

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 30 - Santiago, 2022 -1/15 pp.- ISSN 2452-5189



Isla do Marajó: una etnografía detrás de las fotografías de Luiz Braga

Alysson Camargo¹

RESUMEN: El artista Luiz Braga realizó varios experimentos estéticos, desde fotografías en blanco y negro, pasando por la serie *Night Vision*, hasta fotografías en color. Sin embargo, el color no aparece solo en su obra, sino que también está en estrecha relación con la cultura cabocla. Para este artículo analicé dos fotografías de Luiz Braga, *Barqueiro azul* (1992) y *Ponta d'Areia* (1988), superpuestas a la categoría de cultura *cabocla*. Además, revisé el diálogo entre una tercera fotografía de Luiz Braga, *Curupira* (2018), con mi producción audiovisual/etnográfica realizada en isla de Marajó en mayo de 2018. La principal contribución de esta investigación radica en la lectura crítica de la obra de Luiz Braga desde un punto de vista socioantropológico.

PALABRAS CLAVE: cabocla, fotografía, Luiz Braga, Isla do Marajó.

Marajo Island: an ethnography behind the photographs of Luiz Braga

ABSTRACT: The artist Luiz Braga made several aesthetic experiments, from his black and white photos, the *Night Vision* series, and his color photographs. However, color does not appear only in his work, but is in close dialogue with *Cabocla* culture. For this article, two photographs by Luiz Braga, *Barqueiro azul* (1992) and *Ponta d'Areia* (1988), superimposed on the culture category *Cabocla* were analyzed. In addition to the dialogue between the third photograph by Luiz Braga, *Curipira*, (2018) and my audiovisual/ethnographic production carried out on Marajo Island in May 2018. The main contribution of this research is an investigation of Luiz Braga's photos from a socio-anthropological approach.

KEYWORDS: Cabocla, photography, Luiz Braga, Marajo Island.

¹ Estudiante de maestría en Antropología Social, Universidad Federal de Goiás (PPGAS/UFG). Beca de maestría por el Fondo de Apoyo a la Investigación del Estado de Goiás (FAPEG). Historiador del arte, Universidad de Brasilia (UnB). ORCID: 0000-0001-9532-6457
E-mail: alyssoncmrg@gmail.com

Introducción

Luiz Braga nació en 1956 en Belém-PA. Funarte lo invitó a uno de sus primeros viajes como fotógrafo en la región de Isla de Marajó, instancia que resultó en la exposición *No Olho da Rua* (Centro Cultural São Paulo, 1984). Luiz Braga realizó retratos en blanco y negro de caboclos del Amazonas, por los que ganó el Premio Marc Ferrez (1988).

En 1991 fue galardonado con el Leopold Godowsky Color Photography Awards, de la Universidad de Boston, precisamente por su uso del color. Sus fotos forman parte de colecciones públicas y privadas como las del Museo de Arte Moderno de São Paulo, del Centro Portugués de Fotografía, del Museo de Arte de Río y de la Pinacoteca do Estado de São Paulo. En 2009 fue uno de los representantes de Brasil en la 53ª Bienal de Venecia y su exposición *Retumbante Natureza Humanizada* (SESC Pinheiros/SP) fue premiada por la Asociación de Críticos de Arte de São Paulo (APCA) como la Mejor Exposición de Fotografía de 2014.

Durante su carrera, el artista Luiz Braga realizó varias experiencias estéticas, desde fotografías en blanco y negro, pasando por su serie *Night Vision*, hasta fotografías en color. Sin embargo, el color no aparece solo en su obra, sino que también está en íntimo diálogo con la cultura *cabocla*². El artista relata que los colores de su fotografía se inspiran en las raíces populares amazónicas que se encontraban en barcos, casas, bares y ferias. Ha sido reconocido como parte de una importante generación de fotógrafos brasileños contemporáneos y ha sido especialmente destacado como creador de imágenes asociadas a la cultura *cabocla* de isla de Marajó-PA.

La fotografía es un importante agente de relaciones entre las personas. Durante sus cuarenta y siete años de carrera, el fotógrafo Luiz Braga interpretó artísticamente la vida de los caboclos, incluyendo sus costumbres, celebraciones, bailes, fiestas populares y espiritualidad. En consecuencia, en este artículo pretendo establecer un diálogo entre la interpretación antropológica del *caboque* y aquello que significa el *caboque* para el fotógrafo y cómo lo refleja en sus fotografías.

A continuación, analizo dos fotografías de Luiz Braga, *Barqueiro azul* (1992) y *Ponta d'Areia* (1988), superpuestas a la categoría de cultura cabocla, además del diálogo entre una tercera fotografía de Luiz Braga, *Curipira* (2018), con mi producción audiovisual/etnográfica realizada en isla de Marajó en mayo de 2018. El principal aporte de esta investigación radica en la lectura crítica de la obra de Luiz Braga desde el punto de vista socioantropológico.

Luiz Braga: el cronista de los colores *caboclas*

En la segunda mitad del siglo XX pocos fotógrafos tomaban fotografías en color con intención artística. Sin embargo, Luiz Braga ya había identificado que los elementos y características de la visualidad que le gustaría comunicar estaban vinculados al color, que en la fotografía brasileña rompió con el estándar estético establecido por la fotografía modernista. Una estética marcada por el blanco y negro, como la de las fotos de Geraldo de Barros, José Yalenti, Marcel Giró, German Lorca, Eduardo Salvatore y Gertrudes Altschul, entre otros. Este periodo estuvo

² *Caboclo* es un concepto complejo de definir, ya que ha habido cambios radicales en su comprensión desde el periodo colonial en Brasil. Primero fueron considerados sin cultura ni identidad, solo una masa de trabajadores utilizados como mano de obra barata por los europeos para la producción de caucho. A principios del siglo XX se consideraban pequeños productores rurales y migrantes a la periferia de las grandes ciudades del estado de Pará y, más recientemente, varios autores cuestionan estas interpretaciones precisamente porque son una forma de mantener las estructuras hegemónicas de subordinación de caboclos. *Caboclo* es masculino, *cabocla* es femenino y *caboque* es la identificación de su cultura.

influenciado por el fenómeno de los clubes de fotos, como se describe en la exposición de 2021 *Photoclubism: Brazilian Modernist Photography, 1946-1964*, del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York.

Según Paulo Miyada y Priscyla Gomes (2021), responsables de la curaduría de la exposición *Luiz Braga: "Máscara, espejo y escudo"* en el Instituto Tomie Ohtake de São Paulo (2021), la estética cultural que transformó a Luiz Braga fue la de cronista de los colores y signos cotidianos de Pará. Estos colores representan un camino histórico importante para entender su trayectoria.



Imagen 1. Luiz Braga, *Barqueiro azul*, 1992. (www.luizbraga.fot.br)

De la fotografía³ *Barqueiro azul* (1992) se desprenden dos aspectos ambivalentes que me parecen importantes. El primero es su relación con el discurso de identidad regional creado por el grupo modernista de Pará con el objetivo de establecer la Amazonía como potencia cultural. Esta construcción de imágenes se conecta íntimamente con la historia de la representación hecha por la pintura en el género del retrato, en especial aquellos que representan a todo el grupo del que forma parte un individuo, “para marcar la unidad brasileña y cómo, al mismo tiempo, las diversas literaturas regionales brasileñas buscaron establecer sus tipos ideales humanos” (Castro, 2018, p. 53). Ya había interpretado *Barqueiro azul* en el pasado, lo que contribuye a profundizar el análisis actual:

El sujeto tiene el cabello peinado y bien cortado, además de una textura brillante, limpia y pulida. El cabello es una especie de marco para el rostro. Su moño enfatiza la posición en la que se encuentra y el artista traslada al sujeto a una posición de poder, valorando sus raíces, recorrido y destino. La fotografía fue tomada en 1992 y el artista la tituló *Barqueiro azul* para resaltar la profesión del

³ El conjunto de fotografías escogidas para este artículo representa un pequeño recorte de la vasta obra del artista. Elegí estas imágenes porque son parte de las colecciones públicas brasileñas (MASP/MAM-SP), además de que ambas están enfocadas en la cultura *cabocla*. Vale la pena señalar que el artista también tiene otras fotografías de diferentes perfiles de edad como niños, mujeres y personas mayores, y que también trabaja con otros temas, como la espiritualidad, las fiestas y la cultura popular.

retratado, un barquero profesional que conduce botes, canoas y barcasas en los ríos, generalmente transportando personas, objetos o alimentos en la región norte, específicamente en Belém do Pará, capital del estado. Este profesional es muy popular porque la región es abastecida por muchos ríos, entre ellos el Maguari y la Baía do Guajará, formada por el río Guamá en la desembocadura del río Acará (Camargo, 2018, p. 20)⁴.

De acuerdo con este primer aspecto, es posible asociar esta imagen con la bandera de Pará, Brasil, en que el rojo simboliza la sangre del pueblo de Pará y demuestra su espíritu de lucha; la banda blanca se refiere a la línea ecuatorial y, finalmente, la estrella azul representa al estado. En esta fotografía veo que se materializa la tensión entre las personas representadas por el retratado y el Estado. No es solo el color el que presenta esta relación, sino también el cuerpo erguido, el cabello peinado y la mirada fija del personaje, retratado como los tradicionales bustos de bronce que representan al patriarcado histórico.

Así como la bandera, el himno y el escudo son símbolos de un Estado nacional, la fotografía ocupa el lugar de representación del Estado sobre los cuerpos masculinos. Esta relación alegórica de creación mítica de la cultura cabocla se remonta, según Fábio de Castro (2018), al intento de retomar el esplendor de la era del caucho, pero ahora en las artes plásticas. El barquero azul recibe una luz de ese color sobre su rostro, mientras que su bote se ilumina con un rosa claro, cercano al rojo:

El color elegido para la fotografía y el título fue el azul, el mismo de la estrella de la bandera de Pará, asociado a la grandeza y al poder, porque Belém fue la última provincia en aceptar la independencia de Portugal. La bandera de Pará está formada por dos triángulos con sus extremos opuestos, y, entre ellos, una franja blanca paralela en diagonal con una estrella azul en el centro. La bandera paraense tiene tres colores: blanco, azul y rojo, los mismos que utiliza el artista Luiz Braga en la fotografía descrita arriba, en que el barquero está formado por el azul, con el contexto blanco y la luz roja (Camargo, 2018, p. 20).

El segundo aspecto que quiero resaltar de *Barqueiro azul* es la ficcionalización que hace el artista. Según el crítico de arte Tadeu Chiarelli, en el sentido naturalista la luz del norte de Brasil es diferente al proceso de captura de esa luz en la lente del fotógrafo. Ya no se busca la "verdad" como representación de la realidad ni documentar la vida a través de la fotografía modernista, sino la invención de lo cotidiano, que se evidencia en la alegoría de la cultura cabocla realizada por Luiz Braga.

La luz que ilumina el ambiente de los modelos (...) no es la luz del norte de Brasil. Es una luz que va más allá de la luz naturalista de la fotografía directa. De repente, al observar esa escena, aparentemente naturalista, nos damos cuenta de que puede ser la imagen de un sueño, de una premonición y nunca el registro prosaico y "fiel" (...). Ella es más: los colores que envuelven a esos modelos, antes de denunciar que estaban de espaldas a la cámara de Luiz Braga, sugieren una alegoría sobre el futuro, algo aún por venir y que tal vez solo esos niños lleguen a conocer (Chiarelli, 2005, p. 1).

En la fotografía de Luiz Braga, la frontera entre la dimensión de lo real y lo irreal la ocupa el color, que, asociado con la luz en el espacio, golpea a los personajes y los saca de la vida real hacia esta vida imaginaria, alegórica e idílica. Estos personajes son descritos como *heréus* por Fábio de Castro:

⁴ Todas las traducciones al español de las fuentes utilizadas en portugués fueron realizadas por el autor.

Este cuerpo social híbrido, los heréus marajoaras, desarrollaban actividades rurales típicas de la región: son vaqueros, pescadores, trabajadores rurales (...), subempleados en actividades domésticas y comerciales de todo tipo, desocupados a punto de emigrar a Belém, involucrados en un ciclo de producción de subsistencia (Castro, 2018, p. 113).

Está claro que toda fotografía lleva intrínsecamente el bagaje de quien la tomó, aunque estas elecciones no sean conscientes. Crear una fotografía es la expresión de cómo el autor ve el mundo, su interpretación atraviesa sus procesos creativos en la interacción con las personas. Marca siempre una posición en el mundo y una elección ética y estética frente al personaje representado. En estas fotografías vemos la representación de la cultura cabocla desde el punto de vista del artista.

La fotografía *Ponta d'Areia* 1988 (Imagen 2) fue tomada con una cámara de 35 mm, en película *Kodachrome*, con menor velocidad e ISO. Braga tomó tres tomas, una de las cuales corresponde a la fotografía que se muestra a continuación. Para congelar esa foto, el artista se apoyó contra la pared del bar y la tomó literalmente en un segundo. En la escena vemos la relación entre figura y fondo en articulación con el paisaje.



Imagen 2. Luiz Braga, *Ponta d'Areia*, 1988. (www.luizbraga.fot.br)

El retratado como figura principal en el encuadre engancha al espectador a través de su mirada e impone su lugar en la imagen, mientras a su alrededor percibimos el contexto. Como en muchas de sus fotos, Luiz Braga añade a la composición el color natural del atardecer con el color blanco artificial superpuesto a los cuerpos. Esta fotografía fue tomada casi como un susto, el fotógrafo pasaba manejando cuando decidió tomar la foto.

Como un suspiro, creo que este personaje rápidamente volvió a sus actividades mientras el fotógrafo continuaba su viaje, pero la foto se quedó, y esta imagen creó esa distorsión temporal entre el pasado, en el encuentro rápido entre el fotógrafo y el retratado, el presente,

entre nosotros, que vemos esta foto y reflexionamos sobre ella, y el futuro, sobre las decenas de personas que accederán a esta imagen y conectarán con ella emocional, estética o socialmente.

Esta relación temporal de la fotografía crea lo que el crítico y teórico de cine André Bazin definió como *embalsamamiento* o defensa contra el tiempo.

Un psicoanálisis de las artes plásticas consideraría quizás la práctica del embalsamamiento como un hecho fundamental de su génesis. En el origen de la pintura y la escultura descubriría el “complejo” de la momia. La religión egipcia, toda ella orientada contra la muerte, subordinaba la supervivencia a la permanencia material del cuerpo. Al hacerlo, satisfizo una necesidad fundamental de la psicología humana: la defensa contra el tiempo. La muerte no es más que la victoria del tiempo (Bazin, 1991, p. 19).

Las fotos citadas dialogan con la tradición modernista de la pintura brasileña, especialmente con *O Lavrador de Café* (1984), de Cândido Portinari; *O Pescador* (1925), de Tarsila do Amaral; *Aldeia de Pescadores* (1950), de Di Cavalcanti; *Tropical* (1917), de Anita Malfatti; *Artesão* (s. f.), de Vicente do Rego Monteiro, y *Pescadores* (1950), de Oswaldo Goeldi. La fotografía de Braga dialoga con esta tradición, ya que estas pinturas construyeron la representación simbólica del brasileño a principios del siglo XX, así como *Ponta d'Areia* (1988) y *Barqueiro azul* (1992) son representaciones de la idea de lo que es la cultura cabocla para el artista. Para Fábio de Castro, hay una tendencia organizadora del canon intelectual brasileño que niega la alteridad. “Esta tendencia reúne los esfuerzos de una élite intelectual que produce un conocimiento nacional que, aunque sea inconscientemente, termina desarrollando la creencia en una unidad nacional sustentada en una identidad nacional” (Castro, 2013, p. 462).

Una de las primeras aproximaciones al término caboclo/a, que se ubica en el contexto de la colonización de los portugueses en Belém, es de Darcy Ribeiro (1995). Para él, la interacción entre colonizadores y pueblos originarios era un fenómeno de transfiguración étnica, “el proceso por el cual los pueblos surgen, se transforman o mueren” (Ribeiro, 1995, p. 17). Este proceso resultó en una gran masa de mestizos concebidos por blancos y mujeres indígenas, que en su momento fueron llamadas sin identidad cultural, ya que no eran ni europeas ni indígenas. Caboclos y caboclas corresponden a esta masa de población utilizada como mano de obra barata en exploraciones extractivas por los europeos en el proceso de producción de caucho para el mercado mundial.

Este primer espacio de no lugar de identidad dentro de una sociedad colonial, como en el caso de los portugueses, generó precisamente uno de los primeros procesos de construcción de una raza fuera del sujeto, tal como lo describe Aníbal Quijano:

La vasta y plural historia de identidades y memorias (sus nombres más célebres, mayas, aztecas, incas, son de todos conocidos) del mundo conquistado fue deliberadamente destruida y se impuso una única identidad racial, colonial y despectiva a toda la población sobreviviente, “indios”. Así, además de la destrucción de su mundo histórico-cultural anterior, se impuso a estos pueblos la idea de raza y una identidad racial, como emblema de su nuevo lugar en el universo del poder. Y lo que es peor, durante quinientos años se les enseñó a mirarse a sí mismos con los ojos del dominador (Quijano, 2005, p. 17).

Deborah Lima definió la categoría caboclo/a en diferentes áreas cercanas a la antropología y logró crear una línea narrativa de las principales evoluciones en la interpretación del término desde la modernización de principios del siglo XX, incluyendo la migración de las poblaciones rurales del interior de Pará hacia Belém, que transformó la “ubicación social” del término:

Dada la complejidad del concepto coloquial, cabría preguntarse cómo la antropología del caboclo define su objeto. En la literatura académica, el término caboclo es esencialmente una categoría teórica, un tipo ideal, en el sentido weberiano. Esta literatura no es extensa. Las principales obras fueron escritas en la década de 1950 por Charles Wagley (1976 [1953]) y Eduardo Galvão (1955). Ambos adoptaron el término caboclo para referirse a la población rural. Trabajos posteriores relacionados con el campesinado amazónico (como Moran, 1974; Parker, 1981; 1985; Parker et al., 1983; Nugent, 1981) siguieron usando el término. En la década de 1980, la literatura general sobre la Amazonía, que cubría temas como la ecología, el desarrollo y la historia económica (p. ej., Forewaker, 1981; Weinstein, 1983; Sioli, 1984; Bunker, 1985), también se refería a caboclos, traduciendo el término como campesinado nativo amazónico. En 1993, Nugent publicó el libro *Amazonian Caboclo Society - an essay on invisibility and Peasant Economy*, al que siguieron tres artículos que tratan específicamente sobre la identidad de los caboclos: uno del propio Nugent (1997), otro de Harris (1998) y otro de Saillant y Forline (2000) (Lima, 1999, p. 25).

Para Débora Lima (1999, p. 12), durante el periodo colonial el término señalaba la frontera social entre los descendientes de indígenas y los descendientes de inmigrantes portugueses. En ese momento, los caboclos y caboclas comenzaron a identificarse como pequeños productores rurales y/o poblaciones rurales que se encontraban en proceso de migración hacia las afueras de Belém. Este cambio mantuvo la segregación entre colonos (blancos) y colonizados (caboclos/as), a través de un sistema de dominación simbólica evidenciado en la división entre clases económicas.

Lima también revisa las diferencias entre el discurso coloquial y académico, de modo que en el primero el término tenía una connotación peyorativa y en el segundo una función de diferenciación racial (1999, p. 12). Los aspectos físicos y el color de la piel no son suficientes para ser caboclo/a: "No considero el caboclo como una categoría biótica, o como un ciudadano con estatus social 'mestizo'. Lo observo en su condición antrópica, moldeado social y subjetivamente por representaciones culturales denegativas" (Castro, 2013, p. 436).

Para Castro, pensar en la identidad cabocla es imposible, ya que fue creada desde el punto de vista de alguien que se mira a sí mismo a través de los ojos de los demás. Propone el concepto de contraidentidad, una forma de oposición conceptual al proceso histórico y antropológico de dominación, una desarticulación académica sobre la trayectoria de dominación simbólica de la identidad cabocla. Vale la pena destacar las relaciones entre las narrativas que intentan unificar la figura de la cultura cabocla en un determinado lugar social y las contribuciones recientes que problematizan esa unificación, como la de Fábio de Castro.

A partir de esta breve reflexión sobre la cultura cabocla desde el discurso colonial, a través de la crítica antropológica posmoderna del término, llegamos a las representaciones artísticas de esta identidad en la contemporaneidad. Existe una tradición paraense de poetizar la cultura cabocla a través de la literatura, la música y la pintura. Esa construcción artística está, según Fábio de Castro (2018, p. 52), al servicio de un pensamiento ideológico de regeneración de la Amazonía como potencia cultural. Luiz Braga forma parte de esa historiografía como representante de la fotografía.

Para Fábio de Castro, "la producción de la identidad cultural de Pará como representación, primero objetivada y luego social, constituye la verdadera política cultural de los grupos sociales dominantes en Pará" (Castro, 2018, p. 234). Este proceso estuvo a cargo principalmente del grupo modernista de Pará:

El grupo modernista de Pará, que incluía a escritores como Bruno de Menezes, Eneida de Moraes, Jacques Flores, Abguar Bastos, Dalcídio Jurandir y otros, contribuyó a la producción del mito del "buen caboclo", recurso que, aunque no intencionalmente, resultó en nuevas formas de negación

de la construcción del tipo ideal del hombre amazónico. Es necesario destacar que este círculo literario produjo interacciones creativas con otras formas de expresión artística y cultural, por ejemplo, en la música, a través de la obra de Tó Teixeira, Gentil Puteg, Waldemar Henrique y Wilson Fonseca, entre otros, y en la pintura, por ejemplo, con aportes de Benedito Mello, Sívio Meira y Miltom Campos, entre otros (Castro, 2018, p. 56).

Fábio de Castro describe el fenómeno contemporáneo de afirmación de la identidad cabocla como una tensión en las disputas políticas de las identidades: “La imagen del caboclo fue reestructurada por un discurso regionalista que, en términos más convencionales, domina lo literario y lo paraliterario en campos de Belém durante el siglo XX” (Castro, 2018, p. 448). Este fenómeno no se constituye como un tiempo histórico ni un rescate de una herencia del pasado, sino, por el contrario, como una invención del presente en el presente, como una disputa contemporánea y concreta sobre las construcciones narrativas y sus consecuencias prácticas.

Marajó: una experiencia etnográfica con Luiz Braga

En mayo de 2018 participé de una experiencia etnográfica en la isla de Marajó con Luiz Braga y otros nueve fotógrafos. En ese momento estaba realizando una investigación sobre la fotografía del artista como trabajo final de graduación. Sin embargo, gracias a esta experiencia construí una base de datos sobre esta región, donde el artista tomó la mayoría de sus fotografías a lo largo de sus más de cuarenta años de carrera. Usaré parte de esa información etnográfica para establecer la conexión entre la producción fotográfica de Luiz Braga y mis observaciones.

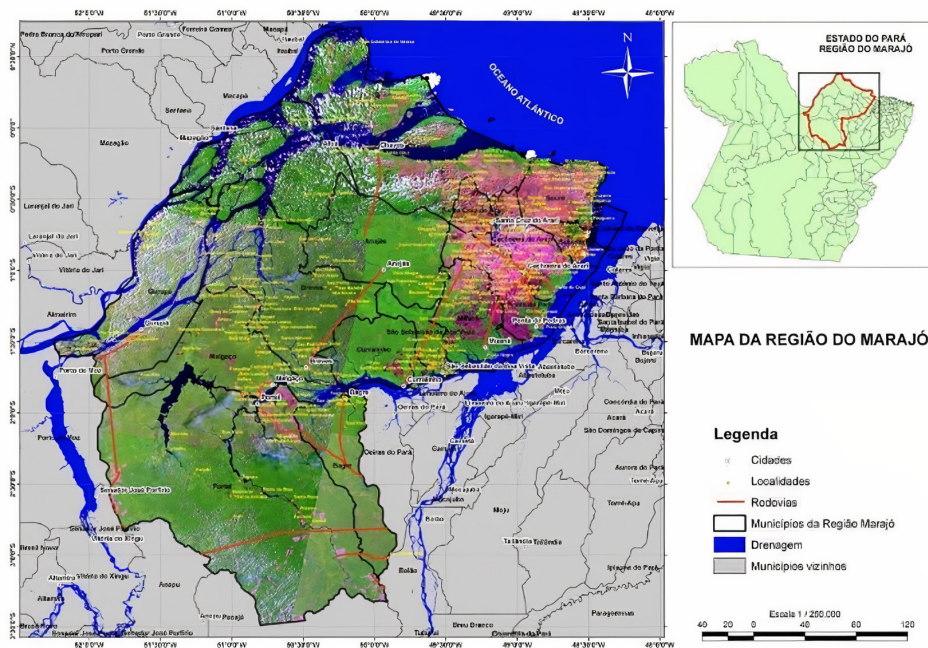


Imagen 3. Mapa de la isla de Marajó-PA. (https://peabiru.org.br/publicacoes/belem-ribeirinha/marajo_a2)

Luiz Braga comenzó a tomar fotografías en las afueras de Belém. Sin embargo, debido a la violencia, se vio obligado a trasladarse a la isla de Marajó. Tomó sus principales fotografías en Salvaterra, Soure, Joanes, Jubim, Cachoeira do Arari, Barra Velha, Ilha do Mosqueiro, playa de Salinas, entre otras ciudades de la bahía.

La isla de Marajó está llena de leyendas, como la de “Curupira”, reinterpretada por el fotógrafo Luiz Braga. Estas historias utilizan la narración oral para mantener viva la memoria de la comunicación entre espíritus y pueblos tradicionales, y se remontan a la época colonial, como describe la historiadora Câmara Cascudo:

Uno de los seres fantásticos más asombrosos y populares de las selvas brasileñas (...). La mención más antigua de su nombre la hizo el venerable José de Anchieta, de São Vicente, el 30 de mayo de 1560: “Es cosa conocida y por la boca de todos corre que hay ciertos demonios y que los brasileiros llaman corupira, que atacan muchas veces a los indios en la selva, los azotan, los hieren y los matan” (Cascudo, 2000, p. 332).

En la isla de Marajó hay un lugar llamado Praia do Pesqueiro, una franja de manglares donde los habitantes de las riberas se ganan la vida recolectando cangrejos y mariscos. Como los cangrejos se esconden en agujeros de hasta un metro de profundidad, es necesario meter casi todo el brazo hasta la altura del hombro dentro para atraparlo. En este movimiento, el cuerpo del hombre ribereño termina mezclándose con los colores del lodo del manglar y camuflándose en la selva amazónica, como se puede ver en la fotografía *Curupira* (2018), de Luiz Braga (Imagen 4).



Imagen 4. Luiz Braga, *Curupira*, 2018. (www.instagram.com/luizbraga)

Luiz Braga eligió las leyendas amazónicas como protagonistas de algunas de sus fotografías, como en *Curupira* (2018). Cuando el curador de fotografía Diógenes Moura dice que *Curupira* es una leyenda, pero no una utopía, sigue entendiendo que el límite entre las leyendas occidentales y amazónicas está un poco más allá. En la imagen superior se identifican los elementos clásicos asociados al personaje *Curupira*, como el cabello color fuego y el color de la piel, muy cercano a los tonos del bosque. Sin embargo, mi interés es escudriñar cómo, para el fotógrafo, el objetivo era crear una imagen como representación de una leyenda cuyo protagonista es un espíritu del bosque. El imaginario colectivo de lo que significa *Curupira* se basa en la oralidad, que se transmite de generación en generación, pero en el caso del artista, el protagonista de esta leyenda está en carne y hueso.

Encantado por el bosque, Curupira es un hombre pelirrojo que tiene los pies hacia atrás para dejar huellas que engañan a los cazadores y protegen el bosque, los animales y la naturaleza en celebración. No, no es una utopía. Es leyenda. Existe. Tiene una voz amazónica. Revierte la hipocresía que se asienta en los cerebros humanos (Moura, 2019, p. 1).

Esta ficcionalización del mito que se aprecia en la fotografía de Luiz Braga parte de una construcción sociológica que utiliza la imagen como medio para la realización del mito, tal como lo describe el científico social José de Souza Martins, “para el sociólogo de la imagen es fundamental tener en cuenta que el propio fotografiado, en muchas circunstancias, es un poderoso coadyuvante del acto fotográfico” (Martins, 2001, p. 15).

En esta fotografía, Luiz Braga articula lo que Martins describe como construcción social desde una perspectiva sociológica: “Entonces, la imagen producida por el hombre, según diferentes concepciones y estilos, le dice al hombre, en cada época, quién es el hombre” (Martins, 2001, p. 20). Esta percepción social está íntimamente ligada a la construcción colectiva de las visualidades, ya que a través de su fotografía Braga conectó los puntos entre la mitología de las narraciones orales con la materialización del espíritu *Curupira*.

Luiz Braga basa su imagen en lo que para él significa *Curupira*, interpretación que se transmite a todos los que miran su fotografía. Comprender estas capas de visualidad es esencial para que la imagen cobre vida en la mente del espectador. Pero ¿qué significa ver una fotografía? ¿Cuándo puedo decir que vi algo? Karina Días, investigadora de las prácticas artísticas contemporáneas, describe esta relación:

Lo visto es la capacidad de conservar lo mirado, es el resultado de la acción de la mirada. Lo visto aísla e instala lo visible, es una forma de discernimiento que nos conduce a un nuevo movimiento de visión. Haber visto, a diferencia de mirar, es acomodar, almacenar, acumular, es poder arreglar lo que está destinado al olvido. Tan pronto como se interioriza algo que se ha visto, estamos en el dominio de la memoria, en el momento en que el presente vivido se convierte en recuerdo (Días, 2010, p. 203).

La comprensión de estas capas de construcción de la fotografía como campo ofrece una imagen sociológica exterior para ser consumida, reflejada, guardada en la memoria colectiva de las personas, además de ser utilizada como discurso narrativo en el campo artístico. Este intento de traducción entre lo que vemos y lo que guardamos todavía está atravesado por lo que Hans Belting llama “imagen mental”:

En términos antropológicos, argumentaré contra el rígido dualismo que tantas veces pretende distinguir entre representación “interna” y “externa”, o entre representación “endógena” y “exógena”, para usar la terminología actual de la investigación neurobiológica. Nuestro cerebro es sin duda la sede de la representación interna. Sin embargo, las imágenes endógenas reaccionan a las imágenes exógenas, que tienden a dominar este ir y venir incesante. Las imágenes no solo existen en la pared (o en la pantalla del televisor), ni existen solo en nuestras cabezas. No pueden desprenderse de un proceso continuo de interacciones que ha dejado sus huellas en la historia de los artefactos. Esta interacción constante continúa incluso en nuestra era de imágenes digitales (*images discrètes*), como bien destacó Bernard Stiegler. Nunca ha habido imágenes físicas (*images objet*) sin la participación de imágenes mentales, ya que una imagen es por definición lo que uno ve (Belting, 2014, pp. 13-14).

En isla de Marajó hay un espacio cultural llamado Ateliê Arte Mangue Marajó, coordinado por Ronaldo Guedes. En una fábrica de cerámica de Marajoara, Ronaldo Guedes nos mostró

sus procesos de elaboración, desde los pigmentos naturales extraídos de algunas rocas de la región hasta la sofisticación de los diseños. Este espacio es uno de los puntos de convergencia de la ciudad.

La cerámica marajoara, que se caracteriza por la sofisticación y delicadeza de sus formas y diseños, se considera el resultado de las tradiciones indígenas de la isla de Marajó. Como en el caso del carimbó, los significados involucrados en la producción de las piezas se pueden asociar a la vida social de la comunidad. Según la investigadora Denise Schaan, “la arqueología brinda la oportunidad de comprender en el tiempo y el espacio los momentos de mayor gasto de tiempo y recursos para la producción de bienes simbólicos, los lugares privilegiados para la producción y desarrollo de actividades artísticas y los lugares de uso de los objetos producidos” (Schaan, 1999, p. 9).

En el Ateliê Arte Manguê Marajó también encontramos un espacio de socialización comunitaria a través de las danzas carimbó. Ronaldo Guedes es músico en la banda, así como otros vecinos de la comunidad. Carimbó es una de las manifestaciones culturales más importantes y significativas del patrimonio cultural inmaterial brasileño en la región norte, según plantea la investigadora Bruna Muriel Huertas Fuscaldó, especialista en esta tradición de la Fundación Nacional de las Artes (FUNARTE):

Reuniendo elementos de las culturas indígena, ibérica y africana, el carimbó —manifestación cultural tradicional presente en el estado de Pará— expresa en su música, letras, instrumentos y danzas ciertas características del modo de vida de las poblaciones ribereñas y rurales tradicionales de la región, así como la relación de estas poblaciones con el medio que las rodea (Huertas, 2014, p. 81).

En el proceso de construcción y transformación de esta expresión cultural a lo largo del tiempo han perdurado los aspectos visuales y musicales de la danza. Sin embargo, vale la pena mencionar el proceso de sociabilidad de los carimbós, quienes, a través de la danza, crean vínculos con las personas en las celebraciones. La cerámica marajoara y el carimbó son ejemplos de lugares donde se pueden encontrar las manifestaciones culturales de la comunidad. Durante el baile del grupo carimbó, me llamó la atención un detalle. En la primera función, el día que llegamos a Salvaterra, se percibía una relación muy profunda entre los bailarines y el público, casi como si la finalidad del baile fuera recibir su atención y reconocimiento.

Sin embargo, en el caso del grupo en el estudio, la gente bailaba de una manera muy poco pretenciosa, como si no estuviéramos allí, ni siquiera nos miraban. En ese mismo momento comenzamos a fotografiarlo. Una pareja me llamó la atención porque había una conexión muy fuerte entre ellos en el baile. La niña tenía un vestido estampado con colores manchados, mientras que el niño tenía un sombrero y un pantalón corto también estampado en colores con fuertes contrastes.

En ese momento realicé una serie fotográfica sobre su danza. Siempre me ha interesado el diálogo entre la fotografía y la pintura, y quise crear una conversación entre estos lenguajes referida al carimbó, como una forma de tratar de mantener la memoria de la conexión entre esta pareja. Este ensayo fotográfico refleja algunas de las reflexiones que he venido desarrollando sobre el tema de la fotografía asociada a las manifestaciones culturales. Primero, cuando vemos una foto, tendemos a creer que la escena le concierne solo al sujeto retratado, como los colores, gestos y movimientos. A partir de la fotografía documental perseguimos el objetivo de identificar y documentar escenas para publicar en periódicos.



Imagen 5. Alysson Camargo, *Marajoara I, II y III*, 2018. (Colección de la investigadora)

Con la fotografía moderna, la noción de imparcialidad del fotógrafo comenzó a ser cuestionada por varios artistas que intervinieron en sus procesos fotográficos precisamente para mostrar su marca, su estilo. Finalmente, con la fotografía contemporánea se produjo una ruptura más amplia de las características propias de la fotografía como técnica, para cambiarla por la noción de fotografía como lenguaje.

Hago esta pequeña reflexión sobre la fotografía como campo del saber porque antes creía que captaba el tema desde el punto de vista del fotógrafo, mientras que ahora pienso que también está impregnada del autor. Su personalidad está en todas sus elecciones a lo largo del proceso de producción fotográfica; así como las fotografías de Luiz Braga revelan cómo percibe la cultura cabocla, las mías muestran mi punto de vista.

Fui el único del grupo que tomó fotos borrosas, no es que sea algo especial, pero describe cómo mis fotografías están impregnadas de mi presencia. La elección de difuminar los rostros de las personas y darle un aspecto pictórico dialoga con mi formación como historiadora del arte y mi interés por la acuarela. Mis referentes en este sentido son Caribé y Cícero Dias, pintores brasileños que me ayudaron a llevar la ligereza del trazo pictórico a una fotografía escurridiza que escapa a la figuración.

Pasamos a escuchar los comentarios de Luiz Braga sobre las fotos que habíamos tomado. Presenté las imágenes *Marajoara I, II y III*, 2018. Esta dinámica fue interesante, ya que todo el grupo visitaba los mismos lugares, pero las fotografías eran todas muy diferentes. Cada miembro tuvo una fuerte influencia en el proceso, lo que resultó en que tuvieran características muy específicas. Este hecho refuerza mi hipótesis de que cuando vemos una foto no solo vemos el sujeto de la imagen, sino también el tema atravesado por la persona que tomó la foto, casi como un filtro entre la escena real y nuestra mirada, que consta de una serie de capas colocadas durante el proceso fotográfico.

De la misma manera, cuando miro la fotografía de Luiz Braga no solo veo a los personajes de Marajó con sus ropas, paisajes, objetos y posturas corporales, sino también las referencias visuales y culturales que formaron la mirada del artista, al igual que yo, influenciado por la historia del arte y la pintura brasileña.

Mis referentes estéticos se constituyeron a partir de la relación de mi padre con el arte. No puedo hablar de la influencia de un fotógrafo u otro para construir mi mirada, pero había visto mucha pintura en libros, por ejemplo, Degas, Rembrandt, Renoir, Picasso. Estos fueron los pintores que frecuentaron mi infancia. Mis padres siempre han sido muy aficionados al arte (Chiarelli, 2005, p. 1).

Otro momento importante para mí como investigador fue seguir el proceso de creación fotográfica del artista en el Ateliê de Mangue Arte. En la Imagen 6 se ve la escena que quedará retratada en la imagen, el fotógrafo con su cámara en el medio y yo viendo el proceso.



Imagen 6. Alysso Camargo, 2018. Foto en el estudio Arte Mangue Marajó, 2018. (Colección de la investigadora)

La chica que acababa de bailar detrás de la tela ahora posa con los hombros simétricos, las mejillas arqueadas, la mirada segura y las manos entrelazadas sobre sus piernas. La línea de volantes de la blusa sigue la línea de volantes de la tela percal que será el fondo de la foto.

Las posturas de las personas en las fotografías de Luiz Braga siguen un patrón más relajado, rara vez se estiran ambas piernas o los brazos, un pie soporta el peso del cuerpo, mientras que el otro descansa. Lo mismo sucede con los brazos y las manos. Cuando conversé con mi profesora Adriana Macedo antes de viajar a Marajó teníamos la hipótesis de que la gente, en cierto modo, posaba para el fotógrafo.

Sin embargo, para mi sorpresa fue la forma como las personas realmente se pararon, una postura que aporta mucha información sobre la diversidad de manifestación de los cuerpos en los espacios según el contexto en el que comparten sus experiencias, ya sea por la forma en que se sientan, se inclinan o caminan. Empecé a observar el contacto entre el fotógrafo y las personas fotografiadas. No hubo reproducción hablada en el sentido de negociar cómo le gustaría a la persona ser fotografiada. Pretendía únicamente registrarla de la forma más "natural" posible. Sin embargo, Barthes escribe sobre la inexistencia de la pose:

Pero demasiado a menudo (realmente demasiado a menudo, en mi opinión) me han fotografiado sabiendo esto. Ahora, desde el momento en que me siento mirado por la lente, todo cambia: empiezo a "posar", instantáneamente me hago otro cuerpo, me metamorfoseo de antemano en imagen. Esta transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica a su antojo (Barthes, 2018, p. 22).

Finalmente, durante el seguimiento del proceso artístico de Luiz Braga comprendí no solo la dinámica entre el fotógrafo y el fotografiado, sino también cómo superpone las diferentes capas culturales de isla de Marajó a través de la cultura cabocla. Articula su origen, formación y trayectoria de vida como artista con su producción fotográfica. Luiz Braga es un gran referente de la fotografía artística brasileña contemporánea, y su obra amplía las posibles interpretaciones de la cultura cabocla. Más allá de la documentación de la realidad, el artista está íntimamente interesado en ficcionalizar lo real con su mirada idílica.

Consideraciones finales

El encuentro con la fotografía de Luiz Braga fue un gran desafío para mí tanto desde el punto de vista de la confrontación con las imágenes como etnográfico. Desde 2018 dialogo con las fotos del artista de diferentes maneras, por ejemplo, he revisado sus entrevistas, mirado los detalles de cada fotografía y rastreado algunas posibilidades de desarrollo entre su producción, las comunidades en las que fueron tomadas sus fotografías y principalmente a través de una mirada socioantropológica.

En mi opinión, hay un diálogo íntimo entre las fotografías *Barqueiro azul* (1992) y *Ponta d'Areia* (1988) principalmente por la composición del personaje en el centro, con el fondo contextualizando quién es y la mezcla de luces naturales y artificiales, igual que las pinturas clásicas del género del retrato. Luiz Braga, el cronista de los colores, pinta a sus personajes de manera perezosa, mediante botones de cámara y no con pinceles.

La investigación de la producción del artista sobre la cultura cabocla en la isla de Marajó tuvo como repercusión mi propia producción fotográfica (Marajoara I, II y III). Me inspiró la forma como el artista usa los colores para enfatizarlos en danzas como el Carimbó. La cámara fotográfica capta estos personajes en movimiento mediante una imagen fija, la foto. Finalmente, vemos los movimientos de sus cuerpos pintados por las huellas en las fotografías borrosas.

Bibliografía

- Barthes, R. (2018). *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bazin, A. (1991). *O cinema, Ensaio*. São Paulo: Brasiliense.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM+ EAUM.
- Camargo, A. (2018). *Impressões sobre a fotografia de Luiz Braga* (monografía de graduação). Universidade de Brasília, Brasil.
- Cascudo, L. (2000). *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Ediouro.
- Castro, F. (2013). A identidade denegada: discutindo as representações e a autorrepresentação dos caboclos da Amazônia. *Revista de Antropologia*, 56(2), 431-475.
- (2018). *As identificações amazônicas*. Belém: Núcleo de Altos Estudos Acadêmicos - NAEA/UFPA.
- Chiarelli, T. (2005). *Luiz Braga e a fotografia opaca. Luiz Braga: retratos amazônicos*. Catálogo. São Paulo: MAM.
- Dias, K. (2010). *Entre visão e invisão: paisagem por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte na UnB.
- Huertas, B. (2014). O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. *CPC*, 18, 81-105.
- Lima, D. (1999). A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Novos Cadernos NAEA*, 2(2).

- Martins, J. (2021). *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Contexto.
- Miyada, P., y P. GOMES (2021). *Luiz Braga: Máscara, espelho e escudo*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake.
- Moura, D. (2019). *Exposição Terra em transe*. Fortaleza: Festival Solar - Centro de Arte e Cultura Dragão do Mar.
- Quijano, A. (2005). Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. *Estudos Avançados*, 19, 9-31.
- Ribeiro, D. (1995). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras.
- Schaan, D. A. (1999). *Representação Humana na Arte Marajoara (exposição Marajó: Retratos de Barro)*. Belém: Museu de Arte de Belém.