografias “abstratas”, p&b e coloridas – é possível então reafirmar que o artista se apropriou, reiterou e atualizou as propostas defendidas por Paul Strand.

No entanto, existe um outro grupo de fotografias produzido pelo artista que parece ir se deslocando para mais além das proposições da fotografia moderna.

Mantendo o mesmo interesse pela paisagem física e humana do norte do país, e a mesma estrutura de composição – sempre dominada por linhas que formam planos e grades que sustentam as imagens –, Braga modifica a natureza de algumas de suas fotografias, tornando-as completamente diferentes das outras acima referidas.

---

<sup>18</sup> - Tal retórica, por sua vez, remonta à pintura de Cândido Portinari e seus derivados tanto no próprio campo da pintura (Di Cavalcanti), quanto da fotografia (Jean Manzon, Gautherot, Verger).

Em fotos como *Lona Azul*, *Janela do rio Guamá* ou *Pipoqueiro*, por exemplo, a relação direta entre a imagem e o seu referente se encontra problematizada. Algo parece obstruído entre esses dois pólos, comprometendo a *transparência* da imagem, sua qualidade tradicional de funcionar como um canal entre quem observa e o referente que deu origem a ela.

Nelas, certas cores, alguns tons são intensos demais, constrangedores até, na capacidade de assumirem sua diferença, e de desnaturalizarem a tradição da *straight photography* de condutora da realidade do mundo para a realidade da imagem.

A luz que ilumina o ambiente dos modelos de *Babá e menino na praia* não é a luz do norte do Brasil. É uma luz que vai além da luz naturalista da fotografia direta. De repente, observando aquela cena aparentemente naturalista, percebemos que ela pode ser a imagem de um sonho, de uma premonição e nunca o registro prosaico e “fiel” de uma mulher e uma criança de costas. Ela é mais: as cores que envolvem aqueles modelos, antes de denunciarem que eles estiveram de costas para a câmara de Luiz Braga, sugerem uma alegoria sobre o futuro, algo ainda em devir e que talvez apenas aquela criança chegará a conhecer.

*Lona Azul*, por sua vez, parece ser mais do que o registro de um tipo determinado de abrigo produzido no norte do Brasil. A potência das cores, o antinaturalismo dos tons de azul, amarelo e vermelho se opõem ao documental, retirando da imagem o papel de condutora de um sentido exterior a ela ou, pelo menos, dificultando ao máximo esse fluxo.

0

Contaminadas pela subversão às prescrições da indústria sobre o melhor filme para este ou aquele tipo de luz ou período do dia, comprometidas com o caráter inquiridor de seu autor, preocupado não apenas com **o que** captar mas com **como** captar, essas fotos borram suas relações com o referente imediato, comprometendo as características indicial e icônica da fotografia. Opacas, prenches de cores e tons que não se encontram na realidade, mas somente ali, na superfície do papel fotográfico, essas fotos de Luiz Braga ganham dimensões simbólicas e mesmo alegóricas, que as remetem para longe de qualquer denotação imediata.

E é nesse sentido que, partindo de uma das vertentes propostas por Strand, essas fotos de Braga passam a trilhar um outro sentido, demonstrando que a fotografia pode ser – e é – mais do que documento, mais do que a afirmação de sua dependência direta em relação ao referente

Com essas fotos, o artista vai além da *straight photography*, e é por isso que alguns se frustram quando se encontram frente a elas. Diante dessas obras

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

Tadeu Chiarelli

São Paulo – Toque-Toque Grande, SP

2005