

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

LUÍSA KUHL BRASIL

**O CORPO, A RUÍNA E O TEMPO: FOTOGRAFIA DOCUMENTAL E ARTE NA OBRA DE
MIGUEL RIO BRANCO**

Porto Alegre
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

LUÍSA KUHL BRASIL

**O CORPO, A RUÍNA E O TEMPO: FOTOGRAFIA DOCUMENTAL E ARTE
NA OBRA DE MIGUEL RIO BRANCO**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutora em História, Área de Concentração História das Sociedades Ibéricas e Americanas pelo Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre

2019

Ficha Catalográfica

B823c Brasil, Luísa Kuhl

O corpo, a ruína e o tempo : fotografia documental e arte na obra de Miguel Rio Branco / Luísa Kuhl Brasil . – 2019.

184 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. Fotografia. 2. Corpo. 3. Ruína. 4. Tempo. 5. Miguel Rio Branco. I. Monteiro, Charles. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori CRB-10/1363

A Robson Pandolfi

(aeternus)

AGRADECIMENTOS

Finalizar uma tese está muito além de dar um ponto final no texto. Está, ainda de tudo, no ato de lembrar trajetórias: sejam elas acadêmicas ou pessoais. Uma tese não é só feita de palavras escritas, é feita de crescimentos – de tombos e sucessos.

Estou aqui hoje graças à enorme parceria que foi construída com meu orientador, Charles Monteiro. São oito anos de convivência, desde o mestrado. Com ele aprendi a sonhar mais alto, a tornar possível, a acreditar em mim e ser forte nas adversidades. Com o meu orientador, passei a amar cada vez mais a fotografia, a torná-la parte de mim.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS e a CAPES pelas oportunidades em crescer como pesquisadora. À Carla e Henriette por estarem sempre atentas às mais variadas necessidades dos pós-graduandos.

Agradeço ao meu co-orientador na Université Paris 8 François Soulages pelas inúmeras contribuições na minha trajetória.

Ao Grupo de Estudos em História e Fotografia e ao Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som.

Aos colegas de doutorado que influenciaram diretamente nesta pesquisa: Eduardo Knack, Luciana Oliveira, Carolina Etcheverry, Laura Ferrazza, Paula Rafaela da Silva, Deise Formolo, Caio Proença, Claudia Masiero

Aos colegas da Paris 8: Bella, Igor, Bruno e Alejandro

Aos professores Aristeu Lopes, Claudia Brandão, Maria Lucia Kern,

Às Clios: Helen, Camila, Tassiana, Lidiane, Dani, Letícia e Simone. Todas grandes historiadoras e amigas.

A Daniel Ferreira, que mesmo chegando no fim deste ciclo tomou seu lugar.

Às minhas famílias de sangue e de coração em Bagé, Porto Alegre e Mariano Moro.

A imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança.

Giorgio Agambem

RESUMO

Esta tese apresenta uma reflexão sobre as imagens do corpo na obra do artista brasileiro Miguel Rio Branco (1946-). Buscando as contaminações entre fotografia documental e arte, o trabalho propõe uma análise de obras do artista a partir da ruína (do corpo e da paisagem) e das relações com as múltiplas temporalidades. São analisadas obras com diferentes meios de exposição: a série fotográfica *Satélites* publicada na revista de arte *Malasartes* (1976), a exposição *Negativo Sujo* realizada no Parque Laje em 1978, os fotolivros *Dulce Sudor Smargo* (1985) e *Silent Book* (1998), a exposição e o filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (1980), o políptico *Barroco* (1994), as instalações *Diálogos com Amaú* (1983) e *Out of nowhere* (1994). O objetivo em estudar diferentes suportes está na inquietação principal: como o campo do fotodocumentarismo, ao longo das décadas de 1970 e 1980, sofreu algumas mudanças, proporcionando, assim, a criação de obras que tem na arte e na fotografia documental matéria para a criação de poéticas híbridas. Percebemos que as imagens do corpo na obra de Rio Branco são o fio condutor na constituição de uma poética que tem na fotografia documental e na arte sua expressão. Assim, o objetivo principal do trabalho é analisar a poética visual de Miguel Rio Branco a partir das imagens do corpo, tendo como base conceitos relacionados à ruína e à temporalidade.

PALAVRAS-CHAVE: FOTOGRAFIA; CORPO; RUÍNA; TEMPO; MIGUEL RIO BRANCO.

ABSTRACT

This thesis presents a reflection on the images of the human body in the work of the Brazilian artist Miguel Rio Branco (1946-). Looking for the contaminations among documentary photography and art, the work proposes an analysis of works of the artist from the ruin (of the human body and the landscape) and the relations with the multiple temporalities. The works are analyzed from different ways of exposure: the photographic series "Satelites" published in the *Malasartes Art Magazine* (1976), the exhibition "Negativo Sujo" placed in Parque Laje in 1978, the photobooks "Dulce Sudor Amargo" (1985) and "Silent Book" (1998), the exhibition and the movie *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrar no inferno* (1980), the "Barroco" polyptych (1994), the art installations "Diálogo com Amaú" (1983) and "Out of Nowhere" (1994). The aim of studying different media is the main restlessness: as the field of photodocumentarism, throughout the 1970s and 1980s, has undergone some changes, thus providing the creation of works that have in art and documentary photography substance for creation of hybrid poetics. We realize that the images of the human body in the work of Rio Branco are the common thread in the constitution of a poetic that has in documentary photography and in art its expression. Thus, the main objective of the work is to analyze the visual poetics of Miguel Rio Branco from the images of the human body, based on concepts related to ruin and temporality.

KEYWORDS: PHOTOGRAPHY; BODY; RUIN; TIME; MIGUEL RIO BRANCO.

Lista de Figuras

Figura 1. Reprodução do livro João. Paisagem Submersa: João Castilho, Pedro David, Pedro Motta.....	41
Figura 2. Reprodução do livro João. Paisagem Submersa: João Castilho, Pedro David, Pedro Motta.....	42
Figura 3. Reprodução da revista Malasartes. 1976. Número 2.	54
Figura 4. Reprodução da revista Malasartes. 1976. Número 2.	55
Figura 5. Reprodução da revista Malasartes. 1976. Número 2.	56
Figura 6. Montagem Negativo Sujo. Fonte: Catálogo exposição Teoria da Cor. RIO BRANCO, Miguel. Teoria da Cor – Miguel Rio Branco. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.....	59
Figura 7. Remontagem de Negativo Sujo, Groninger Museum, 2006. Catálogo da Exposição Ponto Cego. RIO BRANCO, Miguel. Ponto Cego. Porto Alegre: Imago, 2012.	60
Figura 8. Montagem Negativo Sujo. Fonte: Catálogo exposição Teoria da Cor. RIO BRANCO, Miguel. Teoria da Cor – Miguel Rio Branco. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.....	62
Figura 9. Capa do livro Bahia, 1980	70
Figura 10. Mario Cravo Neto. Gameleira, 1978.....	72
Figura 11. Mario Cravo Neto. Mulher da vida, Pelourinho, 1980.....	72
Figura 12. Mario Cravo Neto. Carnaval, Pelourinho, 1978.....	72
Figura 13. Dulce Sudor amargo, 1985.	74
Figura 14. Dulce Sudor Amargo, 1985.	74
Figura 15. Primeira fotografia de Silent Book.	78
Figura 16. Fotografia que se encontra no meio do livro	78
Figura 17. Capa de Silent Book. Miguel Rio Branco, 2012.	79
Figura 18. Imagens de Silent Book.....	80
Figura 19. Imagens de Silent Book.....	81
Figura 20. Sequência de Silent Book.....	82
Figura 21. Sequência de Silent Book.....	81
Figura 22. Sequência de Silent Book. Tríptico formado pela dobradura da página.	82

Figura 23. Sequência de Silent Book.	83
Figura 24. Imagens de Silent Book.	83
Figura 25. Imagem de Silent Book.	84
Figura 26. Página 34 do Catálogo da exposição Ponto Cego de Miguel Rio Branco, 2012.	93
Figura 27. Série Maciel-Pelourinho exposta na galeria Miguel Rio Branco (Inhotim). Fotografia Luísa Brasil, 2015.	97
Figura 28. Imagem da série do Maciel-Pelourinho. Salvador, 1979. Fonte: Catálogo da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia. São Paulo: Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand, nº 19, 2012. P. 103.	99
Figura 29. Imagem da série do Maciel-Pelourinho. Salvador, 1979. Fonte: Magnum	99
Figura 30. “Ladeira do mijo”. Imagem da série do Maciel-Pelourinho. Salvador, 1979. Fonte: Catálogo da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia. São Paulo: Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand, nº 19, 2012. P. 103.	106
Figura 31. Imagem da série do Maciel-Pelourinho. Salvador, 1979. Fonte: Magnum.	107
Figura 32. Imagem da série do Maciel-Pelourinho. Salvador, 1979. Fonte: Magnum	108
Figura 33. Frame de Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno.	112
Figura 34. Frame de Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno.	112
Figura 35. Miguel Rio Branco - Barroco, fotografia cibachrome, políptico, 9x (80 x 80 cm), dimensão total 240 x 240 cm, 1998. Fonte: Inhotim	131
Figura 36. Diálogos com Amaú. Instalação multimídia montada no pavilhão Miguel Rio Branco, Inhotim. Reprodução: Luísa Kuhl Brasil, 2015	142
Figura 37. Instalação Out of Nowhere. Fonte: Catálogo da exposição Ponto Cego, Santander Cultural. Porto Alegre, 2012.	149
Figura 38. Sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg de Hamburgo durante a exposição de Ovídio, em 1927. Londres: Arquivo do Instituto Warburg. Fonte: Instituto Warburg.	157
Figura 39. Instalação Out of Nowhere. Fonte: site oficial de Miguel Rio Branco.	161

Sumário:

Introdução.....	12
Capítulo 1. Entre a fotografia documental e a poética.....	25
1.1 Fotografia e o “estilo” documental.....	28
1.2 A fotografia no ambiente de arte: aproximações.....	45
1.2.2 Série <i>Satélites</i> na Revista <i>Malasartes</i>	51
1.2.3 <i>Negativo sujo</i>	58
1.3 Poética visual: aproximações.....	63
1.3.1 A cor e a luz: <i>Dulce Sudor Amargo</i>	67
1.3.2 A narrativa suspensa: <i>Silent Book</i>	77
Capítulo 2. Ruínas em fotografias.....	85
2.1 Fotografia como ruína: aproximações.....	87
2.2 <i>Nada Levarei Quando Morrer Aqueles que Mim Deve Cobrarei no Inferno</i> : fotografias e filme.....	94
Capítulo 3. Corpos em fotografias.....	114
3.1 Fotografia e corpo: aproximações.....	115
3.2 A questão do duplo.....	123
3.3 O políptico <i>Barroco</i>	129
Capítulo 4. A desmaterialização da fotografia.....	135
4.1 Fotografia e tempo: aproximações.....	137
4.2 Instalação <i>Diálogos com Amaú</i>	141
4.3 Instalação <i>Out of nowhere</i>	149
Considerações Finais.....	164
Referências.....	169

Introdução.

A primeira vez que me deparei com a obra de Miguel Rio Branco foi no ano de 2012, na exposição *Ponto Cego* realizada no Santander Cultural em Porto Alegre.¹ Lembro-me que na ocasião fui atraída pelo fator enigmático tanto das fotografias quanto das instalações. Uma ida à exposição não me bastou para absorver todo o potencial que ali havia, assim, voltei inúmeras vezes até o ponto em que fui considerada por amigos e colegas como guia particular da mostra. Uma instalação em específico me chamou mais atenção: *Out of Nowhere*. Com montagem quase labiríntica e com iluminação que beirava a penumbra, *Out...* atingiu meus sentidos e meus pensamentos: até hoje esta instalação me provoca novas ideias e emoções.

À época, eu estava finalizando minha dissertação de mestrado que foi sobre fotografia.² Pensava que tudo aquilo que eu visualizava na mostra *Ponto Cego* não tinha conexão alguma com a minha trajetória de pesquisa em história e fotografia: retratos, estúdio e imprensa do início do século XX. Com o passar dos dias e meu interesse absoluto pela obra de Rio Branco, comecei a perceber que, para além de um fascínio pessoal, aquelas imagens, livros, instalações, vídeos e pinturas pareciam me questionar algo maior, algo que estaria no âmbito da história, da temporalidade, do corpo, enfim, uma exposição que logo me criou um problema: como o artista, ao não delegar à fotografia um papel restrito de documentação ou arte, imiscuindo os campos, desestruturando as sequências clássicas de narrativas fotográficas, provoca um questionamento sobre o tempo? De que forma as camadas expositivas estavam de fato perguntando algo aos historiadores: afinal, vamos pensar a história a partir de outras temporalidades?

A partir destes primeiros questionamentos comecei a montar o projeto de doutorado. Tendo em vista que a obra de Rio Branco é extensa e capaz de suscitar inúmeras abordagens, selecionei os fotolivros *Dulce Sudor Amargo*,

¹ Ponto Cego ocorreu entre 5 de setembro e 11 de novembro de 2012. Teve curadoria de Paulo Herkenhoff e reuniu 110 trabalhos do artista. Até hoje talvez tenha sido a exposição que melhor abarcou o conjunto de sua trajetória.

² Ver: BRASIL, Luísa Kuhl. Retratos em (re)vista: do estúdio à imprensa ilustrada em Bagé, 1890-1921. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação PUCRS, 2013. Disponível em: tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2460.

Nakta e *Silent Book* como as fontes norteadoras do trabalho até que, no ano de 2015, enquanto realizava doutorado sanduíche na *Université Paris 8* (França) sob co-orientação de François Soulages, o pesquisador José Mariano Klautau de Araújo Filho defendeu uma tese que justamente abarcava esses três fotolivros.³

No período de doutorado sanduíche (2015-2016) pude participar de inúmeras atividades relacionadas aos estudos com/das imagens que me proporcionaram uma renovação nos modos de compreensão do meu objeto de pesquisa. Entre os seminários estão: *Problèmes Esthétiques e Historiques sur les images* no INHA, *Méthode d'une esthétique* na *Université Paris 8*, ambos ministrados por François Soulages e, ainda, *Peuples en larmes, peuples en armes* no INHA ministrado por Georges Didi-Huberman. A convivência com os colegas do *Retina International – Recherches Esthétiques e Théorétiques sur les Images Nouvelles e Anciennes*, grupo comandado por Soulages e composto por profissionais dos mais distintos campos, é sem dúvida uma experiência enriquecedora, tendo em vista o espectro internacional que os seminários e livros organizados possuem.⁴ Ainda, todo o contato com exposições, reflexões e outros modos de pensar a fotografia que a cidade de Paris me provocou, me fizeram retornar ao princípio da pesquisa reformulando, assim, a base dos problemas e, conseqüentemente, à seleção das fontes principais que iria abordar.

O processo de reformulação da tese possibilitou uma abertura no modo como eu enxergava a obra de Rio Branco. Influenciada pela experiência que o pavilhão do artista em Inhotim⁵ me despertou, passei a refletir sobre o processo de desmaterialização da fotografia e como as imagens do corpo poderiam ser o suporte para, por meio da instalação, o artista trabalhar com imagens que

³ KLAUTAU FILHO, Mariano. *Miguel Rio Branco: Imaterialidades do objeto, materialidades da imagem*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em artes visuais/Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

⁴ Fruto de um encontro do grupo Retina em Buenos Aires foi publicado o livro: ERBETA, Alejandro (org.) *La Photographicité: sur l'esthétique de la photographie de François Soulages*. Paris: L'Harmattan, 2017. Contribuo com um artigo intitulado: *Du sans-art à l'art (Le corps, Miguel Rio Branco)*. PP. 205-213.

⁵ Em 2002 foi fundado o Instituto Cultural Inhotim, instituição destinada à conservação, exposição e produção de trabalhos contemporâneos de arte e que desenvolve ações educativas e sociais. A instituição localiza-se em Brumadinho, no estado de Minas Gerais.

tratam da experiência humana de uma maneira menos linear no sentido do tempo cronológico.

Neste sentido, o leitor irá se deparar com um texto que não segue a linha cronológica da carreira de Rio Branco. Partiremos da publicação do ensaio *Satélites* na revista de artes *Malasartes* (1976) para, a seguir, analisar a montagem da exposição *Negativo Sujo* no Parque Laje em 1978. Logo, os fotolivros *Dulce Sudor Amargo* (1985) e *Silent Book* (1998) serão abordados. A exposição *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* de 1980 vem na sequência do texto. Após, faremos a análise do políptico *Barroco* de 1994 e, ao cabo da tese, as instalações *Diálogos com Amaú* (1983) e *Out of nowhere* (1994) serão abordadas.

Dentro deste universo de obras que selecionamos para analisar nesta tese, temos como premissa que o campo do fotodocumentarismo ao longo das décadas de 1970 e 1980 sofreu algumas rupturas e isto proporcionou um espaço de convivência com o campo da arte, havendo assim, contaminações que foram enriquecedoras tanto no sentido estético quanto no político, em ambas as áreas. A partir desta premissa, podemos elencar as principais questões que envolvem este trabalho: como se desenvolveram as contaminações entre o campo do fotodocumentarismo e da arte? Qual o papel das imagens do corpo neste processo? Entre a fotografia documental e a arte, como se constituiu a poética do artista Miguel Rio Branco? Quais as relações das imagens do corpo com aspectos relativos à ruína e ao tempo, dentro da obra de Rio Branco?

Dentre estes problemas colocados ante a obra de Rio Branco e todo um contexto histórico no qual ela está inserida, temos como pressuposto que as imagens do corpo são o fio condutor na constituição de uma poética que tem na fotografia documental e na arte sua expressão. Assim, o objetivo principal do trabalho é analisar a construção da poética visual de Miguel Rio Branco a partir das imagens do corpo, tendo como base conceitos relacionados à ruína e a temporalidade. Como objetivos específicos, podemos elencar:

- a) Delimitar o que entendemos como fotografia documental buscando mapear suas relações com o campo da arte;

- b) Abordar as relações entre fotografia e ruína (corpo e paisagem) a partir das imagens da série do Maciel-Pelourinho;
- c) Investigar as imagens do corpo no intuito de refletir sobre as noções do corpo duplo e de como a obra *Barroco* supõe relações entre a fotografia e a morte;
- d) Analisar as instalações multimídia *Diálogos com Amaú* e *Out of Nowhere* propondo um questionamento sobre a desmaterialização da fotografia a partir dos modos e conceito de exposição das imagens.

Como se pode observar, não seguimos nem uma abordagem cronológica ou tampouco uma linha purista em relação aos suportes. Esta demanda se deu por dois motivos: o primeiro parte do próprio hibridismo que a obra de Rio Branco comporta. Já o segundo, que só existe em relação ao primeiro, se dá pela montagem metodológica sugerida na pesquisa. Explico melhor.

Ao longo da pesquisa com as fontes e os novos olhares que elas despertavam, bem como com o amadurecimento teórico desenvolvido ao longo do doutorado, percebemos que uma análise linear não seria possível devido ao recorte e ao caminho dado na pesquisa e na sua transformação em texto: saímos de uma fotografia mais dura, mais ligada ao documentário e até ao fotojornalismo, para chegarmos numa virtualização, numa desmaterialização dessas próprias imagens: das publicações (revista e fotolivros) às instalações (mesmo que no tempo cronológico algumas instalações tenham sido construídas antes dos fotolivros).

A poética de Rio Branco está justamente nessa colagem: a música, o cinema, a fotografia, a pintura não estão a serviço de um propósito fechado, acabado. Deste modo, não poderíamos seguir uma estrutura de análise linear.

A proposta não é pensar como foi (e continua sendo) a trajetória e o amadurecimento do artista ao longo dos anos, mas sim, como as imagens documentárias foram sofrendo hibridismos advindos do campo da arte e propondo novas reflexões sobre a realidade e a ficção, sobre a fotografia e sua história em relação a outras imagens.

Giorgio Agambem, em um texto intitulado *O dia do Juízo*, observa a relação entre o gesto e a fotografia. O autor sugere que o bom fotógrafo sabe notar a presença do gesto sem “diminuir em nada a historicidade e a singularidade do evento fotografado”.⁶ Refletindo sobre imagens famosas, o autor percebe que:

Todas essas fotos contém um inconfundível indício histórico, uma data inesquecível e, contudo, graças ao poder especial do gesto, tal indício remete agora a outro tempo, mais atual e mais urgente do que qualquer tempo cronológico.⁷

Justamente esta relação entre o gesto que se encontra na superfície da imagem e as ressignificações que, ao longo do tempo, esse mesmo gesto propõe me fascina, me faz questionar sobre o papel da fotografia documental em outros campos, a partir de outros olhares que não apenas aquele da denúncia social. As famosas imagens da Bahia de Miguel Rio Branco jamais deixarão de estampar o corpo daquelas mulheres, homens e crianças na década de 1970, isto é inegável. A questão que me coloco ao ver estas imagens é exatamente o que, em outras composições e justaposições, essas mesmas pessoas, agora mais próximas da ficção proposta pelas imagens, designam. Entre o caminho da produção da imagem, da sua edição e das suas diferentes montagens, como estas fotografias adquirem novos status? Como elas passam a se relacionar com conceitos completamente distantes do tempo cronológico onde foram produzidas?

Quando Didi-Huberman sugere que nós pesquisadores devemos deixar de lado as atitudes binárias e buscar sempre dialetizar, ele sugere que investiguemos o entremeio, ou seja, aquelas questões que não estão dadas ao olhar e que as imagens sugerem, em um esquema que supere análises lineares. Ele destaca: “não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar”.⁸

Tendo como ponto de partida justamente estas imagens que “passeiam nos tempos e nos campos de atuação”, o trabalho busca em autores de

⁶AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. P. 28.

⁷ Idem.

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010. P. 71.

distintas áreas recursos que ajudem a pensar os propósitos. Sobre a fotografia documental, encontramos em Olivier Lugon e André Rouillé o suporte para historicizar o conceito de fotografia documental pensando em estilos, ou modos, de produção e recepção das fotografias. Quando refletimos sobre a fotografia e suas relações com a arte, encontramos em François Soulages, Helouise Costa, Tadeu Chiarelli, Georges Didi-Huberman, entre outros, pensamentos sobre fotografia e encenação e ficção, sobre aspectos institucionais, sobre contaminações e hibridismos que nos ajudam. As questões relativas as imagens do corpo são apoiadas, nesta tese, por autores como Régis Debray, Henri-Pierre Jeudy, Hans Belting, David Le Breton e John Pultz. Logo, aspectos sobre a ruína são discutidos a partir de Marcel Fortini e Michel Makarius, quando pensamos as relações das imagens fotográficas, do corpo e da paisagem com a ruína. Em relação a fotografia e as temporalidades nos apoiamos em autores como Lissosvky, Fatorelli, Didi-Huberman. Para refletir sobre a desmaterialização da fotografia, Régis Durand e, novamente, Fatorelli nos auxiliam. Aqui mencionamos apenas alguns autores dentre outros vários que são discutidos ao longo do texto.

Deste modo, mesmo não seguindo uma ordem cronológica na interpretação das obras de Rio Branco, vemos importante neste momento introdutório apresentar de forma geral a obra deste artista. Cabe salientar que o objetivo não é citar todas as obras realizadas pelo artista. Seleccionamos algumas mais importantes e que terão papel principal ao longo da tese.

Miguel da Silva Paranhos do Rio Branco é um artista brasileiro. Nascido em 1946 nas Ilhas Canárias (Espanha), é filho de diplomata e, por essa razão, sua formação foi influenciada por distintas culturas. Chegou ao Brasil aos três anos de idade e logo depois foi com sua família para Buenos Aires, depois Portugal até que, dos 10 aos 14 anos morou na Suíça. De volta ao Brasil, passou um período até que seu pai foi novamente transferido para a Suíça. Lá, começou a pintar no Instituto *Flaureamont*, um colégio em Genebra, onde se preparou para sua primeira exposição, aos 18 anos, em 1964. De 1964 a 1967 morou em Nova York, onde estudou no *New York Institute of Photography*. Em 1968, já no Brasil, ingressou na Escola Superior de Design Industrial da

Universidade Estadual do Rio de Janeiro, onde permaneceu por um curto período. De um primeiro momento mais ligado à pintura, foi nessa época que Rio Branco se lançou na imagem técnica (fotografia e cinema), tendo em vista a pouca comunicação que a pintura tinha com a realidade política vivida no Brasil do período.

Talvez em função dessa consciência, a pintura perdeu nesse momento sua importância para mim. Me parecia superficial diante de uma necessidade poderosa de comunicar de forma menos elitista. Eu queria chegar mais nas pessoas, despertá-las para os problemas que existiam.⁹

Assim foi o início dos anos 1970 para Rio Branco: ao mesmo tempo em que realizou incursões no cinema experimental ele começou a desenvolver uma fotografia de cunho documentário com uma forte carga poética. Duas questões me parecem essenciais para pensarmos neste artista ainda jovem: a ousadia no uso da cor e a forma de montagem advinda do cinema. Participando de exposições coletivas e realizando suas primeiras individuais, Rio Branco começou a despertar o interesse da crítica de arte no período.¹⁰

As imagens apresentadas por Rio Branco neste início dos anos 1970 tinham no corpo do brasileiro seu apelo, davam a ver algo que até então não tinha sido mostrado no circuito da arte.¹¹ No âmbito do fotodocumentarismo já havia uma tradição de investigação das camadas mais pobres e das pessoas com menos visibilidade nas sociedades, porém no ambiente de arte (galerias, museus e crítica) ainda havia um apego ao esteticamente aprazível, ao belo no sentido apaziguador. A questão da denúncia que a fotografia proporcionava estava em evidência – no contexto da época havia uma carência de uma arte engajada politicamente. Frederico Moraes, ao escrever sobre a exposição *Negativo Sujo*, primeira mostra individual de Rio Branco, no Parque Laje em 1978, salienta a carência que a arte brasileira daquele momento possui em

⁹ RIO BRANCO, Miguel. In.: SIZA, Tereza. Miguel Rio Branco habla con Tereza Siza. Madrid: La Fábrica y Fundación Telefónica, 2002. (Colección Conversaciones con Fotógrafos). P. 12.

¹⁰ Participou das exposições coletivas *Grande São Paulo*, no Museu de Arte de São Paulo em 1976 e *Nossa Gente*, na Fotogaleria Funarte no Rio de Janeiro em 1979. Concomitante, expõe *Negativo Sujo* na Escola de Artes Visuais Parque Laje em 1978 e no Museu de Arte de São Paulo em 1979.

¹¹ Outros fotógrafos no período já começavam a investigar os potenciais da fotografia para além do fotojornalismo, além de colocarem questões alternativas à imperiosa abordagem sobre linguagem do período, são eles: Rosângela Rennó, Rubens Mana, Rochelle Costi, Cassie Vasconcelos, Mario Cravo Neto, Paula Torpe, Cris Bierrenbach, Eustáquio Neves e Kenji Ota.

relação à amostragem das realidades sociais. Ao refletir sobre a inserção da fotografia nos ambientes de arte, o crítico compara Guernica de Picasso com a fotografia da menina vietnamita correndo nua quando atingida pelas bombas de napalm, fotografia de Huynh Cong de 1972 – a força da captura do factual com o objetivo de atingir a sociedade é extremamente mais contundente na fotografia do que na pintura, segundo o crítico.¹²

A fotografia pensada como arte no Brasil até a década de 1960 ainda estava muito conectada aos importantes fotoclubes e suas maneiras particulares de conceber a fotografia na arte. Em 1965 a Bienal de São Paulo inseriu a fotografia nas suas exposições e delegou ao Foto Cine Clube Bandeirantes os critérios de seleção e exposição.

Porém, nesse período, artistas como Regina Silveira, Waltércio Caldas, Cildo Meireles e José Resende começam a repensar os processos artísticos em relação ao suporte e ao mercado. O vídeo e a fotografia possuem um papel nestas discussões em torno da cultura visual do momento. Rio Branco influenciado por este meio publica uma série de fotografias intitulada *Satélites* na Revista de arte *Malasartes*¹³, editada por Carlos Vergara, Bernardo Vilhena, Carlos Zilio, Cildo Meireles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Waltércio Caldas. Ainda, suas incursões no vídeo também fazem parte desse período, onde podemos citar a documentação em vídeo para *Ninhos* de Helio Oiticica em 1971, a fotografia do *Manual de Ciência Popular*, o vídeo-arte *Apaga-te Sésamo*¹⁴ e *Objetos e Esculturas* para Waltércio Caldas em 1986, bem como o vídeo *Trabalho* para o escultor José Resende em 1987. No cinema, Miguel Rio Branco realiza a direção de fotografia e câmera em alguns filmes de diretores como Antonio Caiman, Julio Bressane, Otavio Bezerra, Zozimo Bulbul, Lucia Murat, Afonso Beato e Wilson Coutinho. Vale salientar a experiência de Rio Branco no filme *Pindorama*¹⁵, de Arnaldo Jabor de 1970, como assistente de Afonso Beato. O período de três meses de

¹² MORAIS. Frederico de. Na fotografia, o compromisso com a realidade: denúncia e documento social. O Globo, Rio de Janeiro, out. 1978. Coluna Artes Plásticas

¹³ A revista foi impressa no Rio de Janeiro em tamanho 23 x 32 cm, off-set, preto-e-branco, com cerca de 40 páginas e uma tiragem de 5 mil exemplares.

¹⁴ Apaga-te Sésamo. Waltércio Caldas, Brasil, 10'34", 1985. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=w4563BGo9Oc>

¹⁵ Pindorama. Arnaldo Jabor, Brasil, 1h35m, 1970.

imersão total neste filme foi um divisor de águas no que diz respeito às noções de cor e de montagem no decorrer da produção de Rio Branco.

Estas conexões e experiências de Rio Branco com vídeo, cinema e espaço de debate sobre arte, irão fazer parte da formação do artista. Além, propiciam uma base conceitual que irá ter na montagem, tanto dos livros quanto das instalações, um alicerce profundo e fundamentador.

Após a exposição *Negativo Sujo* e a maior proximidade com os interiores e com a paisagem social de um Brasil profundo, tanto com o garimpo de esmeraldas no sertão baiano que resultou nesta exposição, quanto com os trabalhadores de Brasília da série *Satélites*, Rio Branco se insere num espaço de prostituição dentro de uma grande cidade: O Maciel-Pelourinho em Salvador. Estas imagens que foram material para a exposição *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* de 1980 no Rio de Janeiro e em São Paulo e também do média-metragem homônimo de 1981, mostram um artista e um fotógrafo interessado em aspectos relativos à condição humana e também nas capacidades da fotografia e do vídeo como documentação e arte ao se relacionar com àquelas pessoas.

Em 1983, com uma publicação firmada na *National Geographic*, Rio Branco realiza uma viagem a aldeia Gorotire no Pará e lá começa a pensar sobre o que apresentaria na 17º Bienal de São Paulo. O resultado dessa incursão foi a instalação *Diálogos com Amaú*, sobre a qual ele comenta:

Na minha segunda viagem à aldeia, já com uma garantia de publicação pela *National Geographic*, comecei a pensar no que era esse tipo de trabalho de documentação e o que faria para a Bienal. Surgiu, graças às cerimônias Kayapó que presenciei, a ideia de *Diálogos com Amaú*. Essa peça audiovisual foi a chave para o que eu iria fazer em seguida: trabalhos em que a construção era tão importante quanto a força da imagem individual.¹⁶

¹⁶ RIO BRANCO, Miguel. Miguel Rio Branco em entrevista a Simonetta Perischetti. In. PERISCHETTI, Simonetta. Miguel Rio Branco. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008. p. 13.

Esta instalação foi um marco na carreira do artista. Nela já podemos ver a força que a imagem em movimento, a música e a montagem terá ao longo de sua carreira.¹⁷

Ainda resultado do longo período vivido na Bahia (foram seis meses de incursão no Maciel), e de outras fotografias ainda de Salvador realizadas ao longo de 3 anos, Rio Branco publica o fotolivro *Dulce Sudor Amargo* em 1985, uma publicação do Fondo de Cultura Econômica do México, dentro da coleção Río de Luz, onde diversos fotógrafos latino-americanos tiveram seus trabalhos editados por Pablo Ortiz Monasterio. Este fotolivro tem uma edição refinada e um uso ousado da cor. Ali se tem um microcosmo da cidade de Salvador num sentido que ultrapassa seus personagens peculiares e regionais.

Para a Bienal de Havana de 1994, Rio Branco monta a instalação *Out of Nowhere*. Com espelhos carcomidos e iluminação parca, Rio Branco monta uma espécie de Atlas em painéis onde imagens da série Santa Rosa, realizada numa academia de boxe na Lapa (RJ) dialogam com jornais policiais do início do século XX e com imagens de artistas *hollywoodianos*. Esta instalação foi remontada em outras ocasiões¹⁸ e se adéqua aos espaços expositivos, mas primordialmente ela tem forma labiríntica e tem o objetivo de envolver o corpo do espectador na própria obra.

Em 1994 Rio Branco edita *Nakta*. Este fotolivro, cujo nome significa noite em sânscrito, é complexo no sentido sintático. Com abuso do preto, vermelho e ocre, Rio Branco se vale de imagens de *Dulce Sudor...*, da aldeia Gorotire e de imagens das instalações *Coração espelho da carne (1985)* e *Pequenas reflexões sobre uma certa bestialidade (1990)*. Com poema visual intitulado *Noite Fechada* de Louis Calaferte, o livro é denso e dramático. Trata da morte, da animalidade humana, da carne putrefata enfim, da tensão existente entre a

¹⁷ Esta instalação foi exposta no Rencontres Photo d'Arles na França (1986), no Pallazo Fortuny em Veneza (1988) e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1996). Hoje tem mostra fixa no pavilhão do artista em Inhotim.

¹⁸ Foi montada no Ludwig Forum e na IFA Gallery na Alemanha (1995) e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1996). Também fez parte da exposição *Entre Els ulls* na Fundación La Caixa na Espanha (1999) e da exposição individual *Pele do tempo* no Centro de Arte Helio Oiticica no Rio de Janeiro (2000). Foi remontada em *Ponto Cego*, no Santander Cultural em Porto Alegre (2012).

vida e a morte, na ideia infernal que os banhos de sangue ao longo do livro sugerem.

Pouco tempo depois, em 1997, Rio Branco publica o fotolivro que talvez seja o mais importante na sua carreira no que diz respeito a sofisticação de edição, montagem e conceito: *Silent Book*. Sem texto algum, *Silent...* é uma incursão no universo dual entre o céu e a terra, o inferno e a redenção, entre a vida e a morte. Com a parceria de Jean Yves Cousseau, que já havia influenciado na montagem de *Dulce Sudor...*, Rio Branco realiza um livro que envolve o espectador num ambiente suspenso no tempo, onde a poética fotográfica realizada por meio do livro vem à tona na sua máxima potência.

Dentro deste universo compositivo de Rio Branco e junto às reflexões realizadas com meu orientador, elencamos três temas pertinentes que as próprias imagens nos colocavam: a ruína, o corpo e o tempo. Mesmo que comporte um capítulo específico, a abordagem sobre imagens do corpo está em todo o trabalho. As imagens do corpo, a nosso ver, propõem uma das grandes questões colocadas na pesquisa: como a fotografia, nas suas múltiplas disposições, é capaz de conciliar diferentes tempos, temas e modos de visibilidade que ultrapassam a sua própria natureza técnica: mesmo quando desmaterializada em instalações multimídia, ela deixa transparecer sua essência, ou seja, mesmo quando a fotografia não acontece materialmente, ela continua existindo na forma, nas bifurcações temporais e, acima de tudo, na capacidade de questionar outras imagens e suas histórias.

No primeiro capítulo deste trabalho, procuramos inicialmente abordar duas obras de Miguel Rio Branco dentro de um contexto histórico que propiciou inserção da imagem fotográfica no ambiente da arte¹⁹: a publicação da série fotográfica *Satélites* na revista *Malasartes* e a exposição *Negativo Sujo*. Montagem de fotografias de cunho documentário se vale de ambientes expositivos, como galerias e revistas especializadas, no intuito de potencializá-

¹⁹ Entendemos como ambiente de arte o que François Soulages denomina com “mundo da arte”. Segundo o autor o mundo da arte seriam “as obras, sem dúvida, os processos que produziram essas obras – de onde a *poética* –, os condicionamentos e as intenções dos artistas em seus atos de fazer ou de criar, os artistas e suas fábulas, a microssociedade rizomática em que se realizam essas práticas artísticas – sua produção, sua comunicação, sua venda, seu consumo, sua contemplação – e os discursos e práticas que os acompanham”. Ver: SOULAGES, François. O filósofo e a arte. In.: ARS (São Paulo) vol.10 no.20 São Paulo July/Dec. 2012. S/P

las no que diz respeito à noção de poética: a carência de uma arte engajada na realidade política e social do Brasil na década de 1970 fez com que a fotografia se transformasse num suporte a favor da denúncia e, concomitantemente, da construção de poéticas artísticas. Deste modo, para encerrar o capítulo, analisaremos dois fotolivros do artista: *Dulce Sudor Amargo* e *Silent Book*. O objetivo é refletir sobre como se deu o uso da cor e luz no primeiro e, no segundo, como o artista inovou o modo de construir narrativas visuais.

Quando pensamos a ruína, procuramos questionar a fotografia como ruína, ou seja, como a partir do fragmento – tanto o fragmento que está apresentado na superfície da imagem quanto o resultado das montagens em si – fotografias de distintos tempos e referentes acabam criando novas ideias e reflexões. Mas também, quando pensamos a ruína, pensamos nas imagens do corpo e da paisagem como colapso, como provocadoras de novas memórias que nem sempre estão conectadas ao corpo “real”, por assim dizer, daquelas pessoas que estão sendo representadas na imagem.

Assim, no segundo capítulo pensamos essas relações entre a fotografia, a ruína e o corpo. Para tanto, abordamos as imagens da série do Maciel-Pelourinho. Nas marcas dos corpos e nas cicatrizes da paisagem urbana, encontramos não somente uma ruína social, mas uma provocação gerada pela ideia de fotografia como ruína. Os fragmentos do microcosmo Maciel-Pelourinho se monumentalizam na composição da série no intuito de questionar os papéis da fotografia: entre o documento e a arte existe um intervalo, um entremeio, alguma instância híbrida onde o arranjo geral da obra encontra espaço.

Como mencionado anteriormente, as imagens do corpo são pensadas ao longo de toda a tese, mesmo que suportem um capítulo específico. No capítulo 3 abordamos inicialmente a relação das imagens do corpo com algumas proposições advindas da história cultural bem como sua relação com a arte. O objetivo maior é pensar a questão do duplo, ou seja, de como as imagens do corpo na fotografia falseiam contundentemente a noção de realidade. Para tanto, abordamos o políptico *Barroco*. Composto por nove imagens, a questão da morte como representação maior do corpo está

presente na obra. Como um ciclo, as imagens que se interligam vão da putrefação, ao mais carnal e mundano, até a abstração, ou seja, a reversibilidade da morte (impossível na visão terrena) por meio da imagem. Outra questão abordada é a problematização da visão: através do fragmento, temos um conjunto de imagens que, isoladas, não teriam a mesma força sintática.

No quarto capítulo desta tese iremos concentrarmo-nos em duas instalações: *Diálogos com Amaú* de *Out of Nowhere*. Ambas instalações são problematizadas a partir das suas montagens: o que elas sugerem em relação aos modos de ver? Qual o papel das temporalidades? Onde podemos encontrar indícios de que a fotografia está no entremeio do material e do imaterial? Afinal, o corpo do observador é capaz de criar outras e novas imagens? Pretendemos responder estas perguntas refletindo sobre os espaços expositivos e as conexões que estas obras criam.

Capítulo 1. Entre a fotografia documental e a poética



Figura 1. Catálogo da exposição Teoria da Cor - Miguel Rio Branco. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

Para se compreender o caráter polissêmico da fotografia contaminada de Miguel Rio Branco e como se deu a formação de sua obra no que poderíamos chamar de campo da fotografia²⁰, é preciso pensar em como ocorreu o processo de diversificação das práticas fotográficas brasileiras na segunda metade do século XX e, ainda, o lugar central que a obra deste artista teve no arranjo geral do campo, tanto no que concerne à prática do fotodocumentarista, quanto ao caráter artístico da fotografia.

Entendemos como fotografia contaminada aquela fotografia brasileira que desde a sua produção até sua circulação sofre de hibridismos, tanto formais quanto conceituais. É uma forma de conceber a imagem fotográfica a partir das suas inúmeras relações com as diversas áreas, sejam elas artísticas ou não. Nos apoiamos na concepção de Tadeu Chiarelli, segundo o autor esta seria: “Uma fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional”.²¹

Assim, no primeiro momento deste trabalho, iremos pensar o lugar ocupado por Miguel Rio Branco dentro de um campo mais abrangente, onde as questões relativas à fotografia documental e a poética artística criam tensões que, a rigor, servem como material para se pensar a própria imagem e seu papel na sociedade contemporânea, tanto como artefato quanto como matéria para refletirmos sobre os regimes de visualidade.²²

Para constituirmos um todo coeso, será necessário pensar em como essas mudanças de estatutos da imagem fotográfica (perante os estereótipos

²⁰ Para melhor desenvolvermos a noção de campo da fotografia no Brasil, parece-nos importante lançar mão do conceito de campo desenvolvido por Pierre Bourdieu. Assim, o campo seria um espaço de luta autônomo e com leis e regras específicas. Mais especificamente, é um microcosmo que envolve disputas entre agentes (indivíduos ou instituições) por capitais específicos. Esses agentes formadores do campo criam relações e, por sua vez, estruturas que formam, a partir da luta entre poderes, o próprio campo. Para desenvolver esse conceito, aqui brevemente resumido, ver: BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de habitus e de campo. In: BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa: Difel, 1989. p. 59-73. BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 89-94.

²¹ CHIARELLI, Tadeu. Arte internacional brasileira. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002. P. 115.

²² Para desenvolver o conceito de regimes de visualidade ver: PORTUGAL, Daniel. Tecnologias da Imagem e Regimes de Visualidade: Fotografia, Cinema e a “Virada Imagética” do Século XIX. In: BARBOSA, Marialva Carlos; BARBOSA, Maria do Carmo Silva; TEZZA, André. Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2009.

de veracidade em contrapartida ao possível caráter de ilusão da arte) tem no fotolivro²³ não somente a afirmação da fotografia como um produto cultural, mas a sua autonomia.

Parece importante percebermos, ao analisar a obra de Miguel Rio Branco, mais especificamente as obras que serão desenvolvidas neste trabalho, certos pressupostos gerais que operam no limite entre o estético e o político.

Entendemos que o artista, não desvinculado de sua obra, constrói de modo contínuo um discurso político que permeia desde a ideia de corpo – como morte, redenção, carne, entre outros, até a ideia da investigação sobre o papel da imagem e do olhar na sociedade contemporânea.

Cabe-nos refletir sobre questões relativas ao uso da cor; a escolha dos seus personagens; a hibridização no uso de materiais, suportes e referências conceituais; ao papel que o próprio artista delega a si mesmo perante o campo; enfim, inúmeros aspectos que podem caracterizar uma obra singular e, a rigor, de grande influência em outros artistas nacionais e internacionais. A partir dessas reflexões poderemos então pensar as imagens em si, sempre levando em consideração que estamos diante da obra de um autor que não é visto propriamente (ou exclusivamente) como um fotógrafo, mas como salienta Chiarelli, como um artista que manipula tanto o processo quanto o registro fotográfico, contaminando a fotografia com sentidos e práticas estabelecidos a partir de suas vivências e, também, do uso de outros meios de expressão.²⁴

1.1 Fotografia e o “estilo” documental

²³ O conceito de fotolivro é amplo e diverso. De um ponto de vista mercadológico, os chamados fotolivros tiveram um crescente nas últimas décadas no campo editorial. Os livros variam entre apresentações da obra de um fotógrafo, livros com temáticas específicas, livros como meio de expressão artística, ou seja, algo aproximado do livro de artista. O objetivo deste trabalho não é conceituar o que é fotolivro. Para tanto, ver: SILVEIRA, Paulo. A faceta travestida do livro fotográfico. In.: SANTOS, Nara Cristina; CARVALHO Ana Maria Albani de; RAMOS, Paula Ramos; OLIVEIRA, Andréia Machado (Orgs.). Anais do 24º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 1. Ed. Santa Maria: ANPAP/PPGART/CAL/UFSM, 2015.

²⁴ Chiarelli quando coloca esta questão, não está se referindo diretamente a Miguel Rio Branco, porém aqui, tomamos sua concepção como válida para nos referirmos ao artista. CHIARELLI, 2012. Op. Cit.

A fotografia como documento, na disciplina histórica, possui majoritariamente um caráter iconográfico de representação. Essas imagens, que compõem acervos mundo afora, podem advir tanto de fotógrafos amadores quanto profissionais. O que se valoriza, em primeira instância, é o caráter informacional, sua capacidade de prover conteúdo imagético para vir a se compreender a parcela visual de um determinado grupo. Os hábitos, costumes, vestimentas, pessoas, acontecimentos e inúmeras outras variantes são os aspectos valorativos dessas imagens.

Tratando-as como fonte de pesquisa do ambiente social, nelas se busca compreender como indivíduos, grupos e instituições se dão a ver em determinados momentos da história. São as condições de produção, circulação e consumo que interessa; o controle sobre o visível e o invisível; são as técnicas de observação e as modalidades do olhar que interessam ao pesquisador das imagens: busca-se, acima de tudo, historicizar as estruturas perceptivas de acordo com contextos específicos, tanto tecnológicos quanto sociais.²⁵

Outra questão é a serialidade. A fotografia como documento histórico deve, sempre que possível, ser analisada a partir de uma série, tendo em vista que os estudos buscam determinar a visualidade – ou seja, como coisas e pessoas se dão a ver em um determinado momento do passado. Logo, a questão quantitativa é de suma importância para a conformação de fotografias como documentos numa pesquisa.

A fotografia, desde a sua invenção, possui o estigma de comprovação da realidade. Seu advento, na primeira metade do século XIX, é concomitante a uma concepção de história baseada na filosofia positivista, onde o papel do documento tem uma relação intrínseca com a noção de prova capaz de restituir o passado. Tendo em vista seu caráter técnico e mecânico, a invenção e, principalmente a disseminação e popularização da fotografia, está diretamente ligada ao período industrial, onde a lógica da reprodução mecânica e o desenvolvimento científico eram as bases do que se considerava como

²⁵ Estas questões são abordadas por Ulpiano T. Bezerra de Meneses no texto: “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, Revista Brasileira de História, v.23, n.45, São Paulo, ANPUH, 2003, p.11-36.

progresso. Assim, possibilitando uma visão mais abrangente que a visão humana, a fotografia desde o princípio carrega consigo a noção de atestado de prova, sendo usada largamente na ciência pelo seu caráter documental.

Como imagem técnica, ela é ainda hoje tida, no senso geral, como prova dos fatos e da realidade. Contudo, as imagens que documentariam o passado, não mais são vistas como “prova”, como autênticos testemunhos oculares, dada a sua revisão epistemológica a partir da crítica das fontes que, independente da área, o pesquisador deve submeter o material. Em todo o caso, essas imagens, que podem variar significativamente no que diz respeito ao assunto retratado, amparam o pesquisador para se aproximar do modo como as pessoas visualmente se deram a ver – predominando mais o seu caráter de reincidência de aspectos sociais do que questões relativas à autoria, à estética ou até mesmo à qualidade técnica do meio.

Sabemos que os usos da fotografia, desde a sua invenção, são múltiplos. Assim, não poderíamos querer abarcar nesta pesquisa suas ambivalências dentro dos distintos campos. Cabe-nos pensarmos, especificamente, a diferença entre fotografia como documento e o que chamamos, junto a Olivier Lugon²⁶, de “estilo documentário”, ou seja, uma união de forma e conteúdo que caracteriza tipos de fotografias desenvolvidas ao longo do século XX.

Como um artefato, a imagem é um meio capaz de abarcar distintas manifestações humanas. Não somente como suporte de representação, a imagem, e no nosso caso específico a fotografia, é detentora de historicidade. Nela temos o tempo. Não o tempo linear idealizado, mas como artefato, algo que foi usado no ambiente social e o continua a ser.²⁷ Assim, como fonte para a disciplina histórica, a fotografia é, de um lado, a manifestação visual de uma determinada sociedade e, de outro, um meio para pensarmos questões relativas à temporalidades, à formas de conceber a própria história – aqui pensada como história das imagens.

²⁶ LUGON, Olivier. Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945. Paris: Éditions Macula. 2011.

²⁷ Ver: DURAND, Régis. El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas. Salamanca: Ediciones universidad de Salamanca, 1998.

Temos, deste modo, a fotografia como documento, como fonte para a história e a fotografia com caráter documentário. Esta última denominação é o que irá nos interessar ao pensarmos aspectos da obra de Miguel Rio Branco, artista que indaga a fotografia como documento, assim como produz imagens dentro da noção que chamamos estilo documentária.

Documentary, termo do inglês apropriado do francês *documentaire*, foi se delineando a partir da década de 1930, primeiro no cinema e depois na fotografia, como um termo que designa uma prática de descrição do mundo contemporâneo e da realidade social, culminando, assim, numa conotação moral.

O uso da palavra, no português do Brasil, estabeleceu-se não como documentário, mas sim como documental, nome do tipo de fotografia que documenta, dar a ver ou retrata um grupo social. Na *Revista Photograma* de agosto de 1930, há a seguinte diferenciação dos gêneros de fotografia:

A fotografia anedótica é a que trata apenas de criar recordações de fatos, pessoas ou coisas [...] É a mais fácil das três divisões, e a que realmente os 'amadores' praticam. Assim um grupo de amigos, um recanto de jardim, um folgado de criança, etc., são fotografias anedóticas de interesse estritamente limitado a quem conheça o fato, pessoa ou coisa. **A fotografia documentária é a que visa, de modo mais aproximativo da verdade, grafar fatos, pessoas ou coisas, como sejam a fotografia de reportagem, a topografia, a microfotografia, a de identificação, etc.** Fotografia artística ou pictorial é a que traduz a sentimentalidade ou estado de alma experimentado pelo artista ao contemplar um motivo [...] na fotografia pictorial aplicam-se na generalidade as mesmas normas de composição e perspectiva do desenho e da pintura [...].²⁸

A data da publicação diz muito. Na década de 1930, estava começando a se delinear um tipo de fotografia com viés de engajamento social. Assim, justifica-se sua referência breve e enxuta na revista brasileira. Além disso, no Brasil deste momento, a fotografia com esse caráter era praticamente

²⁸ *Apud.* MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008. P. 35. Grifos nossos.

inexistente, valorizando-se em grau superior a do tipo pictorialista, base do fotoclubismo brasileiro.²⁹

Em busca do significado da palavra no dicionário Aurélio, vemos que a palavra documental está se referindo à documento, este sendo: “Qualquer base de conhecimento, fixada materialmente e disposta de maneira que se possa utilizar para consulta, estudo, prova, etc.”. Já o termo documentário possui o seguinte significado: “1. Relativo a documentos. 2. Que tem o valor de documento. 3. Aquilo que vale como documento. 4. Cin. Filme, em geral de curta metragem, que registra, interpreta e comenta um fato, um ambiente, ou determinada situação.”

Quando, no português, ocorre a apropriação, em vez de se usar “documentário”, a tradução literal, usa-se “documental”, palavra que parece englobar todo o conceito de documento.

A palavra documento é, por si só, paradoxal. Por um lado, reflete a crença na verdade herdada de uma história metódica e positivista, onde o historiador determina quais documentos (de preferência escritos impressos e oficiais) são provas-chaves para, mais que o conhecimento sobre, constituir e revelar a história por meio de fatos ditos verídicos em um tempo primordialmente cronológico e linear.

De uma outra perspectiva, a noção de documento adquire um caráter de pista, de “migalha”, de peças de um enorme quebra-cabeça que o historiador utiliza para montar, a partir de critérios consolidados, sua investigação sobre o passado. De modo geral, documentos são mecanismos utilizados para refletir criticamente os discursos, as estratégias e as representações de pessoas e instituições ao longo do tempo.

Segundo André Rouillé³⁰, uma fotografia é considerada documento quando se crê no seu referencial, no seu desejo de objetividade em representar

²⁹ Ver COSTA, Helouise. Pictorialismo e Imprensa: O caso da Revista O Cruzeiro (1928-1932). In.: FABRIS, Annateresa. Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 2008. Ver também: MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

o real. Essa fotografia estaria documentando, seria a prova de existência e formas culturais de um povo, de uma gente. Essa fotografia estaria engajada com a mudança social e tiraria da escuridão pessoas em situação de pobreza econômica e miséria moral. Esses fotógrafos não passariam, então, de “escrivães visuais”, ou testemunhas oculares da realidade vivida. Logo, há que se crer no que eles dão a ver. A pergunta pertinente é: esse documento visual é concebido como tal na sua nascença ou ao passo que a imagem é mostrada? Queriam Walker Evans ou Dorothea Lange mostrar a realidade insuperável, impositiva e indubitável, ou apenas conhecer e dar a ver a partir do seu olhar o interior dos EUA na Grande Depressão³¹? Se, por nomeação, determina-se que documento é originalmente uma prova de alguma coisa, deixa-se de lado a eleição dessas imagens como documentos, ou melhor, como documentação fiel da realidade.

Se pensarmos a noção de documento como eleição do investigador, também não podemos sustentar a categoria documental, já que esta está se referindo a todas as fotografias, vistas pelo prisma da fonte.

Uma fotografia, ou melhor, uma produção de fotografias, não necessariamente necessita se moldar ou apenas respeitar a um propósito. As imagens fotográficas e, principalmente, as imagens produzidas na contemporaneidade, são híbridas. Ao mesmo que podem remeter ao pictórico, podem denunciar uma dada realidade social, ao mesmo que abordam uma questão etnográfica, falam de sonhos, imaginários, sobre o tempo ou sobre elas mesmas.

Ao longo do século XX o que se determinou como gênero ‘documental’ na fotografia foram imagens produzidas no sentido de criarem discursos sobre as realidades de grupos humanos, numa forma de engajamento político voltado às lutas sociais e a aparição de parcelas da sociedade que nunca antes haviam sido representadas em imagens. Desta forma, como salienta Olivier Lugon, as

³⁰ ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

³¹ Aqui se faz referência às fotografias produzidas de forma autônoma pelos dois fotógrafos, fora do contrato estabelecido pelos mesmos com a *Farm Security Administration*.

histórias da fotografia que começaram a ser delineadas nos anos 1930, foram desenvolvidas sobretudo nos Estados Unidos da América e tem na corrente documentária o elemento dominante daquela década.³²

Com o objetivo de estabelecer narrativas por meio de sequências de imagens (e não mais somente a apresentação da imagem única capaz de contar uma história), os grupos sociais menos favorecidos foram destacadamente os mais visualizados por fotodocumentaristas. Com forte caráter reformista, os chamados *concerned photographers*, tinham como premissa a denúncia dos abusos do mundo do trabalho, das condições subumanas em que se encontravam os imigrantes nos EUA e as explorações sociais de maneira geral.

A partir da década de 1930, dentre todas as transformações sociais que ocorriam no mundo, a prática fotográfica sofreu uma drástica mudança. Artistas amadores e até mesmo sociólogos e reformadores sociais, passaram a usar a fotografia como meio de discursos políticos, sempre se apoiando na noção de documentação da sociedade.

A tradição documentária que fotógrafos como Lewis Hine, Walker Evans e Jacob Hiis criou, a partir da década de 1930, dizia respeito a frontalidade, ao flagrante em busca de amostragem do real, numa forma de engajamento do fotógrafo com as imagens produzidas a fim de denunciar e, se possível, buscar a transformação social. Esse dispêndio resultou na construção de uma comunidade de imagens em torno de determinados temas, acontecimentos, pessoas ou lugares, podendo-se inclusive cruzar essas categorias. Tais imagens corroboram o processo de construção de identidades sociais, raciais, políticas, étnicas, nacionais etc.³³

No limite, o questionável não é a fotografia como “ato”, ou seja, a captura visual de um pedaço do mundo, no recorte-tempo que virá a se transformar a imagem, mas sim a própria verdade, a “verdade do mundo” que a *concerned photography* coloca em pauta.

³² LUGON, 2011. Op. Cit. P. 17.

³³ MAUAD, 2008. Op. Cit. P. 37.

No sentido de coletar dados da sociedade, constituir uma memória por meio da fotografia e, por fim, atingir mudanças eficazes nas realidades sociais de milhares de pessoas, surgiu, na década de 1930, um empreendimento que pode ser considerado o mais importante para a constituição do que, ao longo dos anos seguintes, se moldou como fotodocumentarismo: a *Farm Security Administration*.³⁴ FSA, como é conhecida, foi uma iniciativa criada pelo governo Roosevelt no auge da Grande Depressão norte-americana. Conduzido por Roy Stryker na direção da Seção Histórica da Divisão de Informação, entre os anos de 1935 e 1942, o empreendimento acabou por criar um dos maiores e mais famosos arquivos fotográficos do século XX. O montante conta com um grande corpus fotográfico: 87 mil tiragens em preto e branco, montadas em cartolina, 130 mil negativos, 1.600 diapositivos Kodachrome.³⁵ Essas imagens estão salvaguardadas na Biblioteca do Congresso em Washington e são primordialmente imagens não de um fotógrafo, mas de uma ação coletiva que contou com nomes como Russel Lee, Bem Shahn, Walker Evans e Dorothea Lange.

Tendo em vista este grande arquivo, foi a partir destas imagens que se criou uma definição temática, que por longo período, iria sustentar a vasta produção documentária, não só nos EUA, mas na Europa e na América Latina. No seu livro *Documentary Expression and Thirties America*, de 1973, William Stott, descreve desta forma o que seria o documentário:

O documentário se trata da experiência real, não imaginária, de indivíduos geralmente pertencentes a um grupo de baixo nível econômico e social (inferior ao público que as imagens se endereçam) e trata essa experiência de modo a torná-la mais comovente, “humana” e, frequentemente, mais pesada para seu público.³⁶

Nesta concepção da fotografia documentária, centrada na tradição da FSA, está inscrita a grande parte da história da fotografia. Beaumont Newhall,

³⁴ Ver. GUIMOND, James. *American Photography and the American Dream*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1991.

³⁵ Cf. ROUILLÉ, 2009. Op.Cit. P. 107.

³⁶ STOTT, William. *Documentary Expression and Thirties America*. New York: Oxford University Press, 1973. P. 62. Original em francês: *Le documentaire traite de l'expérience réelle, non imaginaire, d'individus appartenant généralement à un groupe de faible niveau économique et social (inférieur à celui du public auquel Le témoignage s'adresse) et traite cette expérience de façon à essayer de la rendre vive, "humaine", et – Le plus souvent – poignante pour ce public*. In.: LUGON, 2011. Op. Cit. P. 18.

no clássico *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, de 1949, define o que é documentário com base nas premissas propostas pela FSA, onde inclusive o autor irá propor a substituição do termo “humanista” por “documentário”. Da mesma forma, Helmut Gernsheim qualifica a fotografia documentária como uma “arma de grande poder para despertar a consciência social”.³⁷

A concepção de uma fotografia documentária engajada no real e com um sentido de transformação social, vê na década de 1930 a sua disseminação. Essa primeira aceção do termo está ligada mais a uma temática, a uma função, ou seja, o papel político e social da fotografia, que propriamente a uma estética, a uma forma. Porém, essa aceção imóvel do que seria a foto documentária não tarda em se transformar, mesmo que de maneira discreta neste primeiro período. Ainda numa afirmação que o documentário é uma forma de antítese da arte, tendo em vista sua objetividade em relatar o espaço social, a noção de uso da poética como uma forma estética na imagem, aparece nos discursos de curadores e críticos. Sobre este período, num texto de 1971, dedicado a uma retrospectiva da obra de Walker Evans no Museu de Arte Moderna de NY (MOMA), John Szarkowski assim escreve:

É nesta época (cerca de 1930) que fotógrafos refinados descobrirão os usos poéticos da realidade bruta que se vê, dos fatos apresentados com tal reserva que a qualidade da imagem parece idêntica ao sujeito. Esse novo estilo se chama documentário. É na obra de Walker Evans que esse modo da fotografia foi definido mais claramente. Seu trabalho aparenta no primeiro momento quase uma antítese da arte: ele é austeramente econômico, precisamente comedido, frontal, desprovido de emoção, seco em sua textura. Intensamente ligado aos fatos, características que parecem mais apropriadas a um livro de contabilidade que à arte.³⁸

Para além de realizar um inventário, o que a FSA acabou por criar foi uma forma de fotografar que não estava apenas disposta a catalogar, mas a produzir o que André Rouillé chamou de fotografia expressão. A carga informativa, ou seja, o conteúdo que carrega a imagem era de suma

³⁷ NEWHALL, 1949. P. 167. GERNSHEIM, 1971. P. 257. In.: LUGON, 2011. Op.Cit. P. 19.

³⁸ SZARKOWSKI, 1973. P. 116. In: LUGON, 2011.Op. Cit. PP. 22-23.

importância, porém, a questão estética (a expressão) foi valorizada de forma significativa.

Por mais que os fotógrafos da FSA tenham criado uma estética particular do que viria a se desenvolver profundamente no fotodocumentarismo em termos mundiais nos próximos anos, foi o suíço Robert Frank quem transformou sobremaneira a forma tradicional de fotodocumentação. Com o lançamento do livro *The Americans* no ano de 1959³⁹, questões como autoria, subjetividade e teor estético foram valorizadas. Neste livro, que pode ser considerado o início de uma transformação na linguagem do fotodocumentarismo, Frank não buscava capturar o real, mas sim apresentar sua interpretação sobre a sociedade norte-americana. Questionando o estatuto da foto documental, o livro de Frank colocou em pauta o realismo fotográfico, colocando em cheque pontos éticos e estéticos dentro do gênero.⁴⁰

Com uma bolsa da Fundação *Guggenheim*, Frank percorreu o oeste dos EUA fotografando pessoas e lugares de forma subjetiva, não buscando uma descrição ou inventário ao longo do caminho. Jorge Pedro Souza assim descreve as imagens de *The Americans*: “um conjunto de imagens fotográficas que registram instantes que roçam o absurdo e que quase não têm em si um sentido que não seja aquele que o observador lhes possa dar”.⁴¹ Abusando de composições incomuns, o livro de Frank é um marco do início da transformação da fotografia-documento para a fotografia-expressão, termos cunhados por Rouillé.⁴² Considerada uma nova forma de documentação, a fotografia expressão não irá negar as relações subjetivas que o fotógrafo mantém com as pessoas, os espaços fotografados e os acontecimentos.

³⁹ Não encontrando editores nos EUA, Frank publicou seu livro primeiramente na França (1958) sob o título *Les américains*, porém ele só teve sucesso de público e crítica quando foi publicado nos EUA. No Brasil, o livro foi lançado em 2017 pelo Instituto Moreira Salles.

⁴⁰ Com outros propósitos, mas de forma semelhante, a questão do realismo fotográfico já havia sido colocada em questão no início do século por fotógrafos como Alfred Stieglitz. No campo da arte, o movimento internacional chamado pictorialismo questionou a capacidade da fotografia em transpor o real em imagem. Para aprofundar a questão ver FABRIS, Anateresa. O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011

⁴¹ SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Chapecó: Argos, 2000. P. 148.

⁴² ROUILLÉ, 2009. Op. Cit.

Assim, desde o fim dos anos 1950 vemos surgir novos modos, meios híbridos de tratar imagens e séries de imagens. Esta tomada de posição de fotógrafos e grupos de fotógrafos recolocou em pauta não somente a problemática da relação da fotografia com a realidade, mas da relação da fotografia com outros campos, como o jornalismo e a arte.

Há que se diferenciar o uso corriqueiro da palavra documento, que está atrelado à noção de prova da realidade dos fatos passados, do que seria, então, a característica documentária de determinadas fotografias. Estas últimas possuem, de fato, conexão com o mundo “real”. No entanto, sua complexidade não permite que as tratemos como *provas* de nenhum passado ou, ainda, de quaisquer realidades.

De um lado, há a fotografia como documentação de tipos e situações humanas; de outro, fotografias com uma tendência documentária, com um “estilo documentário”⁴³, ou seja, uma forma de produzir e apresentar fotografias que está atrelada a conceitos e discursos sobre a denotação do termo “documentário” – este mesmo passível de transformação conforme o período histórico.

Seria mais fácil, embora insuficiente, pensar todos os fotógrafos ditos documentais a partir de um mesmo parâmetro, catalogá-los conforme normas e pré-requisitos formais, sem levar em consideração as suas especificidades temáticas e diferentes maneiras de se aprofundar e dialogar com grupos de pessoas ou coisas. Assim, torna-se necessário adentrar na produção, usos e funções que essas fotografias tiveram ao longo do século XX e início do XXI para se evitar uma abordagem estanque ou superficial sobre o papel dessas imagens e sujeitos ao longo desse período.

A fotografia que busca um “estilo documentário”, ao mesmo tempo em que aproxima o pesquisador a paradigmas compositivos, temáticos, estéticos e políticos vivenciados socialmente no tempo em que as imagens foram produzidas, o conecta com um “olhar” construído por um indivíduo – um autor

⁴³ LUGON, Olivier. L'esthétique du document...1890-2000: Le réel sous toutes ses formes. In: GUNTHER, André; POIVERT, Michel (orgs.). L'art de la Photographie. Des origens à nos jours. Paris: Citadelles, 2007. p. 357-422.

que, mesmo dialogando com as tendências vividas no momento, é dono de uma subjetividade que o destaca e o faz se diferenciar no âmbito da produção geral das fotografias.

Segundo Olivier Lugon, as fotografias que possuem caráter documentário foram se transformando ao longo do tempo. Para o autor, esses registros, baseados principalmente na credibilidade em demonstrar o real, podem ser interpretados a partir de três grandes posições. A primeira é o viés enciclopédico e pedagógico, em que se enquadram as fotografias de hospitais, delegacias de polícia, meio científico, entre outros. A segunda, as fotografias com viés patrimonial, na qual se encaixam as imagens de Eugène Atget e as inúmeras vistas urbanas que foram disponibilizadas em álbuns e cartões-postais. A última linha é que diz respeito ao viés social. Essas imagens, inauguradas por fotógrafos como Walker Evans, tem o intuito de transformação social, muito bem representadas também por Lewis Hine⁴⁴.

A fotografia de cunho social é a forma mais comum de fotodocumentarismo, ou pelo menos a forma que mais se desenvolveu ao longo do século XX. Na procura por abordar temas de interesses sociais como conflitos, migrações, aspectos políticos, de gênero, bem como a busca pelo conhecimento de grupos que são distantes física ou culturalmente do “ocidente”, os documentários fotográficos são uma forma de dar a ver, de conhecer e denunciar aspectos variados da sociedade, ou, até mesmo, da natureza (principalmente desastres ambientais).

A vocação documental associada à ideia de realismo e à aderência do referente à fotografia foi, a rigor, uma constante tanto no intuito de produção das imagens quanto no entorno da discussão teórica sobre o meio. “Discutia-se o poder do corte da realidade que uma fotografia produzia ou a imagem direta da realidade”, salienta Ricardo Sardenberg.⁴⁵

Todas as revisões epistemológicas por que passaram as ciências sociais ao longo do século XX, juntamente com a profissionalização da fotografia (e,

⁴⁴ LUGON, 2007. Op. Cit. PP. 357-422.

⁴⁵ SARDENBERG, Ricardo. Como funciona a máquina fotográfica? In.: DIEGUES, Isabel; ORTEGA, Eduardo (orgs.). Fotografia na arte brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

com ela, a cada vez maior estratificação conceitual da técnica), além de sua entrada definitiva no universo da arte, permitiram que o documentarismo alcançasse um patamar capaz de compreender não somente a subjetividade das pessoas envolvidas no processo quanto sua natureza híbrida, capaz de envolver diferentes frentes estéticas, ontológicas e, por fim, conceituais.

Maria Beatriz Coelho, pesquisadora que se dedica a produção dos fotodocumentaristas brasileiros que atuaram no Brasil a partir do Estado Novo, salienta que:

Estes fotodocumentaristas têm em comum o objetivo de produzir um documento que mostre sua percepção intelectual, emocional e visual de um aspecto da vida de uma parcela da nação brasileira, para o maior número de pessoas possível. Assim, têm três pontos a observar: o compromisso com a informação (o que mostrar), o visual, plástico, da linguagem fotográfica (como mostrar) e, finalmente, como tornar seu trabalho acessível.⁴⁶

A fotografia passa a ser compreendida como uma forma de interpretação, recriação e atualização do real. A nova concepção de fotografia documental abriu espaço para a expressão da subjetividade pelos fotógrafos documentaristas. Da fotografia-documento se passa à fotografia-expressão, na qual a intencionalidade e a subjetividade criadora do fotógrafo trabalham na interpretação do real.⁴⁷

Outros aspectos pertinentes são o tempo e os modos como as fotografias vão sendo ressignificadas ao longo de sua existência. Quando Arbus fotografou seus personagens e expôs suas imagens, ao primeiro contato o conjunto de fotografias foi recebido e interpretado de uma forma – com o passar do tempo e as inúmeras descrições e usos do trabalho da fotógrafa, as imagens foram atingindo outros patamares de sentido. A partir da década de 1970, ocorre o processo de alguns artistas passarem a ver o potencial da fotografia como crítica social em suas obras.⁴⁸ Logo, num caminho inverso, ou seja, por parte dos artistas, a fotografia passa a ser usada como ferramenta

⁴⁶ COELHO, Maria Beatriz. Considerações sobre a análise das fotografias produzidas pelos fotodocumentaristas que atuaram no Brasil a partir de 1940. Texto apresentado ao GT Produção, leitura-recepção e os usos da imagem em Ciências Sociais. Caxambu, 2002. pp. 2-3.

⁴⁷ ROUILLÉ, 2009. Op. Cit.

⁴⁸ GELDER; WESTGEEST, 2011, GELDER, Hilde Van; WESTGEEST, Helem. Photography Theory in Historical Perspective. United Kingdom: Blackwell, 2011. P.152.

para se posicionar politicamente, abandonando parcialmente o caráter de testemunho do real, para, enfim, ser um meio de expressão que superasse esses limites.

A história da fotografia não pode ser descrita de maneira linear: ela é difusa. Por isso, há a necessidade de criação de categorias que, não rigorosamente estanques, deem conta de uma produção cada vez mais híbrida, onde o lugar da arte e o lugar do documentarismo se confundem para um propósito maior – a conformação de um pensamento e maneiras transgressoras de comunicá-lo. “Toda a fotografia pode ser considerada sob o ângulo do documento ou sob o ângulo da obra de arte. Não se trata de duas espécies de foto. É o olhar de quem a considera que decide.”⁴⁹

Assim, estamos refletindo sobre uma fotografia documentária que visa a consolidar uma obra de denúncia ou inventariado social (mesmo que seus autores assim o neguem), por meio de uma estética da arte. São imagens que se hibridizam, que a partir do que François Soulages chama de “estética do ao mesmo tempo”⁵⁰, conformam tanto um viés documental quanto um viés plástico. Recursos artísticos são utilizados para conformar a posição política, afetiva ou social de quem fotografa. A inserção dessas imagens nos espaços legitimadores da arte modelam, artisticamente, imagens “sem-arte”, transformando seu estatuto, ou melhor, as colocando em diferentes estatutos ao mesmo tempo.

Beatriz Coelho, referenciando Umberto Eco, enfatiza que as fotografias são genealógicas, ou seja, “produzem imitações em cadeia em outras fotos e mídias, que amplificam o poder destas imagens”. Ainda, segundo a autora, “é difícil medir o alcance de uma fotografia publicada. É comum que uma imagem

⁴⁹ LEMAGNY, Jean-Claude. Enrichir, conserver, communiquer. Conferência realizada no VI Rencontres Photographiques en Bretagne, Lorient, 1987. Texto não publicado. Apud. SOULAGES, François. Estética da fotografia. São Paulo: Editora SENAC, 2010. P. 159.

⁵⁰ SOULAGES, 2010. Op. Cit.

original sirva de inspiração para outras, num movimento de espelho que acaba atingindo um público incomensurável”.⁵¹

A contaminação consciente das imagens documentárias é potencialmente trabalhada no livro *Paisagem Submersa* de João Castilho, Pedro David e Pedro Motta.⁵² O livro é composto por fotografias advindas de um projeto documental de um período extenso, de 2002 até 2007. O trabalho abarcou sete municípios do Estado de Minas Gerais, que foram parcialmente inundados para a construção da usina hidrelétrica de Irapé. As comunidades ribeirinhas foram atingidas e mudaram-se para outras regiões.

Para além de uma abordagem política/conceitual que as fotografias desse grande projeto proporcionam, tendo em vista seu caráter social pungente e retroativo em diferentes momentos na história do Brasil, o livro é um manancial de referências à história recente da fotografia documental brasileira. O gesto, firmado pelo uso da cor, da escuridão e dos corpos ali fotografados, alude aos cânones como: Claudia Andujar, Mario Cravo Neto, Miguel Rio Branco, Walter Firmo, Luiz Braga entre outros. Este aspecto deliberado produz um senso estético que ultrapassa questões formais como luz, sombra, gesto etc., criando um diálogo profícuo entre as potencialidades sociais das imagens produzidas no Brasil ao longo da segunda metade do século XX, conformando um campo já maduro da fotografia no país.



Figura 2. Reprodução do livro João. Paisagem Submersa: João Castilho, Pedro David, Pedro Motta.

⁵¹ COELHO, 2002. Op. Cit. P. 3

⁵² CASTILHO, João. Paisagem Submersa: João Castilho, Pedro David, Pedro Motta. São Paulo: Cosac Naify, 2008.



Figura 3. Reprodução do livro João. Paisagem Submersa: João Castilho, Pedro David, Pedro Motta.

No Brasil, como salienta o pesquisador Charles Monteiro, foi a partir da década de 1970 que o campo da fotografia sofreu “um processo de expansão, profissionalização, ao mesmo tempo que se tornou mais complexo, tanto no campo jornalístico quanto no campo artístico.”⁵³ As revistas *Quatro Rodas* e *Realidade*, já a partir da década de 1960, passam a ser as grandes empregadoras de fotógrafos, abrindo espaço para realização de grandes reportagens para a nova geração de fotógrafos como Claudia Andujar e Maureen Bisilliat. Essas fotorreportagens, posteriormente, vão dar lugar aos projetos documentários.⁵⁴

O amadurecimento do campo da fotografia está ligado a três fatores primordiais: criação das agências – cooperativas de fotógrafos que possibilitaram a complexificação do processo (laboratoristas, criação de pautas independentes, publicações periódicas); profissionalização de jovens em universidades; e, por fim, a autonomia que está diretamente relacionada à questão da autoria.

Uma pesquisa⁵⁵ realizada por Maria Beatriz Coelho constatou que, dos 114 fotógrafos que mais publicaram no país e participaram de exposições na década de 1960, 81 deles tinham curso universitário, o que denota a mudança

⁵³ MONTEIRO, Charles. El Campo de la Fotografía y las Imágenes del Brasil en los años 1970-80 : Entre el fotoperiodismo y la fotografía documental. *In.: Artelogie, n° 7, Avril 2015.*

URL: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article353> p. 2. No original: un proceso de expansión, profesionalización, al mismo tiempo que se hizo más complejo, tanto en el campo periodístico como en el campo artístico.”

⁵⁴ COELHO, 2002. Op. Cit. p. 13.

⁵⁵ MONTEIRO, 2015. Op. Cit. P. 2. No original: Los fotógrafos se comprometieron en la construcción de una nueva visión para la nación, muy diferente de aquella exhibición de las bellezas naturales, de los prodigios de la modernización del “desarrollismo” (o *desenvolvimentismo*) que marcaron los años 1950

de perfil desse profissional que, anteriormente, era treinado aleatoriamente nos laboratórios fotográficos.

Essa nova geração de profissionais, além de possuir um nível maior de educação formal, se engajou na luta para a reabertura democrática do país. Esse momento está marcado por uma valorização da fotografia de cunho documentário, no propósito político de valorizar as identidades e a ideia de nação. Era preciso dar a ver as mazelas, as injustiças e violências que existiam tanto no campo como na cidade, este último espaço privilegiado de atuação dos fotógrafos. Segundo Monteiro:

Os fotógrafos se comprometeram na construção de uma nova visão para a nação, muito diferente daquela exibição das belezas naturais, dos prodígios do desenvolvimentista que marcaram os anos 1950.⁵⁶

De imagens apenas ilustrativas de um Brasil pitoresco e natural, começaram a surgir trabalhos bem editados que abarcavam temas diversificados, apesar de ser notável o privilégio por temáticas que envolviam os trabalhadores rurais, o trabalho infantil, os diferentes grupos indígenas e suas situações precárias, as comunidades negras de forma geral (quilombos, manifestações identitárias, etc.), assim como as questões que envolviam o urbano (violência, solidão, trabalho, religiosidades, prostituição, etc.).⁵⁷

A profissionalização e a complexificação do campo da fotografia no Brasil levantaram questões relativas à autoria.⁵⁸ Na busca por liberdade de ação (frente a editais e financiamento para projetos documentários) e de criação, os fotógrafos começaram a se movimentar para criar agências fotográficas também no Brasil⁵⁹, caso da Agência F4, funda no fim da década de setenta pelos fotógrafos Juca Martins, Nair Benedicto e Ricardo Malta, cujo objetivo era a “valorização da profissão, a defesa dos direitos patrimoniais do

⁵⁶ MONTEIRO, 2015. Op. Cit. P. 1.

⁵⁷ COELHO, 2002. Op. Cit. P.18.

⁵⁸ Essas questões já vinham sendo desenvolvidas desde a década de 1940 na Europa, primeiramente com a Magnum e, depois, com a Gamma, Sipa e Sygma. Ver. MAUAD, Ana Maria; LOUZADA, Silvana; SOUZA JUNIOR, Luciano Gomes. Anos 1980, afirmação de uma fotografia brasileira. In. QUADRAT, Samantha Viz. Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. P. 199.

⁵⁹ Na Europa, com o exemplo da agência Magnum, criada por Robert Capa e Henri-Cartier Bresson, a autonomia dos fotógrafos já vinha sendo reivindicada desde o pós-guerra.

autor, implantar um novo contrato de licença de reprodução, e produzir seus próprios assuntos independentemente das redações”.⁶⁰

Outra grande questão foi a reivindicação de autoria nos anos 1970 e 1980. Um movimento que pôde ser observado tanto na França quanto na América Latina. Diante da crescente homogeneização e massificação da fotorreportagem, onde os fotógrafos buscavam afirmar um espaço de liberdade e de criação, se traduziu em uma reivindicação autoral de suas imagens.⁶¹

A autoria e autonomização do campo da fotografia na América Latina, levaram fotógrafos a dispor de mais tempo e financiamento para produção dos trabalhos documentários já que o modelo das agências independentes tinha como princípio a cooperação entre os membros, ou seja, eram coproprietários. A liberdade de ação, de criação de pauta e a independência perante os meios de comunicação tiveram como consequência uma nova concepção do papel do fotógrafo na sociedade, tanto em relação à imprensa, quanto em relação ao público. Para Mauad, Louzada e Souza Junior, “a figura do fotógrafo das agências independentes se tornou mítica e glamourosa, fruto do sentido de aventura das coberturas fotográficas, da noção de estar no lugar certo na hora exata, do destemor e da audácia”.⁶²

As agências fotográficas⁶³ foram de suma importância para o desenvolvimento tanto político quanto estético da fotografia brasileira. Tendo em vista que a década de 1980 foi um período de renovação política no Brasil, esses fotógrafos tiveram um papel de “construção do espaço público visual”⁶⁴ do país, já que não somente cobriam os episódios políticos e sociais, mas também realizavam investidas turísticas, uma espécie de etnografia, cobertura de implantação de novas fábricas, etc.

⁶⁰ Conforme apresentação da agência que consta no seu próprio site: <http://www.agenciaf4.com/>

⁶¹ MONTEIRO, 2015. Op. Cit. P. 4. No original: Otra gran cuestión fue la reivindicación de la autoría en los años 1970 y 1980. Un movimiento que puede observarse tanto em Francia como en América Latina. Frente a la creciente homogenización y masificación del foto-reportaje los fotógrafos buscaban afirmar un espacio de libertad y de creación, que se tradujo en una reivindicación autoral de sus imágenes.

⁶² MAUD; LOUZADA; SOUZA JUNIOR, 2014. Op. Cit. P. 199.

⁶³ Para citar algumas agências: *Image*, fundada por Flávio Damm em 1962; *Câmara 3*, criada por Sebastião Barbosa, Claus Meyer e Walter Firmo em 1973 e *Agil Fotorjournalismo*, criada por Milton Guran, em 1980

⁶⁴ MAUD; LOUZADA; SOUZA JUNIOR, 2014. Op. Cit. P. 200.

O campo da fotografia, mais especificamente do fotojornalismo, estava se desenvolvendo no sentido de possuir maior autonomia. As agências independentes, a reunião de fotógrafos nesses grupos que, além de produzirem imagens de um Brasil que ainda não existia fotograficamente, discutiam o papel da imagem e do profissional da fotografia, acompanhou uma outra discussão que vinha se desenvolvendo desde o fim dos anos 1960 no campo da arte: como produzir e exibir um arte engajada e inovadora em meio às perseguições e ao autoritarismo do regime militar e, ao mesmo tempo, escapar do dogmatismo da esquerda ortodoxa brasileira?⁶⁵

Uma das alternativas em resposta a divisão política e social do Brasil foi desenvolvida nas publicações independentes, que na década de 1970 tiveram um crescimento significativo no país. Chamadas de imprensa “nanica” ou “alternativa”, essas publicações “destacam-se pela diversidade e pelo protagonismo que assumiram no conturbado panorama social brasileiro”.⁶⁶

Como espaço de criação, essas publicações⁶⁷ compreendiam distintas formações: literatura, artes plásticas, escultura, vídeo e, também a fotografia. É o caso da revista *Malasartes*, que na segunda edição de novembro de 1976, publicou uma série de Miguel Rio Branco intitulada *Satélites*, onde o fotógrafo já ensaiava nas periferias de Brasília o que depois iria desenvolver no Maciel-Pelourinho na Bahia.

1.2 A fotografia no ambiente de arte: aproximações

Estabelecendo a premissa de que a fotografia é múltipla, sua história é difusa e sua produção se encontra em distintas áreas do conhecimento,

⁶⁵ Cf. CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar*. Rio de Janeiro: Reptil, 2013. P. 5.

⁶⁶ BUCKSDRICKER, Jorge. *A revista como prática artística no Brasil na década de 1970*. *Revista Arte ConTexto* V.2, Nº5, NOV. 2014. s/p. (http://www.artcontexto.com.br/artigo-jorge_bucksdricker.html). Visualizado em setembro de 2017.

⁶⁷ Em seu artigo, Jorge Bucksdricker ressalta que entre 1974 e 1977, diversas revistas vieram à tona, são elas: *Artéria*, *Poesia em Greve*, *Qorpo Estranho*, *Malasartes*, *Caspa*, *Anima*, *Povis*, *Bahia Invenção*, *Polem*, *Navilouca*, *Almanaque Biotônico de Vitalidade*, *Punho*, *Código*, *I e Muda*. Segundo o autor, essas publicações tinham como autores artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Augusto de Campos, Caetano Veloso, Rogério Duarte, Waltércio Caldas, Carlos Vergara, Julio Plaza, Haroldo de Campos, Torquato Neto, Regina Silveira, Paulo Leminski, Waly Salomão, Paulo Bruscky e Lenora de Barros, entre outros artistas. BUCKSDRICKER, idem.

informação e percepção, podemos inferir como é maleável a relação da fotografia com a arte, ou ainda, com o sistema de arte que vem a legitimá-la, transformando-a em objeto artístico e, assim, passível de se inserir num sistema de valores atribuídos por críticos, artistas, curadores e historiadores da arte.

Tendo em vista essa maleabilidade, torna-se um emaranhado demasiado complexo e inútil pensarmos em como todos os campos da fotografia se relacionam com os ambientes de arte. Tal justificativa se apoia basicamente na absorção contemporânea de fotografias outrora de cunho comercial ou científico, em coleções de museus, galerias e feiras. Michel Poivert ao pensar a fotografia contemporânea assim salienta: “fotografia contemporânea se define como um momento histórico onde a fotografia é contemporânea da arte, num período onde esta se nomeia, em grande parte, “arte contemporânea”.⁶⁸ O autor defende que em outros momentos históricos a fotografia tinha sua atualidade numa relação de contemporaneidade com a informação, com a ciência, com a indústria e que, a partir da década de 1970 a atualidade mais evidente da fotografia é sua relação com a arte.

Logo, cabe pensarmos que a fotografia contemporânea não necessariamente é aquela produzida na atualidade, mas sim numa relação dessas imagens com a sua atualidade: o ambiente da arte. É claro que seria muito restritivo aqui delegarmos à arte toda uma produção atual de imagens que são denominadas fotografias e navegam pelas redes.⁶⁹ Não são dessas imagens que estamos a falar. Assim, cabe pensarmos na especificidade da relação de algumas obras de Miguel Rio Branco com a arte para, então, conseguirmos tecer apenas uma linha no grande emaranhado maleável e difuso que é a história da fotografia.

A primeira assimilação da fotografia no sistema de arte se deu no Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de NY (MOMA) na década de 1940, sob curadoria de Beaumont Newhall. Definindo o que seria fotografia artística, essa assimilação da fotografia como arte foi paradoxal.

⁶⁸ POIVERT, Michel. A fotografia contemporânea tem uma história? In. Photographie contemporaine & art contemporain. Sous la direction de François Soulages & Marc Tamisier. 2012. Tradução de Andrea Eichenberger. Consultado em: <http://www.andreaeichenberger.com/>

⁶⁹ Ver: ELKINS, James. História da arte e imagens que não são arte. Porto Arte. Revista de artes visuais. V. 18, n.30, 2011. PP. 7-42.

Helouise Costa fazendo referência a Christopher Phillips⁷⁰ explica esse paradoxo:

o museu passou a valorizar a fotografia não enquanto *imagem reprodutível* e versátil, mas enquanto *objeto de coleção*, pautado por valores como raridade, autenticidade, expressão pessoal e virtuosismo técnico⁷¹

Essa leitura formalista da fotografia continuaria a ser contemplada por John Szarkowski que dirigiu o Departamento de Fotografia do museu entre 1962 e 1991. Defendendo a fotografia como linguagem específica e obra autônoma com forte caráter autoral, essa premissa estava de acordo com os valores do sistema da arte moderna. Já ao longo dos experimentalismos conceituais que ocorreram no decorrer das décadas de 1960-70, ocorre uma segunda legitimação da fotografia como arte:

Os artistas que passaram a usar a fotografia naquele momento não estavam interessados na afirmação da especificidade do *medium*, tampouco na discussão do estatuto artístico da fotografia. No entanto, para eles, a imagem fotográfica foi um instrumento privilegiado para colocar em xeque o estatuto tradicional da obra de arte. E foi no momento em que assimilou esses diferentes tipos de proposições artísticas que o museu acabou abrindo espaço, talvez inadvertidamente em muitos casos, a uma outra fotografia que não aquela considerada artística pelos cânones do modernismo.⁷²

A arte conceitual ao introduzir a fotografia na arte contemporânea o faz de maneira paradoxal. Tendo como premissa a negação do cânone na arte, os artistas conceituais acabam por inserir a lógica fotográfica no contínuo fazer artístico. André Rouillé salienta:

A arte conceitual, desse modo, introduz a fotografia na arte contemporânea de maneira negativa, “paradoxal”. À revelia. Se os artistas conceituais a utilizam, é porque sua materialidade e seu funcionamento a situam exatamente no oposto a esses valores estéticos tradicionais [...].⁷³

A complexidade deste período está justamente nesse paradoxo: de um lado temos as instituições como galerias e museus inserindo a fotografia em

⁷⁰ PHILLIPS, Christopher. The judgment seat of photography. *October*, v. 22, p. 27-63, Autumn, 1982.

⁷¹ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *An. mus. paul.* vol.16 no.2 São Paulo July/Dec. 2008. P. 5.

⁷² COSTA, 2008. *Idem.*

⁷³ ROUILÉ, 2009. *Op. Cit.* P. 313.

suas coleções e, de outro, o uso da fotografia em uma arte que nega a legitimidade dessas mesmas instituições.

No Brasil, a primeira mostra de fotografia dentro de uma instituição museológica foi em 1949, no MASP, com a exposição do fotoclubista e dono da Fotoptica⁷⁴ Thomas Farkas. Neste período Farkas e Geraldo de Barros montaram o laboratório fotográfico do museu, que servia para documentar as obras do acervo. Em 1950, Geraldo de Barros, artista e também fotoclubista, monta a sua primeira exposição no MASP. Assim, nesse período é que temos os primeiros escritos de críticos sobre fotografia, focalizando os trabalhos dos fotoclubistas. Na Bienal de 1965 foi ainda o Cine-Fotoclube Bandeirantes que organizou a exposição de fotografias da mostra, momento que ela passou a fazer parte definitiva das bienais paulistas.⁷⁵

Desta forma, percebemos que a inserção da fotografia no museu de arte está mais atrelada ao trabalho dos fotoclubistas⁷⁶ do que a uma utilização da fotografia como ferramenta por artistas conceituais, algo já em desenvolvimento na década de 1960 nos EUA e Europa.⁷⁷

A fotografia então tinha espaço entre os museus no eixo Rio-São Paulo.⁷⁸ Foi em 1979 que surgiu no Brasil um espaço dedicado à fotografia com apoio governamental: a Funarte. Tendo em vista a mobilização já consistente de fotógrafos no intuito de criação de um campo profissional, a Funarte teria o papel de realizar políticas públicas em benefício dos fotógrafos e seus coletivos. Segundo Monteiro:

A preocupação desses profissionais era acerca da preservação de acervos fotográficos que permitissem refletir sobre a história

⁷⁴ A Fotoptica (hoje Fototica) é uma loja de produtos fotográficos fundada em 1920 em São Paulo por Desiderio Farkas. Thomas Farkas trabalhava junto a seu pai.

⁷⁵ Cf. COELHO, 2002. Op. Cit. P. 20.

⁷⁶ Ver COSTA, 2008. Op. Cit. P. 7.

⁷⁷ Ver ROUILLÉ, 2009. Op. Cit. PP. 311-317.

⁷⁸ Somente na década de 1990 que de fato a fotografia se inseriu nos espaços de arte no Brasil. O Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo o Museu de Arte Contemporânea, da USP, a Pinacoteca de São Paulo, além de Instituições privadas como o Instituto Moreira Salles, e o Instituto Cultural Itaú começaram a fazer aquisições e montar seus acervos. Ver COELHO, 2002. Op. Cit. P. 20.

do Brasil e também a inserção da fotografia dentro do campo das artes visuais.⁷⁹

Tendo em vista essa profissionalização e cada vez maior institucionalização da fotografia, seja pela contratação formal desses profissionais na imprensa, seja pela criação de coletivos como o Focontexto (Porto Alegre, 1979), *F4* (São Paulo, 1979) e *Ágil Fotojornalismo* (Brasília, 1980), seja pelo crescimento significativo de exposições em museus⁸⁰, as galerias⁸¹ passaram a ter um papel importante na disseminação da fotografia no país. Segundo Mariano Klautau, entre as décadas de 1970 e 1980 “a fotografia passa a ocupar um lugar decisivo na programação artística de galerias e centros culturais”.⁸²

Assim, vemos surgir mesmo que timidamente espaços de exposição de fotografias. Consequentemente, a crítica também começava a se constituir por meio de resenhas e artigos publicados nos jornais, tendo nos nomes de Frederico Moraes, Wilson Coutinho, Roberto Pontual e Moracy de Oliveira as principais referências.

Uma outra forma de discutir a fotografia como forma de expressão foram as revistas de arte. Na década de 1970 surgiram diversas delas: *Artéria*, *Poesia em Greve*, *Qorpo Estranho*, *Malasartes*, *Caspa*, *Anima*, *Povis*, *Bahia Invenção*, *Polem*, *Navilouca*, *Almanaque Biotônico de Vitalidade*, *Punho*, *Código*, *I e Muda*. Produzidas por artistas, estas revistas discutiam o papel da arte, bem como publicavam obras. A fotografia, por vezes, tinha um espaço dedicado a ela, como é o caso da revista *Malasartes*, que contava com uma sessão intitulada *Fotografia*.

Entre o fim dos anos 1960 e início dos anos 1970 discutia-se, na arte brasileira, possibilidades de experimentações que poderiam ir além dos cânones das linguagens mais tradicionais⁸³, ou mesmo de programas que privilegiavam temas da cultura popular, como os Centros Populares de

⁷⁹ MONTEIRO, 2015. Op. Cit. P. 4. No original: La preocupación de esos profesionales era hacia la preservación de acervos fotográficos que permitiesen reflexionar sobre la historia del Brasil y también el establecer la fotografía dentro del campo de las artes visuales.

⁸⁰ Ver COSTA, 2008. Op.Cit.

⁸¹ As duas principais galerias que expunham fotografias eram a Fotogaleria da Fotoptica em São Paulo e a galeria da Funarte no Rio de Janeiro.

⁸² KLAUTAU FILHO, 2015. Op. Cit. P. 138.

⁸³ Como a pintura e a escultura.

Cultura.⁸⁴ Diante do autoritarismo do regime militar e da desilusão frente ao dogmatismo da esquerda, alguns artistas “forjaram novas formas de produzir e exibir seus trabalhos”⁸⁵, buscando ir além de uma arte revolucionária populista que existia no momento.

Essas experimentações estavam diretamente relacionadas ao período político que se vivia no país, tendo como premissa que, além de não necessitarmos apenas consumir/construir uma arte “importada”, poder-se-ia ligar tais experimentações a preocupações de cunho social e político. Assim, o conceito de vanguarda foi de suma importância tanto no que diz respeito às experimentações em si, quanto no campo da crítica de arte. Paulo Roberto de Oliveira Reis salienta que:

Em termos da pesquisa de linguagem para as artes visuais, foi o conceito estratégico de vanguarda que, ao agrupar as pesquisas do projeto construtivo brasileiro (concretismo e neoconcretismo) com as vertentes pop e conceituais, alicerçou muitas poéticas da arte brasileira à época.⁸⁶

Após a promulgação do Ato Institucional Número 5, artistas e intelectuais foram presos e exilados, gerando reações e manifestações de distintas formas pelo país. Frederico Moraes denominou essa reação por parte dos artistas de “arte-guerrilha”.⁸⁷ Voltando-se aos seus corpos, numa constante metáfora ao país, os meios de expressão tentavam lograr a censura, utilizando-se de táticas de grupos de guerrilha urbana, “com performances rápidas e intervenções momentâneas fora do circuito de museus e instituições de arte”.⁸⁸

Três manifestações foram paradigmáticas no momento. A primeira se deu no XIX Salão de Arte Moderna, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na figura de Antonio Manuel que, ao ignorar a recusa do júri, apresenta seu próprio corpo desnudo como obra e, a segunda e a terceira, em Belo Horizonte, quando no evento *Do corpo à Terra*, Cildo Meireles queimou

⁸⁴ Segundo Calirman, esses centros englobavam um projeto que fomentava a cultura em favelas, fábricas e universidades. CALIRMAN, 2013. Op.Cit. P. 5.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ REIS, Paulo Roberto de Oliveira. Francisco Bittencourt – uma trajetória crítica. Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos / Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.) -- 1. Ed. -- Belém: ANPAP;PPGARTES/ICA/UFPA, 2013. P. 691.

⁸⁷ MORAIS, Frederico. Artes plásticas: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. Pp. 24-34.

⁸⁸ CALIRMAN, 2013. Op.Cit.

galinhas vivas na obra intitulada Tiradentes: Totem Monumento ao Preso Político, e, no mesmo evento, Artur Barrio distribuiu trouxas de sangue pela cidade mineira.⁸⁹

As ideias advindas da arte conceitual foram absorvidas no Brasil num contexto específico e complexo. Diferentemente da vertente linguística europeia ou norte-americana, a arte conceitual brasileira, que surge na eclosão do regime ditatorial, acaba por se impregnar de questões políticas do momento.⁹⁰

Bucksdricker afirma que, de um lado havia o esvaziamento das instituições que fomentavam a cultura e o controle e massificação dos meios de comunicação e, de outro, ocorreu um relativo crescimento dos projetos editoriais independentes. No contexto de censura e imobilização política por parte de qualquer oposição, a criação da obra, nos parâmetros da arte conceitual, como informação, era em si uma intervenção. O autor salienta que:

Se a informação estava inviabilizada, produzi-la era, necessariamente, um ato político, independentemente do conteúdo que se veiculava. As revistas artísticas da década de 1970 assumiram, deliberadamente ou não, esse desígnio e a seu modo desafiaram as convenções do período.⁹¹

Assim, discutiremos a seguir uma publicação de Miguel Rio Branco na revista *Malasartes*. Sendo um dos seus primeiros trabalhos publicados, entendemos que a fotografia de estilo documentária tinha na revista de arte um papel crucial no sentido de gerar uma discussão política dentre as experimentações que ali preponderavam.

1.2.2 Série *Satélites* na Revista *Malasartes*

Editada por Carlos Vergara, Bernardo de Vilhena, Carlos Zilio, Cildo Meirelles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Waltércio Caldas, *Malasartes* teve apenas três edições, lançadas entre o segundo semestre de 1975 e o primeiro de 1976.⁹² A revista garantiu

⁸⁹ CALIRMAN, 2013. Op. Cit. P. 11.

⁹⁰ RIBEIRO, Marília Andrés. A arte não pertence a ninguém. Entrevista com Frederico de Moraes. Revista UFMG, Belo Horizonte, V.20, nº1, PP. 336-351, 2013.

⁹¹ BUCKSDRICKER, 2014. Op. Cit. s/p.

⁹² A revista foi impressa no Rio de Janeiro em tamanho 23 x 32 cm, off-set, preto-e-branco, com cerca de 40 páginas e uma tiragem de 5 mil exemplares. Foi editada num momento em

uma crítica clara ao processo político social que ocorria no país. Ela também serviu como um meio de questionar o estatuto da arte no país, valorizando diferentes modos de expressão e experimentação, tendo em vista o desenvolvimento da arte conceitual e das experimentações que ocorriam no mundo entre as décadas de 1960-70. Segundo Carlos Zilio, a revista questionava, por meio da arte, questões contemporâneas da política e da cultura, ele ressalta:

Malasartes era uma revista que tinha por objetivo uma intervenção crítica no circuito da arte. Predominavam na revista, matérias que visavam colocar em circulação a produção emergente e temas polêmicos da cultura brasileira. Realizada ainda em um momento agudo da ditadura, Malasartes buscava abrir espaço para ideias e produções recalcadas pelo sistema dominante.⁹³

Tendo no nome a referência a figura folclórica de Pedro Malasartes, a revista tinha como preceito criticar o conceito de arte nacional, revisando justamente o que se entendia como “arte popular”. Neste sentido, a publicação da série documentária de Miguel Rio Branco, acompanhada do texto de Vera Caldas, demonstra que, para além de uma discussão formal, a revista buscava questionar o papel da arte (e também da fotografia) nas problemáticas políticas e sociais do país. Para Santos e Machado, o ensaio “[...] critica simultaneamente duas dimensões do projeto moderno: a utopia urbanística de Brasília e a criação de um novo homem brasileiro moderno.”⁹⁴

Satélites é um ensaio com 12 imagens publicado em 1976 que representam trabalhadores da construção civil de Brasília. Moradores das cidades-satélites, como Taguatinga e Ceilândia, os operários precisavam se

que também surgiam outras revistas especializadas em arte, como Vida das Artes (de maio de 1975 a junho de 1976), dirigida por José Roberto Teixeira Leite e também editada no Rio de Janeiro, a nova fase da Galeria de Arte Moderna, em 1976, relançada sob a direção de Alexandre Sávio e Duda Machado; a Arte Hoje (1977), editada no Rio de Janeiro por Wilson Coutinho e Milton Coelho da Graça, o relançamento da revista Módulo, que, embora dedicada à arquitetura, reservava um espaço permanente para as artes plásticas. Ver: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4877/revista-malasartes>>. Acesso em: 31 de Jan. 2019

⁹³ ZILIO, Carlos. Revista Gávea: Entrevista com Carlos Zílio. In.: concinnitas. Ano 18, volume 01, número 30, dezembro de 2017. Entrevista de Carlos Zílio a Profa. Regina Melim, do Programa de Pós-Graduação em Artes – UDESC, originalmente publicada na Revista “Hay en Português”, n. 5, 2016.

⁹⁴ SANTOS, Fábio Lopes de Souza; MACHADO, Vanessa Rosa. A revista Malasartes e novas representações do povo brasileiro. In.: Bassetto, Sylvia (org.). Anais do XXI Encontro Estadual de História: trabalho, cultura e memória - ANPUH-SP, 2012. P. 7.

locomover diariamente para o Distrito Federal, porém, o transporte urbano era superlotado e o preço era acima das suas capacidades financeiras. Em vias de sustentarem a frequência e a pontualidade dos operários, as construtoras construíram caminhões-casas, ou seja, “réplicas” das moradias de seus empregados. Assim, eles poderiam chegar no horário. O texto de Vera Caldas, que acompanha o ensaio, reproduzido abaixo, esclarece melhor a situação.

Brasília do lado da sombra, detrás dos palácios e das catedrais. O “outro” de Brasília: as cidades-satélites, as populações que moram do lado de fora, à margem, que são o excesso, algo que parece escapar ao planejamento e à razão. Um olho crítico percorre e registra a vida e o ambiente dessas populações. O ensaio de Miguel Rio Branco revela o avesso de Brasília. Para o operário que trabalha nas construções civis de Brasília, forçado a viver nas distantes cidades-satélites, é praticamente impossível utilizar o sistema de transporte estadual. Os poucos ônibus são lentos e superlotados, além do preço da passagem estar acima de seu poder aquisitivo. Cientes de tal estado de coisas, as companhias construtoras improvisaram espécies de casas móveis – cópias dos barracos das cidades-satélites – que são equilibradas em caminhões de carga para uma viagem diária de cerca de uma hora, assegurando assim a frequência e pontualidade de sua mão-de-obra. Desligado dos ideais que o fizeram abandonar sua cidade em busca das melhores condições oferecidas por Brasília e confrontado com valores culturais alheios a sua antiga realidade, o operário termina por perder a própria identidade. Trabalhando na construção de uma cidade que não tem condições de comportá-lo, perdido nos novos padrões de consumo, símbolos de segurança e aspiração social, ele carrega consigo a desordem resultante da luta pela sobrevivência dentro de um ambiente hostil. Transportado como carga, esmagado por uma arquitetura impessoal que não compreende, relegado à condição de quase marginal em meio a uma cidade burocratizante, agarra-se aos símbolos mais próximos de poder e felicidade. Seu salário, insuficiente para os gêneros de primeira necessidade, é consumido em crediários intermináveis. Sua meta principal é possuir uma televisão. E sua antena deve ser maior que a do vizinho. Sua casa é de madeira, mas a imagem que sai do seu aparelho de TV é a mais perfeita. Seus bens se resumem a pedaços de papel colados nas paredes, a caixas vazias recolhidas durante o dia de trabalho na cidade, a retratos de cantores de bordel, mas a imagem da TV lhe traz o eletrodoméstico, a geladeira, a cor do show e do mundo. Seu pequeno espaço, quarto/sala, sua cozinha sem comida, estão cheios do som exterior, do país inteiro. Ele habita a capital, pode estar cansado e minado pelo excesso de trabalho, pela viagem, pela subalimentação, mas tem os símbolos, a ligação. Sua casa e a casa do habitante de Brasília estão unidas. Pelas mesmas cores, mesmos brilhos e mesmo locutor. Sua caixa e a dele podem ser diferentes, mas

ele tem seu carro televisionado, sua possibilidade de crédito, sua mina.⁹⁵

Em uma crítica aberta ao desenvolvimentismo que ocorria no país, Vera Caldas adverte o leitor no que diz respeito a situação social precária que viviam aqueles trabalhadores: homens que não apenas sofriam de uma precariedade material, mas também de uma gradativa perda de identidade. O sonho de consumo avesso às suas realidades está sendo transmitido via televisão, onde as antenas não apenas representam uma tecnologia, mas um status, um espaço a ocupar e se salientar perante o mundo ilusório do projeto de modernização do país.



Figura 4. Reprodução da revista Malasartes. 1976. Número 2.

⁹⁵ Texto escrito por Vera Caldas que acompanha o ensaio Satélites de Miguel Rio Branco. MALASARTES n.2, 1976: 15



Figura 5. Reprodução da revista Malasartes. 1976. Número 2.

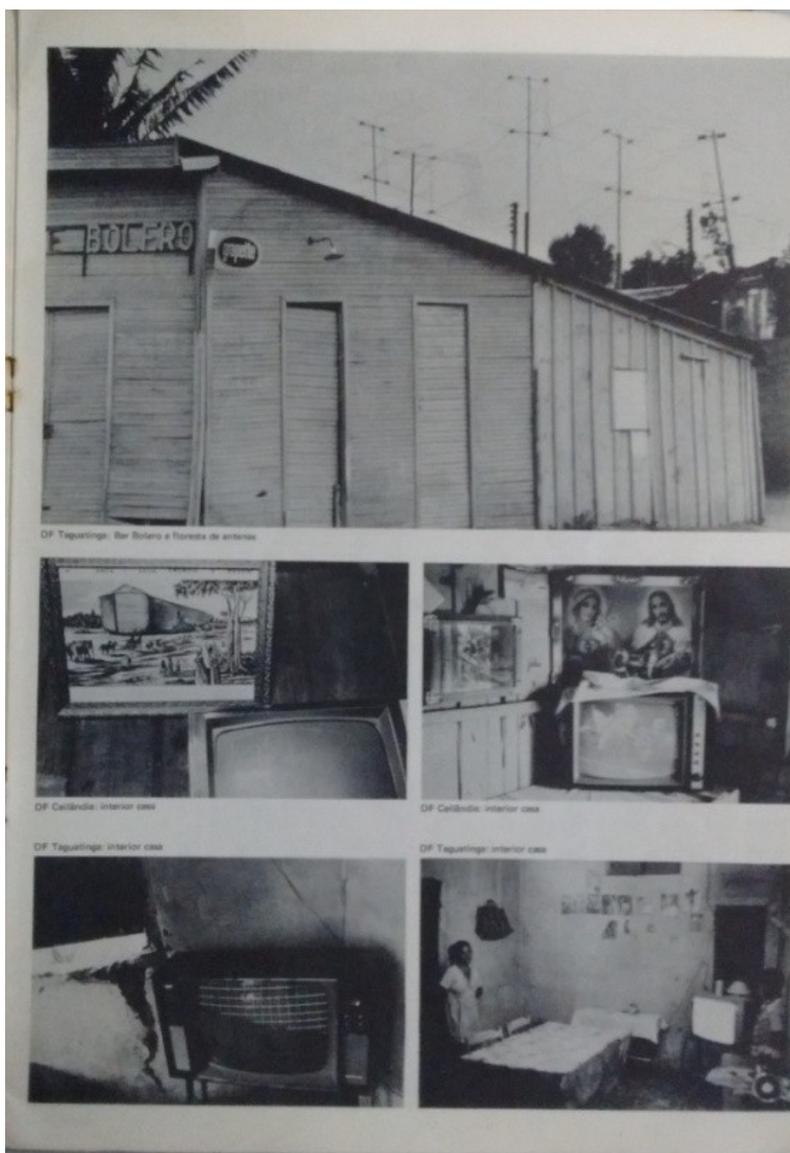


Figura 6. Reprodução da revista *Malasartes*. 1976. Número 2.

As doze imagens que formam um panorama da situação vivida pelos operários possuem uma narrativa linear. A referência ao trabalho clássico de documentarismo da *Farm Security Administration*, junto à figura do Walker Evans e suas imagens da arquitetura vernacular norte-americana, delegam à série uma posição muito clara do papel da fotografia como provocadora: dentro de um espaço dedicado à arte, utiliza-se a foto como artifício de denúncia, dado seu caráter específico de “dar a ver”, de mostrar como e onde aquelas pessoas vivem e trabalham.⁹⁶

⁹⁶ Ver: LISSOVSKY, Maurício. A fotografia documental no limiar da experiência moderna. In.: FATORELLI, Antônio; BRUNO, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. PP. 179-196.

Um aspecto que chama a atenção na sequência narrativa do ensaio é o modo como as legendas são abordadas. Cada imagem possui um título que começa com a sigla DF (Distrito Federal). As imagens e suas legendas seguem um caminho: desde a construção das casas-ônibus, como elas eram transportadas até a apresentação das casas de fato, na cidade satélite de Ceilândia e Taguatinga, com seus bares, seus santos, suas televisões e suas cozinhas sem comida.

A imagem de abertura do ensaio é de uma casa móvel já construída, em plano aberto, com o caminhão rodando na estrada e transportando os operários. Na legenda lemos: “DF Eixo monumental: caminhão com sua caixa adaptável transporta operários para local de trabalho.” A seguir, a próxima imagem possui a legenda: “DF Eixo monumental: caixa sendo retirada do caminhão e colocada sobre cavaletes”. As duas imagens da primeira página mostram os operários, seu deslocamento e as “casas” onde eram transportados, bem como o texto de Vera Caldas. Virando a página, temos uma sequência que demonstra como eram montadas as casas-ônibus, os trabalhadores as habitando e, por fim, as casas onde moravam. Numa das imagens, cuja legenda diz “DF Setor Bancário: operários aguardam partida”, vemos os homens espremidos em janelas, onde logo acima podemos visualizar a placa do arquiteto da obra João Figueiras Lima. O contraste entre a falta de estrutura na qual os operários vivem e a monumentalização do projeto moderno da construção de Brasília se dá na sequência, quando na última página vemos seus casebres, suas antenas de televisão e imagens de santos.

Tendo em vista que o editorial de Malasartes é explícito na crítica ao sistema homogeneizante tanto da cultura quanto da arte no Brasil, a série Satélites apresenta dois aspectos que denotam a posição do impresso: o primeiro é o rechaço ao nacionalismo que buscava, pelos meios de comunicação, a formação de um povo brasileiro moderno baseado no consumo, como bem demonstram o último trecho do texto de Vera Caldas e, também, as imagens dos “barracos”, privilegiando os aparelhos de televisão com suas antenas monumentais – lemos na primeira imagem da última página (figura 5) a legenda “DF Taguatinga: bar Bolero e floresta de antenas”. Já o segundo, talvez menos aparente, é a própria existência da fotografia

documentária dentro de uma revista de arte. Num momento de auge do fotojornalismo (principalmente no Brasil), em que as imagens fotográficas possuíam um forte apelo de denúncia e, conseqüentemente, uma forte crença no seu referente, a série documentária em *Malasartes* tem o papel de, para além de mostrar e criticar a situação social dos operários, demonstrar que o lugar da fotografia não é somente no jornal, baseando o discurso do jornalista: ela também está presente no ambiente da arte.

Assim, para seguirmos a reflexão em torno da fotografia documentária no ambiente da arte, analisaremos a exposição *Negativo Sujo*, onde Rio Branco expõe imagens de um “Brasil profundo”, agora totalmente inserido no circuito da arte.

1.2.3 Negativo sujo

No conjunto, a mostra tem o aspecto de um bloco de anotações poéticas e críticas baseado em temas e lugares brasileiros. E, ao espectador fica a impressão de estar diante de um livro explodido e ampliado, em que é levado a considerar o relacionamento das fotos, bem como a especular sobre as possíveis razões pelas quais os fatos nas fotos em questão foram escolhidos e mostrados de tal e tal forma.⁹⁷

Negativo Sujo foi uma exposição pela primeira vez apresentada em abril de 1978, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. A mostra tinha cerca de 80 fotografias de tamanhos diferenciados coladas em papel *carne seca*, aquele utilizado por açougues e padarias para embrulhar produtos não-perecíveis.⁹⁸ Em forma de painéis (80 x 100cm) suspensos por fios transparentes, a instalação cria um espaço em que o observador pode circular entre as imagens. Resultado de material obtido ao longo dos anos 1970, numa região de garimpo de esmeraldas em Carnaíba, sertão da Bahia, a exposição já demonstra o caráter híbrido do trabalho de Miguel Rio Branco. As casas dos sertanejos, os homens e mulheres trabalhando nas minas, as prostitutas, os bares e alguns espaços da vila, são apreendidos não de forma a descrever a história da miséria ou degradação daquelas pessoas, mas a situar a paisagem humana – que, por vezes, pelo fragmento, não necessariamente

⁹⁷ Miguel Rio Branco em carta a Pietro Maria Bardi. Rio de Janeiro, 23 jan. 1979.

⁹⁸ Essa exposição teve ampla circulação no ano de 1979, sendo exposta no Teatro Castro Alves em Salvador, no Núcleo de Arte Contemporânea em João Pessoa e no Museu de Arte de São Paulo.

atrela o indivíduo ao espaço em que foi fotografado. A intenção de fechar os planos nas fotografias, valorizando detalhes, texturas e aspectos fugidios, figuram uma obra que, já em 1978, não poderia ser vista de acordo com um fotodocumentarismo tradicional. As imagens em preto e branco⁹⁹, de um espaço pobre do Brasil, onde figuras anônimas ensaiam uma certa “brasilidade”, poderiam ser montadas a partir de uma narrativa jornalística de denúncia social, o que não era o caso.

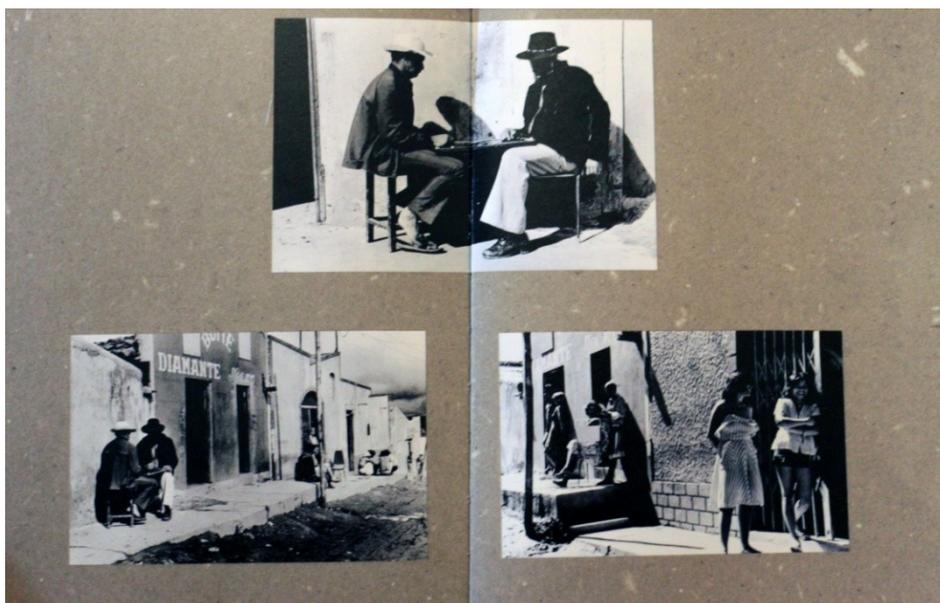


Figura 7. Montagem Negativo Sujo. Fonte: Catálogo exposição Teoria da Cor. RIO BRANCO, Miguel. Teoria da Cor – Miguel Rio Branco. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

Dado o modo fragmentado da exposição em painéis que não seguiam uma história linear, onde espaço expositivo e imagens dialogam mais no intuito de formar um conceito do que documentar uma região, *Negativo Sujo* pode ser considerada uma montagem que articula o caráter poético e artístico da fotografia com seu papel político/social.

⁹⁹ Na primeira mostra de *Negativo Sujo*, Rio Branco usa tinta para colorir dois painéis. Utiliza tons quentes próximos ao vermelho para criar uma atmosfera que evidencie a carne e o corpo. Cf. AQUINO, Livia Afonso. Imagem-Poema: A poética de Miguel Rio Branco. Dissertação apresentada ao curso de mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2005.

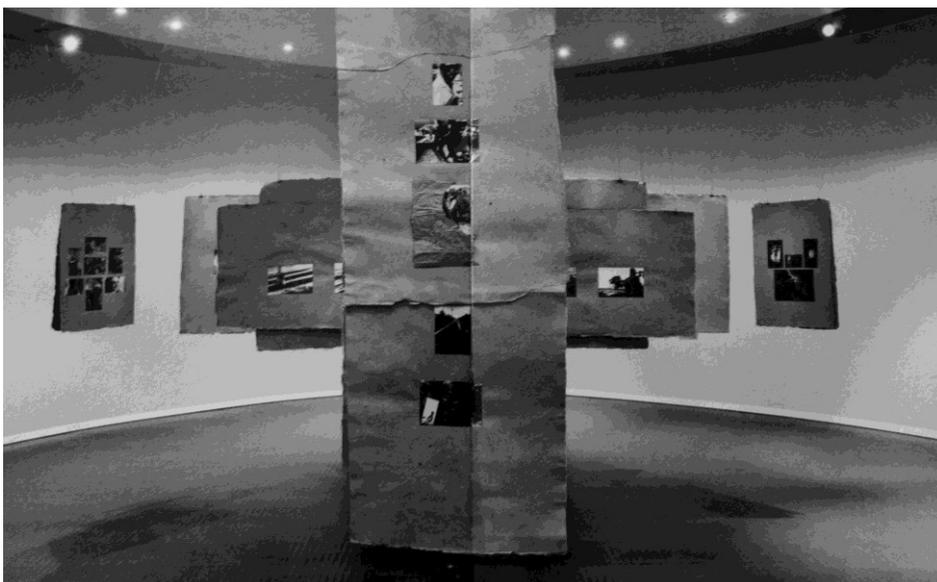


Figura 8. Remontagem de Negativo Sujo, Groninger Museum, 2006. Catálogo da Exposição Ponto Cego. RIO BRANCO, Miguel. Ponto Cego. Porto Alegre: Imago, 2012.

Os fins dos anos 1970 e o decorrer dos anos 1980 são marcados na América Latina por um anseio em constituir uma espécie de homogeneidade conceitual do que seria a fotografia latino-americana. O Primeiro Colóquio de Fotografia Latino Americana realizado no México em 1978 é um momento crucial para entender como, tanto no discurso curatorial quanto na produção de imagens em si, formulou-se o que se entendia conceitualmente por fotografia produzida num espaço tão heterogêneo em relação à identidades e formações político-culturais.¹⁰⁰ *Grosso modo*, a fotografia que era privilegiada nesse momento era a que tinha cunho jornalístico e documentário. Diante de regimes autoritários, valorizavam-se imagens que tinham no engajamento político a força de crítica social tão necessária ao período. *Negativo sujo* é, em certa medida, uma exposição que está de acordo com os preceitos do momento histórico no qual foi concebida, tendo em vista suas imagens referenciais de um “Brasil profundo”. No entanto, devido a sua transgressão material, ou seja, ao modo como ela é montada, ela se difere. O local onde é exposta já demonstra o preceito híbrido contido, numa primeira instância, na série e, em segundo lugar, na montagem. A Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), lugar de circulação de artistas, foi fundada em 1975 como um espaço

¹⁰⁰ Ver: CORP, Mathieu. Des expériences du temps dans la photographie latino-américaine contemporaine. Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2015.

alternativo de aprendizagem. Diante do regime político do Brasil no período, a EAV se transformou num local onde o discurso da liberdade de expressão acontecia. A mescla entre intelectualidade e criação propiciava uma atmosfera de transgressão, tão cara aos artistas naquele período.

Parece-me um engano dizer que as fotos de Miguel não introduzem as relações de trabalho e da economia. Essa positividade é sua câmera obscura, a imagem invertida. Mas diante desse campo social, objetivado, ele apreende e revela à luz, o seu lado negro. Assim quando se sonha com diamante existe uma significação excrementícia. Quando se sonha com um prostíbulo, o que significa um diamante? O diamante – símbolo da economia rara. O prostíbulo – símbolo do seu desperdício.¹⁰¹

Aqui cabe ressaltar que, na edição da Revista Íris de novembro de 1979, um ano após a exposição no Parque Lage e mesmo ano da mostra no Museu de Arte de São Paulo (MASP), Rio Branco publicou, na Revista Íris, um ensaio de 12 páginas com 16 fotos e um texto próprio intitulado Vila Carnaíba. Nele, por meio de um olhar atento, o fotógrafo se coloca como um indivíduo interessado fortemente naquela comunidade e situação econômica, mas ao mesmo tempo com um teor plástico e poético de ressignificação daquela realidade.

Garimpo de esmeraldas, tema que fazia tempo eu queria abordar por encontrar nele um visual do qual eu talvez pudesse extrair uma aparência de desbravamento, cenário para uma parábola de nossa sociedade. Local onde pude ver na mistura de seus personagens com suas vidas presas ao oscilante valor das pedras algo de sabor bem Brasil.¹⁰²

A força de *Negativo Sujo* está atrelada a duas instâncias que podem ser vistas de forma fragmentada, mas que, no conjunto, apoiam-se para fazer emergir uma noção de documentário absolutamente transgressora – ao menos se considerarmos a visão modernista de privilégio do momento mítico da captação da imagem.

¹⁰¹ COUTINHO, Wilson. *Aproximações*. 1996. S/P. *In.:*
http://www.miguelriobranco.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=1

¹⁰² RIO BRANCO, Miguel. Miguel Rio Branco. Revista Íris. Nov. 1979. Seção Portfolio.



Figura 9. Montagem Negativo Sujo. Fonte: Catálogo exposição Teoria da Cor. RIO BRANCO, Miguel. Teoria da Cor – Miguel Rio Branco. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

Ao construir a fotografia, e não simplesmente captá-la, Rio Branco já desmistifica essa visão. Assim, o primeiro elemento que podemos considerar é o projeto de documentação realizado na década de 1970: o espaço do garimpo no sertão da Bahia. Fotografar o que não se queria ver. Ainda na década de 1970 temos no Brasil uma fotografia que privilegia o espaço urbano e, de maneira geral, em relação às temáticas, é ainda um tanto elitista. Essa descoberta do Brasil, de forma a não consubstanciar um olhar de estrangeiro, tem como resultado imagens diretas, onde o corpo dos trabalhadores e das mulheres criam uma atmosfera marginal.

Numa segunda instância, temos a montagem da obra. Organizada de modo a não estabelecer uma continuidade do olhar, a montagem dos painéis em papel carne seca deixa o observador livre para circular como bem entender. O modo de exposição dá força às imagens documentais justamente por desestruturar a noção de instante. A pós produção das imagens, que agrega de forma caótica os fragmentos dos indivíduos e do espaço que outrora foi fotografado, desapropriam a forma de narrativa linear tão clássica da foto documental, criando uma poética própria, onde a tradição do documental e a fragmentação da arte contemporânea se complementam num encontro fortuito.

A moldura clássica que as fotografias costumam ter é subvertida em *Negativo sujo*. Papel chulo, de uso cotidiano e orgânico, o carne-seca é cortado bruscamente. As imagens em pequeno formato, ora estão em abundância, ora isoladas, provocando o observador a justamente não tentar criar uma narrativa romanceada, cadenciada da suposta história. Ou melhor, do suposto discurso do fotógrafo sobre àquelas pessoas e seus modos de vida.

Em *Negativo Sujo* não está nos olhos do observador o seu estatuto, está na provocação gerada pela contaminação, está na imbricação entre dois ambientes (o documento e a arte) que nosso olhar e concepção tentam sempre dissociar.

Desta forma, a fotografia documentária aqui pretende consolidar uma obra de denúncia ou até mesmo de inventariado social através de uma estética da arte, a montagem. O que temos não é um caminho do “sem arte para a arte” de maneira deliberada e linear: a arte e a ausência dela são partes constituintes da obra fotográfica. *Negativo sujo* respeita a chamada “estética do ao mesmo tempo”¹⁰³, já que recursos artísticos são utilizados para conformar a posição política, afetiva e social de Rio Branco.

1.3 Poética visual: aproximações

A ideia de poética visual na fotografia pode ser abordada a partir de inúmeras possibilidades. Numa primeira instância pensemos na relação entre o meio fotográfico, o realismo e a objetividade, ou melhor, a incapacidade da fotografia em suprir essas demandas que, desde o século XIX, permeiam o fazer fotográfico.¹⁰⁴ Perceberemos como, por meio da encenação, a fotografia de modo geral está mais conectada com a ilusão, com a forma da aparência das coisas e dos seres.

Como já dito em outro momento, desde a invenção da fotografia na primeira metade do século XIX, podemos perceber as suas diferentes disponibilidades, ou seja, a sua predisposição em atender diferentes áreas - seja do conhecimento, seja ao nível da representação social, seja a plasticidade. Nesta perspectiva, a única possibilidade de diferenciação entre as fotografias produzidas num ambiente de polícia (como as imagens de

¹⁰³ Ver SOULAGES, 2010. Op. Cit.

¹⁰⁴ Ver SCHARF, Aaron. Arte y Fotografía. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

identificação) e as produzidas num estúdio fotográfico (*carte de visite*) é a partir dos seus protocolos, dos modos como acontece a retórica do que, aqui, chamaremos de retórica da aparição.

Assim, a retórica da aparição que conforma um retrato de identificação respeita a centralidade, a métrica, a ausência de emoção, enfim, a toda uma forma de comportamento que o indivíduo deve seguir para conformar a imagem.¹⁰⁵ Da mesma forma, a retórica da aparição da fotografia de família, por exemplo, segue um protocolo que, década após década, continua a permanecer como regra normativa para representação dos núcleos familiares: centralidade dos anciãos, crianças à frente, corpos unidos lado a lado.

Tendo em vista que toda fotografia está sujeita à retórica da aparição, podemos analisar essas formas protocolares de composição fotográfica a partir do ponto de vista da teatralização, aqui discutida por meio da proposta de François Soulages quando, ao trabalhar a estética do retrato fotográfico e sua impossibilidade de captar o real, substitui o “Isto existiu” pelo “Isto foi encenado”.¹⁰⁶

Num trocadilho com o famoso noema “Çà a été”, ou “Isto foi”, de Roland Barthes¹⁰⁷, onde em imagens fotográficas conseguiríamos apreender um fragmento do tempo que foi vivido, François Soulages propõe o “Ça a été jouée”, traduzido para o português por “Isto foi encenado”, mas que em tradução literal seria “Isto foi jogado”, ou seja, é a partir do jogo entre os personagens (fotógrafo/fotografado), que o autor propõe a análise das imagens fotográficas.

É somente diante do jogo entre os elementos que compõem uma imagem fotográfica que podemos analisá-la. O jogo de encenação é rico porque trata, paradoxalmente e simultaneamente, da ficção e da realidade, da projeção do *eu* no mundo exterior e o seu reverso. Mesmo quando não sabemos que estamos sendo fotografados, estamos inseridos no jogo, pois há a encenação de quem fotografa.

¹⁰⁵ Ver TAGG, John. *Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1993

¹⁰⁶ SOULAGES, 2010, Op.Cit.P. 63.

¹⁰⁷ BARTHES, Roland. *A câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006.

A estética do “isto foi encenado”, aplicada por Soulages principalmente quando o autor trata do retrato, tem como ponto de partida a negação da realidade transposta na imagem, demonstrando, assim, que o intuito de eternizar o “eu” em fotografia nada mais é que o nascimento da identidade pela ilusão, já que: “Todo retrato é uma representação: o retrato da mulher desconhecida com um turbante nos designa não mais uma determinada mulher, mas um tipo de mulher representado.”¹⁰⁸

A retórica da aparição está sujeita a todo tipo de ordenações: como num teatro, o movimento sempre partirá de uma ordem, seja a do diretor, do iluminador, ou do ator. Mesmo que Soulages perceba mais enfaticamente a estética da encenação no retrato fotográfico, com Julia Margaret Cameron¹⁰⁹ e Diane Arbus¹¹⁰, por exemplo, poderíamos usar esse conceito para qualquer fotografia, mesmo a de reportagem que, essencialmente, busca o instante decisivo. O teatro (que é a própria vida) está sempre em jogo no fazer fotográfico como um todo. O autor salienta que “todo fotógrafo é, portanto, quer queira quer não, um encenador, o Deus de um instante. Toda a fotografia é teatralizante”.¹¹¹

Sempre somos, ou podemos ser, enganados pela fotografia: o fotografado, o fotógrafo e aquele que olha a fotografia. Fotografia não é a prova do real: ela é apenas o índice de um jogo. Soulages vai ainda mais longe: “Talvez a fotografia não se refira senão a ela mesma: é aliás, a única possibilidade de sua autonomia”.¹¹²

Não seria o jogo de encenação uma possibilidade de virmos a constituir o que seria a poética visual na fotografia?

¹⁰⁸ SOULAGES, 2010. Op.Cit. P. 72. Neste trecho o autor se refere a uma fotografia de Julia Margaret Cameron. A fotógrafa do século XIX tem como força em sua produção a encenação, buscando na literatura, no teatro e na pintura a grande inspiração para suas cenas fotográficas.

¹⁰⁹ Cameron foi uma fotógrafa britânica que viveu entre 1815 e 1879. Ficou conhecida por seus retratos. Para Soulages, ela é, antes de tudo, uma “encenadora fotográfica”. Suas imagens de indivíduos desconhecidos se encontram no terreno da representação histórica, mitológica ou literária. Para muitos historiadores da fotografia ela está inserida no movimento Pré-Rafaelita. Ver SOULAGES, Op.Cit. P. 66

¹¹⁰ Arbus foi uma fotógrafa norte-americana que viveu entre 1923 e 1971. Aos 14 anos começa a fotografar moda. Em 1959 Arbus abandona o mundo da moda e torna-se autônoma, fotografando marginais e pessoas consideradas “anormais”, freqüentando principalmente hospícios. Também possui imagens impactantes de travestis.

¹¹¹ SOULAGES, 2010. Op. Cit. P. 76.

¹¹² SOULAGES, 2010. Op. Cit P. 76.

O que poderíamos definir então como poética visual na obra de Rio Branco? Não seria a capacidade das fotografias de Rio Branco colocarem em jogo, por meio da encenação, o caminho do “sem arte” para a arte, a forma de criação da sua poética visual?

Ainda com Soulages, refletimos o que seria a imagem poética. Segundo o autor:

A imagem poética explora contradições, ambivalências e dualidades, a ponto de explodir o sentido antigo por criar um sentido novo que não lhe era preexistente. Ela significa outra coisa e faz sonhar de uma outra maneira. Sentido e assunto emergem transformados. Assim, nem a aproximação realista que se focaliza sobre a representação, nem a aproximação psicológica que busca a causa podem dar conta da imagem poética. Esta última engendra o movimento, prolonga o devir das coisas, oferece ao leitor um mundo de sonhos, descoberta, completude e felicidade, exalta a consciência e a imaginação e assim inventa um mundo inteiro, um mundo da obra e, ao mesmo tempo, um mundo do leitor-sonhador.¹¹³

A imagem poética, que estaria numa primeira instância no universo da literatura, vem ao encontro da imagem fotográfica quando esta passa a explorar as contradições entre o que está representado e o sentido geral da obra (instalação ou fotolivro). A montagem, que produz uma poética a partir da criação, é por si uma forma de invenção de outro mundo, onde signos se conformam a favor de um mundo da imaginação. Assim, a poética pode existir quando o conjunto de imagens transgride noções apaziguadoras, quando a obra cria sua própria realidade.

Tendo em vista que a poética não é a própria criação, mas o “pensamento possível da criação”¹¹⁴, percebemos que no conjunto da obra de Rio Branco a poética se encontra em distintos e complementares aspectos. A título de análise do recorte dado nesta pesquisa, temos como poética na obra de Rio Branco duas frentes: uma de caráter formal e outra com caráter conceitual.

Na construção de uma poética a partir do caráter formal, podemos delinear aspectos relativos à cor e à luz, onde o artista ao abordar as cores

¹¹³ SOULAGES, François. Imagem, virtual e som. In.: ARS (São Paulo) vol.3 no.6. São Paulo. 2005. S/P.

¹¹⁴ PASSERON, René. A poética em questão. Porto Arte. V.13, n. 21. 2004. S/P.

saturadas em imagens que estariam no campo do fotodocumentarismo acaba por criar outras maneiras de olhar, maneiras particulares do universo criado pelo autor. Já na constituição de uma poética no sentido conceitual, temos a narrativa não linear e criadora de novos sentidos a partir de imagens que antes significavam outras coisas. Nesta ideia de narrativa, visualizamos na obra de Rio Branco uma usurpação das noções de tempo advindas do senso comum (cronológico) a fim de questionar outras proposições: a história das imagens, a história do corpo nas imagens e, por que não (?) as relações e reinvenções estabelecidas entre aquele que olha as imagens poéticas e a próprias imagens poéticas (aqui abordadas primeiramente no fotolivro e, após, no conjunto das montagens).

Assim, delimitamos dois aspectos tidos aqui como essenciais para se compreender a poética do artista. O primeiro aspecto está na cor e na luz, analisados por meio do livro *Dulce Sudor Amargo*. O segundo está na narrativa, ou seja, como o artista estabelece as relações temporais em seu trabalho, analisaremos para tal o livro *Silent Book*.

1.3.1 A cor e a luz: *Dulce Sudor Amargo*

“A linguagem da cor-luz persegue o obscuro no desejo, em qualquer dobra da alma, no gueto, na exclusão, na selva e nas diferenças para expô-lo à flor da pele”.¹¹⁵

A partir deste pequeno trecho do texto de Paulo Herkenhoff podemos situar alguns aspectos basilares da obra de Rio Branco. Tendo no corpo, na violência e no marginal seu espaço de ação, seu olho, Rio Branco usa a cor, que somente a imagem técnica disponibiliza, de forma a transformá-la em pintura. A estética da aparição, conformada pela cor intensa e pela luminosidade obscura delegam a ele um híbrido entre pintor e fotógrafo.

[...] O que me levou para a cor foi a facilidade da edição do cromo, que é uma matriz que você não tem que ficar manipulando ou retrabalhando como o preto e branco... Você seleciona o que tem de melhor e joga fora o que não presta. Então isso me dava uma maior maleabilidade, também pelo

115 HERKENHOFF, Paulo. Sobre a Inaturalidade. In. RIO BRANCO, Miguel. Teoria da cor: catálogo. Curadoria José Augusto Ribeiro. Textos Ivo Mesquita e Paulo Herkenhoff. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014. P. 4.

fato de estar sempre mudando de lugar... Bastava uma mesa de luz e você construía e ainda constrói facilmente em termos de conexão de imagens. Mas além dessa parte prática a cor para mim era e é uma complementação, uma informação a mais que torna a imagem fotográfica mais complexa. E é claro, a conexão com a pintura.¹¹⁶

O pictórico, sua carga manual e material, acompanha Rio Branco desde os primeiros trabalhos. Por mais que a exposição *Negativo Sujo* seja toda em preto e branco, suas imagens coladas em papel carne seca concernem uma materialidade à obra que já pode ter como referência a pintura.

Eu misturei fotografia com pintura, por exemplo, em uma exposição em Paris, nos anos 1990, e uma curadora muito conhecida disse: “Não, mas você está tentando fazer pintura!”. Não, isso é pintura mesmo! Para mim não existe essa diferença. Existe uma mistura de linguagens, uma mestiçagem. Mais mestiço que o Brasil é impossível.¹¹⁷

Concebendo a cor como forma de expressão, a rigor, todo o trabalho posterior à *Negativo Sujo* é em cor. A saturação, como veremos na análise de *Dulce Sudor Amargo*, é uma constante. O uso do vermelho é intenso, denotando o papel singular que o corpo, a carne e suas nuances, possuem no transcorrer do livro.

A década de 1970 foi um período de experiências em várias instâncias artísticas.¹¹⁸ Na fotografia vemos um desenvolvimento no uso da cor e em projetos ousados que retratavam uma parte do Brasil nunca antes vista em imagens. Na arte temos *performances* e *happenings* influenciados por todo tipo de conceitualismo. No cinema, já temos as ideias glauberianas em processo, onde o chamado cinema novo já problematizava os colonialismos e a cultura do Brasil profundo.

A brasilidade moderna construída entre o interior profundo, as raízes sertanejas e as novas realidades urbanas instigavam os artistas a um novo cinema e, por consequência, outro modo de construir e pensar o país com as imagens.¹¹⁹

¹¹⁶ PERISCHETTI, 2008. Op. Cit. P. 16.

¹¹⁷ RIO BRANCO, Miguel. 2014. Op. Cit. P. 16.

¹¹⁸ Ver CALIRMAN, 2013. Op. Cit.; FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013; CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

¹¹⁹ KLAUTAU FILHO, 2015. Op.Cit. p. 39.

Nessa atmosfera, Rio Branco é chamado por Affonso Beato para realizar o *still*¹²⁰ para o filme *Pindorama*, em 1970. *Pindorama* foi o primeiro longa-metragem de ficção de Arnaldo Jabor e trata de uma alegoria sobre a formação do país. Filmado na Ilha de Itaparica, na Bahia, a equipe ficou isolada por três meses produzindo o material. Affonso Beato, diretor de fotografia, já havia trabalhado com Glauber Rocha e tinha na bagagem uma estética que chamava de *tropicolor*. A cor saturada delegou às imagens do filme um sentido de ficção que gerou uma dramaticidade intensa. Segundo o próprio Beato:

A expressão 'Tropicolor' é uma invenção baiana. O que é tropicolor? Isso remete a uma ideia de uma cinematografia, de uma expressão, de um conjunto de filmes como Macunaíma, que fazem parte desse momento. Enfim, a busca de uma cor tropical em que o verde, os amarelos, os vermelhos são tão fortes, no sentido que a nouvelle vague sempre foi assim, aquele azulzinho, entende? A coisa das latitudes de clima temperado, entende? Tudo muito suave e tudo. E nós fizemos uma coisa de alto contraste e alta densidade, alta saturação. Tropicolor é o expressionismo tropical.¹²¹

Assim, a influência da tropicolor, da saturação excessiva como forma de expressão tem certamente uma relação com esse envolvimento de Rio Branco no filme *Pindorama*. Rio Branco ressalta a importância desse filme em sua formação:

Em 1970, quando fiz o still do filme do Arnaldo Jabor, *Pindorama*, ficamos três meses na Bahia, em Itaparica. Quem me chamou foi o Afonso Beato, praticamente fiquei três meses sem sair da ilha. Então tudo era feito lá. Os filmes em preto e branco eu revelava lá e os cromos eram enviados para Salvador. Eu fazia projeções toda semana para a equipe inteira desse material. Então houve um processo todo de aprendizagem e de construção a partir daí...¹²²

Esta experiência com a estética da tropicolor vem se unir com a influência de outros fotógrafos, como Mario Cravo Neto, com quem Rio Branco

¹²⁰ *Still* é o tipo de fotografia que tem como objetivo divulgar o filme. O fotógrafo se envolve tanto com a produção de fato quanto com a convivência entre atores, diretores e técnicos em geral.

¹²¹ BEATO, Affonso. *Tropicolor: fotografando o sertão em cores. A hora do Dragão*. Rio de Janeiro, 20 maio 2008. Material de distribuição para o relançamento do filme restaurado. In. KLAUTAU FILHO, 2015. Op. Cit. P. 40.

¹²² PERISCHETTI, 2008. Op. Cit. Pp. 21-22.

sempre manteve uma relação próxima. Publicado em 1980, o livro *Bahia*¹²³ de Cravo Neto tem um forte caráter documental. As imagens, obtidas entre 1968 e 1980, são todas em cor e ressaltam a dramaticidade da vida baiana.



Figura 10. Capa do livro *Bahia*, 1980

Com o intuito de realizar um panorama humano e arquitetônico da cidade de Salvador, *Bahia* é um livro repleto de cores. Aborda as principais festas religiosas, a vida urbana e sua dinâmica, assim como sua riqueza arquitetônica. Além de apresentar a complexidade cultural da cidade e suas pessoas, consegue realizar uma crítica à crescente pobreza e ao descaso também presentes nessa cidade. Com introdução de Luiz Seráfico, as imagens estão acompanhadas de texto de Jorge Amado e um estudo com viés histórico de Clarissa Junqueira Coimbra de Cretella.¹²⁴ O clássico texto de Jorge Amado *Canto de amor à Bahia*, publicado originalmente em 1945 no livro *Bahia de todos os santos: guia das ruas e mistérios da cidade de Salvador*¹²⁵, vem a solidificar a posição de Cravo Neto: ao mesmo que as imagens buscam a exaltação da cidade, elas a criticam de forma veemente.

Ah! Se amas outra cidade, se tua cidade é Rio ou Paris, São Paulo ou Leningrado, Veneza de canais ou Praga de velhas torres, Pequim ou Viena, não debes passar por essa cidade da Bahia, porque um novo amor encherá teu coração. Esplêndida cidade, noiva do mar, senhora do mistério e da beleza. Nesse mar habita Yemanjá, a dos cinco nomes, e o misterioso

¹²³ O livro foi publicado em 1980 pela editora Raízes. Teve tiragem de três mil exemplares e formato retangular (24,5 x 30,5 cm). A obra apresenta 108 fotografias coloridas realizadas em Salvador.

¹²⁴ O texto tem caráter didático e histórico. É intitulado: *A Bahia tem um jeito que nenhuma terra tem*.

¹²⁵ AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos: guia das ruas e dos mistérios de Salvador*. São Paulo: Martins, 1970.

chamado dos atabaques ressoa nas noites dos casarões sob a lua, das igrejas de ouro, das ladeiras grávidas de passado. O mistério e a beleza da cidade te envolverão, darás teu coração para jamais; jamais poderás esquecer a Bahia, o óleo da sua beleza denso te banhou, sua mágica realidade te perturbou para sempre.¹²⁶

Assim como Jorge Amado tem a sua Bahia mágica, misteriosa e envolvente, ela também está cravada com o sangue dos escravos e com a pobreza crescente.

Nem tudo é doce e poesia apenas, e o drama explode nas ruas em enxames de crianças famintas, na multiplicação dos mendigos, na fome em terra tão rica. Nem tudo é grande tampouco, e certos homens, aventureiros vindos de todas as partes, tentam reduzir essa beleza negra e pesada, densa como óleo e profunda de mistério às proporções turísticas, e tudo fica pequeno e triste quando tocado por tais mãos. Existe uma permanente e criminosa tentativa de deformar a beleza da Bahia, sua dramática beleza centenária.¹²⁷

Segundo Rafael Castanheira de Moraes, a matéria prima de Mario Cravo Neto está justamente nos paradoxos que a cidade de Salvador proporciona:

É, portanto, desse caldeirão multicultural repleto de paradoxos, onde convivem, lado a lado, sofrimento e beleza, fome e fartura, opressão e resistência, antiguidade e modernidade, artes, crenças e tradições diversas, que Mario Cravo Neto vai extrair a matéria-prima para construir a sua Bahia, não apenas nesse, mas em quase todos os seus livros.¹²⁸

¹²⁶ CRAVO NETO, Mario. Bahia. Salvador: Raízes, 1980. P. 8.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ MORAES, Rafael Castanheira Pedroso de. Rupturas na fotografia brasileira: a poética engajada de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, 2017. PP. 275-276

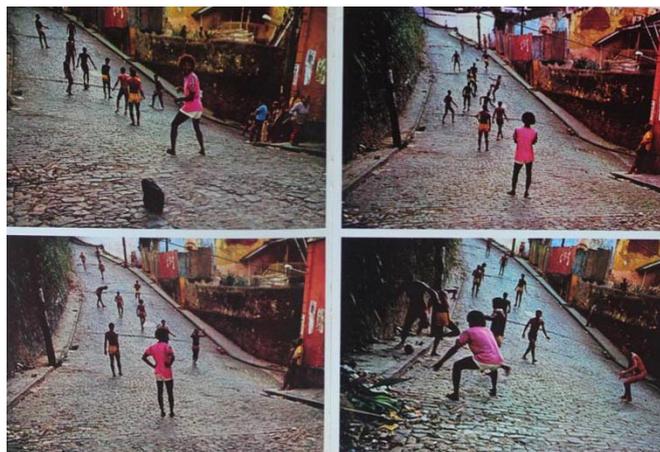


Figura 11. Mario Cravo Neto. Gameleira, 1978

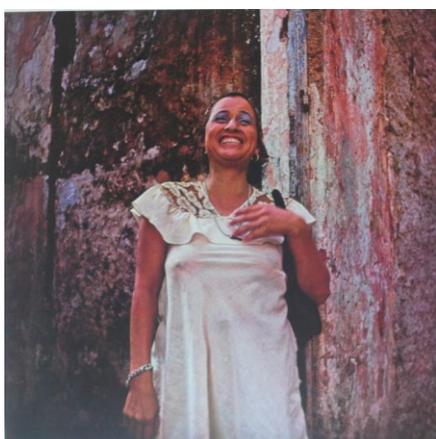


Figura 12. Mario Cravo Neto. Mulher da vida, Pelourinho, 1980.

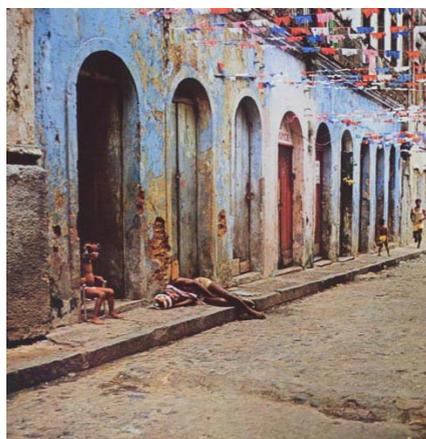


Figura 13. Mario Cravo Neto. Carnaval, Pelourinho, 1978.

As relações estéticas entre Rio Branco e Cravo Neto são evidentes tanto no livro *Bahia*, quanto no livro *A cidade da Bahia*, de 1984. E é nesse contexto que *Dulce Sudor Amargo* é criado.

Fazendo parte da coleção *Río de Luz*, coordenada e editorada por Pablo Ortiz Monasterio, *Dulce Sudor Amargo* está inserido em um contexto onde diversas publicações foram possíveis devido a um financiamento estatal mexicano (*Fondo de Cultura Económica*). O grande objetivo dessas publicações era, além de burlar um mercado escasso para venda de fotografias com o intuito de fazer circular as imagens, promover uma outra visão do México e América Latina nos então chamados países de primeiro mundo.

Monasterio em uma entrevista à Esther Parada na revista *Aperture* reforça essa posição:

Mas na medida que essa coleção apresenta uma visão coerente, México e América Latina, em um interesse pelas condições humanas e sociais de nosso continente, pensamos que isso terá inevitavelmente algum impacto em outros países [...] Francamente, eu penso que os países desenvolvidos tem formulados por demais uma visão sobre a vida, a esperança, os objetivos políticos e o desenvolvimento econômico dos países do terceiro mundo que é bem distorcida e incompleta, e frequentemente errada.¹²⁹

Entre os fins da década de 1970 e o desenrolar dos anos 1980, os países na América Latina estavam saindo de ditaduras que feriram sem precedentes os movimentos culturais e as manifestações sociais de todos os tipos. Neste contexto, a necessidade por resgatar identidades culturais teve uma pulsão e, financiamentos como o *Fondo de Cultura Económica* se tornaram o caminho para se tentar consolidar uma identidade artística e visual de povos que foram oprimidos por longo período. Assim, é cabível compreendermos que a fotografia documental teria um espaço privilegiado entre publicações financiadas.

Dentro da proposta editorial da coleção, Monasterio e Rio Branco editam o livro de forma a torná-lo adaptável aos preceitos editoriais sem deixar de lado, no entanto, um viés autoral já consolidado por Rio Branco, tanto na América Latina, quanto na Europa. Cabe citar o que Monasterio relata sobre a presença de Rio Branco na coleção:

Em Dulce Sudor Amargo, Flores Olea já havia visto o trabalho de Miguel Rio Branco em Paris, então ele o propôs para a série. Obviamente o livro é o melhor, em um sentido: é muito importante, é muito latino-americano. Quando Rio Branco chegou, já tinha tudo reunido. Ele tinha uma ideia diferente para o livro – queria um tamanho diferente. Então, pela primeira vez eu decidi ter um formato diferente (horizontal ao invés de vertical). A produção foi muito cara; mas valeu a pena. É um livro que considero muito importante, único, tão importante quanto “The Americans”. É um avanço, permanece dentro da tradição da fotografia latino-americana, mas incorpora novos elementos em seu uso da cor.¹³⁰

¹²⁹ PARADA, Esther. Coleção *Río de Luz. Aperture*, 1987. Seção *People and Ideas*. P. 72. Apud. KLAUTAU FILHO, 2015. Op. Cit. P. 202.

¹³⁰ PARADA, Esther. Coleção *Río de Luz. Aperture*, 1987. Seção *People and Ideas*. P. 73. Apud. KLAUTAU FILHO, 2015. Op. Cit. P. 208.

Composto por 80 fotografias coloridas vê-se um livro editado em função da cor. A temática tem papel fundamental, no entanto, é a cor que cadencia e dá o ritmo que o leitor irá perseguir ao folhear o livro. Azul, verde, amarelo e vermelho, todos saturados, mesclam as duas proposições principais do livro: decadência e sensualidade.



Figura 14. Dulce Sudor amargo, 1985.

Em algumas passagens do livro, como na reprodução abaixo, a paleta se torna importante mais como conceito do que como narrativa formal, neste caso o referente acaba se diluindo na interpretação, perdendo de fato a importância, ou melhor, os referentes – homem e cão – acabam se mesclando na tonalidade até se tornarem um só :



Figura 15. Dulce Sudor Amargo, 1985.

Este díptico, que tem como título *Man dog e Dog man*, é simbólico, pois representa um modo poético de composição que, de certa forma, marca a autoria de Rio Branco como artista. A interpretação de Klautau sugere a força dessas duas imagens:

Essa dupla de imagens, que se mostra no livro aberto, está ali fincando sua significação e se mostrará cada vez mais importante nos anos e décadas seguintes como síntese de uma poética: juntas, compartilham um nó tácito impossível de ser desfeito, tal é o gesto preciso de encaixe e composição do objeto. Separadas, são tão enigmáticas quanto óbvias e **falam justamente da diferença entre ser um objeto olhado e ter sua imagem deslocada para a forma fotográfica.** O “simples” fato de ter sido registrado de determinada maneira nos representa suas circunstâncias simbólicas. Esse já famoso díptico, no momento do seu percurso no livro, funciona para amarrar com sua dureza e frontalidade alguns subterfúgios do seu labirinto de narração.¹³¹

A diferença entre ser um objeto olhado e ter sua imagem deslocada para a forma fotográfica, que coloca Klautau, nos remete diretamente às proposições de Hans Belting quando o autor alarga as fronteiras da imagem para além do seu meio. A fotografia, aqui, se torna apenas o meio mais propício para representar e formalizar em cores uma problemática humana, que acontece claramente antes da própria fotografia: até que ponto nos consideramos seres racionais se não deixamos de lado jamais nossa animalidade? O ocre acinzentado que permite a textura da pele-roupa do homem e da pele-pelo do cachorro, os colocam no mesmo patamar, seus corpos se fundem no primitivismo mais dramático: ambos atirados na calçada sem nenhum domínio sobre sua própria decadência.

A imagem está ali apenas como forma de evidenciar, de dar a ver aos olhos uma imagem já enraizada em nossas mente: como seres animais, não possuímos o poder que desejamos sobre nós mesmo. Belting salienta essa dupla via entre a percepção, as imagens mentais e a imagem medial:

Uma imagem é mais que um produto da percepção. Se manifesta como resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que passa pelo olhar ou frente ao olho inteiro pode ser entendido como uma imagem, ou transformar-se uma.¹³²

Segundo o autor, a imagem fotográfica transcende o seu próprio meio ao passo que pode carregar em si outros diferentes meios: “Nós só usamos a fotografia para reconhecer outro meio em seu espelho. A imagem que chega

¹³¹ KLAUTAU FILHO, 2015. Op. Cit. P. 224. Grifos nossos.

¹³² BELTING, Hans. Antropología de la Imagen. Espanha: Katz Editores, 2007. P. 14. No original: Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entender-se así como una imagen, o transformarse en una imagen.

no observador transcende as fronteiras mediais e é composta de uma síntese da imagem percebida e da imagem lembrada”.¹³³ Desta forma, no sentido que Belting percebe que as imagens estão na memória e são capazes de superar seus próprios meios de materialização, vemos algo aproximado acontecer nesse díptico. Duas cenas intensas, duras e capazes de nos colocar em vários lugares ao mesmo tempo, seja ele o espaço formal das cores entrelaçadas e das texturas, seja ele de cunho psicológico, ou seja, da pergunta seminal que a imagem gera: como ainda animais irracionais?

Desta maneira o “doce suor amargo” de Rio Branco se apresenta. O livro, mesmo que se aproxime em diversos momentos de *Bahia*, não possui o sentido narrativo documentário mais tradicional que Cravo Neto deu ao seu livro. *Dulce Sudor...* apresenta uma cidade, suas pessoas e sua dinâmica, mas não almeja jamais descrever, como em uma reportagem. A narrativa começa com uma apresentação dos lugares da cidade e seus habitantes: a praça, a feira, a praia, a baiana, a capoeira. As cores dessa introdução variam entre o azul, o verde e o amarelo, de certa forma até apaziguadas, mesmo que sempre deixando em evidência a condição social daquelas pessoas.

Chegando no que consideramos a segunda parte do livro, adentramos o bairro Maciel. Aqui o vermelho saturado¹³⁴ e o movimento que as imagens dos corpos suscitam, bem como a movimentação da narrativa visual da obra, tomam posição principal. As ruas, as casas em ruínas e as prostitutas criam uma atmosfera dramática que reorganiza o campo visual. Se colocando mais na fotografia, Rio Branco se aproxima dos corpos das mulheres. As cicatrizes nos seus corpos e a exibição do seu sexo em um espaço fechado e privado se contrapõem à atmosfera paisagística da primeira parte do livro. Os retratos que levam o observador até os quartos daquelas mulheres são então novamente levados ao ambiente externo, que mostra o cotidiano, as crianças, os quintais e as brigas de galo. Após, nas sequências seguintes voltamos às cores mais

¹³³ BELTING, Hans. *An anthropology of images: Picture, medium, body*. Princeton University Press, 2011. P. 151. No original: “We only use photography to recognise yet another medium in its mirror. The image that arises in the beholder transcends medial boundaries and is made up of a synthesis of perceived image and remembered image.”

¹³⁴ A vermelho intenso beirando a saturação pode ser relacionado ao uso intenso do óleo de dendê pelas baianas. O óleo é usado tanto na gastronomia quanto como produto de beleza para a pele e cabelos.

dinâmicas, flores nos vestidos e o cotidiano mais suave com movimento. Enfim, chegamos ao fim do livro com uma sensação de que estamos saindo daquele lugar. O azul e o branco são as cores que fazem nos despedirmos do espaço urbano e adentrarmos no mar, onde o céu se torna o limite. Claramente, Rio Branco utiliza a narrativa do conto para se fazer entender: voltamos ao início do livro, mesmo que agora estejamos no amanhecer, num sentido de despertar leve.

1.3.2 A narrativa suspensa: *Silent Book*

Em ritmo cadente, adentramos num inferno dantesco. Sangue, corpo e marcas nos conduzem, camada por camada, numa espécie de geografia moral, pela poética/fábula do pecado. O sexo, ardil e temeroso, movimentam a narrativa ora luxuriosa, ora redentora. *Silent Book*¹³⁵, fotolivro de Miguel Rio Branco, é um labirinto de significados, onde as imagens, absolutas, conformam uma teia densa que suga o olhar.

De formato pequeno e quadrado (20cm X 20cm), *Silent Book* não contém palavras.¹³⁶ As 75 imagens em cor, sangradas nas páginas, são intercaladas por páginas negras que promovem ao “leitor” uma pausa enigmática. Quando adentramos, literalmente, pela porta da frente (figura 15), nos encontramos num caminho sem volta, onde o compasso nos leva, inevitavelmente, ao centro do livro: um relógio iluminado (figura 16), pontuando o tempo (humano, terreno e banal) relativo àquela viagem pelos confins do inferno, silencioso, à qual nos dispomos a realizar lá no início do livro.

¹³⁵ O livro foi primeiramente editado em 1998, a segunda edição é de 2012, ambas pela Cosac Naify.

¹³⁶ As únicas palavras são: título, nome do artista e ficha catalográfica. A edição não contém prefácio ou posfácio.



Figura 16. Primeira fotografia de Silent Book.

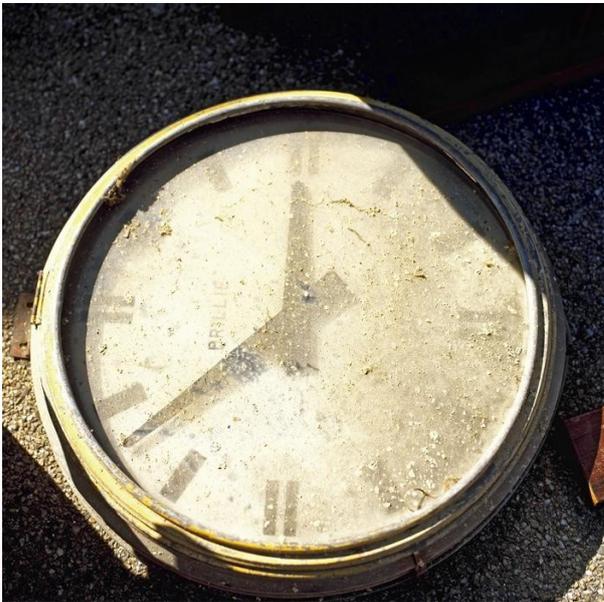


Figura 17. Fotografia que se encontra no meio do livro

A capa do livro (figura 17), fotografia de uma imagem em forma quadro¹³⁷ intitulada *Touch of Evil*, sinaliza o teor da obra. Em referência ao filme homônimo de Orson Welles (1958), a imagem que aparenta figurar o retrato de um nobre maltrapilho, cegado e calado, transparece a crítica humana e existencial que a poética do livro carrega. O pecado da carne e a pretensa salvação são como amarras que costuram a ideia proposta pela obra. A religiosidade e sua dissimulação dão o ritmo.

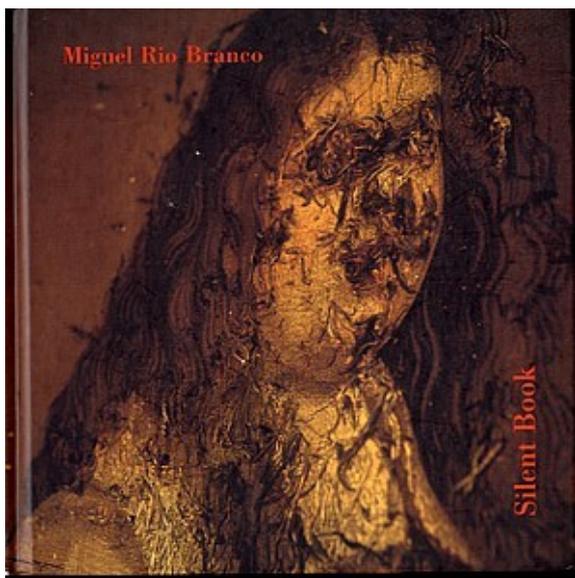


Figura 18. Capa de *Silent Book*. Miguel Rio Branco, 2012.

A questão do objeto, que denotaria o viés indicial da fotografia, não gera muito sentido quando analisamos a narrativa de *Silent Book*. As coisas ali fotografadas não são subservientes ao significado mimético que almejariam, por exemplo, as fotografias da série *Negativo Sujo*, onde os sujeitos e os espaços fotografados dão o teor crítico e social da obra. Isso se dá justamente porque as imagens, além de não poderem ser interpretadas de forma isolada, conformam uma narrativa que está para além delas, fora da coisa em si fotografada. Em *Silent Book*, percebemos a autonomia da fotografia no sentido de que ela não mais necessita ser uma prova, um documento ou, até mesmo, um índice da presença do fotógrafo como testemunha ocular da história. O

¹³⁷ A imagem reaparece no corpo do livro. No Inhotim temos a reprodução da fotografia dessa imagem. Na exposição Ponto Cego, realizada em Porto Alegre em 2012, a imagem estava exposta em uma moldura estilo Luis XV. Segundo Mariano Klautau, o autor em uma conferência afirmou que a imagem “é o avesso de uma tapeçaria”. Ver: KLAUTAU FILHO, 2015. Op. Cit. P. 274.

instante, entremeado pelo noema bartheasiano “isso foi”, é quebrado: todas as imagens, na forma circular da narrativa, pertencem a uma outra temporalidade, que não àquela linear.

Em uma conversa com Hans-Michael Herzog, Rio Branco faz uma crítica à fotografia contemporânea: “Na fotografia contemporânea é muito difícil ver resultados interessantes porque o tema acabou se tornando a coisa mais importante”.¹³⁸ De fato, o tema em *Silent Book* não é o plano definidor. A busca por desenhar uma temática estabelecida e um espaço de ação das imagens, levou a interpretações forçadas sobre este fotolivro. Martin Parr¹³⁹ busca uma história da violência na América Latina ou, ainda, raízes católicas que permeariam todo um continente como temáticas para o desenrolar da narrativa.

Nesta procura por uma modulação específica, Parr ainda ressalta um imaginário cultural ligado ao machismo existente no livro. Ambas interpretações me parecem forçadas, no sentido de que a poética do livro não se delimita ao espaço onde as imagens foram feitas, e muito menos fazem relação à estes lugares no sentido documental da fotografia. A tentativa de Parr em delimitar o espaço geográfico como base para o tema do livro está mais ligada a um modo europeu e norte-americano de tentar categorizar a arte feita na América Latina como exótica, regionalista e incapaz de tratar de assuntos globais.

Silent Book pode ser considerado a consolidação da forma livro como poética para o artista Miguel Rio Branco. Ali, encontramos indícios de um autor que trabalha de forma madura com a concepção de luz e sombra, que dá o ritmo da sua narrativa numa forma de suspender o tempo. Além, abdica totalmente da fotografia documental para adentrar numa forma de compor com imagens que supera o referente ou a crítica social, que está, enfim, mais ligada à literatura e a questões existenciais.

Percebendo o livro como uma obra acabada, temos que levar em consideração a montagem como elemento primordial na sua concepção. Aquele leitor que está familiarizado com outras obras de Rio Branco, já viu em diversas ocasiões imagens de matadouros: facas, sangue e restos de animais.

¹³⁸ HERZOG, Hans-Michael. Conversation with Miguel Rio Branco. In. *La Mirada. Looking at photography in Latin America Today*. Zurique: Daros, 2002. PP. 156-161.

¹³⁹ PARR, Martin; BADGER, Garry. *The Photobook: a History*. Vol. 1. London: Phaidon, 2004.

Em *Silent Book* também encontramos tais imagens. Mas estariam elas num mesmo patamar simbólico e indicial neste livro e em outras obras?



Figura 19. Imagens de *Silent Book*.



Figura 20. Imagens de *Silent Book*.

A faca e o couro do animal, quando montados no livro, acabam perdendo o sentido documental que outrora tiveram. Tais objetos estão ali à mercê de uma narrativa que não está conectada ao espaço social que seu referente pode insinuar: de fato, não são as mesmas imagens.

Não são as mesmas imagens por estarem ali referenciando uma outra coisa, uma outra narrativa. Além disso, uma questão importante neste fotolivro é que as imagens, quando montadas, não acontecem por elas mesmas. Sangradas nas páginas e sem nenhuma legenda, elas conectam-se umas às outras, ora em dípticos, ora em trípticos. A carga simbólica está justamente na força que uma imagem gera na outra. O labor fotográfico em si acaba se amplificando diante da sofisticação da montagem.



Figura 21. Sequência de *Silent Book*.



Figura 22. Sequência de *Silent Book*.



Figura 23. Sequência de Silent Book. Tríptico formado pela dobradura da página.

As sequências das figuras 20 e 21 talvez sejam as mais emblemáticas do livro. Na primeira, vemos um boxeador da série Santa Rosa. Seu corpo, suado e majestoso, remete à figura de Jesus Cristo num ato de salvação da humanidade. Na página ao lado, visualizamos um casal. Um homem se lavando e uma mulher com os peitos desnudos observando este homem com quem, supostamente, acabou de realizar o ato sexual. De um lado temos uma figura redentora, enquanto de outro, a sugestão do pós coito, em seu ritual de limpeza. Estas duas imagens montadas lado a lado, aparecem de forma apaziguada, como se o sexo ali fosse libertado da sua conotação histórica de uma humanidade de cristã ligada ao pecado da carne.

A seguir (figura 22), percebemos que o livro comporta uma dobradura, onde aparecem em forma de tríptico mais duas imagens, estas agora combinando com a figura do casal. A imagem sacra, que não sabemos ao certo

do que se trata, aparece ao lado de um homem de costas, apresentado tatuagens religiosas e infantis onde podemos ler claramente a palavra “ampara-me”. Este homem, por sua vez, está de costas para a figura sacra e olhando em direção ao casal que se limpa na página ao lado. A montagem aqui favorece o ponto de vista de que, a imagem quando realocada, acaba gerando novos significados. De um momento apolíneo, calma e sereno que vivemos no díptico, passamos a um momento conturbado, dionisiaco, onde o olhar da figura sacra parece querer redimir os personagens das páginas ao lado. Onde o homem tatuado, como um *voyer*, praticamente entra na cena, denotando o viés da culpa, do pecado da carne e do medo.



Figura 24. Sequência de Silent Book.



Figura 25. Imagens de Silent Book.



Figura 26. Imagem de Silent Book.

Horácio Fernandez pontua: “é um livro sobre a dor, sempre silenciosa, dos protagonistas de suas imagens: boxeadores, prostitutas, animais, doentes, obras de arte, transformados em metáforas da solidão e da angústia, e também do corpo e da sexualidade”.¹⁴⁰

Com razão, Fernandez percebe o silêncio deste fotolivro. Seus personagens não reivindicam, não gritam, apenas estão ali pairando num tempo difuso, não sabemos se está no passado ou no devir. O silêncio está na morte, está nas texturas, nas páginas negras, nos objetos como fechaduras, garrafas vazias e relógios suspensos. O silêncio está também na camisinha usada e jogada ao chão, que dialoga com a cruz abandonada. Na promessa e nas tentativas de salvação. O silêncio está também no medo e na dor do homem de chapéu que, cabisbaixo, transmite uma sensação de desalento e abandono.

Voltando alguns anos na trajetória de Rio Branco, refletiremos no próximo capítulo a exposição *Nada Levarei Quando Morrer Aqueles que Mim Deve Cobrarei no Inferno* de 1980. O objetivo é pensar como se deu o processo de construção da série fotográfica e do filme fazendo uma relação com o que entendemos como ruína, aqui analisada a partir das imagens do corpo e da paisagem.

¹⁴⁰ FERNÁNDEZ, Horacio. Fotolivros latino americanos. São Paulo: Cosac Naify, 2011. P. 194

Capítulo 2. Ruínas em fotografias



Figura 27. Catálogo da exposição Teoria da Cor - Miguel Rio Branco. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

Rio Branco é um artista que, ao usar em suas obras distintos suportes e os contaminando com o propósito de transmitir ideias e conceitos que estão além das questões que envolvem a linguagem, acaba por criar um universo híbrido, onde imagens que outrora compunham uma exposição ou um filme se metamorfoseiam e tornam-se matéria para fotolivros, transmitindo novas concepções que nem sempre estão de acordo com o referente inicial das imagens. Logo, o que o artista provoca é justamente a sobrevivências das imagens¹⁴¹ no seu próprio fazer, ou seja, Rio Branco ao editar novos trabalhos rearranja suas próprias imagens a fim de criar outras obras.

Nesta perspectiva, a seguir iremos retornar no tempo cronológico até a concepção da série do Maciel-Pelourinho, na qual Rio Branco realizou uma exposição em 1980. Abordaremos nesta etapa, em um primeiro momento, a fotografia como ruína, pensando-a a partir de sua natureza técnica e temporal. Após, iremos refletir sobre as formas de representação das ruínas tanto do corpo, quanto da paisagem e as relações que elas estabelecem na série fotográfica.

¹⁴¹ Referência a obra: DIDI-HUBERMAN, Georges. A Imagem Sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

2.1 Fotografia como ruína: aproximações

As imagens são vivas. Tratando-as como conceito operatório (e não apenas como suporte de iconografia)¹⁴², o historiador possui a tarefa de a colocar no cerne das questões. O olhar perante a elas deve se deslocar entre o viés crítico e a ingenuidade – aquela que surpreende e, toda e mais uma vez, torna o pesquisador apto a encontrar um ou outro propósito novo na constelação de sentidos suscitados pela sua fonte de pesquisa.

As imagens são misteriosas. Criam novos mundos¹⁴³, que nem sempre fazem referência a esse mundo que temos como real. Imagens se encontram no interstício entre a imaginação e a realidade. Olhá-las exige um esforço de entrecruzamento contínuo entre emoção e razão.

As imagens são memória. “Não existem imagens autônomas, a imagem mental, a imagem virtual da consciência não pode ser separada da imagem ocular dos olhos. Nem pode ser separada da imagem corrigida óticamente de meus óculos”.¹⁴⁴ Como memória, ela possui vida (intercalada de mortes) própria. Elas sobrevivem e reavivam signos, motivos, gestos e sintomas.

As imagens também são objetos. Sobreviverão a nós, sobreviveram aos antigos. Como coisa, imagens possuem historicidade, possuem camadas de tempos. Subjugá-las a um determinismo temporal é uma forma de matá-las. Como objeto-coisa, uma imagem, além de ter um tempo que pode ser historicizado, pode ser o tempo ela mesma. Isto é, ela invoca o tempo como propósito de sua temática.

As imagens também são ruínas. São restos ou pedaços de imaginação. São recortes materiais do que um dia mentalmente foi. Pintadas ou fotografadas, são a parte visual de pensamentos arruinados, já que nunca poderão traduzir o que realmente se “quis” pintar ou fotografar. São ruínas porque, a partir do que já não é mais, constroem outros seres. As imagens são

¹⁴² Como bem adverte o historiador DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015. P. 50.

¹⁴³ ROUILLÉ, 2009. Op.Cit.

¹⁴⁴ Gerardo Suter citando Paul Virilio no vídeo *Documental*, de 2013. Visualizado em 3/2/17 In.: https://www.youtube.com/watch?v=MihPSxC_W6o&t=15s

vestígios do passado, que estão fadadas a continuar existindo num paradoxo entre a paralisia e o movimento.

Abstrata, montada ou manipulada, a fotografia difere das “artes manuais” justamente por sua faceta óptico-mecânica. Ela pode pertencer tanto ao mundo das coisas (impressão) como ao mundo das representações (imaginários). Fotografia, em uma abordagem estritamente factual, é o abandono do confronto entre “realismo” e nominalismo: ela é os dois ao mesmo tempo.¹⁴⁵ Ela pode ser muito mais que isso, porém, para a reflexão aqui proposta, é interessante abordar esse caráter primevo. Numa instância temos lentes, obturadores e diafragmas. Em outra, olhares, a subjetividade de quem fotografa, de quem é fotografado e de quem olha uma fotografia. Esse binômio “captura” e “imagem” contém um universo sintático, estético, histórico, filosófico e político que proporciona inúmeras abordagens à “coisa” resultada em fotografia. Aqui, propomos realizar uma forma de jogo entre esses elementos, pensando justamente que o ato de fotografar, assim como seu resultado em imagem, sugere ideias que se aproximam da noção de ruína.

Do latim *ruina*¹⁴⁶, ruína é colapso, queda e desabamento; a palavra está ligada ao destruído que ainda resta – ao que um dia foi materialmente edificado e dignificado e não é mais. Mas também, moralmente, ruína pode significar uma pessoa que já não é o que antes fora, que perdeu as (ou parte das) antigas características.¹⁴⁷

Fundamentalmente, ruína, fotografia e história mantêm uma forte relação: além de almejarem mostrar o que foi e não é mais, todas partem do fragmento para se constituírem como objeto. A temporalidade exerce o papel

¹⁴⁵ PICAUDÉ, Valérie. Clasificar la fotografía con Percec, Aristóteles, Searle y algunos otros... In. : PICAUDÉ, Valérie; ARBAIZAR, Philippe (orgs). La confusión de los géneros en fotografía. Barcelona : Gustavo Gili, 2004. P. 24.

¹⁴⁶ No dicionário Aurélio: “Ruína. [Do lat. Ruína, ‘desmoronamento’.] S.F. 1. Ato ou efeito de ruir. 2. Restos de construções desmoronados; ruinar. 3. Aniquilamento, destruição, extermínio. 4. Perda de bens materiais ou morais; decadência material ou moral.” FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986. P. 1527.

¹⁴⁷ Para Mário Anacleto de Souza Júnior: “As ruínas se traduzem por fragmentos, partes incoexas que escapam a uma visão de conjunto ou relato, um saber organizado e racional [...] As ruínas possuem também uma dimensão onírica porque são espaços para a fantasia e a especulação imaginativa, um convite à arte de construir ou reconstruir mentalmente”. SOUZA JÚNIOR, Mário Anacleto. O conceito de ruína e o dilema da conservação em arte contemporânea. In.: Revista ARA N° 2 - Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP 2017, p. 136.

de fio, de cola que interliga essas três dimensões. Mas a fotografia – ao contrário da ruína, que traça no material, seja corpo ou edifício, a memória e a história do que ali esteve e do que ali foi – marca no papel uma segunda memória, uma memória que se presta, em primeira instância, ao futuro.

Sobre a fotografia da vendedora de peixes de New Haven, de David Octavius Hill, Benjamin escreve:

Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, **preserva-se algo** que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, **que reclama com insistência** o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”.¹⁴⁸

O desejo de Benjamin – de reconhecer a mulher retratada na imagem de Hill – nada mais é que o desejo de todos de resgatar em um retrato a identidade do fotografado. Com insistência, os olhos buscam o que há de real e verdadeiro no retrato. Busca insana, já que o que ali vemos não passa de um difuso fragmento, já desaparecido, transformado em imagem. Jamais saberemos o desejo daquela que foi fotografada, já que em suma só o que podemos ver é a imagem de uma ausência de identidade/ser. Aquela mulher já não é mais a mesma: já não pode se manifestar, querer ou ser. A figura da vendedora de peixes é a circunstância maior de que todos os elementos daquela imagem conformam uma ruína. Essa ruína pode ser estratificada: 1) Ruína ontológica (aquele ser só existe no fragmento); 2) Ruína própria da imagem (resquício de imaginário); e, por fim, 3) Ruína material (a faceta objeto da imagem, que desde o século XIX se reinventa a partir de sua circulação).

Se a fotografia for considerada a fabricação de mundos em imagens¹⁴⁹, ela comporta espacialidade (transformação do real tridimensional em imagem bidimensional)¹⁵⁰ e temporalidade.

¹⁴⁸ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In.: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 93. Grifos meus.

¹⁴⁹ André Rouillé, 2009. Op.Cit.

¹⁵⁰ A esse respeito, cabe salientar que a fotografia não foi o primeiro momento que se redimensionou a visão. Hans Belting salienta: “El espejo y la pintura comprueban, como medios arquetípicos, la capacidad humana de *traducir* cuerpos tridimensionales en un medio que los contradice de manera tan profunda por tratarse de una superficie.”. BELTING, 2010. Op. Cit. P. 31.

Essas duas categorias não podem ser separadas, desde a ação do *click* até a recepção da fotografia.

A fotografia guarda traços do que foi, indícios visuais do que estava diante dela. Mas essa sensação complexa, ambígua, misteriosa, de “reconhecimento” (...) é na verdade uma experiência metafísica crucial. Essa experiência repousa sobre dois grandes fundamentos. A fotografia é a construção do outro. (...) ela é outra coisa que uma reprodução: é a instauração de um mundo paralelo ao mundo, que teima em trazer, para o presente, a ilusão do instante passado. O universo paralelo da fotografia não é um qualquer simulacro do “real”: a fotografia existe no mundo não como um sucedâneo, mas como um ser autônomo, cujo eixo constitutivo vincula-se à temporalidade.¹⁵¹

Dado seu caráter físico, a fotografia tem na marca da luz deixada pelas coisas em uma superfície sensível, seu primeiro momento. Aqui já se pode relacionar a ruína: o intuito é a transformação do espaço tridimensional em chapa: modulo o mundo que “vejo real” a fim de fabricar um outro mundo, agora bidimensional. Um deslocamento no espaço sempre irá implicar um deslocamento no tempo, ambos estão em contínua imbricação, são inseparáveis.¹⁵²

Se a transformação do espaço-tempo do mundo que temos como real é o resultado da fotografia, cabe, a quem a olha, perceber as inconstâncias. Se a vendedora de peixes já não mais é, pressupõe-se que um dia ela foi.

Ainda na sua Pequena história da fotografia, Benjamin reflete:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador 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.¹⁵³

¹⁵¹ COLI, Jorge. A fotografia, o tempo e a morte. p.96. Revista Studium, Unicamp, nº37, 2015. http://www.studium.iar.unicamp.br/37/studium_37.pdf

¹⁵² Essa reflexão é proposta pelo fotógrafo Gerardo Suter em texto sobre seu trabalho. SUTER, Gerardo. Articular una pregunta. In. VILLASEÑOR, Enrique. LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA MEXICANA EN EL MARCO DE LA BIENAL DE FOTOPERIODISMO (1994-2006): Reseña histórica, propuestas pedagógicas, reflexiones teóricas y testimonios de protagonistas. México, agosto de 2016, p. 244. Fonte: <http://fotoperiodismo.org/BIENAL/INVESTIGACION/investigacion.htm> (visualizado em 17/05/2017).

¹⁵³ BENJAMIN, 1994. Op. Cit. p. 94. Grifos nossos.

A questão proposta se encontra justamente na rachadura entre o evento e a imagem: presença e ausência são determinantes para se ver uma fotografia. Ora, se a ausência está colocada como questão, logo a incompletude temporal atinge o espectador. Aquela “centelha do acaso” que a “realidade chamuscou a imagem” é exatamente o que transforma a fotografia em ruína. O tempo perdido, revolto no inconsciente e propulsor de novos paradigmas, caracteriza a ruína. Não estamos falando de algo que não é mais, mas sim de algo que outrora foi e que hoje está diferente.

Se pensarmos que a memória é construída a partir de fragmentos conectados diretamente à criação de imagens, a fotografia e, mais que ela, o modo de percepção e cognição que ela criou, estaria numa posição intrínseca com o que concebemos como realidade, seja de um passado remoto (mesmo àquele em que não existia a imagem fotográfica) ou do presente. Nossa mente conforma imagens que, dado o teor socialmente aceito de documentação que a fotografia concebeu, situam pontos de vista carregados de sentidos de verdade. Se, como argumenta a pesquisadora mexicana Laura Flores, a “fotografia funciona como um equivalente físico e material da memória” e que esta, por sua vez, está ligada ao “mundo dos espectros”¹⁵⁴, devemos perceber nossa relação com as imagens fotográficas não apenas como um contínuo homogêneo, mas como uma atualização constante do que vemos no presente e do que outrora vimos, numa lógica em que o corpo é além de suporte de imagens, gerador delas. A autora salienta:

Enquanto a memória indica o passado, o “percepto”, em contrapartida, assinala o presente: é a forma do percebido enquanto se o está percebendo [...] Uma imagem é, portanto, a impressão visual que fica em nossa mente quando fechamos os olhos: só podemos vê-la por meio da memória.¹⁵⁵

Tendo em vista que vivemos uma era em que o visual predomina sobre o textual, e que nossa percepção está ligada a regimes de visualidade oriundos de aparatos tecnológicos cada vez mais impositivos ao corpo, a fotografia desempenha um papel de extrema importância na conformação do que concebemos como prova do real. Esta conformação, portanto, é oriunda da

¹⁵⁴ FLORES, Laura González. *Fotografia e pintura, dois meios diferentes?* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. pp. 123-124.

¹⁵⁵ Idem.

relevância dada sobremaneira ao detalhe. Seja na fotografia analógica, seja na digital (e respeitando seus estados de visualidade, materialidade e gestualidade), a atenção delegada ao detalhe é um expoente tanto no que diz respeito à fotografia como documentação quanto ao modo como indivíduos concebem realidades: é pelo detalhe que construímos, cotidianamente, fragmentos da realidade.

As noções de “detalhe” e “fragmento” são importantes quando pensamos na relação entre a fotografia, a ruína e a história. Como coisa/objeto, a fotografia, que envolve uma ausência, é uma ferramenta visual que valoriza o detalhe para, a partir do fragmento, pôr em evidência alguma ideia – imagem da imagem – sobre assuntos, pessoas, naturezas – enfim, sobre qualquer tema que possa envolver a imagem vista.

Assim, se Walter Benjamin afirmava que a “história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”¹⁵⁶, é possível entender a própria natureza da fotografia (que valoriza o detalhe e o fragmento de ausências) como uma forma de criar a analogia entre fotografia e um modo de construir a história.

Neste sentido, abordamos a noção de ruína neste trabalho justamente a partir do modo como Rio Branco trabalha com o fragmento na intenção de ‘construir’ ruínas. Por mais que possamos perceber um caminho para a desmaterialização da imagem enquanto suporte e da abstração em relação ao tema na fotografia de Rio Branco, o referente nunca deixou de ser um elemento presente em sua obra. Entretanto, o referente nem sempre está ali com o intuito de contar uma história, como esperaríamos de um trabalho documental. Logo, temos sequências de imagens que, não abandonando o referente, são montadas em fragmentos para vir a significar uma outra coisa. Assim a ruína é construída: imagens aos pedaços, pertencentes a outro tempo e espaço, coexistem na montagem para conformar uma outra obra, uma outra edificação com novos sentidos, novas memórias.

A ruína na obra de Miguel Rio Branco pode ser abordada, assim, a partir de diferentes pontos. De um modo bastante inovador, o artista em distintos

¹⁵⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da História. In: BENJAMIN, 1994. Op. Cit. P. 229.

momentos de sua carreira viu na ruína um conceito, tratando-a como tema em sua narrativa visual, bem como uma maneira de conceber seu trabalho, tendo em vista que o fragmento (base conceitual da ruína, posto que o arruinado compõe fragmentos do que foi) é base para elaboração tanto de fotolivros quanto de instalações audiovisuais.

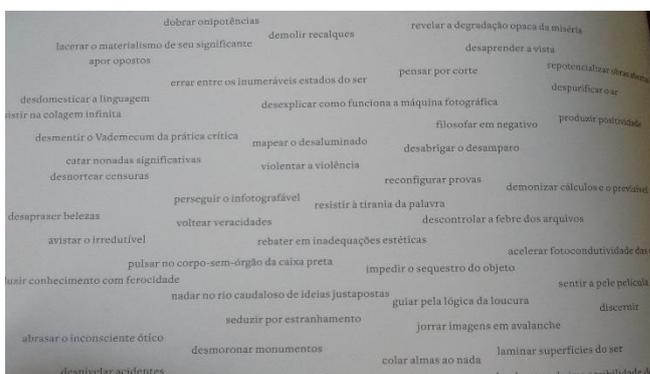


Figura 28. Página 34 do Catálogo da exposição Ponto Cego de Miguel Rio Branco, 2012.

“Insistir na colagem infinita”; “Desmoronar monumentos”; “Laminar superfícies do ser”; “Desmemoriar documentos”; “Reconfigurar provas”.¹⁵⁷ Os fragmentos textuais escritos pelo curador Paulo Herkenhoff para o catálogo da exposição Ponto Cego¹⁵⁸, são indícios de uma interpretação da obra de Miguel Rio Branco que tem como ponto de partida a própria fragmentação. As ideias de colagem e da não-identificação do referente direto dão às obras de Rio Branco uma poética que não tem como objetivo contar uma história – ou, ao menos, uma história no sentido de compreensão da narrativa do romance, a rigor, uma sucessão longa e descritiva de eventos, ações e sentimentos de personagens fictícios, numa transposição da vida para o plano artístico.¹⁵⁹

Rio Branco articula a poética do fragmento. Assim, para pensar a formação, ou seja, o modo como o artista constitui sua poética, é preciso levar em consideração os meios híbridos que Rio Branco utiliza para compor, técnica e conceitualmente, seu trabalho. Do cinema, Rio Branco parece se imbuir da ideia da duração, por meio dos planos prolongados que colocam o corpo do próprio artista como protagonista. Da pintura, o artista faz emanar a abstração, delegando à imagem um caráter totalizante, onde a cena real só existe em

¹⁵⁷ HERKENHOFF, Paulo. In. RIO BRANCO, Miguel. Miguel Rio Branco: Ponto Cego. – Arte. Porto Alegre: Imago, 2012. P. 34.

¹⁵⁸ Porto Alegre, 2012

¹⁵⁹ Ver FERREIRA, 1986. Op. Cit. 1519.

função da sua composição posterior em imagem. Da *assemblage*, o artista quando cria seus próprios universos, traz a materialidade das substâncias que outrora eram incorporais na tessitura da imagem.

A poética aqui deve ser compreendida no seu caráter particular, onde palavras não são capazes de extrair todo o motivo ou significado de coisa qualquer. Todo o material existe, e é montado, em função da imagem e o que dela podemos extrair.

Desta forma, um dos trabalhos seminais de Miguel Rio Branco se torna relevante quando pensamos nessas relações entre a fotografia e a ruína. Trata-se da série fotográfica realizada na Bahia no fim dos anos 1970, cuja primeira exposição se intitula “*Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*”.

2.2 *Nada Levarei Quando Morrer Aqueles que Mim Deve Cobrarei no Inferno: fotografias e filme*

A questão do corpo e da ruína permeia toda a obra de Miguel Rio Branco. Como representação do divino ou do profano, do carnal ou do espiritual, do bem ou do mal, o corpo é o principal suporte que Rio Branco encontra para discutir inúmeras questões. Como um autor inserido no seu contexto político e social, Rio Branco produz críticas e reflexões sobre a sociedade a partir de diferentes suportes e estilos. Seja num projeto documentário com as prostitutas do Maciel-Pelourinho na Bahia, com os índios Kayapó da aldeia Gorotire (o que gerou além da série fotográfica, a instalação *Diálogos com Amaú*), ou em fotolivros onde imagens de campos queimados, matadouros ou igrejas abandonadas constroem poéticas visuais, o corpo e a ruína estão constantemente associados nas fotografias e montagens do artista.

Entre junho e dezembro de 1979, Rio Branco frequentou por seis meses o bairro Maciel-Pelourinho, em Salvador, na Bahia. Essa imersão resultou numa série fotográfica primeira vez exposta em 1980 sob o título “*Nada levarei*

quando morrer, aqueles que mim deve cobrarei no inferno” e um audiovisual homônimo, que será discutido com mais profundidade adiante.¹⁶⁰

Levadas ao público no ano de 1980 no Rio de Janeiro e em São Paulo, as fotografias que compunham a exposição causaram impacto no público e larga discussão da crítica. Exibidas a um público acostumado a consumir fotografias esteticamente aprazíveis, as imagens do Maciel que mostravam ruínas e corpos violentados, cenas consideradas degradantes e personagens subversivos suscitaram discussões acirradas sobre o papel da fotografia na arte e, principalmente, nos espaços de arte. Em entrevista a Mariano Klautau Filho, Rosely Nakagawa, responsável pela galeria na época, discute essa recepção:

O que tínhamos na época como tradição em fotografia era o fotojornalismo, a fotodocumental, a foto de moda. Nós não tínhamos espaço para ensaios tão experimentais. A única pessoa que fazia isso era o George Love na [revista] *Realidade*, e era uma pessoa combatida por causa disso. A expectativa de uma galeria de fotografia era ver fotografias bonitas na parede, pra vender, para decoração. A gente tentava fugir disso. E como espaço de arte para fotografia, uma exposição sobre a Bahia esperava-se muita baiana, muita fachada colonial. A do Mariozinho [Cravo Neto] eram retratos, era uma coisa mais palatável, tinha uma sofisticação escultural. Era mais tratada. Mas a do Miguel [Rio Branco] era crua. Ele tratou de uma coisa que ninguém queria ver. Aquilo era tratado sem efeito glamouroso. Era uma realidade que ninguém queria ver. E ele tratava [era] de uma maneira crua, o jeito de fotografar também era: essa aproximação mais glauberiana, sem nenhuma “bondade”, sem nenhuma intermediação. Então isso era uma coisa muito inesperada para o público em geral e para a Fotoptica, que era uma empresa, queria mostrar o belo etc.¹⁶¹

A exposição individual na Fotogaleria Fotoptica em São Paulo foi inaugurada em 13 de outubro de 1980. Faziam parte dela 50 fotografias em cor. A intenção do artista era ampliar as fotografias no processo *cibachrome*, seguindo o mesmo padrão das ampliações de uma recente mostra de Mario Cravo Neto. Tendo em vista que esse processo somente era possível de ser realizado em Nova York e a galeria não poderia assim o realizar, foi decidido

¹⁶⁰ *Nada levarei quando morrer, aqueles que mim deve cobrarei no inferno*. Audiovisual: 20’16”, 1981. Miguel Rio Branco. Fonte: Site do artista.

¹⁶¹ NAKAGAWA, Rosely. Entrevista a Mariano Klautau Filho. São Paulo, 25 fev. 2014. (34min.5seg). In. KLAUTAU FILHO, 2015. Op. Cit. P. 118.

que iriam ampliar as imagens num processo parecido, pela Kodak. As imagens não teriam a mesma qualidade, porém a série foi produzida em cromo e ampliada em processo direto, o que dava às imagens uma intensidade viva e cores.¹⁶²

As cores saturadas dos corpos e da paisagem em ruína do bairro Maciel, transpassadas no papel fotográfico em forma de série, ou seja, conformando uma narrativa, nos leva a pensar sobre duas questões primordiais na discussão aqui proposta: de uma lado, temos a ficcionalização da realidade pelo uso intensificado da cor, o que gera um padrão de realidade; de outro, uma reconstituição estética da própria ruína: a da paisagem e a do corpo.

O uso da cor que realça a pele negra dos homens e mulheres, que salienta as cicatrizes nos corpos prostituídos, que faz com que os animais se tornem mais degradados, que enfatiza o ruir das fachadas numa temporalidade que parece somente pertencer àquele universo, cria um padrão de realidade. A cor cria, assim, uma visualidade colorida tão presente nas imagens de certas brasilidades. De outro lado, temos uma monumentalização da própria ruína por meio da montagem: aquele bairro antes delegado ao esquecimento, ao seu próprio destino, está agora montado numa narrativa regada com um discurso político, tendo em vista não somente o espaço onde é exposto, mas a repercussão da mostra na imprensa.

¹⁶² Cf. KLAUTAU FILHO, 2015. Op. Cit. P. 117.



Figura 29. Série Maciel-Pelourinho exposta na galeria Miguel Rio Branco (Inhotim). Fotografia Luísa Brasil, 2015.

A região do Maciel-Pelourinho, no Brasil Colônia, era habitada por famílias nobres, haviam 250 casarões de arquitetura portuguesa. Com o crescimento urbano, os proprietários se mudaram e alugaram os imóveis para pequenos comerciantes, ambulantes, lavadeiras, prostitutas, artistas e intelectuais. Com a crise econômica, esses novos moradores sublocaram os cômodos dos casarões, transformando o espaço em cortiços que abrigavam traficantes, ladrões e policiais.¹⁶³ Com o passar dos anos, os antigos casarões coloniais foram ruindo, criando um espaço onde as ocupações ilegais não respondiam positivamente à ligeira destruição urbana. A pobreza, a prostituição e o descaso por parte do governo promoveram uma situação favorável para a constituição do que aqui chamaremos de *corpo trágico*, conforme expressão de John Pultz e Anne de Mondenard.¹⁶⁴

Os anos 1970, na trajetória de Miguel Rio Branco, podem ser considerados um período de formação do artista a partir de duas vertentes, que posteriormente iriam marcar fortemente suas obras: de um lado, a formação no

¹⁶³ Trecho adaptado de COELHO, 2002. Op. Cit.

¹⁶⁴ Corpo trágico se relaciona ao corpo fruto da pobreza, da violência, da exclusão, da loucura, da droga, da angústia e da morte. Conforme questão colocada por John Pultz e Anne de Mondenard: Por que certas fotografias nos obrigam a olhar para o que não queremos ver? PULTZ, John; DE MONDENARD, Anne. *Le corps photographié*. Paris: Flammarion, 1995, p. 97-98.

cinema, que propunha uma estética experimental¹⁶⁵; de outro, um fotodocumentarismo baseado em uma visão da realidade interiorana brasileira que, a partir dos garimpos e matadouros, suscitam um modo de fotografar que desempenha na arte uma reflexão crítica sobre a modernização proposta pelos governos autoritários dos países latino-americanos.¹⁶⁶

Que imagens Rio Branco apresenta em *Nada Levarei...?* Quais os corpos que o artista rodeia e que imagens do corpo produz no Maciel-Pelourinho? Os corpos das pessoas que ali viviam – crianças, cafetões, prostitutas – são “perseguidos” de uma maneira cambiante que não permite uma análise linear ou taxativa. De antemão, percebe-se que o corpo da mulher negra e prostituída é o fio condutor para a narrativa. A partir dele, o “espaço-pelourinho”, passa a existir. As crianças e os homens que aparecem nas imagens estão submetidos ao corpo feminino e sexualizado.

Rio Branco poderia fotografar, apresentar e montar as imagens de diversos ângulos. Do pictorialista ao estilo engajado¹⁶⁷, as possibilidades são muitas. No entanto, nas fotografias de Rio Branco, vemos surgir imagens de um corpo fragmentado que, mais que contarem a história daquelas pessoas em sentido literal, falam de si mesmas: são fotografias que, também, interrogam a própria fotografia.

¹⁶⁵ O trabalho que Rio Branco realizou na produção do filme *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, junto ao fotógrafo Afonso Beato, foi essencial na formação do artista.

¹⁶⁶ Como podemos visualizar na exposição *Negativo Sujo*, primeira vez exposta na Escola de artes Visuais do Parque Laje, Rio de Janeiro, em 1978.

¹⁶⁷ Ao exemplo da exposição *The Family of man* (MOMA, 1955).



Figura 30. Imagem da série do Maciel-Pelourinho. Salvador, 1979. Fonte: Catálogo da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia. São Paulo: Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand, nº 19, 2012. P. 103.



Figura 31. Imagem da série do Maciel-Pelourinho. Salvador, 1979. Fonte: Magnum

O corte fotográfico, que privilegia o detalhe a partir do fragmento dos corpos marcados por cicatrizes das duas mulheres, na figura 28, e a opção pela frontalidade crua, apresentada na figura 29, colocam-se como sintomas que, ao cabo, perturbam, questionando o fazer fotográfico do artista no momento da toma, ao mesmo tempo em que questionam, de um lado, a

“realidade” vivida por aquelas pessoas e, de outro, os corpos, que, deixando de lado a vida, adentram o mundo das imagens para, da ruína e dos pedaços, novamente se monumentalizar.

O jogo entre o viés antropológico e a plasticidade é uma constante nos discursos sobre a obra de Miguel Rio Branco. Isto acontece em parte pela construção da obra pelo próprio autor, quando se manifesta como *outsider* tanto na arte quanto na fotodocumentação. Já em 1981, num depoimento a Lígia Canongia, Rio Branco demonstra sua posição:

Bem, creio que minhas fotos têm tanto o lado formal como o documental. Vistas ou montadas de maneira diferente, poderiam ser tidas tanto como documentais quanto formais. Creio que é pela montagem que se concretiza a minha visão pessoal. Esta é que não deixa que o formalismo domine, nem que possa dizer: isto é um documento.¹⁶⁸

Essa modulação autoral, que ao longo dos anos irá se reafirmar na carreira de Rio Branco, já se apresenta desde a exposição *Nada levarei...*, bem como salienta o crítico Moracy de Oliveira no Jornal da Tarde em 1980:

Cheio de imagens/símbolo de fácil assimilação como é um bairro decadente que exhibe fachadas coloniais semidestruídas, prostitutas, traficantes e um repertório completo de marginais, Miguel Rio Branco consegue uma síntese onde a documentação sociológica convive de forma invejável com um discurso pessoal amargo e pessimista.¹⁶⁹

A análise da exposição *Nada levarei...* proposta por Mariano Klautau Filho propõe uma discussão profícua acerca das imagens desses corpos e dos aspectos documentais e poéticos envolvidos. Klautau sugere que a frontalidade em que as imagens estão expostas está envolta em uma “necessidade paradoxal de confrontação e diluição [de Rio Branco] com aquela comunidade.”¹⁷⁰ Para o autor, os aspectos documentais na poética de Rio Branco, surgem “como um campo de atrito e instabilidade, como um elemento forte e problematizador”.¹⁷¹ Entre o movimento intuitivo do documentarista, que Klautau sinaliza como o “inconsciente solto” e a construção de uma poética,

¹⁶⁸ CANONGIA, Lígia. Bons tiros na hora certa: entrevista à Lígia Canongia. Revista Módulo, São Paulo, abril-maio, p. 58, 1981. In. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/es-mx/portada.aspx> visualizado em novembro de 2018.

¹⁶⁹ OLIVEIRA, Moracy. Rio Branco, polêmico, instigante. Jornal da Tarde, São Paulo, Nov. 1980.

¹⁷⁰ KLAUTAU FILHO, Op. cit. p. 105

¹⁷¹ Idem.

“linhas mestras conceituais”, encontramos fotografias que, como antes observado, interrogam a própria fotografia.

Entre o “inconsciente solto” e a atenção às “linhas mestras conceituais”, o artista equilibra-se, arrisca-se em ideias que parecem contraditórias, mas que, de fato, indicam procedimentos que estão sempre experimentando limites na representação do objeto ou assunto com o qual se envolveu.¹⁷²

O nu se apresenta como elemento primordial nas imagens. É a partir da amostra ou da referência ao corpo nu que descobrimos na pele daquelas mulheres as mesmas marcas e cicatrizes que se encontram nos antigos casarões: a passagem do tempo e a violência social se apresentam na composição formal e na montagem das fotografias.

Assim, a paisagem em ruína e o corpo trágico foram os principais recortes fotografados e filmados por Rio Branco. Interessa-nos, aqui, perceber o ponto de vista tanto social quanto estético do fotógrafo possibilitando, assim, realizarmos uma interconexão entre as ruínas da paisagem e as ruínas do corpo.

O ponto de vista do fotógrafo nos é muito caro, ao passo que, a partir de suas escolhas, todo um universo de representação sobre as pessoas, o espaço e, principalmente, o corpo, é criado. Maciel-Pelourinho não é apenas o que Rio Branco mostra. No entanto, seus quadros seletivos são parte importante na conformação visual sobre a paisagem e o corpo negro baiano¹⁷³. Sobre os diferentes pontos de vista dos fotógrafos, Fortini escreve:

A diferença de pontos de vista organiza-se com uma certa harmonia, uma visão geradora de sentido estético em resposta a um objetivo, onde o denominador comum é o questionamento, específico de cada um, da problemática da paisagem: a ruína na paisagem e a ruína como paisagem.¹⁷⁴

¹⁷² KLAUTAU FILHO, 2015. Op. Cit. P. 106

¹⁷³ Cabe salientar que Rio Branco é um fotógrafo com projeção internacional. Suas imagens e “modos de ver” o Brasil e o brasileiro rodam o mundo, principalmente na Europa e nos EUA.

¹⁷⁴FORTINI, Marcel. *Esthétique des ruines dans la photographie de guerre*. Paris, L’Hamartan, 2014, p.17. No original: La différence des points de vue organise avec une certaine harmonie, une vision génératrice de sens esthétique tout en répondant à l’objet de la commande avec comme dénominateur commun le questionnement, propre à chacun, de la problématique du paysage : la ruine dans le paysage et la ruine comme paysage.

À medida que o fotógrafo direciona o espectador para certas modulações visuais, as imagens vão adquirindo valores sociais e estéticos. A partir das escolhas formais, visualizadas no movimento dos corpos em relação ao espaço urbano do Maciel-Pelourinho, Rio Branco acaba por criar, no conjunto entre o corpo sexualizado e marginal, com a cidade em ruína, imagens de corpos políticos. Ou seja, a ruína como paisagem.

Rio Branco é chamado de “o fotógrafo da luz”. Suas imagens possuem a característica de inquietar a visão, graças ao jogo entre o que mostra e o que deliberadamente esconde. O ato de ver se torna uma reflexão que surge na superfície da cópia fotográfica, na textura marcada no papel.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito.¹⁷⁵

Se ver é inquietar, não devemos nos atentar basicamente ao que está em maior evidência nas imagens. Como alerta Didi-Huberman, há que se inquietar com o “entre”. Ou seja, há que se tentar dialetizar a partir do ponto de inquietude, do entremeio que a imagem, num constante equilíbrio entre as redes de sentido, nos propõe.

O objetivo inicial do fotógrafo era realizar um trabalho de cunho documentário, mas, ao mesmo tempo, não deixar de lado o aspecto estético das imagens. Mas, ao longo das projeções em galeria e museus ao redor do mundo, as conformações artísticas dessas imagens foram produzindo um senso estético que ultrapassa o caráter inicial de documentação daquela comunidade.

A paisagem se conflui com o corpo, criando, então, uma obra híbrida. Tal posicionamento não é inconsciente. O artista, ao produzir as imagens, ao selecioná-las na montagem conceitual da obra, cria artifícios que rompem com o estatuto clássico da fotografia documentária.

¹⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, 2010. Op. Cit. P.77.

A questão colocada ante os gêneros e campos da fotografia de forma estanque, pura e sincrônica, perpassa o discurso de Rio Branco sobre sua obra e sobre seu papel como fotógrafo e artista. Seus relatos acerca da relação com a Agência Magnum enfatizam, de certa forma, uma negativa laboral e formal de sua obra dentro do campo do fotodocumentarismo e fotojornalismo.

Em 1980, numa passagem por Paris, mostrou o trabalho das prostitutas do Maciel-Pelourinho na Agência Magnum, tornando-se correspondente da agência no Brasil. Espécie de cooperativa de fotógrafos, a Magnum sempre foi um espaço de reconhecida liberdade que propiciava aos seus fotógrafos. Os dirigentes não determinavam o lugar ou a pauta que os fotógrafos deveriam seguir. O que interessava à agência e às revistas a ela relacionadas era, em primeira instância, material humano e social. Essa liberdade trazia benefícios em relação à produção de trabalhos mais autorais. Entretanto, carregava o ônus de não apoiar financeiramente todos os trabalhos que poderiam estar vinculados a ela.

Em entrevista a Daniela Bousso para o catálogo da exposição *Maldicidade*, em 2010, Rio Branco relata essa relação com a Magnum, colocando seu ponto de vista tanto no que diz respeito à agência quanto a sua experiência como fotógrafo.

Tive um primeiro contato com a Magnum a partir de um trabalho **antropológico** em 1972. Depois de vários anos trabalhando como diretor de fotografia de cinema, voltei a ter contato com a Magnum em 1980 – mostrei aquele trabalho com as prostitutas do Pelourinho – que eles acharam fantástico –, e me nomearam correspondente. O que não queria dizer muita coisa, apenas mostrava certo apreço pelo meu trabalho e que o distribuiriam. Em 1982, morando em Paris e não podendo ser o que me tinham elegido (correspondente no Brasil), tive que virar nominado, tendo que “provar” aos membros que, além de ter talento, conseguiria suportar a barra da competição interna e externa e podia trazer dinheiro e prestígio para a cooperativa. Foi quando percebi que não me encaixaria no sistema da Magnum. Além disso, **não me sentia um fotojornalista (...), apesar de muitas imagens serem documentais.** (...) As fotos que eu procurava tinham que representar minha experiência com a vida. (...) Não quis ser membro da Magnum, pois **o meu caminho é mais aberto do que a fotografia**, já que trabalhei e trabalho com pintura,

cinema, vídeo, instalações... (...) Para mim, **a fotografia nunca foi algo separado das artes visuais.**¹⁷⁶

O posicionamento de colocar a fotografia como um meio de expressão, e não o princípio gestor de seu trabalho, permitiu a Rio Branco percorrer um caminho mais ligado às artes visuais do que ao fotojornalismo, ou mesmo fotodocumentarismo que, nos anos 1970, encontrava-se num momento de grande prestígio.¹⁷⁷

Os termos destacados na citação, utilizados pelo artista para descrever sua trajetória, são emblemáticos para perceber o caráter híbrido que, principalmente a partir dos anos 1980, sua obra terá. De suas viagens pelo Nordeste no início dos anos 1970, Rio Branco destaca o viés “antropológico”, em detrimento do fotojornalismo (pautado): “Não me sentia um fotojornalista (...), apesar de muitas imagens serem documentais”. Traçando o viés mais investigativo do caráter documental, o artista se projeta como um observador e “comentarista” visual das situações vividas por ele. Dá, assim, espaço de circulação das imagens tanto no âmbito documental, no senso denúncia/engajamento, quanto na esfera da arte, como bem salienta: “O meu caminho é mais aberto do que a fotografia”; “a fotografia nunca foi algo separado das artes visuais”.

Aspectos como a luz, utilização da cor, o jogo entre o aparente e o invisível e a imersão do corpo do autor no intervalo entre a toma, a edição e a amostragem da obra¹⁷⁸, transferem e delegam novos papéis ao fotógrafo documentário. De alguma maneira, ao brincar com elementos compositivos, Rio Branco liberta a figura mítica do fotógrafo como testemunha ocular. Coloca-o, assim, na esfera de criador – tanto do acontecimento quanto do contexto geral da comunidade em que ele está inserido e produzindo sua obra. Em entrevista a Teresa Siza, Rio Branco menciona essa inserção, mostrando que seu olhar estava dirigido pela curiosidade naqueles corpos, nas ruínas. Assim o diz: “Durante seis meses frequentei o Maciel, no Pelourinho. Era retratista, fazia

¹⁷⁶ Entrevista de Miguel Rio Branco a Daniela Bousso. RIO BRANCO, Miguel. Maldicidade – marco zero. Organizado por Miguel Rio Branco, Daniela Bousso e Angela Santos. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu da Imagem e do Som/ MIS-SP; Governo do Estado de São Paulo, 2012. Pp. 36-37. Grifos nossos.

¹⁷⁷ Ver capítulo A crise do Documento em ROUILLÉ, 1009. Op. Cit. PP.: e SOUSA, 2010. Op. Cit.

¹⁷⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, pp.55-64.

fotos de mulheres, crianças e alguns homens. Mas o trabalho realmente consistia nas cicatrizes, nus, ruínas e a força que pulsava dentro disso tudo”.¹⁷⁹

O interesse de Rio Branco em fotografar prostitutas teve início em Brasília em 1976.¹⁸⁰ No entanto, foi no Pelourinho que o artista descobriu o que buscava nessas áreas de prostituição:

O clima dessas primeiras imagens era muito mais a mistura de sensualidade e drama. Mas não percebi de fato o que eu estava procurando antes que eu fosse viver em Salvador e viesse a conhecer a comunidade do Maciel na histórica área do Pelourinho. Era a mescla da degradação da área com as cicatrizes das pessoas que moravam dentro de paredes miseráveis.¹⁸¹

Conforme escreve para a publicação de sua obra na Revista *Aperture* de Nova York em 1983, o ponto de vista que o atraiu no Maciel-Pelourinho foi justamente as cicatrizes nos corpos das mulheres, a decadência social da área e a paisagem em ruína confrontada ao corpo violentado. As imagens da série valorizam o detalhe e Rio Branco jamais buscou imagens de grande abertura como na tradicional fotografia documentária. O fotógrafo busca, nas marcas corporais, mostrar essas pequenas histórias de modo a confluir espaço e corpo: a história do Pelourinho está atrelada diretamente ao corpo das pessoas que ali vivem, assim como à ruína da sua paisagem ou sua paisagem em ruína.

O sexo, elemento também confluyente entre o espaço social e o imaginário, está explícito nas imagens. Não é um elemento apaziguador, subentendido ou sutil. É a partir do sexo que toda a desenvoltura dos corpos se apresenta. É pela sexualidade, apresentada de forma sensual e dignificante na série e no vídeo, que a ruína se constitui. As marcas nas paredes, os prédios abandonados e os casarios aos pedaços são parte compositiva desse corpo – um corpo que, por meio do sexo, ativa uma forma de vida, delegando àquela paisagem em ruína sobrevivência e movimento.

¹⁷⁹ SIZA, Tereza. Miguel Rio Branco habla com Tereza Siza. Madrid, La Fábrica Fundación Telefónica, 2002. p. 16-17.

¹⁸⁰ KLAUTAU FILHO, 2015. Op. Cit. P.106.

¹⁸¹ *The Woman of Maciel*. Aperture Magazine, n.93, Fall, 1983. Visualizado em 12/12/15. No original: The mood of these early pictures was very much a mixture of sensuality and drama. But I did not truly capture what I was looking for until I went to live in Salvador and came to know the Maciel community in the historic Pelourinho area of the city. Something very special struck me as I came to know Maciel. It was the melding of the decay of the area with the scars of the people who live within its wretched wall.

Objeto de atração, a ruína é misteriosa. Detém o aspecto singular da passagem do tempo. Um tempo perdido em um lugar abandonado: a ruína cria sentimentos contraditórios.¹⁸² A contradição da ruína montada por Rio Branco está justamente na visão da destruição agregada ao corpo (sobre)vivente, ao meio social que ali emerge. Para Livia Aquino existe, nas fotos do Maciel-Pelourinho, “uma espécie de fusão entre a arquitetura e os corpos, como se pela cor e textura estes elementos se misturassem”.¹⁸³



Figura 32. “Ladeira do mijo”. Imagem da série do Maciel-Pelourinho. Salvador, 1979. Fonte: Catálogo da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia. São Paulo: Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand, nº 19, 2012. P. 103.

A ruína, pensada como abandono e morte, no caso dessas imagens, acaba por gerar um sentido contrário - a atmosfera de movimento cria um sentido de vida. O corpo trágico, juntamente com as paredes deterioradas, supõe uma estética que remonta à existência fugaz do ser, ao efêmero. Chateaubriand, referindo-se aos sentimentos propostos pelas ruínas do pintor Hubert Robert, salienta: “Este sentimento existe devido à fragilidade da nossa

¹⁸² MAKARIUS, Michel. *Ruines, representations dans l'art de la renaissance à nous jours*. Paris, Flammarion, 2011, p.8

¹⁸³ AQUINO, 2005. Op. Cit. P. 30.

natureza, uma conformidade secreta entre estes monumentos destruídos e a velocidade da nossa existência.¹⁸⁴

O que antes era monumento agora está fragilizado, e é, por fim, revertido em imagens. Salvador foi a capital do Brasil até sua transferência para o Rio de Janeiro. Foi a partir de Salvador que o Brasil começou a se criar como hoje o é. Espaço africano, ali está o berço de uma nação que renega seu lado negro.¹⁸⁵ O corpo negro marcado por cicatrizes geradas pela violência policial e sexual, quando apresentados em imagens, é também uma expressão da “fragilidade de nossa natureza”, da passagem do tempo que deteriora a existência humana.



Figura 33. Imagem da série do Maciel-Pelourinho. Salvador, 1979. Fonte: Magnum.

¹⁸⁴ CHATEAUBRIAND, F.R. de. *Le génie du christianisme ou Beautés de la religion chrétienne*, III, v.3, Paris, Gllimard, 1978, p. 881. In : MAKARIUS, Michel. *Ruines, représentations dans l'art de la renaissance à nous jours*. Paris, Flamarion, 2011, p.8. No original: “Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, une conformité secrète entre ces monuments détruits et la rapidité de notre existence.

¹⁸⁵ Ver: LAPA, José Roberto do Amaral. *A Bahia e a carreira da índia*. Ed. Fac-Similar. São Paulo: Hucitec, 2000.



Figura 34. Imagem da série do Maciel-Pelourinho. Salvador, 1979. Fonte: Magnum

Entre o processo de documentação e a criação da forma, a série do Maciel-Pelourinho apresenta um artista que renova o campo cambiante da fotografia. Nem só documentação daquela comunidade, e nem somente uma experiência estética, mas as duas coisas ao mesmo tempo, Rio Branco monta em imagens seu discurso sobre o Brasil, sua denúncia (mesmo que a renegue) de um Brasil martirizado que, num constante confronto nos espaços sociais, decai. Canongia observa:

As imagens do artista pertencem à esfera do enigma e do drama por extrapolarem a definição de um campo factual preciso e transformá-lo em outro universo sensível, redimensionado por sua poética subversiva [...] O tema não é 'coisa', mas conceito; não se restringe a objetos, pessoas, cenas ou acontecimentos, a elementos físicos e concretos do real observado.¹⁸⁶

A perda, movimentada pelas micro-histórias, não tem relação com o fim da energia que emana, mas com a criação de uma outra coisa: a estética da ruína da paisagem e dos corpos. Do ponto de vista político do fotógrafo e do espaço social real do Pelourinho “pré-restauração”, cria-se uma estética própria a uma fotografia que se pretende híbrida, que se conecta tanto ao documentarismo social quanto à conformação de uma estética de cunho artístico.

¹⁸⁶ CANONGIA, “Sobre a cor e a luz”. Apud. AQUINO, 2005. Op. Cit. P. 70.

De agora em diante, as ruínas murmuram algo que vai muito além de nossa condição de mortais. Pela perda da unidade e completude de que são o sintoma, as ruínas refratam a imagem do mundo contemporâneo cujos sentidos foram dispersos em ramificações infinitas; eles implicitamente representam o apagamento do ponto para o qual o curso da história convergiu, bem como a atomização do indivíduo em sua vida e na sociedade.¹⁸⁷

Assim, a partir dos fragmentos (da fotografia, das histórias, das marcas dos corpos e da paisagem, da série montada e mostrada), podemos conjugar o aspecto social e histórico do Pelourinho em fins da década de 1970 com a formação estética desse espaço criada por Rio Branco. O documento vem à tona: ao mesmo tempo em que o trabalho não se encaixa no estilo de fotografia documentária clássica, de reforma social, o artista propõe uma visão do espaço e das pessoas que conforma uma relação profícua do autor com a comunidade. Rio Branco, em suas entrevistas, relata e se posiciona em relação a “realidade” vivida por aquelas pessoas que ele fotografou. Um documento no sentido atual: são imagens que representam aspectos do espaço fotografado, das pessoas e do autor das imagens.

Criadoras de novas memórias, as fotografias do Maciel-Pelourinho de Rio Branco são como uma reedificação do destruído. Elas partem do deteriorado para criar e produzir novos sentidos sobre aqueles corpos e aquele espaço urbano.

As ruínas podem ser resquícios de memória, preservando fragmentos de histórias de povos antigos. Não é o que aconteceu no caso dos prédios abandonados e arruinados do bairro Maciel-Pelourinho, em Salvador. Ali, estava o que não se queria preservar. Ali, moravam pessoas consideradas de “má índole”, que deveriam ser retiradas para a “limpeza” e “normatização” urbana e social. As ruínas dos corpos e da paisagem transformadas em fotografias por Rio Branco se perpetuaram como relíquia, como objetos de arte. O mesmo não ocorreu com as ruínas de fato, que no início da década de 1990, foram “revitalizadas”, foram transformadas em outra coisa que não mais diz

¹⁸⁷ MAKARIUS, 2011. Op. Cit. P.9. No original: Désormais, les ruines murmurent quelque chose qui va bien au-delà de notre condition de mortels. Par la perte de l'unité et de la complétude dont elles sont le symptôme, les ruines réfractent l'image du monde contemporain dont les sens s'est éparpillé en ramifications infinies ; elles figurent implicitement l'effacement du point vers lequel convergeait la marche de l'histoire, ainsi que l'atomisation de l'individu dans sa vie et dans la société.

respeito àqueles corpos sexualizados da década de 1970. Aquela ruína mescla entre paisagem e corpo, hoje existe apenas no âmbito da imagem.

Vencedor do Prêmio Especial do Juri e Prêmio da Crítica Internacional no *XI Festival International du Film de Court Métrage et du Film Documentaire de Lille*, na França em 1982 e Melhor Fotografia no Festival de Cinema de Brasília em 1981, o média-metragem (20'16'') *Nada Levarei Quando Morrer Aqueles que Mim Deve Cobrarei no Inferno*¹⁸⁸ é, em suma, um filme político. Invocando aspectos como a escravidão, a ruína (moral e arquitetônica), o sexo marcado pela violência, as sociabilidades e o corpo trágico¹⁸⁹, o filme não pode ser visto de modo separado da série fotográfica. Usando imagens estáticas em jogo com uma câmera dirigida quase ao modo de Dziga Vertov em *Um homem com uma Câmera*¹⁹⁰, *Nada Levarei...* está inserido num contexto claro de inserção e relação do artista com o ambiente social do Maciel-Pelourinho.

Em 1977, Rio Branco já havia experimentado um tipo de produção que beirava uma espécie de apontamento visual com o curta intitulado *Trio Elétrico*.¹⁹¹ O filme que é rodado no carnaval de Salvador tem o depoimento de Osmar, da dupla musical Dodô e Osmar, sobre a invenção, feita por eles, do trio elétrico em 1950.¹⁹² O som é intercalado pelo depoimento, pela sonoridade do *pau elétrico*¹⁹³ e pelo zunido do povo na rua. Numa forma de documentário que beira o ensaio, o filme adentra as ruas e mostra um artista, já em 1977, que possui uma proximidade com o ambiente social do qual retira material para seu trabalho.

¹⁸⁸ Este filme, assim como outros de Rio Branco, podem ser vistos pelo site oficial do artista através do link: <http://miquelriobranco.com.br/portu/cine.asp>

¹⁸⁹ PULTZ; DE MONDENARD. 1995. Op. Cit.

¹⁹⁰ União Soviética, 1929. 68min.

¹⁹¹ 1977, 14 min. Formato original: 16 mm. Filme também disponível em: <http://miquelriobranco.com.br/portu/cine.asp>

¹⁹² O Trio Elétrico saiu pela primeira vez nas ruas de Salvador no ano de 1950. A dupla Dodô e Osmar tocava instrumentos elétricos e saíram pelas ruas de Salvador em cima de um carro todo estilizado, tocando os frevos com seus instrumentos elétricos e amplificadores.

¹⁹³ O pau elétrico é parente próximo do bandolim elétrico, chamada de Guitarra Baiana, representa um híbrido entre um cavaquinho e um bandolim. Foi também inventada pela dupla Dodô e Osmar e foi aperfeiçoada pelo filho de Dodô, Armandinho Macedo. Fonte: <http://www.guitabaiana.com/historia> visualizado em 22/02/2019.

Nada Levarei... tem algumas proximidades com *Trio Elétrico*, no entanto, apresenta um artista mais sofisticado em relação aos assuntos técnicos e estéticos. A trilha sonora, junto aos corpos sensualizados e aos casarios coloniais arruinados criam uma atmosfera que, em camadas, pode ser analisada sob dois aspectos.

A questão da história social urbana de Salvador vem à tona ao passo que observamos, em destaque, corpos negros rodeados de uma miséria econômica na antes considerada a parte mais nobre da cidade. Homens, mulheres e crianças negras com seus corpos com cicatrizes se apresentam ora nas calçadas ora nas dependências dos sobrados e casarios que pertenciam à elite colonial da cidade de Salvador, que naquele final dos anos 1970 estavam em gradual desmoronamento. Essas imagens, que variam entre fotografias e imagens em movimento, não são apenas resquícios do período da escravidão no Brasil, mas um *continuum*, onde negros e pobres ainda se encontram à margem da sociedade.¹⁹⁴ As imagens das ruínas humanas e arquitetônicas são, assim, a faceta visual do fracasso do projeto civilizador branco.

Outra linha de interpretação é a questão do sexo. Nunca deixando de lado os sentidos de ruína, do corpo e da paisagem, o sexo neste filme tem o papel de monumentalizar àqueles corpos e espaços, delegando uma espécie de dignidade e humanidade àquelas pessoas que se encontram numa situação limite. De fato, percebemos certa felicidade na movimentação gerada pelos traços de cotidiano que a câmera de Rio Branco flagra (e monta), algo que existe nas fotografias, porém com menos ênfase. Em dois exemplos visualizamos esta questão. No primeiro (figura 33) temos um casal que exhibe sua dança com orgulho ao som da música *Desabafo* de Roberto Carlos.¹⁹⁵ Olhando diretamente para a câmera, a dupla busca demonstrar seus melhores movimentos, com uma espécie de orgulho. Cabe salientar a presença de um terceiro elemento: o homem que retorna o gesto de filmar para as lentes do artista.

¹⁹⁴ Cf. SKIDMORE, Thomas E. Uma história do Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 1998. PP. 290-295.

¹⁹⁵ *Desabafo* de Roberto Carlos (3'38'') foi lançada em 1979.



Figura 35. Frame de Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno.

No segundo (figura 34), mais emblemático, temos outro casal, agora seminus e se abraçando enquanto outras pessoas ao redor (homens, mulheres e crianças) se divertem com a cena. A tranquilidade ao se apresentarem perante a câmera e aos olhos de outras pessoas naquele momento íntimo demonstra uma naturalização do sexo e do corpo nu. A música que trilha a cena traz uma intensidade que beira o drama, denotando um ponto de vista: perante a situação social em desmoronamento, o ato sexual e tudo que o envolve são as vias de escape daquelas pessoas.



Figura 36. Frame de Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno.

Assim, tanto nas fotografias como no filme, percebemos que o corpo funciona como um artifício para o artista montar sua trama. Os seios amostram como armas encarando o espectador. O corpo nu se torna uma artimanha de sobrevivência em meio ao caos.

Ainda, no desfecho do filme, ao artista foca a abundância do ouro na Igreja e Convento de São Francisco, destacando, assim, a denúncia da miséria social na dicotomia entre os corpos violentados e sexualizados e a riqueza advinda do espólio colonial e legitimada como patrimônio.

Após a reflexão das imagens do Maciel-Pelourinho, onde o corpo teve papel protagonista na abordagem sobre questões relativas à ruína, vemos essencial nos aprofundarmos nas relações do corpo com as imagens. Para tanto, no capítulo três, discutiremos brevemente o lugar do corpo na história sempre na busca pelo diálogo com a fotografia. A questão do duplo será abordada no intuito de subsidiar a análise do políptico Barroco, de Miguel Rio Branco.

Capítulo 3. Corpos em fotografias



Figura 37. Catálogo da exposição Teoria da Cor - Miguel Rio Branco. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

3.1 Fotografia e corpo: aproximações

“Corpo é tudo”. Se pararmos por alguns minutos para pensarmos sobre qualquer instância de nossas vidas, perceberemos que a corporalidade pode ser encontrada nos mais distintos espaços, do pensamento à concretude da cidade. Tudo é possuidor de corporalidade quando a entendemos como uma entidade totalizante e medial. A tecnologia, em suas mais diversas direções, tem no corpo seu propósito. As cidades são espaços artificiais que somente existem para abrigar e locomover nossos corpos. Enfim, poderíamos partir do princípio de que a afirmação “estudar o corpo” é tão banal quanto afirmar que seres humanos respiram.

Porém, o corpo, como matéria condutora de investigação, é tema e objeto extremamente recente. Será essa tomada de consciência uma resposta à crescente espetacularização, em termos debordianos¹⁹⁶, da sociedade? Será o culto ao corpo, elaborado a partir de imagens e da comunicação, um alerta à importância da reflexão histórica, filosófica e estética do corpo? Essas questões estão no cerne de qualquer investigação que tome o corpo como objeto.

No nosso caso, investigar as manifestações do corpo transformando em imagem parte, em grande medida, da insatisfação pungente de meios de “alfabetização” visual no que diz respeito às fotografias do corpo. A crença no referente fotográfico, retroalimentada desde o século XIX, faz com que conectemos diretamente as imagens do corpo aos sentidos de identidade e formação cultural de determinado grupo. Se olharmos as fotografias das mulheres do Maciel de Rio Branco, no sentido documentário que elas possuem, como um retrato de Salvador na década de 1970, deixamos de lado toda as outras “realidades” daquela cidade. Deixamos de lado toda a intenção do fotógrafo e todos os usos e funções que aquelas imagens tiveram ao longo de sua existência.

¹⁹⁶ Ver DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

A Nova História, quando abriu mão da supremacia da narrativa voltada aos indivíduos com nomes próprios, dos fatos totalizadores de acontecimentos e do fetiche ao documento escrito, possibilitou que olhássemos para aqueles fatos que, conforme Mary del Priore salienta,

não se atribuem a nenhum personagem em particular mas que se observam em suas repetições, que se deixam classificar segundo suas propriedades ou que são postos em correlação com outros fatos do mesmo gênero, ou outro gênero de fatos.¹⁹⁷

Ainda, como enfatiza a autora, a Nova História tem na “multidão de desconhecidos” seu objeto. Se imbuindo de outros saberes, como a geografia, a antropologia, a sociologia, o objeto de estudo abordado pela Nova História teve um movimento de abertura. Conforme Del Priore, o contato com a etnologia possibilitou a “emergência de pesquisas sobre a história do corpo”.¹⁹⁸

Longe de realizar uma revisão do papel do corpo nas humanidades, cabe salientar que são diversas as vertentes que se apropriam dele para compreender processos. Dentro dessa diversidade, estudar o corpo requer um aporte multidirecional, onde um mesmo objeto pode ser entendido a partir de várias frentes. Por esse motivo, temos que reconhecer que “o corpo não cessa de ser redescoberto, ao mesmo tempo em que nunca é revelado”.¹⁹⁹

A história do corpo está diretamente ligada às imagens dele produzidas. Desde os estudos anatômicos e cientificistas até a arte (esse caminho nem sempre segue direção diferente), as imagens do corpo são os suportes para o conhecimento/produção destes. Assim, o que iremos desenvolver não é propriamente uma história do corpo, mesmo que tenhamos suporte em estudos dessa natureza. O que nos propomos é observar de que maneira as imagens do corpo são propícias para se pensar a temporalidade (da imagem, na imagem e do espectador) e a ruína na fotografia.

Tendo em vista que cada sociedade, em diferentes contextos e tempos, interpreta o corpo de forma peculiar, criando padrões de beleza, de

¹⁹⁷ DEL PRIORE, Mary. A história do corpo e a nova história: uma autópsia. In. Revista da USP – Dossiê Nova História. São Paulo: nº23, 1994. P. 50.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. P. 79.

sensualidade, de saúde e de postura que dão referências aos indivíduos em geral, estudá-lo na história da fotografia se torna pertinente graças a grande circulação e credibilidade que a própria fotografia produz.

O corpo sempre foi motivo de representação na arte. O ser humano, desde a pré-história, manifesta a vontade de se representar. Beatriz Ferreira Pires coloca que “a relação de mão dupla entre corpo e cultura sempre existiu. As formas como ambos refletem e espelham um ao outro mudam conforme as normas e os interesses da sociedade à qual pertencem”.²⁰⁰ Deste modo, percebemos que os valores sociais estão inscritos nos corpos, já que eles são o contato primário dos indivíduos com os ambientes que os cercam.

As representações do corpo, e os saberes que as alcançam, são tributários de um estado social, de uma visão de mundo, e, no interior desta última, de uma definição de pessoa. O corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si. Donde a miríade de representações que procuram conferir-lhe um sentido, e seu caráter heteróclito, insólito, contraditório, de uma sociedade a outra.²⁰¹

Historicizar o corpo e suas representações é um trabalho intermínimo devido, primordialmente, às suas múltiplas disposições. Porém, aqui se busca a construção dessa história a partir da visualidade proporcionada pela fotografia, a vendo como uma ferramenta ativa na qual a sociedade se estrutura. Para Alexandre Santos, “a fotografia possibilita desde sua origem produzirmos uma história do corpo via imagens”.²⁰²

A modernidade ocidental privilegiou a fragmentação do corpo – ou melhor, o isolamento do corpo como uma forma de “coisa” que possuímos, e não no sentido de ser. Por isso, a fotografia, desde sua criação e graças a sua reprodutibilidade, mostrou-se uma via eficaz de representação.

Fator de individuação no plano social, no plano das representações, o corpo é dissociado do sujeito e percebido como um de seus atributos. As sociedades ocidentais fizeram do corpo um ter, mais do que uma estirpe identificadora.²⁰³

²⁰⁰ PIRES, Beatriz Ferreira. O corpo como suporte da arte. São Paulo: Editora Senac, 2005. P.26.

²⁰¹ LE BRETON, David. Antropologia do corpo e modernidade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. P.18.

²⁰² SANTOS, Alexandre. A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro. Tese de doutorado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais. UFRGS, 2006. P.132.

²⁰³ LE BRETON, 2013. Op. Cit. P. 33.

Da documentação à poética, a impressão do corpo é motivo na fotografia. Aparato de cultura e de registro da atividade humana, o corpo é depositário de uma potencialidade visual que a fotografia almeja documentar e/ou transformar em arte. Desse modo, investigá-lo a partir da cultura visual é assunto emergente na sociedade contemporânea. Santos salienta que, por ser a fotografia um dos primeiros instrumentos de massa, “ela é capaz de reproduzir, de forma rápida e irreversível, diferentes visões a respeito da cultura corporal da humanidade em geral”.²⁰⁴

O corpo almejado, ou meramente o corpo visto nas imagens, mostra-se, de antemão, uma forma de duplicar o corpo real. No entanto, visto criticamente, o corpo é considerado objeto de arte, não um duplo que tenha referência direta com o preexistente. Este corpo, transformado em fotografia, em real fotográfico, por meio de questões relativas às subjetividades (do fotógrafo e de quem é fotografado), torna-se uma segunda categoria. Desta forma, a história do corpo tem sido construída conforme alguns parâmetros detectados na cultura e nas transformações de modelos que funcionam como mecanismos codificadores de sentido.

A imagem do corpo grego, idealizado e treinado, suscita, ainda na contemporaneidade, fatores de imitação e desejo. Diversas vezes referenciado, o ideal de beleza grego foi usado tanto por regimes totalitários do passado quanto pela publicidade e a medicina estética atuais. O corpo esguio, musculoso e dito perfeito, conforme os tais padrões gregos, repercute até os dias de hoje em distintos suportes, seja no discurso da língua ou da imagem. Esse corpo era radicalmente idealizado, moldado pelo treino físico, produzido em função do seu aprimoramento, o que nos indica que ele era, contrariamente a uma natureza, um artifício a ser criado numa civilização que alguns helenistas chamam de “civilização da vergonha”, por oposição à judaico-cristã que será uma “civilização da culpa”.²⁰⁵

Com o advento do cristianismo, o corpo passa a ser interpretado de outra forma. Agora ele é fonte de pecado, algo proibido.

²⁰⁴ SANTOS, 2006. Op. Cit. P. 133.

²⁰⁵ DODDS, 1988. *Apud*. TUCHERMAN, Ieda. Breve História do Corpo e de seus Monstros. Lisboa: Veja, 1999. P. 36.

O cristianismo reprime constantemente o corpo (o “corpo é a abominável vestimenta da alma” diz o papa Gregório Magno). Por outro lado, é glorificado, nomeadamente através do corpo sofredor de Cristo. A dor física teria um valor espiritual.²⁰⁶

Lidar com a dor, o sangue e a morte era mais bem aceito no cristianismo do que lidar com o pecado da carne, com os prazeres sexuais, alimentares ou mundanos. Deste modo, o que se valoriza neste período é a alma em detrimento do corpo. Todo sacrifício carnal é merecido se em benesse aos assuntos da alma. Nessa lógica, o corpo está relacionado ao material, a tudo que é da terra, logo, ele se torna a prisão da alma. Perversão, culpa, depravação, imoralidade e vício são algumas características intrínsecas ao corpo no cristianismo²⁰⁷.

Na modernidade, vemos surgir uma outra maneira de lidar com o corpo. Com o pensamento cientificista, o corpo se torna local de experimentos, de estudos tanto na arte quanto nas ciências. O corpo descrito e analisável retrata a transformação da visão que começou a ocorrer a partir do Renascimento. A redescoberta do corpo aparece principalmente nas obras de arte, como as pinturas de Da Vinci e Michelangelo, valorizando-se, deste modo, o trabalho artesão juntamente com o pensamento científico e o estudo do corpo.²⁰⁸

No entanto, o mais incisivo movimento que separa a alma do corpo foi dado por René Descartes com seu pensamento metafísico. Com a separação do corpo e da mente, o físico passou a servir unicamente a razão. Na época (século XVII), a razão adquiriu tanta importância que passou a ser colocada em sentido de superioridade com o mundo. O sujeito se tornou o mais poderoso e o corpo (conjunto biológico, material, mundano, cheio de humores e excreções), ficou relegado ainda mais que o mundo. Essa dualidade foi ampliada para outros preceitos: espírito/matéria; masculino/feminino; branco/preto; dominante/dominado; civilizado/primitivo; culto/inculto;

²⁰⁶ BARBOSA, M. R., MATOS, P. M., & COSTA, M. E. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. *Psicologia & Sociedade*, nº 23, Vol.1. P. 26.

²⁰⁷ Como veremos na análise das imagens de Miguel Rio Branco, principalmente no políptico Barroco, a dicotomia entre céu e inferno, entre o pecado da carne e o pecado da alma, são temas constantes. Por meio da montagem visual, o artista levanta questões relacionadas ao corpo no cristianismo.

²⁰⁸ ROSÁRIO, Nísia Martins. Mundo contemporâneo: corpo em metamorfose. 2004. Artigo disponível em: <http://www.comunica.unisinos.br/semiotica/nisia_semiotica/conteudos/corpo.htm>

letrado/analfabeto; desenvolvido/subdesenvolvido.²⁰⁹ Com o avanço do pensamento moderno e a industrialização na Europa cada vez mais crescente, vê-se um atrelamento mais acirrado do corpo com a tecnologia. Aquele corpo ocioso de tempos atrás agora deveria trabalhar para alcançar o progresso rapidamente. Com o crescimento urbano e a aglomeração de pessoas, as relações com o corpo foram mudando.

A ascensão do capitalismo traz consigo um ser humano mais autônomo, colocado a serviço da economia e da produção. Esse objetivo é alcançado criando-se o corpo produtor que, portanto, precisa ter saúde para melhor produzir, e precisa adaptar-se aos padrões de beleza para melhor consumir.²¹⁰

O sentido de modernidade surgido no século XIX está ligado à noção de tempo e espaço advinda do processo de mecanização dos meios de produção. A máquina, representante maior da interferência do homem na natureza, tornou-se o mecanismo de mediação do homem com o mundo. E, na esteira da industrialização, surge a fotografia.

Projetada no coração dessas transformações, a fotografia tinha legitimidade justamente por ser uma imagem advinda da tecnologia. Essa característica da nova imagem surgida é o que a supõe como imagem moderna. Pela primeira vez na história das imagens, o homem poderia criar sem a interferência da mão livre. O simples apertar de um botão era todo o processo de criação.

Hoje, sabemos que não é somente um botão que determina o que é a fotografia. O olhar, a subjetividade e outros fatores compõem sua criação. No entanto, para os românticos que não acreditavam na fotografia, ela representava apenas um progresso tecnológico. Logo, somente nesse campo deveria permanecer. Já os modernos, que acreditavam na fotografia (ou melhor, idealizavam-na), viam a mecanização da imagem como um “meio para incrementar a eficácia da representação”.²¹¹

Nesse processo, o corpo rapidamente passou a ser representado por meio do aparato fotográfico. Segundo Alexandre Santos:

²⁰⁹ ROSÁRIO, *idem*.

²¹⁰ ROSÁRIO, 2004. *Op. Cit.*

²¹¹ ROUILLÉ, 2009. *Op. Cit.* P. 33.

O corpo tornou-se um objeto de estima, dentro de belos estojos ou álbuns de família. Olhar fotografias tornou-se bem mais do que o ato em si. Tornou-se um exercício do olhar sobre o corpo, promovendo uma interiorização da exterioridade, como aquisição histórica no campo da imagem.²¹²

Os estudos científicos em relação à fisionomia tinham o corpo e as expressões do rosto como objetos principais. Assim, partiam deles para explicar os fenômenos tanto naturais quanto sociais, tendo em vista a sutil separação que existia entre esses estudos. Essa importância dada à aparência foi uma constante, tanto no meio científico quanto no ambiente das artes no século XIX, já que esses estudos muitas vezes aparecem conjugados.

Aqui, não caberia uma discussão aprofundada desse “corpo científico” e, menos ainda, das teorias do pós-humano ou do transhumanismo, já que um dos propósitos deste trabalho é, diante das várias possibilidades de analisar as imagens do corpo, realizar o seguinte recorte: corpo/imagem/fotografia/arte/história.

As imagens apresentam o corpo, que sempre foi o mesmo, cada vez de maneira diferente. Assim, a história da imagem reflete uma história do corpo análoga, entendendo o corpo em um sentido cultural.²¹³

O corpo fotografado, ao longo do século XX, foi se transformando radicalmente. O nu artístico e as representações estanques dos retratos de estúdio do início do século XX deram lugar a uma representação do corpo fragmentada, voltada a um corpo autêntico e libertário, numa construção de “corpo puro centrado na experiência física e cotidiana”, dando espaço a um corpo cada vez mais político a partir da década de 1960.²¹⁴

Gênero artístico-metafísico por excelência, o nu foi criado na Grécia em um momento no qual a própria imagem de corpo pôde ser pensada. Isso quer dizer que a concepção de corpo na cultura ocidental está intimamente ligada à questão da imagem e da representação. Se no início do século XX a arte moderna subverte a tradição do nu, através da fragmentação e da deformação do corpo, na segunda metade do século essa

²¹² SANTOS, Alexandre Ricardo dos. A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920). Dissertação de Mestrado. Curso de Pós-graduação em Artes Visuais UFRGS, 1997. P.66.

²¹³ BELTING, 2010. Op. Cit. P. 111. No original: Las imágenes presentan el cuerpo, que siempre ha sido el mismo, cada vez de manera diferente. Así, la historia de la imagen refleja una historia del cuerpo análoga, entendiendo el cuerpo en un sentido cultural

²¹⁴ MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009. P. 8.

crise da outrora equilibrada visão antropocêntrica é ainda mais acentuada, uma vez que a **matéria, a animalidade e a crueza** passam a ser exploradas.²¹⁵

O século XX foi marcado por inúmeras rupturas no que diz respeito às relações do ser humano com o mundo “natural” e ao que concerne aos parâmetros culturais. E claro, as formas de concepção e representação do corpo não poderiam permanecer as mesmas.

Com o lançamento de um novo pensamento sobre o social (iniciado por Karl Marx) e os primeiros respingos da psicanálise, a ideia de modernidade, ou ao menos seu projeto, já vinha se delineando desde o século XIX. Porém, como salienta Teixeira Coelho, foi com a Teoria da Relatividade, de Einstein, que toda a ideia de um mundo postulado em verdades absolutas e incontornáveis se esfacelou. Espaço e tempo agora dependem do observador. Contrariando a duração de Newton, a partir de Einstein, “cada coisa tem seu tempo (o tempo de um viajante do espaço é um, o tempo de alguém preso à Terra é outro) e todas as coisas mudam conforme seu tempo”.²¹⁶

Esta transformação na “ordem das coisas” foi de extrema importância para o que viria acontecer ao longo do século XX, principalmente com as descrenças políticas/humanitárias que as guerras proporcionaram. O tempo e o espaço não mais considerados absolutos, e sim indissociáveis numa, talvez, quarta dimensão, é tema para o cubismo, “inaugurado” em 1907 quando Picasso finaliza a tela *Demaiselles d'Avignon*. “O cubismo é quase uma aplicação da teoria da relatividade à pintura, ou sua interpretação poética: num mesmo instante, um objeto é visto ao mesmo tempo sob vários aspectos”.²¹⁷

Na literatura, a problemática do tempo e de sua relatividade foi primorosamente desenvolvida por Jorge Luis Borges. A pluralidade do eu (escritor, personagem, leitor) se conjuga na ficcionalização com o tempo, num espaço onde fantasia, realidade e percepção não possuem fronteiras.²¹⁸

²¹⁵ MATESCO, 2009. Op. Cit. P. 9. Grifos da autora.

²¹⁶ COELHO, Teixeira. Moderno pós moderno: modos e versões. São Paulo: Iluminuras, 2011. PP.42-43.

²¹⁷ COELHO, 2011. Op. Cit. PP. 45-46.

²¹⁸ Ver: BORGES, Jorge Luis. Obras completas de Jorge Luis Borges. Volume 1. São Paulo: Globo, 1999.

A desestabilização das outrora certezas, fez com que o corpo na arte, ao passar do século XX, tivesse um papel centralizado. A preocupação com as micronarrativas e com o cotidiano trouxe consigo modos de conceber a arte que não era mais universalizante, mas sim pontual e local. Logo, o corpo e suas possíveis representações se tornam determinantes para se conjecturar pensamentos e ideias cada vez mais fragmentadas e, principalmente, desamarradas de verdades finais absolutas.

A arte conceitual, a partir dos anos 1960, valorizou cada vez mais a questão da ideia, deixando de lado a ênfase no objeto artístico terminado²¹⁹. O corpo, com a *body art*, passa a ser um instrumento de expressão. Aberto e fragmentado, ele se torna o espaço onde artistas buscam concretizar ideias e conceitos. Adotando o corpo como material, as artes da performance procuram contestar os ambientes institucionais da arte, criticando valores canônicos e espaços/modos de exposição clássicos. O que estava em discussão não era o fetiche do objeto acabado, e sim o próprio processo. Rouillé salienta que, para alguns artistas, principalmente nova-iorquinos, a fotografia nesse momento é uma grande aliada da arte do corpo já que, “ela sofre de um déficit de matéria e de uma espécie de insuficiência figurativa...compatível com a corrente de desmaterialização, ou de desobjetivação, que movimenta a arte na virada dos anos 1970”²²⁰.

Essa nova visão de arte está atrelada, de um lado, a uma desestabilização dos sentidos de realidade, natureza e tempo, e, de outro, aos movimentos políticos de contracultura surgidos na Europa e nos EUA – que reverberaram em diversas partes do mundo, inclusive no Brasil.

3.2 A questão do duplo

A morte do corpo nada mais é que a comprovação da passagem do tempo. Na religião egípcia, o essencial era lutar contra a vitória do tempo, por isso a perenidade do corpo.

Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: apumá-lo para a vida. Era natural que

²¹⁹ PULTZ, 2003. Op. Cit. P. 128.

²²⁰ ROUILLÉ, 2009. Op.Cit. PP. 318-219.

tais aparências fossem salvas na própria materialidade do corpo, em suas carnes e ossos.²²¹

O corpo mumificado sugere a ação do tempo num paradoxo: ao mesmo que o corpo material paralisa o mesmo por toda a eternidade, o indivíduo, num *continuum*, permanece existindo temporalmente. Esse corpo, que foge da arruinação, é ele mesmo a prova da ruína: ele é capaz de resguardar aspectos do que um dia foi em vida, mesmo esvaído de vida.

Na modernidade ocidental, o papel do corpo mumificado, resguardado para a eternidade, deu lugar às imagens como benfeitoras dessa tarefa. A realeza e a nobreza tinham na pintura sua eternização. Com a invenção da fotografia, essa perspectiva é levada ao cabo, tanto no sentido da democratização da imagem, já que outras camadas sociais poderiam se eternizar em fotografias, quanto no sentido da “realidade” e perenidade da permanência da memória do indivíduo no mundo dos vivos. As pinturas dos patriarcas e matriarcas postas em destaque nas paredes das casas burguesas; as fotografias de família criando um museu caseiro eterno; as fotografias mortuárias e os retratos ilustrativos nos túmulos: todas são práticas de eternização do corpo e (por que não?) de uma tentativa de imortalizar o tempo. E de romper, por meio da memória, a sua continuidade. Para Bazin, que creditava à fotografia uma aura mística do real, na modernidade: “O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo.”²²²

Se a duração da memória do indivíduo está ligada à produção da imagem do corpo, a crença no duplo, ou seja, a ideia de que o corpo representado em imagem é a transposição pura do corpo “real”, é explícita: “Entre nós [um cadáver] já não é um ser vivo, mas também não é uma coisa. É uma presença/ausência; eu próprio como coisa, ainda meu ser, mas no estado de objeto”. O corpo morto, quando não ritualizado e inanimado, só pode ser

²²¹ BAZIN, André. Traduzido de André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* vol. 1, Paris, Editions du Cerf, 1958). In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro : Edições Graal: Embrafilmes, 1983, p. 121. Trecho extraído do site: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAe4NUAG/ontologia-imagem-fotografica>. Visualizado em 31/01/2017.

²²² Idem

gerador de angústia e incerteza. Segundo Debray, esse choque é traumatismo suficiente que exige uma contramedida:

Fazer uma imagem do inominável, um duplo do morto para mantê-lo vivo e, por efeito indireto, deixar de ver esse não-sei-o-quê em si, deixar de se ver a si mesmo como quase nada. Inscricão significativa, ritualização do abismo por desdobramento especular.²²³

Ainda segundo este autor, em oposição a decomposição da morte nós recompomos o corpo pela imagem.

Uma decomposição tem duas saídas: a úmida e a seca, liquefação ou cremação. Para um ser vivo, o que há de pior para ver é a imunda, a inominável poça putrefata. A irremediável nódoa. A imagem física, duplo redobrado, protege-me do pior: o espetáculo desolador da putrefação.²²⁴

Distanciar-se da morte, em diferentes níveis e processos, foi uma relativa constante em toda a história da humanidade. O corpo em decomposição não deve ser visto – já que transmite doenças e, em si, é espaço livre para as manifestações do macabro, do obscuro e do que “não se sabe”.

O papel das imagens nesse processo de distanciamento da morte e do desconhecido criou, para além do serviço de preservação da memória dos indivíduos, a crença quase mágica de que, por imagens, podemos substituir a presença daquele que se foi. Uma transferência, que ocorre por imitação da forma corporal, cria a analogia do sujeito com a sua imagem.

Tendo em vista que o corpo é a maior – senão a única – prova de existência da realidade, as imagens corporais são imbuídas de um caráter de veracidade talvez superior aos outros tipos de imagens. Como representação, ou seja, o que está entre o corpo e a forma dada a ele, as imagens corporais falseiam, em certa medida, o entendimento gerado por elas. Olhamos uma imagem do corpo e automaticamente tiramos sua autonomia, pois como seres possuidores de matéria corporal, sempre iremos realizar comparações e analogias.

²²³ DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993. pp. 29-30.

²²⁴ DEBRAY, 1993. Op. Cit. P. 30.

O filósofo francês Henri-Pierre Jeudy, ao tratar das metáforas do corpo em mitos, salienta que:

A narrativa do mito conta sobre a imitação perfeita como possibilidade de transfiguração do corpo e a cena da fantasia repete esse modelo. Mas o que está em jogo é a negação da imitação por si mesma. A realização das metamorfoses do corpo supõe essa ocultação do imitar, como se o “novo” corpo impusesse por si sua própria forma.²²⁵

Assim, no mito, o corpo transfigurado deixa de lado a imitação, emancipando, por consequência, as imagens do corpo. O autor também ressalta que, deixando de lado a ideia de imitação, cria-se um paradoxo, já que quando se fala de corpo como objeto de arte, a crença no jogo das comparações é estabelecida nos princípios da imitação.²²⁶ O autor reitera: “A ideia de que existiria *a priori* uma estética das imagens corporais implica, ao contrário, uma negação do princípio de imitação (e, por consequência, do jogo de comparações), que, no fundo, apenas serviria como lembrete às analogias.”²²⁷

Segundo Jeudy, ao deslocar-se a imitação e a analogia das imagens do corpo, devolve-se a elas uma total autonomia, delegando à forma, predecessora e constituidora da imagem, o papel de dar corpo a própria imagem. A forte semelhança entre a forma, que por si conforma a representação, e o modelo, é o que geraria essa confusão.²²⁸

Essa semelhança nos leva a crer no realismo absoluto das imagens do corpo, como se a imagem original não tivesse diferenciação alguma da qual surgiu a imagem artificial. Sobre essa impossibilidade, Hans Belting salienta:

Nunca existiram imagens convincentes do corpo humano, já que a substância orgânica não pode ser transferida para imagens artificiais. Por isso nos espantam os bonecos que aparentam estar vivos, que se separam da indubitável diferença entre corpo e imagem.²²⁹

²²⁵ JEUDY, Henri-Pierre. O corpo como objeto de arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. P. 32.

²²⁶ Idem.

²²⁷ Idem.

²²⁸ Utilizo a noção que rompe com a imitação e a analogia para pensar as imagens corporais que não tem como referente direto o próprio corpo, mas que em suma, o problematizam.

²²⁹ BELTING, Hans. Antropología de la imagen. Madrid : Katz Editores, 2010. Pp. 21-22. No original: Nunca hubieran podido existir imágenes convincentes del cuerpo humano, cuya sustancia orgánica no puede ser transferida a imágenes artificiales. Por eso nos espantan los

Como seres representacionais²³⁰, o humano desde sempre recorreu à aparência. Somente somos ao passo que possamos mostrar, no jogo das aparências, uma constância, um “algo integrado” que faça sentido de alguma maneira às pessoas ao nosso redor. Dentro desse “teatro das aparências”, encenamos cotidianamente nosso ser, assim como a imagem que projetamos e reproduzimos de nós mesmos.²³¹

A cópia não é aquilo que afirma ser, ou seja, *reprodução* do corpo. Na realidade, é *produção* de uma imagem do corpo que já está dada de antemão na auto-representação do corpo. Não é possível desfazer o *triângulo pessoa-corpo-imagem* se não se quer perder as relações dimensionais entre os três elementos.²³²

Desta forma, a representação do corpo é resultado da aparição, no sentido de aparência. Na fotografia, a cópia não se manifesta como reprodução do corpo, ela joga com duas constantes: a **invenção** do mundo em imagem (bidimensional) e a **produção** da imagem do corpo.

A paixão pelo duplo, a vontade de criar movimento e vida no corpo (“morto”) representado na arte, é manifesta na história de Pigmalião, exposta aqui por meio da análise de Henri-Pierre Jeudy:

Um rei de Chipre apaixonou-se por uma estátua de marfim, que representa uma mulher. Às vezes, ele passava por quem a havia esculpido. Em sua paixão, ele pediu a Afrodite, durante uma festa da deusa, que lhe concedesse uma mulher parecida com a estátua. Quando regressava para sua casa, percebeu que ela estava viva. Casaram-se e tiveram uma filha, Pafos, que, por sua vez, teve como filho Ciniras.²³³

Na arte ou no cotidiano operamos uma reestruturação estética das imagens do corpo que surgem como num sonho. Busca-se, a rigor, uma espécie de elaboração secundária do próprio corpo. Isto é, uma reconstrução

muñecos que *aparentan estar vivos*, que se apartan de la indudable diferencia entre cuerpo e imagen.

²³⁰ “De acuerdo con Danto, la ‘representación’ pertenece a ‘nuestra esencia. Somos *ens repraesentans*’”. BELTING, 2010. Op. Cit. P. 111.

²³¹ Para aprofundar essa questão, no que se refere ao retrato e à fotografia, ver capítulo “Do objeto do retrato ao objeto da fotografia em geral: ‘Isto foi encenado’”. SOULAGES, 2010, Op. Cit. PP. 63-81.

²³² BELTING, 2010. Op. Cit. P. 112. No original: La copia no es aquello que afirma ser, es decir, *reproducción* del cuerpo. En realidad, es *producción* de una imagen del cuerpo que ya está dada de antemano en la autorrepresentación del cuerpo. No es posible descomponer el *triángulo persona-cuerpo-imagen* si no se quiere perder las relaciones dimensionales entre los tres elementos.

²³³ JEUDY, 2002. Op. Cit. P. 30.

do sonho (ou do desejo de idealização do corpo) em narrativa, reprimindo, assim, o estranho e a alteridade.²³⁴ Logo, Jeudy reflete sobre a história do rei de Chipre:

Essa história, transformada em mito autêntico, vem confirmar a referência à ideia do corpo como objeto de arte. O corpo enquanto estátua, objeto de admiração e de desejo de posse, esteja morto ou vivo, passa de um estado a outro para o bel-prazer dos olhos.²³⁵

O corpo representado em imagens, ou seja, o corpo outro, longe, mas ao mesmo tempo perto do espectador, acaba se transformando numa forma de duplicata do corpo real. Aos olhos apressados, o corpo mostrado em fotografias possui um caráter de verdade, como se se referenciasse diretamente o corpo que, no passado, foi fotografado. No entanto, ao olhar mais demorado, o corpo passa a ser considerado objeto de arte, não um duplo que tenha referência direta com o preexistente.

Numa proposta um pouco diferente de Jeudy, Hans Belting propõe o entendimento das imagens do ser humano como uma metáfora que expressa uma ideia de ser humano.²³⁶ Ainda, o autor salienta:

Cada vez que aparecem pessoas em uma imagem, estão representando corpos. Portanto, as imagens dessa natureza também possuem um sentido metafórico: mostram corpos, mas significam pessoas.²³⁷

No entanto, não poderíamos considerar todas as imagens do “ser humano” como imagens do corpo, ou mesmo como imagens do “eu”. As tecnologias de imagens ligadas às ciências biológicas estão continuamente, pelo menos desde a invenção do raio X no final do século XI, fragmentando o corpo. As imagens, propostas por esses aparelhos e balizadas em conceitos e teorias acerca do corpo e de sua saúde, não proporcionam uma visão integrada do corpo, como uma célula unitária. Este corpo científico é infinitamente fragmentado, por isso desprovido de qualquer sentido ontológico e/ou representacional.

²³⁴ Idem.

²³⁵ Idem.

²³⁶ BELTING, 2010. Op. Cit. P. 109.

²³⁷ BELTING, 2010. Op. Cit. P. 110. No original: Cada vez que aparecen personas en una imagen, se están representando cuerpos. Por lo tanto, también las imágenes de esta naturaleza poseen un sentido metafórico: *muestran cuerpos, pero significan personas*.

3.3 O políptico *Barroco*

Em termos de enigma, talvez a morte (tanto como ato quanto como mistério) seja o motivo de pensamento que mais presente esteve em todos os momentos da história.²³⁸ Talvez ela seja o que, desde a antiguidade até a contemporaneidade, impulsionou as inscrições e a necessidade de afirmação do homem no mundo. A morte, a incompreensível, é a única a ditar a marca humana na terra. Seja em função dos mortos ou em função dos vivos, é inicialmente pela morte que buscamos os significados da existência do ser, da natureza e, em última instância, do pensamento.

Como já dito, o corpo é a única prova real de que existimos. Vejo meu corpo e afirmo minha existência. A morte, que o faz desaparecer pela putrefação, é a inimiga da continuidade e em todos os períodos tentamos contorná-la. Mesmo na contemporaneidade, tentamos enganá-la. O que são as imagens em redes virtuais que permanecem disponíveis, mesmo após nossa morte, senão uma forma consciente de contornar a finitude?

Na Roma antiga, o duplo, ou o corpo transformado em imagem que gera o duplo, era tão crível que o manequim do cadáver era o próprio cadáver.²³⁹ Régis Debray salienta: “Essa imago é um hiper corpo, ativo, público e irradiante, cujas cinzas subirão em forma de fumaça para juntarem-se aos deuses no empíreo, abrindo-lhe as portas da divinização.”²⁴⁰ O autor continua: “Esta não é uma simples metáfora de pedra do desaparecido, mas uma metonímia real, um prolongamento sublimado, mas ainda físico, de sua carne. A imagem é o que é vivo de boa qualidade, vitaminado, inoxidável. Enfim, fiável.”²⁴¹

As sepulturas eram os “museus” das civilizações antigas, a morada do morto, o local apropriado para dar continuidade à vida (em imagem) na incontornável morte do corpo. Na modernidade, com a inserção das imagens nos museus e sua devida profanação, em um sentido mundano, vemos aflorar o caráter prático da criação e disponibilização das imagens, localizando-as, entretanto, num espaço também sagrado, o museu – um santuário que, de

²³⁸ Cf. ARIÈS, Phillipe. História da morte no ocidente. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

²³⁹ Tinha-se o costume de se colocar um escravo ao lado do manequim para espantar as possíveis moscas que o perturbavam.

²⁴⁰ DEBRAY, 1993. Op. Cit. P. 25.

²⁴¹ DEBRAY, 1993. Op. Cit. P. 26.

certa forma, serve aos humanos como ferramenta de afirmação e sobrevivência terrena.

Mas no Egito, em Micenas ou Corinto, as imagens postas a salvo deveriam ajudar os defuntos a prosseguirem suas atividades normais, ao passo que nós devemos interromper as nossas para visitar nossos mausoléus. Interrupção tardia da preocupação bem prática de sobreviver que viemos a batizar com o nome de estética.²⁴²

No políptico *Barroco*²⁴³ de Miguel Rio Branco, em suma, vemos a atestação da morte em estética: na superfície da imagem, temos a visibilidade do inominável, daquilo que não se deseja ver; na localização da imagem, temos seu mausoléu, o museu.

A rigor, todas as imagens que compõem o políptico sugerem a temática da morte. Em um primeiro momento, o próprio ato fotográfico – a noção de “tomada” da imagem marcando a superfície do filme cromático – remete à morte. Além disso, observa-se, na representação, a degradação dos objetos, os restos de animais esvaídos em vida, o sangue no corpo da estátua reproduzida pela fotografia que remete a Cristo morto, os cavaleiros do apocalipse. A morte e a sua não reversibilidade se mostram como os principais temas da obra.

²⁴² DEBRAY, 1993. Op. Cit. P. 22.

²⁴³ O políptico foi apresentado pela primeira vez em 1994 no Fotografie Forum Frankfurt, na Alemanha.

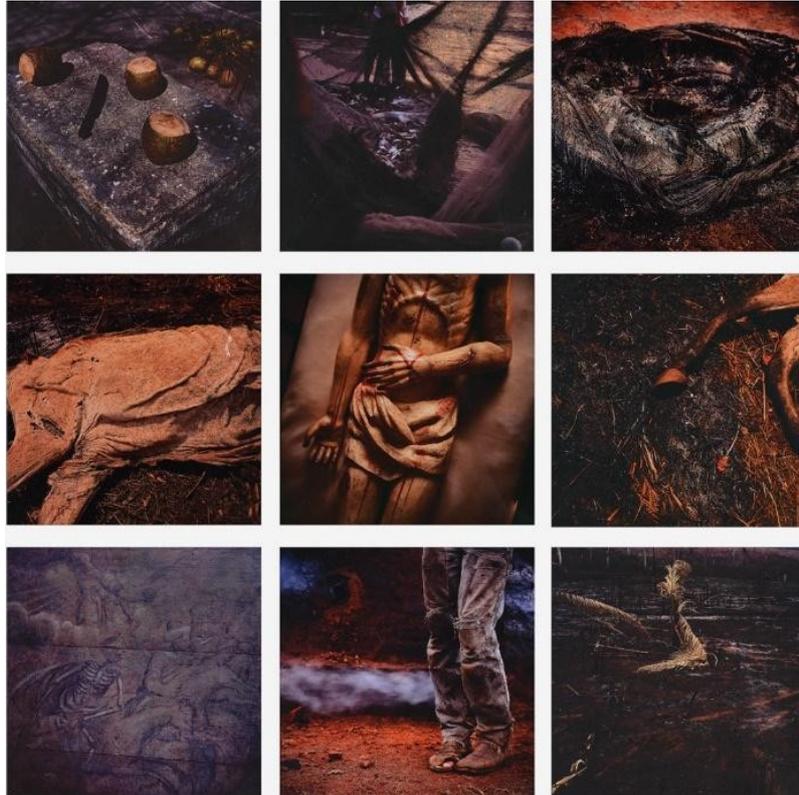


Figura 38. Miguel Rio Branco - Barroco, fotografia cibachrome, políptico, 9x (80 x 80 cm), dimensão total 240 x 240 cm, 1998. Fonte: Inhotim

A carne putrefata está posta numa ritualização profana em que a sombra faz o papel de duplo do corpo. Ali, o corpo está enfrentando o invisível e, transformado em imagem, já está antagonicamente dessacralizado e recomposto. “Do mesmo modo que a criança de peito junta, pela primeira vez, seus membros olhando-se em um espelho, assim também nós opomos à decomposição da morte a recomposição pela imagem.”²⁴⁴

De nove imagens, cinco são putrefatas. A carne está em sete delas. A primeira (de cima para baixo, da esquerda pra direita) é a faca que, na carne do coco irá deflagrar todo o horror que se segue. Horror porque simplesmente profano. Dá a ver o invisível, aquilo que barbaramente na modernidade escondemos. O início do fim, no caso a primeira imagem da última fileira, não poderia ser senão uma representação dos Cavaleiros do Apocalipse – aqui tendo a figura da Morte como ponto central do desenrolar humano e catastrófico que se segue. A secura da terra e a infertilidade são o desenrolar dessa epopeia quase didática que Rio Branco monta.

²⁴⁴ DEBRAY, 1993. Op. Cit. P. 30.

As temáticas do bestiário, da degradação humana, da dor e do prazer da carne e da visão perambulam por toda sua obra. São signos que, em fragmentos, ressurgem para confirmar os pensamentos que povoam o imaginário do autor. Segundo Paulo Herkenhoff:

Rio Branco tem reunido algumas fotografias em trípticos e polípticos, nos quais o tema se constrói por fragmentos do real, por múltiplos níveis de analogia ou por pequenas operações. Pequenos signos, sinais, marcas, grafites, cicatrizes, tatuagens, suores. As histórias do corpo e do monumento se tornam o processo necessário a constituição da imagem. O real referente não encontra lugar fixo, nem hora, porque o artista esta permanentemente volvendo a superfície fotográfica, a concretude da cópia.²⁴⁵

A questão da volta à “superfície fotográfica”, como salienta Herkenhoff, é de suma importância para pensarmos na forma com que Rio Branco problematiza a visão – conceito presente na obra *Barroco*. No políptico, não somente a temática da morte é pertinente: a visão, o modo de ver está em evidência na obra. Como uma terceira composição²⁴⁶, vê-se a minúcia do artista em editar de modo a constituir uma coerência. O olhar está na primeira instância, na hora da toma fotográfica, e também na segunda, na montagem. Por fim, está em uma terceira, quando o artista a reúne com outro viés, realizando um diálogo com o estilo barroco (como o próprio nome da obra propõe) e fazendo ressurgir, assim, os propósitos advindos ainda dos *Seiscentos*²⁴⁷ numa nova faceta: a dos desígnios do artista na atualidade, propondo uma imersão tanto no universo da arte como no do documentário.

A luz que faz surgir a fotografia é a mesma que esconde aspectos do que antes foi “real” para figurar um real fotográfico – o que, por fim, acaba criando uma atmosfera dramática. A luz reflete nos objetos, transformando-os a favor da ideia que o artista almeja circundar.

Não podemos conceber uma arqueologia da luz sem considerar a escuridão, e sem elucidar o fato de que a imagem não é apenas alguma coisa da ordem do visual mas

²⁴⁵ HERKENHOFF, Paulo. A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

²⁴⁶ As imagens que a compõe são todas retiradas do livro *Silent Book*.

²⁴⁷ Em inúmeros textos críticos e analíticos sobre o conjunto da obra de Rio Branco, salienta-se sua relação com o estilo barroco, principalmente de Caravaggio. Essas relações tem como base tanto o caráter formal estético do uso da cor, quanto o social, já que seus “modelos”, assim como em Caravaggio, são pessoas que vivem à margem da sociedade.

pressupõe, igualmente, a imagem da obscuridade ou das trevas.²⁴⁸

As palavras de Bavcar, fotógrafo esloveno e cego, demonstram que as imagens que se formam na nossa mente (interiores), e que são frutos primordiais da nossa imaginação, advêm do lado obscuro. Essa obscuridade de que nos fala Bavcar nada mais é que a própria latência da luz, que, mediada por imagens, pode acontecer. O escuro seria, então, a luz em potência de devir e de ser.

A escuridão, como bem demonstra Rio Branco em *Barroco*, possui um poder ainda maior que a luz, dada a sua atmosfera de ocultismo. Se a luz e a escuridão são os elementos não apaziguados, que geram sentido para a temática da morte se concretizar, o ato de ver se torna determinante para a interpretação da obra. Logo, o ver implica a contrapartida do que nos olha. *Barroco* discute o olhar – os modos de ver, segundo expressão de John Berger.²⁴⁹ Portanto, há que se cogitar o que, nessa obra, nos olha: nosso olhar é atingido e modificado pelo que nos olha.

É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, **ao motor dialético de todas as oposições**. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido, nem a ausência cínica de sentido. **É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos.**²⁵⁰

O claro e o escuro, o que se vê e o que se esconde, a luz e a escuridão. Esses são os polos que, tensionados e interligados, nos sugerem o olhar de entremeio na obra *Barroco*.

A luz, o ponto central de existência da imagem, cria um diálogo do presente com o passado justamente na sua ausência, dado que a escuridão nada mais é que potência de luz.

Impõe-se o *pathos* da luz, porque a luz se revela em energia pulsional, da mais delicada a mais brutal. Diante de sua consciência de materialidade, como potência expressiva, pintor e fotógrafo são termos insuficientes, demasiadamente empíricos, para uma concepção de artista que supera a

²⁴⁸ BAVCAR, Evgen. A luz e o cego. In NOVAES, Aauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. P. 462

²⁴⁹ BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

²⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, 2010. Op. Cit. P; 77. Grifos nossos.

territorialidade da técnica (...) O que faz de Rio Branco um barroco, mais do que a obviedade visual das imagens ou até mesmo as dobras da matéria, seriam as dobras da alma.²⁵¹

As dobras²⁵² apontadas por Herkenhoff são justamente a capacidade das múltiplas dobras de sentido existirem nessas ressurgências²⁵³, ditas barrocas, que o políptico oferece. Desse modo, ao olharmos *Barroco*, não percebemos somente o agravante da luz como revelação, mas a luz como tensão entre o que se vê e o que se esconde.

²⁵¹ HERKENHOFF, 1994. Op. Cit.

²⁵² Referência à Deleuze, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.

²⁵³ Mental, medial e formal.

Capítulo 4. A desmaterialização da fotografia



Figura 39. Catálogo da exposição Teoria da Cor - Miguel Rio Branco. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

A questão indicial na fotografia nunca deixou de ser um aspecto presente na fotografia de Miguel Rio Branco. As “coisas” fotografadas não deixam de estarem presentes na superfície da imagem. No entanto, o que conseguimos perceber no caminho realizado ao longo dos capítulos anteriores, é que o processo de montagem por meio das justaposições de imagens de distintos trabalhos e tempos, se tornou, ao longo das décadas de 1980-90, uma forma de o artista provocar modos de ver na sociedade contemporânea. Das imagens mais relacionadas ao fotodocumentarismo, Rio Branco alimenta obras que possuem na imbricação temporal seus meios de feitura e conceitualização.

Refletindo sobre o caráter indicial da fotografia e propondo uma análise das imagens na arte como uma passagem da lógica do índice a uma nova forma de iconicidade, Régis Durand situa a imagem fotográfica entre o índice e o ícone:

E contrariamente ao que ocorria nos anos 70, em que predominava um uso documental (constatação de uma ação, de um lugar, de um acidente qualquer), ou bem um uso francamente pictórico da fotografia, parece que nos anos 80 a função icônica voltou. Mostra disso são as grandes cópias em cibachrome onde podemos ver todas as partes como signos enigmáticos, presenças massivas e fascinantes de objetos ou de figuras diante das quais ficamos indecisos entre um sentimento de realidade e uma leitura alegórica ou simbólica.²⁵⁴

Este autor observa ainda que a lógica do índice (a fotografia sendo depositária unicamente desta lógica) supunha um “sentimento de presença e uma aparição de uma temporalidade relacionada com esta presença, com o “estive ali”²⁵⁵, mas que, ao longo dos anos 1980, na arte, a ênfase está mais no presente, ou no devir. Em suma, está mais nas mãos do espectador o investimento e a ocorrência da imagem.

²⁵⁴ DURAND, Régis. El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de las formas fotográficas. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1998. Pp. 88-89. No original: Y contrariamente a lo que ocurría en los años 70, en los que predominaba un uso documental (constatación de una acción, de un lugar, de un accidente cualquiera), o bien un uso francamente pictórico de la fotografía, parece que en los años 80 es la función icónica la que a vuelto. Muestra de ello son las grandes copias en cibachrome que podemos ver por todas partes como signos enigmáticos presencias masivas y fascinantes de objetos o de figuras antes las cuales dudamos entre un sentimiento de realidad y una lectura alegórica o simbólica.

²⁵⁵ DURAND, 1998. Op. Cit. P. 90. No original: “[...] un sentimiento de presencia y una aparición de una temporalidad relacionada con esta presencia, con este “haber-estado-allí”.

Neste jogo entre a coisa fotografia (mesmo quando desmaterializada) e o espectador (e no poder que esta relação propõe) é que podemos perceber a constituição das instalações de Rio Branco. As imagens de distintas séries da autoria do próprio Rio Branco, quando trabalhadas em fragmento, em virtude de uma trilha sonora e de uma movimentação da imagem fixa, conformam as instalações, indagando o caráter linear do tempo a partir da própria inserção do espectador no interior da instalação. Iremos perceber estas relações com mais clareza nas análises realizadas neste capítulo.

Os fragmentos da montagem da série fotográfica e do filme *Nada Levarei...*, bem como o enredo visual de *Silent Book*, são primordiais para pensarmos no processo de problematização temporal – as imagens da ruína do corpo e da paisagem são gatilhos que, neste texto, nos levam ao problema do tempo e das relações da imagem com as formas de concepção do tempo a partir das instalações multimídia.

Desta forma, são nas instalações que podemos perceber como o artista se utiliza dos diferentes meios para constituir uma obra híbrida. Da fotografia estática, temos a narrativa e a temática. Do movimento das justaposições de imagens, temos sentidos de realidade e ficção. Do áudio, temos a clausura dos ambientes expositivos numa forma de criação de universos particulares. Estas três nuances se unem nas instalações criando atmosferas que levam seus espectadores aos conceitos e ideias que o artista almeja alcançar e transmitir. Assim, neste último capítulo, analisaremos as instalações *Diálogos com Amaú* (1983) e *Out of Nowhere* (1994) com o objetivo de refletir sobre as formas de desmaterialização da fotografia e como o cinema e a montagem proporcionam novas formas de conceber a fotografia.

4.1 Fotografia e tempo: aproximações

A problemática do tempo envolve a fotografia a partir de múltiplas frentes. Desde a invenção do meio, a questão temporal foi um desafio que, para além da indagação de cunho filosófico, formal e estético, se encontrava no âmbito da técnica. Aliás, essa mescla entre o mecânico e o humano, ora prevalecendo um sob o outro, é uma das ambivalências mais importantes para

entendermos como a fotografia se desenvolveu e criou campos distintos ao longo de dois séculos.

Nos primórdios, ainda no século XIX, as câmeras fotográficas podiam demorar minutos para realizar uma imagem, fazendo com que o que fosse visível – mas que no dado instante da captura se mexesse –, desaparecesse como num passe de mágica no produto final. O daguerreótipo intitulado *View of the boulevard du Temple*, realizado por Louis-Jacques M. N. P. Daguerre em 1838, e considerado uma das primeiras imagens fixas, é o exemplo clássico dessa desaparecimento promovida pela mecânica do aparato fotográfico. A imagem, produzida na janela da *Maison du Diorama*, na Rue des Marais, teve como tempo de exposição cerca de um minuto, o que possibilitou a captura dos prédios e da natureza, mas, no entanto, fez sumir da vista tudo o que se encontrava em movimento, a vida agitada dos bares, cafés e teatros que sacudiam a capital francesa

Lá no século XIX – ou, digamos, antes da invenção da fotografia moderna, daquela imagem que privilegia o instantâneo –, a questão temporal era “apenas um ingrediente problemático do registro”²⁵⁶, como salienta Lissovsky. Em 1829, com Niépce e suas primeiras experimentações, o tempo de exposição era de aproximadamente 12 horas. Foi somente na década de 1870, com substâncias fotossensíveis mais desenvolvidas e obturadores mais rápidos, que esse tempo pôde ser reduzido a frações de minuto, promovendo a instantaneidade²⁵⁷ (mesmo que ainda somente no quesito técnico, não no “estético”).

Propiciadas as vantagens técnicas da instantaneidade, as experimentações puderam ocorrer. Fabris salienta que “entre as décadas de 1870 e 1880, a fixação do movimento torna-se ainda mais rápida, desafiando todas as convenções e indo muito além das possibilidades visuais do olho”.²⁵⁸

²⁵⁶ LISSOVSKY, Maurício. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In. DOCTORS, Márcio (org.). Tempo dos tempos. Rio de Janeiro, 2003, p. 144.

²⁵⁷ Idem.

²⁵⁸ FABRIS, Annateresa. O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. P. 73-74

Essa abertura temporal e visual, que levou os indivíduos a produzirem imagens que capturavam além da capacidade “natural” do olho e percepção humana, propiciou experimentações que, de certa forma, alcançaram campos distintos: desde a ciência até as artes.

O instante, ou a ideia de um intervalo no decorrer do tempo, suscitou desde o século XIX, algumas abordagens sobre a questão temporal da fotografia. Fatorelli ressalta que a noção de instante figurado como um ponto na linha do tempo cronológico, ou um tipo de ausência ou de grau zero do tempo, o “congelamento” do próprio tempo, “oferece a falsa impressão de um estado temporal em suspensão, destituído de espessura”.²⁵⁹

A ideia de que o tempo pararia por milésimos de segundo em favor de um congelamento do mundo em benefício da conformação da imagem, destituiu da fotografia uma de suas características próprias mais contundentes e emblemáticas: o tempo. O autor ainda salienta que “[... o instante fotográfico comporta um intervalo, uma duração ainda que breve, no qual se inscrevem múltiplas temporalidades – um passado, um presente e um futuro...]”²⁶⁰ Ou seja, em vez de a fotografia “congelar o tempo” no instante de sua tomada, ela acaba se tornando, em suma, o próprio tempo, onde as distintas temporalidades, como numa dança, estão em constante performance.

O conceito de instante, no seu caráter mais romantizado, foi levada a cabo com Henri Cartier-Bresson. Considerado um dos maiores expoentes da fotografia moderna e do fotojornalismo, o francês tinha na vida urbana e no cotidiano seus principais temas. Espaço de movimento, de fugacidade e de situações efêmeras, o urbano proporcionou a Bresson criar o conceito de momento decisivo. Falando sobre a reportagem fotográfica em seu ensaio intitulado *L'instant Décisif*²⁶¹ de 1952, Bresson ressalta que a figura do fotógrafo, diferente do escritor, tem, no momento da vida que jamais vai se repetir, o ingrediente de seu trabalho. No entanto, aquele que dispara deve estar preparado para isso – deve saber olhar e posicionar o corpo para que o instante criativo possa ocorrer.

²⁵⁹ FATORELLI, Antonio. Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013. P. 41.

²⁶⁰ Idem.

²⁶¹ BRESSON, Henri-Cartier. Images à la sauvette. Paris: Steidl Cde, 1952.

Este estado romântico da fotografia, que a muitos inspira até hoje, proporcionou não somente uma exposição de um modo de conceber a fotografia, mas toda uma carga imperativa da questão da temporalidade, onde ela, diminuta, é paralisada, é estancada, empoderando e denotando credibilidade à figura do fotógrafo e, no limite, da própria fotografia. A “captura” do “instante decisivo” no desenrolar do “acontecimento” se tornou o objetivo da fotografia, de modo geral, por longo período. Numa ânsia de posse nossos olhos se apoderam do próprio tempo, congelando-o numa busca incessante pelo passado literal.

Lissovsky ressalta que é somente a partir do instantâneo que podemos conceber a “invenção” da fotografia, pelo menos como a concebemos nos dias de hoje. O autor demonstra que foi a partir da não visualização do tempo na imagem, quando a “miragem do movimento” perdeu seu fascínio, é que de fato, a fotografia moderna pôde existir, nas palavras do autor:

O tempo, então, tornou-se invisível para a fotografia. E desde onde ele afinal foi refugiar-se, num fora-da-imagem, é que começa a fazer realmente diferença. É quando sua ausência, sua irrepresentabilidade, faz-se a “origem” da fotografia.²⁶²

Vendo insatisfatórias as concepções do “instante” em Bergson (o instante não existe, para o filósofo é somente na duração que a experiência seria possível), em Deleuze (o instantâneo seria um fotograma, não uma fotografia) e em Bachelard (o instante é imediato e a duração é o prolongamento, logo ele inaugura a ação, não a consuma), Lissovsky quando pensa o “instante fotográfico” acredita que é possível conciliar o instante com a experiência da duração, sendo este imanente à duração e não algo externo que se abateria sobre o contínuo.²⁶³

Arnaud Claass, quando sugere a questão sobre o presente, levanta uma hipótese que se aproxima da noção de instante-duração proposta por Lissovsky. O autor indaga: podemos atingir, no nível da experiência, um presente perfeitamente puro, eliminando o que passou e o que será?²⁶⁴ Concebendo que em fotografia existe intenção, Claass compreende um

²⁶² LISSOVSKY, 2003. Op. Cit p. 145.

²⁶³ LISSOVSKY, 2003. Op. Cit p. 147.

²⁶⁴ CLAASS, Arnaud. Du temps dans la photographie. Paris : Filigranes Éditions, 2014. P. 21.

passado, mesmo sendo este um milésimo de segundo anterior. Mas também, compreende um futuro, já que a fotografia antecipa uma atestação em função do futuro. O autor sugere também que o fotógrafo seria aquele que consegue fazer aparecer a complexidade da noção de presente²⁶⁵, àquela impura, que compreende passado e futuro. Assim, o instante fugidio se dá nesse algo impuro, onde passado e futuro se misturam, conformando o presente.

Podemos realizar uma digressão infinita sobre o instante. Ele cativa nossa percepção para além do palpável, para além do que conseguimos conceber como a realidade do mundo. Entretanto, o instante é abstrato. Ele é inapreensível na escala do tempo cronológico: como pessoas, não temos acesso a ele.

A imagem fotográfica tem a capacidade de ausentar nossa noção de tempo. Ela não anula o tempo, mas, por sua agilidade mecânica, o transforma em um *mix* entretempos. Numa primeira análise, isso seria uma forma de congelamento temporal do passado. Contudo, ao passo que deciframos essa múltipla temporalidade na imagem fotográfica, podemos ir além, relacionando, mais adiante da “coisa” fotografia, o tempo como tensão dentro da imagem, como um elemento não apaziguado que, a partir da sua conectividade com o tempo histórico, é elemento constituidor da própria imagem.

A seguir, veremos como Miguel Rio Branco articula, por meio das instalações, as ideias de instante e movimento, tendo em vista que o artista tem na imagem fixa o ponto de partida para problematizar as noções de linearidade temporal.

4.2 Instalação *Diálogos com Amaú*

No catálogo da exposição Teoria da Cor (Pinacoteca de SP, 2014) Rio Branco identifica como sua primeira instalação uma obra de 1981, exposta na Galeria Sergio Milliet (Funarte, RJ), numa coletiva com curadoria de Ligia

²⁶⁵ Idem.

Canongia²⁶⁶, da qual participaram desta exposição os artistas Arthur Omar, Antonio Dias e Iole de Freitas.²⁶⁷

Desta forma, *Diálogos com Amaú* pode ser considerada uma das primeiras experiências de Miguel Rio Branco com instalações multimídia, forma esta presente em diversas outras obras do artista nas décadas seguintes. Esta instalação propicia a discussão sobre a incursão do tempo na e da imagem.



Figura 40. Diálogos com Amaú. Instalação multimídia montada no pavilhão Miguel Rio Branco, Inhotim. Reprodução: Luísa Kuhl Brasil, 2015

²⁶⁶ Essa exposição coincidiu com o lançamento do livro de Ligia Canongia intitulado “Quase Cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/80”, editado pela Funarte e publicado em 1981.

²⁶⁷ Sobre essa obra, Frederico Moraes escreve: “Em sua “câmara escura” da Funarte, Miguel contrapõe sequências de imagens que mostram homens e redes nos porões dos barcos que cortam os rios da Amazônia projetadas em duas telas, e duas únicas imagens coloridas de barras de gelo projetadas em outra tela. De um lado, portanto, essa promiscuidade de seres humanos jogados nos porões dos barcos (...). De outro lado, o puro branco do gelo, espaço aberto, frio, a cor. A geometria das barras de gelo contra essas “visões do caos” no torvelinho de redes que se amontoam em curvas. O gelo é também uma espécie de referência temporal. E para acentuar mais ainda o lirismo contrastante dessas duas imagens, o projetor não está apoiado e por isso elas se balançam como ondas de um rio, enquanto as imagens de redes, no navio, parecem imobilizadas.” MORAIS, Frederico. Na Funarte o quase-cinema de artistas. Sessão Artes Plásticas. Jornal O Globo, 14 de Outubro de 1981, p. 28. Fonte disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=198019811014>

Convidado por Esther Emilio Carlos a participar da 17ª Bienal de São Paulo²⁶⁸, Rio Branco apresentou *Diálogos com Amaú* em 1983. Esta obra é composta por cinco projeções de fotografias do índio caiapó, em diálogo com imagens de sexualidade e morte advindas de outros trabalhos. Sobre a instalação, Rio Branco salienta:

Essa obra já era um jogo que ligava o cinema, o volume de uma estrutura visual e um jogo de cartas, onde as imagens se embaralhavam sem um princípio e sem um fim, acompanhadas por uma trilha sonora gravada na minha segunda viagem à aldeia dos caiapós.²⁶⁹

A experiência do artista com os índios caiapós é marcada por um momento na carreira de Rio Branco em que o trabalho de fotojornalista e fotodocumentarista estava rumando de forma mais incisiva para a arte. A ida de Rio Branco até a aldeia Gorotire, no estado do Pará, está demarcada por esse contexto, bem como por seu interesse particular pela cultura indígena – e acima de tudo pelo seu desejo já antigo de fotografar em aldeias.

Em entrevista a Simonetta Perischetti, em 1982, o artista revela que foi morar em Paris e não poderia mais ser correspondente da Agência Magnum, tornando-se um *nominee*, ou seja, alguém que tem um período (cerca de dois ou três anos) de provação para se tornar de fato um membro da agência. Com o trabalho sobre os índios caiapós, Rio Branco comenta que pensou que lhe fariam associado no primeiro ano, fato não ocorrido. No entanto, com o convite para participar da Bienal, viu uma oportunidade mais interessante de expor o trabalho da aldeia que, segundo ele, “rendeu um material extremamente forte e mágico, totalmente fora da noção do índio destruído e destituído. Eram índios guerreiros, ainda com intensa força da sua cultura original”.²⁷⁰

Em entrevista a Mariano Klautau Filho, Rio Branco rememora como chegou até os caiapós:

²⁶⁸ Essa bienal ocorreu no ano de 1983 e teve curadoria de Walter Zanini.

²⁶⁹ Rio Branco em entrevista a Daniela Bousso. RIO BRANCO, Miguel. Maldicidade – marco zero. Organizado por Miguel Rio Branco, Daniela Bousso e Angela Santos. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu da Imagem e do Som/ MIS-SP; Governo do Estado de So Paulo, 2012.

²⁷⁰ RIO BRANCO, Miguel. Miguel Rio Branco em entrevista a Simonetta Perischetti. In. PERISCHETTI, Simonetta. Miguel Rio Branco. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008. p. 13.

Eu estava tentando há tempos entrar em aldeias e não conseguia. Uma vez eu estava fazendo um trabalho num garimpo de ouro em Conceição do Araguaia e teve um cara que disse: tem uns militares que estão indo pra lá. Os caras me deram carona até lá e de lá eu conheci dois índios, dois chefes que me convidaram para ir na aldeia. Eu desci lá numa época de tensão entre os índios. Eles tinham matado as pessoas que estavam invadindo o terreno deles, estavam em pé de guerra. Foi uma experiência muito incrível. Voltei lá com a *National Geographic* uns seis meses depois... queria pegar mais o dia-a-dia e entrei em contato com mais uma outra cerimônia muito importante. É um material muito denso, muito rico e que nunca foi publicado na dimensão que poderia ser.²⁷¹

Como salienta Rio Branco, no seu retorno à aldeia Gorotire ele já havia garantido uma publicação sobre os caiapós pela revista *National Geographic*. Dado esse aspecto, já percebemos que o olhar, ou o que poderíamos chamar de intenção do fotógrafo, já estava comprometido com duas ordens de questões: o fotodocumentarismo da revista e o viés artístico da Bienal. Ou seja, dois circuitos de exposição diferentes na realização de um mesmo projeto. Sobre isso, Klautau escreve:

Sua poética se estrutura nesse confronto de procedimentos: o da percepção e captação de uma imagem documental com os potenciais de significação que tal fotografia poderá encarnar nos artifícios de montagem. Tal impasse traz para o seu trabalho o aspecto visceral observado pelo público e crítica, assim como as inconclusões sobre a ideia de documento e arte, percebidas em seu discurso, no seu processo de trabalho.²⁷²

Na instalação *Diálogos...*, fotografia e áudio se misturam para gerar movimento na imagem estanque. Cada um dos carrosséis dos projetores contém 80 fotos que se repetem e se alternam velozmente nas telas leves de *voil*,²⁷³ criando sobreposições entre elas, já que a superfície fina permite que as imagens ultrapassem seu espaço de projeção principal. Desde 2012, a obra está fixa no pavilhão do artista em Inhotim.

No que concerne à imersão do espectador na instalação, percebemos que a questão temporal está em evidência, de uma forma quase impositiva. A imagem fixa proporciona um tempo de observação, que é prolongado ou não e

²⁷¹ RIO BRANCO, 2014. In. KLAUTAU FILHO, 2015. Op.Cit. P. 187.

²⁷² KLAUTAU FILHO, 2015. Op. Cit. P. 193

²⁷³ Tecido liso, fino e transparente usado em cortinas. A luz penetra no tecido, porém é suavizada.

que deposita no sujeito que olha uma “liberdade” de ação frente às imagens, podendo, assim, fazer seu próprio circuito.

O que particulariza o tempo de observação das imagens estáticas é essa oportunidade de controle por parte do observador, que pode contraí-lo ou distendê-lo, dependendo da sua disposição.²⁷⁴

Já a imagem em movimento, mais especificamente no nosso caso, a criação do movimento a partir da imagem fixa e da sonoridade, produz uma outra experiência no corpo de quem observa. Os olhos não são mais guiados pela vontade/disponibilidade do espectador. São, agora, guiados pelo ritmo frenético das sobreposições de fotografias fixas e movimentadas que criam um efeito de realidade e de poder, já que o espectador, ao conseguir adentrar no círculo da projeção, é absorvido naquele sistema, mesmo que não o queira. Em *Diálogos...* a temporalidade que está dentro da projeção, tanto como tema quanto como estrutura compositiva, é imperiosa, num sentido unilateral, onde o artista nos convoca a adentrar em seu próprio universo.

A projeção dos retratos de um índio caiapó na superfície do *voil* cria uma atmosfera de movimento que deflagra melancolia, suspense, enigma e mistério. As imagens do corpo desse índio que posa para as lentes de Rio Branco mesclam-se com trabalhos distintos do artista – mas, principalmente, com as imagens da série das prostitutas do Maciel-Pelourinho, já expostas em *Nada levarei...* e que, mais tarde, seriam o fio condutor na constituição do seu primeiro fotolivro, *Dulce Sudor Amargo*, de 1985.

O que está em evidência nas diferentes obras é o contraste entre os corpos: índio Amaú, prostitutas baianas e paisagens em ruína se tencionam, contaminam-se e se auto relacionam, numa forma que se assemelha a uma partitura musical, à estrutura de um poema. A montagem não é anterior ao trabalho: ela é o próprio trabalho. A imagem não está fixada num suporte, está recortada numa temporalidade difusa. A fotografia em Amaú não respeita o limite da fotografia como essência. Ela é, em suma, cinema – ou melhor, produz uma experiência cinemática. Essa experiência do movimento a partir da imagem estática produz reconfigurações, tanto na fotografia quanto no estado

²⁷⁴ FATORELLI, 2013. Op. Cit. P. 20.

do vídeo. Instante e duração se tornam categorias temporais recíprocas e levadas a cabo na modulação da instalação. Segundo Fatorelli, “esses múltiplos estados temporais encerram, nas suas variações, as tensões historicamente presentes entre as imagens fixas e as imagens em movimento”.²⁷⁵

Para o catálogo geral da 17ª Bienal de São Paulo, Rio Branco escreveu um texto que cabe aqui ser transcrito na íntegra pela simples razão de que a partir dele podemos perceber o esclarecimento do artista, que, ao se relacionar com o menino Amaú, reflexiona sobre sua própria condição de ser, bem como com a visão paralela entre os dois mundos: o urbano e a floresta.

Meses atrás, nesta mesma aldeia Kayapó, procurava algo que ainda não achei. Encontrei no entanto Amaú. Surdo-mudo, menino, sinceramente comunicativo e sobretudo extremamente agitado.

Um ensaio em sequência, Amaú sobre fundo rosa, aconteceu rapidamente em um movimento em que esperava o reinício de uma festa que transmitia fortemente a consciência cultural deste povo, mesmo após cinquenta anos de contatos com os civilizados.

Construir um ambiental a partir dos movimentos – angustiados, por vezes quase histéricos, às vezes tímidos, ou mesmo da gargalhada fácil de Amaú em justaposição com imagens de outros mundos: foi um relâmpago do que procurava. Amaú, exorcista elétrico e risonho tentando eliminar de sua visão as imagens por mim mostradas de um mundo que idealiza por desconhecer. Amaú, marginalizado de uma sociedade onde o som é todo poderoso.

Um círculo candente se forma. Nele se conflituam caoticamente instantes significativos de meu passado e de meu presente. Constante questionamento da razão de ser, do porvir, do que já foi, círculo vicioso beirando a explosão, que subsiste apenas por suas próprias tensões.

Equilíbrio de pressões externas e internas. Movimento circular no qual se entrecrocavam pesadelos corrosivos e pessimistas e a tênue e amarga esperança de um novo renascer das cinzas.²⁷⁶

Os retratos do menino caiapó sugerem um sentimento apaziguador dentro do universo violento das demais imagens intercaladas na projeção. A

²⁷⁵ FATORELLI, 2013. Op. Cit. P. 24.

²⁷⁶ Texto sem título de Miguel Rio Branco para o catálogo geral da 17ª Bienal de São Paulo. Catálogo geral da 17ª bienal de São Paulo, 1983. P. 77. Fonte disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2125>

tensão entre o apolíneo e o dionisíaco se faz: as imagens do corpo desprovido de qualquer artifício malicioso estão em jogo com o corte violento gerado pelos corpos das ruas nordestinas. O áudio gravado por Rio Branco na sua segunda estadia na aldeia é original de uma cerimônia e transporta o espectador a esse universo de temporalidade mágica, dando ritmo à projeção que não possui início nem fim. A tensão gerada pelo desconforto se dá justamente quando a temporalidade do áudio não se traduz no referente indígena, mas sim na ideia em conflito com outras imagens, dos corpos que não estão de acordo com aquele som.

Originalmente, a instalação apresentada na 17^o Bienal tinha como suporte projetivo um aparelho chamado paliteiro, onde cada carrossel contava com 80 diapositivos.²⁷⁷ Eram cinco projeções em tela de tecido que, como salienta Rio Branco (conforme acima citado), “já era um jogo que ligava o cinema, o volume de uma estrutura visual e um jogo de cartas, onde as imagens se embaralhavam sem um princípio e sem um fim.”²⁷⁸ Nesse momento, a questão da materialidade da imagem é cabível graças ao modo de projeção em *slides*. Em 2012, quando da montagem da instalação na galeria do artista no Instituto Inhotim, o projetor de slides parou de funcionar e teve que ser trocado por um digital.

Nessa nova situação digital da obra, cabe salientarmos que a desmaterialização da imagem foi levada a cabo. Devido à transparência do tecido, as imagens geram sobreposições que se alastram no espaço expositivo, levando pelos feixes de luz a imagem para o corpo do espectador. Devido ao seu suporte tecnológico expositivo, *Diálogos...* compreende duas realidades paradoxais: deixa transparecer tanto a corporalidade quanto a incorporealidade da imagem. De um lado, temos o sistema de projeção e a superfície de reflexão, onde a fotografia se desmaterializa e perde seu *status* de imagem-objeto, dando lugar ao que Fatorelli chama de imagem-processo.²⁷⁹ De outro, temos a fotografia projetada no corpo do observador, transformando

²⁷⁷ Cf. KLAUTAU FILHO, 2015. Op. Cit. P. 192.

²⁷⁸ Rio Branco em entrevista a Daniela Bousso. RIO BRANCO, 2012. Op.Cit. P. 37.

²⁷⁹ O autor coloca que na imagem projetada prevalece questões relativas a transparência e a opacidade, onde a inscrição do tempo ocorre de forma bem mais distendida do que na imagem-objeto. FATORELLI, 2013. Op. Cit. P.34.

sua forma imaterial-virtual em imagem depositada no ser humano. O corpo se torna o objeto reflexivo da imagem. O suporte tecnológico compreendido nessa obra não só conforma sua relação com o espaço, como baseia toda a concepção conceitual do sentido de representação, da temática do corpo, da melancolia, da violência e da pureza que estão apresentadas na imagem.

Esses trabalhos investem na base multimídia da visão e na capacidade afectiva e criativa do corpo. Muitas vezes experimentais, desconhecendo fronteiras e definições formais, eles intensificam a natureza híbrida dos artefatos tecnológicos, inaugurada pela fotografia, amplamente trabalhada pelo cinema, intensificada pela videoarte e recentemente expandida pelas instalações multimídia.²⁸⁰

Por mais que a tecnologia digital seja um fator que nos mova a pensar sobre a desmaterialização da imagem na instalação, não podemos aderir ao discurso de que, a partir da larga disseminação da cultura digital, os parâmetros para pensarmos sobre a desmaterialização da imagem são apenas delegados à mudança dos grãos para o *pixel*.

As imagens advindas do cinema, do vídeo, da pintura e da fotografia estão em contínuo trânsito a favor da elaboração de uma poética visual no que diz respeito a Rio Branco. Estas contaminações têm na cultura digital uma facilidade na construção de espaços expositivos, porém não determinam uma mudança radical no tratamento estético e conceitual das obras. Fatorelli salienta que estas sobreposições entre as mídias, digitais ou não, suscitam, na contemporaneidade, “novas dinâmicas entre a obra, o corpo e o pensamento, [...] sem, entretanto, provocar uma mudança de paradigma ou uma revolução nos regimes estéticos.”²⁸¹

Assim, percebemos que a instalação Diálogos com Amaú, tem na sua modulação questões que nos levam a pensar sobre o papel do corpo na arte contemporânea tanto como matéria para a produção de conceitos e temas no sentido da representação, quanto objeto depositário da própria imagem, ao passo que a instalação, ao projetar a imagem no corpo do espectador, o insere na obra, tornando-o, de fato, parasitário e transmissor da própria imagem.

²⁸⁰ FATORELLI, 2013. Op. Cit. P. 33.

²⁸¹ FATORELLI, 2013. Op. Cit. P. 147

4.3 Instalação *Out of nowhere*

Um pintor movido pela paixão à arte decide que sua obra prima será a pintura do retrato de sua jovem e bela esposa. Ao passar dos dias, pincelada por pincelada na luz tênue, ludibriado com a magnitude do retrato, o artista é o único a não perceber que sua mulher se desvanecia à sua frente. Ao terminar a tela, ele grita com entusiasmo: “É a vida, é a própria vida que aprisionei na tela!”. Quando retornou os olhos, logo percebeu que sua esposa estava morta.

No conto *O Retrato Ovalado*, de Edgar Allan Poe²⁸², a modelo que posava para o pintor saiu da vida para habitar o mundo pictórico. A instalação *Out of Nowhere*, de Miguel Rio Branco, também transpõe as fronteiras entre o quadro – moldado e pregado na parede – e aquele que olha o quadro. De forma a colocar o espectador dentro da obra, de maneira invasiva e, paradoxalmente, utilizando a penumbra como forma de sutileza, *Out of Nowhere* faz com que as imagens “voltem” à vida por meio do corpo do espectador, num processo reverso ao conto de Poe.



Figura 41. Instalação *Out of Nowhere*. Fonte: Catálogo da exposição *Ponto Cego*, Santander Cultural. Porto Alegre, 2012.

²⁸² POE, Edgar. *Tales of mystery and imagination*. New York: Calla Editions, 2008. PP. 254-257.

Os limites entre ficção e realidade, entre sanidade e loucura estão em jogo nessa instalação. “Fora de lugar algum”, em tradução literal, remete a uma história das imagens não linear, anacrônica, pois lida com os múltiplos tempos: o tempo do passado remoto, o tempo da fotografia instantânea, o tempo do *still* cinematográfico²⁸³ e, por fim, o tempo “real”, que nos é mostrado por nós mesmos, tempo do corpo refletido no espelho.

A análise desta instalação requer uma abordagem multifocal. Nela, vemos múltiplas imagens coladas em painéis pretos. São imagens de distintas origens (suportes e tempos) iluminadas parcamente, dificultando propositalmente a visão do espectador. Os espelhos carcomidos, dispostos no chão ao longo de toda a instalação, faz com que nos deparemos com pedaços arruinados de nossos próprios corpos, ao passo que nos aproximamos para conseguir ver as imagens nos painéis.

Diante dessa miríade de proposições colocadas por Rio Branco nesta instalação, percebemos que, de antemão, não poderíamos trabalhar conceitualmente com o sentido de representação – termo/conceito difuso e escasso aos nossos propósitos neste momento. Coube-nos, então, olhar esta obra a partir da noção de imagem sintoma. Explicaremos mais detalhadamente.

O termo representação (mental e/ou social) não se circunscreve diretamente ao campo da História. No entanto, é um conceito largamente utilizado por historiadores, especialmente no campo da história cultural e política.²⁸⁴ No dicionário de filosofia²⁸⁵ vemos os seguintes desdobramentos do termo: vocábulo de origem medieval que designa imagem ou ideia, ou ambas as coisas. O uso desse termo foi sugerido aos escolásticos pelo conceito de conhecimento como “semelhança” ao objeto. São Tomás de Aquino dizia que representar algo seria conter a semelhança da coisa. Guilherme de Ockham,

²⁸³ Espécie de fotografia de *making of* de cinema. Esse tipo de trabalho fotográfico pode ser vinculado tanto à propaganda do filme quanto ao processo de produção do mesmo.

²⁸⁴ MALERBA, Jurandir. Ensaio: teoria, história e ciências sociais. Londrina: Eduel, 2011. P. 195.

²⁸⁵ JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

representante da escola nominalista inglesa, distinguia três significados fundamentais: 1) Designa-se com este termo aquilo por meio do qual se conhece algo; 2) Por representar, entende-se conhecer alguma coisa, após cujo conhecimento conhece-se outra coisa. Nesse sentido, a imagem representa aquilo de que é imagem, no ato de lembrar; 3) Por representar, entende-se causar o conhecimento do mesmo modo como o objeto causa o conhecimento. Assim, resumidamente, no primeiro caso, a representação é a ideia no sentido mais geral; no segundo, é a imagem; no terceiro, é o próprio objeto.

O termo voltou a ter importância com a noção cartesiana de ideia como “quadro” ou “imagem” da coisa, sendo difundido, sobretudo, por Leibniz, para quem a mônada era uma representação do universo. Foi Wolff quem introduziu o termo *Vorstellung*, para indicar a ideia cartesiana, no uso filosófico da língua alemã. Deve-se, portanto, a Wolff a difusão do uso desse termo nas outras línguas europeias. Porém, Kant estabeleceu seu significado generalíssimo, considerando-o gênero de todos os atos ou manifestações cognitivas, independentemente de sua natureza de quadro ou semelhança, sendo desse modo que o termo passou a ser usado em filosofia.²⁸⁶

Advindo, portanto, da filosofia, foi com o sociólogo Émile Durkheim que o conceito de representação coletiva se desenvolveu, depositando, no social, toda a concepção de individualidade. De forma menos restrita, a psicologia social utilizou o conceito de representações sociais para pensar os múltiplos fenômenos individuais e coletivos, tendo na comunicação sua base.

O termo se popularizou entre os historiadores ao longo do século XX, principalmente a partir do desenvolvimento da Nova História e suas ramificações. Preocupados com questões articuladas entre a política e a cultura, a partir da conjugação de outros pontos de vista (demografia, etnologia, psicologia, sociologia, etc), os historiadores se preocuparam em trabalhar com os fenômenos humanos a partir de uma perspectiva coletiva sem, no entanto, descartar o indivíduo. Neste sentido, a noção de representação como imagem semelhante ao objeto foi importante para se pensar os processos. Aqui não

²⁸⁶ Extrato adaptado de ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Brasil: Martins Fontes, 2007.

cabe uma revisão exaustiva do uso do conceito de representação coletiva/social nas ciências sociais e na história, tendo em vista que nosso objetivo é apenas pontuar que este uso é legítimo e largamente desenvolvido.

Porém, torna-se importante ressaltar que, a partir do chamado “giro linguístico”, no pós-estruturalismo francês dos anos 1960, a produção do conhecimento nas ciências humanas foi, de certa forma, reduzido ao nível do discurso.²⁸⁷ Em resposta a este paradigma, os historiadores da política e da cultura visualizaram no termo “representação” uma brecha para não deslegitimar a história como ciência. Propuseram, assim, que, a partir de fontes maciças, de um determinado espaço geográfico e de um recorte temporal delimitado, seria possível construir uma história de cunho científico, tendo na representação social seu alicerce.

Deste modo, vemos que o uso do conceito de representação está balizado na decifração de aspectos das sociedades do passado, numa delimitação temporal precisa e no uso alargado de fontes múltiplas.

Considerando a instalação *Out of Nowhere* como uma fonte para pensarmos a questão da temporalidade na obra de Rio Branco, vemos surgir algumas inquietações no que se refere ao sentido de representação utilizado na disciplina histórica. Esta obra requer, para além de uma generalização, um detalhamento específico, tendo em vista as múltiplas proposições que ela, conceitualmente, carrega. Decifrar suas imagens, estruturar iconograficamente suas partes, a fim de identificar uma (ou mais) representação do que o artista tentou²⁸⁸ comunicar com a obra, seria uma abordagem, além de exaustiva, sem propósitos. Isso porque que percebemos que, de um lado, ela deve ser interpretada como um organismo total e, de outro, ela não existe para “provar” absolutamente nada. Antes de tudo, a proposta maior é questionar o que concebemos como história das imagens e como articulamos a questão da temporalidade a partir delas. Assim, há, propositadamente, uma confusão entre objeto, significado e conceitualização.

²⁸⁷ MALERBA. Idem.

²⁸⁸ Para além da intenção do artista, poderíamos propor a abordagem das representações a partir dos usos, circulação e recepção da obra. Trabalhos nesse sentido são numerosos e de extrema importância para a história da fotografia.

Em suma, o que propomos aqui é observar a instalação como uma questão colocada também aos historiadores: como interpretar as imagens a partir de um ponto de vista temporalmente difuso, onde o referente imagético e o próprio observador se confundem? Ainda, como se dá a dinâmica da memória, articulada na obra a partir das diferentes imagens e da forma como foi montada? *Out of Nowhere*, a rigor, é uma instalação que propõe a problematização da história das imagens; sua temporalidade cambaleante convoca o observador a imergir num labirinto de memórias vivas e pulsantes. Por isso, sugerimos uma abordagem a partir da noção de sintoma, proposta por Aby Warburg a partir da influência de Freud e, aqui, desenvolvida por meio das ideias de Georges Didi-Huberman.

Sobre a relação da arte com os historiadores e das supostas questões que ela pode colocar tanto no que concerne aos níveis de interpretação das fontes quanto aos preceitos epistemológicos do conhecimento, ou seja, dos princípios de tomada de posição do pesquisador perante ao tempo, à fonte e a abordagem metodológica, vemos que o conceito de sintoma abala a harmonia linearizante e generalizadora que a noção de representação sustenta, principalmente se a tomarmos como empresa mimética da natureza ou do humano. Nesta perspectiva, Lescourret reflete sobre o sentido do sintoma na produção artística:

A produção artística conseqüentemente não pode mais limitar-se à imitação de um estilo exemplar. Aliás, será que podemos ainda falar “em geral”? Será que não devemos daqui em diante considerarmos cada obra, e, no limite, cada campo, por si mesmo: como perpetuando certo tipo - psicológico - humano. A obra é simbólica - sintomática - de uma natureza, de uma época, de uma relação do homem no mundo - da doença do homem no mundo -, e não a reprodução técnica da natureza ou de uma abstração da natureza.²⁸⁹

Deste ponto de vista, cabe ao historiador “preencher os espaços intersticiais (*Zwischenräume*) que asseguram a coerência de uma interpretação, a continuidade de uma narrativa, de uma transmissão, de uma tradição: herança ou constelação.”²⁹⁰ Percebemos, assim, que o objetivo é interpretar a obra a partir de suas rachaduras, de seus pontos de agitação, ou

²⁸⁹ LESCOURRET, Marie-Anne. Aby Warburg, o não lugar de uma arte sem história. In. SAMAIN, Etienne. Como pensam as imagens. Campinas: Editora Unicamp, 2012. P. 86.

²⁹⁰ Idem.

seja, de sua inquietação e provocação (sintoma), tanto mais no que diz respeito às questões propostas ao pesquisador, que, a partir do discurso, cria uma segunda “obra”, uma outra proposição ao material de análise, indo além da intenção do artista, da curadoria e assim por diante.

Tendo no processo de “abertura” da imagem o caminho para interpretá-las, Didi-Huberman propõe pensarmos as imagens para além das contextualizações de que a história dispõe. Fatos históricos e contextos discursivos, que subjagam as obras de arte em categorias ou estilos, não são suficientes para a compreensão das imagens – em função da fuga do anacronismo dessas interpretações. Deste modo, o autor insiste numa arqueologia crítica das imagens, onde a imagem está entrecortada em uma temporalidade complexa, que não pode ser dada somente de acordo com o contexto.

Estar “diante de uma imagem” requer que o pesquisador não se limite apenas ao conteúdo imbuído na imagem, ou mesmo ao suporte de exposição e circulação das mesmas. O trabalho analítico se faz necessário numa forma de montagem, tendo sempre em perspectiva que, justamente pela junção de inúmeros tempos “ao mesmo tempo”, as imagens são subsidiárias de múltiplas memórias, inclusive a do pesquisador.

Se a imagem guarda diversos tempos anacrônicos e convoca necessariamente a história, o procedimento analítico passa por desmontar, montar e remontar estas temporalidades (exercício a que o autor chama de conhecimento por montagem), desconstruindo um curso contínuo e valorizando os desvios, bifurcações e descontinuidades que se fazem presentes no ato de estar diante de uma imagem e conseguir enxergar nela muitas camadas de tempos.²⁹¹

A partir do gesto de “abertura da imagem”, em que múltiplas temporalidades coexistem, a noção de sintoma reintroduz uma dinâmica de abordagem.

Em 1892, o historiador das imagens alemão Aby Warburg apresentou a tese sobre as pinturas *O nascimento da Vênus* e *A Primavera*, de Sandro

²⁹¹ ALMEIDA. Gabriela Machado Ramos. Por uma arqueologia crítica das imagens em Aby Warburg, André Malraux e Jean-Luc Godard. I.: SIGNIFICAÇÃO. nº 46. v. 43, 2016. P. 33.

Botticelli. Ao analisar as pinturas, ele refletiu sobre o conceito de sobrevivência apoiado na noção do *sintoma*.

Para compreender as sobrevivências, Warburg articula as categorias de polaridade e de dialética sem síntese, em que verifica os traços da memória do passado que permanecem no presente. Segundo sua concepção de história, o passado não é um tempo concluído, já que emerge de forma recorrente no presente.²⁹²

Da união de fontes distintas (não só imagéticas) anteriormente negligenciada pelos historicistas, Warburg passa a pensar a história da arte de um ponto de vista antropológico, conectando os aspectos formais e figurativos a questões psíquicas. O que o historiador fez foi articular a atualidade do Renascimento florentino a partir das sobrevivências da Antiguidade. Como coloca Carlo Ginzburg, o “método warburgiano” parte de uma miríade de fontes, onde o historiador “quis reconstruir o elo entre as figurações e as exigências práticas, os gostos, as mentalidades de uma sociedade determinada.”²⁹³

Diferentemente das noções de sintoma formuladas por Hegel e Freud (elas mesmas se diferenciam), Warburg trata o sintoma “como uma espécie de memória inconsciente que sobrevive em distintas temporalidades”.²⁹⁴ Carlo Ginzburg salienta que a Antiguidade buscada por Warburg não é a apolínea clássica, mas a dionisíaca, oriunda de Nietzsche, atrelada à noção de *pathosformal* (fórmula do patético) e identificada nas imagens pelas expressões de estados de espíritos das figuras representadas.²⁹⁵

Entre 1924 e 1929, Warburg desenvolveu um sistema de estudos (que ficou inacabado) da história da cultura da humanidade extremamente complexo que partia de imagens e textos. Esse sistema foi chamado por ele de *Atlas Mnemosyne*²⁹⁶. De maneira dinâmica, Warburg estreou o sistema constelar, onde a história poderia ser explicada pelas interconexões de variados componentes.

²⁹² KERN, Maria Lucia Bastos. Imagem, historiografia, memória e tempo. ArtCultura, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 9-21, jul.-dez. 2010. P. 16.

²⁹³ GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas e sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 46.

²⁹⁴ KERN, 2010. Op. Cit.

²⁹⁵ GINZBURG, 1989. Op. Cit. P. 45

²⁹⁶ WARBURG, Aby. L'Atlas Mnemosyne. Paris: L'écarquillé – INHA, 2012.

Mnemosyne é um projeto de estudos. Antes de constituir uma obra acabada, o atlas é uma ferramenta iconológica que se renova a cada investimento. É um caminho, uma investigação sobre formas e gestos reincidentes que “viajam” nos tempos.²⁹⁷ *Out of Nowhere* propõe algo semelhante. No entanto, o que temos na instalação é uma obra acabada, um produto final que não propõe ser uma plataforma de investigação. São propostas de naturezas diferentes. *Out...* é uma peça visual que se encontra no universo da arte, e não no universo da ciência. Porém, o que nos propomos discutir aqui é como uma obra acabada pode se relacionar diretamente com um projeto científico de estudos sobre a humanidade, questionando questões primárias como os modos de ver e os modos de conceber as possíveis temporalidades que as imagens suscitam. Esses dois casos se conformam como uma investida para se pensar a história com e por imagens.

Tanto na constituição do *Mnemosyne* quanto na formação da sua biblioteca, Warburg jamais seguiu uma forma cronológica ou temática para organização dos diversos materiais que dispunha. A forma associativa que o pensador ordenava livros, imagens e excertos de periódicos foi extremamente inovadora, tendo em vista ainda o período tão característico em que vivia, tanto do ponto de vista de uma história da arte estetizante quanto do desenvolvimento do enciclopedismo e das estruturas de consultas e organização de bibliotecas.

Em 1924, Warburg inicia a construção do Instituto Warburg, que seria denominado Instituto para a Vida Póstuma da Antiguidade, o que depois se transformaria na Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*). A construção elíptica do espaço arquitetônico possibilitava a organização associativa do material que ele já vinha adquirindo²⁹⁸ desde o princípio do século, “sempre reorganizados em função – dizia ele – da ‘lei da boa vizinhança’ (entre os saberes)”²⁹⁹.

²⁹⁷ Ver: SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. *Mnemosyne*. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. In.: SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. PP. 51-80.

²⁹⁸ Segundo Warburg, em 1903: “No ano passado, adquiri 516 livros novos, e da maioria deles sei exatamente o que não sei sobre seu conteúdo. Assim, já me prestaram excelentes serviços. No entanto, nesse mesmo ano, cresceram-me também 516 cabelos brancos”. BREDEKAMP, H; DIERS, M. Prefácio à edição de estudos, 1998. In. WARBURG, Aby. *A renovação da*



Figura 42. Sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg de Hamburgo durante a exposição de Ovídio, em 1927. Londres: Arquivo do Instituto Warburg. Fonte: Instituto Warburg.

O *Atlas Mnemosyne*, empreendimento iniciado em 1926, é constituído por mais ou menos 1.300 imagens da história da arte e da cultura. É composto por 79 pranchas de madeira forradas com pano preto, às quais são suporte para um tipo diversificado de material gráfico, mas principalmente reproduções fotográficas de obras de arte. A questão da memória é de suma importância para compreendermos a lógica desse atlas e sua forma de concepção do pensamento. Desde o nome do empreendimento – *Mnemosyne*, a deusa que personifica a memória, escritura que estava estampada na porta de sua biblioteca –, já é possível perceber como a memória é a condutora de toda a sua obra:

Ao constituir sua imensa biblioteca, assim como sua fototeca, ele [Warburg] se refere à memória de duas maneiras: ao reunir livros e imagens que preservam a memória do pensamento discursivo e figurativo do passado, mas também projetando a disposição, já que a arquitetura da biblioteca é tida como uma espacialização da memória, um meio mnemônico de encontrar livros, e um modo de pensar³⁰⁰

Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a História do Renascimento Europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. xix.

²⁹⁹ SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampolheta de memórias. In. SAMAIN, Etienne. Como pensam as imagens. Campinas: Editora Unicamp, 2012. p. 52

³⁰⁰ RECHT, Roland. L'Atlas Mnemosyne d'Aby Warburg. In. WARBURG, Aby. L'Atlas Mnemosyne. Paris: L'écarquillé - INHA, 2012. p. 11. No original: En constituant son immense bibliothèque ainsi que sa photothèque, il [Warbur] se réfère à la mémoire de deux manière: en réunissant livres et images qui conservent la mémoire de la pensée discursive et figurative du passé, mais aussi en concevant la disposition, puis l'architecture de la bibliothèque comme une

Mais que um agrupamento didático de imagens, a montagem do *Atlas Mnemosyne* warburgiano propõe um “pensamento por imagens”, uma “memória no trabalho”, “uma memória viva”.³⁰¹ Mas que lógica é essa usada por Warburg? Como pensar por imagens e a partir delas? Diferentemente do homem criminal de Cesare Lombroso e de inúmeros botânicos desenhistas, principalmente do século XIX, as imagens dispostas em *Mnemosyne* permitem a coexistência de variados efeitos seriados, são séries que se intercalam criando novas séries. Desde o agrupamento pela forma até o agrupamento pela sobrevivência do gesto, nas pranchas do atlas as imagens circulam como se vidas tivessem.³⁰²

Estátuas, miniaturas, artefatos, medalhas, postais, catedrais e afrescos são subjugados ao aparato fotográfico para, em pequena escala, conduzir as hipóteses levantadas por objetos distantes no tempo e espaço; uma série comparativa é o intuito último do historiador da arte Warburg.³⁰³ Toda essa constelação é favorecida pela reprodutibilidade fotográfica, porém indo de encontro com a “perda aurática”, já que a grande áurea estaria justamente na capacidade de reprodução.

O *Atlas Mnemosyne* se apresentaria mais como uma ferramenta destinada a manter as intricações e, portanto, a *fazer perceber as sobredeterminações* em ação na história das imagens: permitia comparar com uma só olhadela, numa mesma prancha, não duas, porém dez, vinte ou trinta imagens.³⁰⁴

Out of nowhere pode ser entendida como uma constelação. A partir de diferentes manifestações, cria um ambiente onde imagem, luz, palavra e música estabelecem uma concepção multitemporal do espaço real. As imagens de diferentes séries fotográficas de Rio Branco são justapostas com *stills* cinematográficos, excertos do jornal policialesco nova-iorquino da década de 1920 *Police Gazette*. Essas imagens, coladas em painéis de tecido preto, são iluminadas por lâmpadas suspensas de baixa intensidade, criando uma atmosfera quente onde ora o observador precisa se aproximar dos painéis

spatialisation de la mémoire, un moyen mnémotechnique pour retrouver les livres, et comme un mode de pensée

³⁰¹ DIDI-HUBERMAN, 2013. Op. Cit. P. 383

³⁰² Idem

³⁰³ DIDI-HUBERMAN, 2013. Op. Cit. P. 386

³⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, 2013. Op. Cit. P. 387

expositivos, ora precisa se distanciar para conseguir observar a instalação de forma abrangente.

A música ambiente, característica marcante em muitas instalações do artista, nos transfere para as décadas de 1920-30, tendo como destaque a música *Out of Nowhere*, composta por Johnny Green e Edward Heyman e interpretada por Bing Crosby. Numa referência direta ao nome da instalação, a música romântica nos fala de uma mulher que surgiu do “lugar algum” para libertar o coração daquele que se declara. Se acaso ela tiver que voltar para o seu “lugar algum”, ela o deixa com a memória e a eterna espera pelo seu retorno:

You came to me
From out of nowhere.
You took my heart
And found it free.
Wonderful dreams
Wonderful schemes
From nowhere
Made every hour
Sweet as a flower to me.
And if you should go
Back to your nowhere
Leaving me with a memory.
I'll always wait for your return
Out of nowhere
Hoping you'll bring your love to me.
You came to me
From out of nowhere.
You took my heart
And found it free.
Wonderful dreams
Wonderful schemes
From nowhere
Made every hour
Sweet as a flower to me.
And if you should go
Back to your nowhere
Leaving me with a memory.
I'll always wait for your return
Out of nowhere
Hoping you'll bring your love to me.³⁰⁵

³⁰⁵ *Out of Nowhere* é uma música composta por Johnny Green, com letra de Edward Heyman. Foi gravada por Bing Crosby em 1931.

A letra, ressignificada ao adentrar na instalação, parece nos remeter a uma fantasia: será mesmo que essa mulher existiu? Será somente ao âmbito da memória que a realidade desse amor fantástico se reduz? Onde é esse lugar misterioso? Esse “lugar algum” se refere ao que concebemos como real na linearidade temporal? Ou esse “lugar algum” é o que se passa no “entre”, no interstício entre diferentes disposições imagéticas que nos inserem nas camadas temporais difusas, onde o corpo do observador (como já referido anteriormente, única prova da realidade) está imerso nessa constelação que, num ir e vir temporal e gestual, desencadeia outras noções e percepções da realidade?

Criada para a 5ª Bienal de Havana, realizada em Cuba em 1994, e exposta em diferentes espaços e maneiras variadas ao longo do tempo, a instalação provoca o observador a partir de um jogo, como se fossem cartas postas na mesa, de imagens de distintos suportes.

Os boxeadores sem braços da série Santa Rosa, de autoria de Rio Branco, são dispostos como em *flashbacks* de gestos que rememoram o mundo fantasioso e dramático de *A Bela e a Fera*, de Jean Cocteau (1946). São imagens que se intercalam, criando séries interpretativas. Mas a partir de que ponto, a partir de que motivo poderíamos pensar essas imagens para além de um inconsequente agrupamento aleatório?

O atlas *Mnemosyne* mantém lógicas que ora respondem às sobrevivências formais, ora às gestuais. O tempo cronológico de criação e produção das imagens não foi o crucial para o historiador Warburg. O que se fazia valer era seu caráter antropológico, de busca da compreensão da humanidade pelas imagens. Assim, não estaria Rio Branco fazendo uma incursão com propósitos semelhantes? Ligia Canongia salienta:

Out of nowhere coloca de imediato, a partir do próprio título (“Fora de lugar nenhum”), a questão da superação dos limites, espaciais e temporais. Funde passado e presente, descentraliza todo e qualquer eixo de percepção, fragmenta o espaço e o olhar do observador, indefine o lugar com o espelhamento e a reflexão, enfim, faz as imagens irem e voltarem a si mesmas, numa cadeia circular que espirala o espaço infinitamente. Os espelhos, afinal, carregam traços do

próprio espaço que ocupam, numa relação tautológica entre o objeto e o lugar, que se aludem reciprocamente.³⁰⁶

A superação dos limites espaciais e temporais que salienta Canongia, a nosso ver, está conectada diretamente ao sentido de corpo. O corpo do observador, na instalação, joga com os corpos dispostos nas imagens e com os reflexos dos espelhos. Criam-se, assim, temporalidades que não respeitam o sentido anatômico de representação clássica.



Figura 43. Instalação Out of Nowhere. Fonte: site oficial de Miguel Rio Branco.

Os estudos modernos do corpo, na medicina ou na arte, a partir de um Renascimento envolto ao pensamento de Descartes, buscam fragmentar suas partes para a compreensão do todo. Os órgãos e as funções são vistos de forma separada, na espera por conhecer e analisar melhor o funcionamento do corpo, tratando-o como uma máquina que obedece a leis mecânicas.³⁰⁷

A anatomia, os estudos clínicos psiquiátricos e os esboços de artistas se interessavam pela forma contínua e padronizada da carne e dos órgãos, na resposta regular e imutável dos ataques nervosos, no movimento e formato precisos da figura humana. O corpo era visto como uma unidade a ser

³⁰⁶ CANONGIA, Ligia. Out of Nowhere. Texto publicado na página oficial de Miguel Rio Branco. 2013, s/p. Link para consulta: http://www.miguelriobranco.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=3

³⁰⁷ LEENHARDT, Jacques. As ambivalências da identidade corporal. In.: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, 2007. Vol. 4 Ano IV nº 2. P. 2.

identificada, tipificada, assim como um arquivo passível de consultas constantes ao longo dos tempos. Desse ponto de vista, o corpo e seus órgãos possuem completa autonomia em relação aos sujeitos humanos.³⁰⁸

Assim como Warburg supera esses tipos de classificações generalizantes na múltipla constelação das imagens da arte no seu *Atlas Mnemosyne*, Rio Branco pensa as sobrevivências gestuais do corpo em *Out of Nowhere*. O corpo é fragmentado, mas não como num estudo anatômico. Ele não quer responder a uma hipótese contínua e unificadora. As imagens do corpo na instalação propõem um corpo transgressor, que, em sortidos suportes, responde a questões como os parâmetros convencionais de beleza e feiura, a normatividade médica e os sentimentos constantes e de fácil detecção perante *o outro*.

No século XIX, com a aparição da fotografia e sua capacidade de fragmentar os espaços, o corpo sofreu maior separação. Os estudos do movimento, com a cronofotografia de Jules Marey, contribuíram para a maior fragmentação e separação do sujeito e do corpo, primeiramente nos estudos técnico-científicos para depois ocorrer na estética.

Warburg, na montagem do seu atlas científico, utilizava a fotografia de forma sistêmica, inclusive quando da remontagem ele sempre fotografava as pranchas, num sentido de deslocamento combinatório das imagens, reiterando o seu caráter de permutabilidade dos gestos.³⁰⁹ Se Warburg utilizava a fotografia para fragmentar e criar novas constelações e combinações comparativas de imagens, visando a um estudo antropológico da arte, nos estudos técnico-científicos a fotografia foi utilizada para levar ao cabo a separação entre corpo e sujeito. O corpo se vê deslocado do social de forma a servir como banco de dados.

O movimento que Miguel Rio Branco cria, na montagem *Out of Nowhere*, segue a lógica warburguiana. O atlas, exposto em placas de papel preto apresenta imagens que, num constante jogo com os reflexos do corpo do observador nos espelhos carcomidos, criam uma constelação que ora se situa

³⁰⁸ Idem.

³⁰⁹ DIDI-HUBERMAN, 2013. Op. Cit. P. 389.

na ficção, ora na realidade. Assim como a modelo que sai da vida e entra na arte no conto de Edgar Allan Poe, o espectador de *Out of Nowhere* também experimenta estar entre esses dois mundos. A imaginação e a realidade, a vida e a morte, o movimento e o estático são as sensações que, corporalmente, presenciamos na instalação de Miguel Rio Branco.

Duas questões sobre a desmaterialização da fotografia são propostas nesta instalação. A primeira é presença do corpo do observador. A segunda é a montagem por fragmentos que supõe distintos tempos e temas. O observador que adentra a instalação é estimulado a criar imagens com seu próprio corpo. Ao passo que se vê refletido, aos pedaços, nos espelhos dispostos no espaço expositivo, o observador conjuga o olhar do seu corpo (refletido e transformado assim em imagem) com as imagens dos painéis. O olhar, entrecortado entre o que é “real” e o que compõe a obra de arte, está sujeito a inúmeras interpretações. De forma medial, o corpo daquele que observa acaba sendo suporte para a produção de novas imagens, efêmeras e orgânicas. O espelho não reflete o ideal, o corpo almejado ou idealizado, ele reflete pedaços arruinados e carcomidos de um corpo já sem dono, devido à sujeição ao objeto de arte.

A desmaterialização em *Out...* não tem relação com as discussões sobre a imagem numérica ou as novas relações do corpo com as máquinas: ela está na temporalidade difusa gerada entre os fragmentos de imagens que variam em relação aos suportes. Por mais que tenhamos imagens em papel, elas não correspondem exatamente ao seu caráter indicial, elas estão ali buscando outros propósitos que não àqueles da sua feitura: elas estão questionando modos de ver e as relações que estabelecemos entre nossos corpos e as imagens geradas a partir deles, ou, o oposto – as imagens questionam os corpos que elas mesmas geraram, sempre apoiadas na problemática das camadas da visão.

Considerações finais

Ao cabo desta pesquisa fica claro que a obra de Rio Branco possibilita inúmeras frentes de análises. Tendo em vista a polissemia de suas obras, bem como os diferentes suportes que ela contempla, não seria em um trabalho pontual que esgotaríamos as investigações que cercam o fazer artístico de Rio Branco.

Inseri-lo em um entremeio entre a fotografia documental e a poética possibilitou explorarmos sua obra a partir das imagens do corpo e como elas se interconectam com a ruína, com o tempo e nos problemas que a fotografia suscita em relação aos regimes de visualidade, principalmente em um mundo contemporâneo onde cada vez mais nos comunicamos por imagens.

Ao longo desta pesquisa o olhar em relação às obras de Rio Branco sofreu inúmeras modificações. O amadurecimento teórico com as leituras realizadas sobre corpo e imagem, sobre fotografia brasileira e sobre a produção de conhecimento histórico com imagens, foram transformando os modos de conceber as construções das séries, dos fotolivros e das instalações. Deste modo, a escolha por não perseguirmos um caminho cronológico ou de trajetória na linha de argumentação, revela dois aspectos fundamentais: o caminho da pesquisa como uma forma de auto-conhecimento e de expansão e retração constantes no que diz respeito ao olhar em relação ao conjunto da obra e do seu contexto na história da fotografia do Brasil. E, em um segundo aspecto, o próprio modo como Rio Branco trabalha com as ressurgências, ou seja, como o artista ao remontar novas obras, se reutiliza e se renova a partir de seus próprios trabalhos.

Em uma fala de Paulo Herkenhoff em 2012, o curador salientou que a tríade da “nova” fotografia brasileira teria sido fundada por Claudia Andujar, Mario Cravo Neto e Miguel Rio Branco. Ele estava se referindo a grandes fotógrafos que, ao contaminar suas imagens com seus modos de conceber a existência humana, não mais precisariam estar inseridos em campos específicos do fazer – seja o fotojornalismo, seja a arte. Suas obras possuem uma fortaleza estética e política tão significativas que não poderíamos amarrá-los em conceitos pré-formados.

Procuramos investigar ao longo da tese como se deram as relações entre a fotografia documental e a arte num sentido de possibilitar espaço de ação e existência da obra de Rio Branco. As décadas de 1970 e 1980 foram emblemáticas na história cultural do Brasil. Por um lado passávamos por um período de recessão onde o poder de fala e expressão estava restringido, por outro, passávamos por uma transformação nos modos de entender a arte e seu campo de atuação. Como foi observado na tese, artistas buscavam encontrar o espaço da voz política dentro do ambiente de arte, possibilitando, assim, a inserção da fotografia nestes espaços não apenas como documentação, mas como objeto de arte autônomo.

Dentro deste contexto histórico, abordamos duas obras de Miguel Rio Branco que propiciaram a inserção da imagem fotográfica no ambiente da arte: a publicação da série fotográfica *Satélites* na revista *Malasartes* e a exposição *Negativo Sujo*. Os trabalhos documentais ao passo que se inserem nos ambientes expositivos como galerias de arte ou revistas especializadas e voltadas à arte, potencializam a noção de poética que ao longo desta tese perseguimos. Ainda, quase inexistência de uma arte engajada na realidade política e social do Brasil na década de 1970 possibilitou a existência de um terreno onde a fotografia fosse, ao mesmo tempo, um lugar de denúncia e um espaço de construção de poéticas visuais.

Esta situação visualizada ao longo da história da fotografia na segunda metade do século XX deu margem para o surgimento do que, junto a Tadeu Chiarelli, chamamos de fotografia contaminada. É na intersecção entre os diversos campos, sejam eles do mundo da arte ou mesmo na projeção da autoria no fazer fotográfico, que encontramos espaços de existência de uma fotografia que se quer contaminada, que se mostra, a rigor, híbrida. Assim, os hibridismos analisados ao longo deste trabalho se encontram justamente no cruzamento entre a fotografia arte e a fotografia sem arte: o viés documental potencializando a poética artística.

A partir do alargamento das fronteiras entre a fotografia documental e a arte, Rio Branco trouxe à tona não apenas uma fotografia que tem na constituição de sua poética o engajamento social, mas uma fotografia que

investiga os modos de visão e a própria história da imagem, ao passo que cinema, pintura e fotografia se tornam matéria para produção de montagens híbridas. Assim, procuramos estruturar a tese a partir dos sentidos que essas montagens híbridas são capazes de desencadear.

No encontro entre o documental e a arte, mostramos ao longo do texto que a particularidade da poética construída por Rio Branco permeia sobremaneira o corpo, ou melhor, as imagens do corpo. As imagens do corpo se encontram em distintos espaços: são objeto de representação na superfície da imagem; são desencadeadoras dos conceitos e temáticas dentro das obras (seja em séries, livros ou instalações); são, por fim, o que de fato se salienta no conjunto da obra deste artista: o espectador sempre tem um papel crucial na composição, ele ao mesmo tempo que visualiza, faz acontecer um novo tipo de imagem, seja por meio de reflexos parciais em espelhos carcomidos, seja pelo corpo como suporte de projeção ou seja pelo simples (e complexo) ato de folhear um fotolivro.

Perceber que as imagens do corpo são a base para a expressividade de poéticas e que é a partir do corpo que o artista traz à tona problemas sociais e estéticos, nos faz considerar as falhas de abordagem do objeto desta tese. A principal delas (e talvez a mais emblemática nos dias atuais) diz respeito às pessoas negras, às suas representatividades tanto no contexto de produção das imagens quanto no mercado da arte. Rio Branco é um artista internacional. Suas obras se encontram em diversos acervos de museus, galerias e, também, em coleções particulares ao redor do mundo. Suas obras são leiloadas e vendidas por valores significativos. Somente a partir desta constatação, poderíamos abrir toda uma discussão sobre as formas de representação da brasilidade ao redor do mundo: que corpo, ou melhor, que imagem do corpo brasileiro é vendida e exposta como obra de arte? Esta questão me inquietou ao longo da pesquisa, porém, tendo em vista a limitação de uma tese, não abordamos tais problemas.

Deste modo, dentro das múltiplas possibilidades de análise da obra de Rio Branco, perseguimos ao longo da pesquisa como o artista constituiu sua poética a partir da ruína e do tempo, sendo as imagens do corpo sua matéria potencial. As montagens das obras que privilegiam os fragmentos, as marcas,

as cicatrizes, as rachaduras da paisagem e o movimento advindo da estética cinematográfica foram o sustento para refletirmos sobre os diferentes modos de conceber a fotografia, suas múltiplas disposições e, também, em como a imagem fotográfica, no seu sentido medial, pode amparar diferentes suportes, como a pintura e o cinema, encaminhando assim, uma interpretação que sugere que a presença da fotografia e seu modo de conceber o mundo podem acontecer mesmo quando ela se imaterializa, seja em relação aos suportes de instalações, seja como ela se relaciona com as novas tecnologias digitais.

A partir do fragmento apresentado na superfície da imagem, bem como com as montagens de ambientes expositivos, fotografias de distintos momentos da trajetória de Rio Branco acabam criando novas percepções. Desta forma, a ruína foi pensada diante destas duas frentes: a representação do corpo como ruína, como paisagem em colapso provocando novas memórias que estão distantes do “corpo real” e da montagem das obras como um ato arruinado, tendo em vista que o fragmento se reunifica para formar um todo coeso e distinto.

Nas imagens da série do Maciel-Pelourinho, as marcas dos corpos e as cicatrizes da paisagem urbana circundam um discurso sobre a ruína social, bem como sugerem uma provocação gerada pela ideia de fotografia como ruína. Os fragmentos do bairro Maciel-Pelourinho se re-monumentalizam a fim de questionar os papéis da imagem na nossa sociedade: entre o documento e a arte existe um intervalo, um entremeio, alguma instância híbrida onde a obra encontra espaço.

Assim, no decorrer do texto a questão do duplo veio à tona. O problema se encontrou em como as imagens do corpo na fotografia falseiam sobremaneira as noções que temos de realidade. Por meio da análise do políptico *Barroco*, buscamos discutir a questão da morte como representação: seja a morte da carne, seja a morte que o ato fotográfico proporciona. A visão se tornou um problema: os fragmentos conformam conjuntos que elaboram sentidos que não teriam a mesma força sintática e emotiva se mostrados isoladamente.

Fotografar é tentar agir contra o tempo: deter o tempo, tornar presente para sempre o passado, transformar um instante em eternidade, um mundo em imagem. Como o inconsciente, a imagem fixa está fora do tempo; como ele, ela ignora o tempo e a contradição.³¹⁰

Considerando a afirmação de François Soulages, com a instalação temos a reversibilidade desta detenção do tempo. A montagem, por meio do movimento proposto entre as intercalações de imagens fixas, da música e dos distintos passados representados na superfície da fotografia, faz com que a imagem fixa alcance um espaço no espectro temporal. E este tempo respeita a não linearidade. Espaço onde o corpo de outrem ressignifica nosso próprio corpo, ou seja, a imagem do passado se refaz, tornando-se outra imagem, ao passo que cada espectador adentra a instalação. Esta interpretação pode ser considerada nas duas instalações analisadas ao longo da tese: *Out of Nowhere* e *Diálogos com Amaú*. Desta forma, ao não delegar à fotografia um papel restrito de documentação ou arte, imiscuindo os campos, desestruturando as sequências clássicas de narrativas fotográficas, Rio Branco provoca questionamentos sobre o tempo e o papel das imagens e da história das imagens nas concepções de tempo.

³¹⁰ SOULAGES, 2010. Op. Cit P. 209.

Referências

Referências cinematográficas

Apaga-te Sésamo. Waltércio Caldas, Brasil, 10'34", 1985.

Documental, Gerardo Suter, México, 4'19", 2013

Nada levarei quando morrer, aqueles que mim deve cobrarei no inferno.
Miguel Rio Branco, Brasil, 20'16", 1981.

Pindorama. Arnaldo Jabor, Brasil, 1h35m, 1970.

Trio elétrico. Miguel Rio Branco, Brasil, 14', 1977.

Um homem com uma Câmera. Dziga Vertov, União Soviética, 68', 1929.

Referências bibliográficas de Miguel Rio Branco.

HERZOG, Hans-Michael. **Conversation with Miguel Rio Branco.** In. **La Mirada. Looking at photography in Latin America Today.** Zurique: Daros, 2002.

PERSICHETTI, Simonetta. **Miguel Rio Branco.** São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008.

RIO BRANCO, Miguel. **Nakta.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

RIO BRANCO, Miguel. **Maldicidade – marco zero.** Catálogo. Organizado por Miguel Rio Branco, Daniela Bousso e Angela Santos. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu da Imagem e do Som/ MIS-SP; Governo do Estado de São Paulo, 2012.

RIO BRANCO, Miguel. **Dulce Sudor Amargo.** México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1985.

RIO BRANCO, Miguel. **Teoria da cor.** Catálogo. Curadoria de José Augusto Ribeiro. Textos de Ivo Mesquita, Paulo Herkenhoff. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

RIO BRANCO, Miguel. **Bela, a fera. Fotografias de Miguel Rio Branco.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RIO BRANCO, Miguel. **Ponto Cego.** Catálogo. Porto Alegre: Imago, 2012.

RIO BRANCO, Miguel. **Silent Book.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RIO BRANCO, Miguel. **Maldicidade.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RIO BRANCO, Miguel. **Você está feliz?** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RIO BRANCO, Miguel. **Teoria da Cor – Miguel Rio Branco.** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

RIO BRANCO, Miguel. **Texto sem título publicado no Catálogo geral da 17ª Bienal de São Paulo.** São Paulo: 14 de outubro e 18 de dezembro de 1983. Curadoria Walter Zanini e Gabriela Suzana Wilder. Fonte disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2125>

SIZA, Tereza. **Miguel Rio Branco habla com Tereza Siza.** Madrid, La Fábrica Fundación Telefónica. Colección Conversaciones con Fotógrafos, 2002.

Referências Bibliográficas sobre Miguel Rio Branco.

AQUINO, Livia Afonso de. **Entre as marcas do tempo em Miguel Rio Branco** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Caxias do Sul, 2010.

AQUINO, Livia Afonso de. **Imagem-Poema: A poética de Miguel Rio Branco.** Dissertação apresentada ao curso de mestrado em Múltiplos Meios do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2005.

CANONGIA, Ligia. **Out of Nowhere.** Texto publicado na página oficial de Miguel Rio Branco, 2013. Link para consulta: http://www.miguelriobranco.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoi_mento=3

FILHO, José Mariano Klautau de Araújo. **Miguel Rio Branco: Imaterialidades do objeto, materialidades da imagem.** Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em artes visuais/Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

Referências de Jornais e revistas

CANONGIA, Lígia. **Bons tiros na hora certa: entrevista à Lígia Canongia.** Revista Módulo, São Paulo, abril-maio, p. 58, 1981.

MORAIS, Frederico. **Na fotografia, o compromisso com a realidade: denúncia e documento social.** Jornal O Globo, Rio de Janeiro: out. 1978. Coluna Artes Plásticas.

MORAIS, Frederico. **Na Funarte o quase-cinema de artistas.** Jornal O Globo, Rio de Janeiro: 14 de Outubro de 1981, p. 28. Coluna Artes Plásticas.

OLIVEIRA, Moracy. **Rio Branco, polêmico, instigante.** Jornal da Tarde, São Paulo, Nov. 1980.

PARADA, Esther. **Coleção *Río de Luz*. Aperture, 1987**

RIO BRANCO, Miguel. **Miguel Rio Branco.** Revista Iris. Nov. 1979. Seção Portfolio.

RIO BRANCO, Miguel. **The Woman of Maciel.** Aperture Magazine, n.93, Fall, 1983.

Correspondência

RIO BRANCO, Miguel. **Carta a Pietro Maria Bardi.** Rio de Janeiro, 23 jan. 1979. Pasta Miguel Rio Branco. Acervo biblioteca do MASP.

Referências Bibliográficas Gerais

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia.** Brasil: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **AbyWarburg e a ciência sem nome**. Dossiê Warburg, Organização Cezar Bartholomeu, AbyWarburg, Giorgio Agamben. Revista Arte & Ensaios. Programa de Pós-graduação em artes visuais EBA: UFRG, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos. **Por uma arqueologia crítica das imagens em Aby Warburg, André Malraux e Jean-Luc Godard**. In.: SIGNIFICAÇÃO. nº 46. v. 43, 2016.

AMADO, Jorge. **Bahia de todos os santos: guia das ruas e dos mistérios de Salvador**. São Paulo: Martins, 1970.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana: de Michelangelo ao futurismo** – V. 3. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ARIÈS, Phillipe. **História da morte no ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. **O corpo representado na arte contemporânea: o simbolismo do corpo como meio de expressão artística**. In.: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” Bahia, PP. 1198-1209, 2010.

BARBOSA, M. R., MATOS, P. M., & COSTA, M. E. **Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje**. Psicologia & Sociedade, nº 23, Vol.1, Pp.24-34, 2011.

BARTHES, Roland. **A câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BAVCAR, Evgen. **A luz e o cego**. In NOVAES, Aduino (org.). Artepensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Pp. 461-466.

BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinéma?** vol. 1. Paris: Editions du Cerf, 1958. In. XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro : Edições Graal: Embrafilmes, 1983, p. 121. Trecho extraído do site: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAe4NUAG/ontologia-imagem-fotografica>

BELTING, Hans. **Por uma antropologia da imagem**. In. Revista Concinitas. Ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

BELTING, Hans, **Antropología de la Imagen**. Espanha: Katz Editores, 2007.

BELTING, Hans. **An antropology of images: Picture, medium, body.** Princeton University Press, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem.** São Paulo: Editora 34, 2013.

BERGER, John. **Modos de ver.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges.** Volume 1. São Paulo: Globo, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Algumas propriedades dos campos.** In: **BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRASIL, Luísa Kuhl. **Retratos em (re)vista: do estúdio à imprensa ilustrada em Bagé, 1890-1921.** Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação PUCRS, 2013. Disponível em: tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2460

BREA, José Luis (Ed.). **Estudios visuales: La epistemología de La visualidad en la era de la globalización.** Madrid: Ediciones Akal, 2005.

BUCKSDRICKER, Jorge. **A revista como prática artística no Brasil na década de 1970.** Revista Arte ConTexto V.2, N°5, NOV. 2014. s/p. (http://www.artcontexto.com.br/artigo-jorge_bucksdricker.html).

CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar.** Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

CANONGIA, Ligia. **Poéticas da cor.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CASTILHO, João. Paisagem **Submersa: João Castilho, Pedro David, Pedro Motta**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estudos Avançados 11(5), 1991.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

COELHO, Maria Beatriz. **Considerações sobre a análise das fotografias produzidas pelos fotodocumentaristas que atuaram no Brasil a partir de 1940**. Trabalho apresentado ao GT Produção, leitura, recepção e os usos da imagem em Ciências Sociais, Caxambu, 2002.

COLI, Jorge. **A fotografia, o tempo e a morte**. p.96. Revista Studium, Unicamp, nº37, 2015.

CORP, Mathieu. **Des expériences du temps dans la photographie latino-américaine contemporaine**. Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2015.

CORP, Mathieu. **Las relaciones al pasado em la fotografia latinoamericana: por um acercamiento estético y antropológico de la fotografia**. In.: Artelogie, nº 7, Avril 2015. URL: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article352>

COSTA, Helouise. **Pictorialismo e Imprensa: O caso da Revista O Cruzeiro (1928-1932)**. In.: FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008.

COSTA, Helouise. **Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970**. An. mus. paul. vol.16 no.2 São Paulo July/Dec. 2008.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

COUTINHO, Wilson. **Aproximações**. 1996. S/P. In.: http://www.miguelriobranco.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoi_mento=1

- CRAVO NETO, Mario. **Bahia**. Salvador: Raízes, 1980.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: On vision and Modernity of the 19th century**. Cambridge: Mit Press, 1992.
- DEBRAY, Régis. **Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada em Occidente**. Barcelona: EdicionesPaidos, 1994.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEL PRIORE, Mary. **A história do corpo e a nova história: uma autópsia**. In. Revista da USP – Dossiê Nova História. São Paulo: nº23, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DURAND, Régis. **El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas**. Salamanca: Ediciones universidad de Salamanca, 1998.
- ELKINS, James. **História da arte e imagens que não são arte**. Porto Arte. Revista de artes visuais. V. 18, n.30, 2011.
- ENTLER, Ronaldo. **Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia**. Revista *FACOM* n. 17. São Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, 2007.
- ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e as representações do tempo**. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

ERBETA, Alejandro (org.) **La Photographicité: sur l'esthétique de la photographie de François Soulages**. Paris: L'Harmattan, 2017.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FABRIS, Annateresa. **O corpo como território do político**. "Seminário Internacional sobre Políticas da Arte nos Anos 90", Universidade de São Paulo, 2007.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e modernidade**. In.: SAMAIN, Etienne (org). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

FATORELLI, Antônio; BRUNO, Fernanda (orgs.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotolivros latino americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FLEISCHER, Alain. **La pornographie: une idée fixe de la photographie**. Paris: La Musardine, 2000.

FLORES, Laura Gonzáles. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FORTINI, Marcel. **Esthétique des ruines dans la photographie de guerre**. Paris, L'Hamartan, 2014.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

GARDINER, Michael E. **Critiques of everyday life**. London: Routledge, 2000.

GELDER, Hilde Van; WESTGEEST, Helem. **Photography Theory in Historical Perspective**. United Kingdom: Blackwell, 2011.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência e terror**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. **A FOTOGRAFIA E O ANACRONISMO NAS IMAGENS CONTEMPORÂNEAS**. In.: Monteiro, R. H. e Rocha, C. (Orgs.). Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura VisualGoiânia-GO: UFG, FAV, 2013

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

GUIMOND, James. **American Photography and the American Dream**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1991.

HERKENHOFF, Paulo. **A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

JEUDY, Henry-Pierre. **O corpo como objeto da arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Imagem, historiografia, memória e tempo**. ArtCultura, Uberlândia, v.12, n.21, p.9-21, jul-dez. 2010.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Modernidade: significações na história**. In.:BRITES, Blanca; CATTANI, Icleia Borsa; KERN, Maria Lúcia Bastos.

Modernidade: Anais IV Congresso Brasileiro de História da Arte. Coleção Estudos de Arte, Vol.2. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1991.

LAPA, José Roberto do Amaral. **A Bahia e a carreira da índia**. Ed. Fac-Similar. São Paulo: Hucitec, 2000

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. P. 7-8.

LE GOFF, Jacques. CHARTIER, Roger. REVEL, Jacques (orgs.). **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LEENHARDT, Jacques. **As ambivalências da identidade corporal**. In.: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais , 2007. Vol. 4 Ano IV nº 2. P. 2.

LESCOURRET, Marie-Anne. **Aby Warburg, o não lugar de uma arte sem história**. In. SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

LISSOVSKY, Maurício. **O tempo e a originalidade da fotografia moderna**. In. DOCTORS, Márcio (org.). Tempo dos tempos. Rio de Janeiro, 2003, p. 142-165.

LISSOVSKY, Maurício. **A fotografia documental no limiar da experiência moderna**. In.: FATORELLI, Antônio; BRUNO, Fernanda (orgs.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. PP. 179-196.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea**. Discursos Fotográficos, Londrina, v. 4, n.4, p. 35-58, 2008.

LUGON, Olivier. **L'esthétique du document...1890-2000: Le réel sous toutes ses formes**. In: GUNTHER, André; POIVERT, Michel (orgs.). **L'art de la Photographie. Des origens à nos jours**. Paris: Citadelles, 2007. p. 357-422.

LUGON, Olivier. **Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945**. Paris: Éditions Macula. 2011.

MAKARIUS, Michel. **Ruines, representations dans l'art de la renaissance à nous jours.** Paris, Flamarion, 2011

MALERBA, Jurandir. **Ensaio: teoria, história e ciências sociais.** Londrina: Eduel, 2011.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

MATTOS, Claudia. **Arquivos de memória: AbyWarburg, a história da arte e a arte contemporânea.** In Concinnitas: Arte, Cultura e Pensamento. Rio de Janeiro: UERJ, IARTES. Ano 8, volume 2, número 11, dezembro de 2007. p.133-141.

MAYNARD, Patrick. **The Engine of Visualization.** Ithaca: Cornell UP, 1997.

MAUAD, Ana Maria. **Olhos para ver e conhecer: Fotografia e os sentidos da História.** Texto ainda não publicado.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem: Fotografia e história interfaces.** Tempo, Rio de Janeiro, vol.1, nº2, PP.73-98, 1996.

MAUAD, Ana Mara. KNAUS, Paulo. **Imagem e cultura visual.** Tempo, Rio de Janeiro, 2009.

MAUAD, Ana Maria. **O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual.** ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008.

MAUAD, Ana Maria; LOUZADA, Silvana; SOUZA JUNIOR, Luciano Gomes. **Anos 1980, afirmação de uma fotografia brasileira.** In. QUADRAT, Samantha Viz (org.). **Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares.** Revista Brasileira de História. São Paulo, vol.23, nº45, PP. 11-23, 2003.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **“Rumo a uma ‘História Visual’”.** In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby

(orgs.). O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru: EDUSC, 2005, p. 33-56.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a Imagem em Movimento**. São Paulo: Contraponto, 2013.

MITCHELL, W.J.T. **What do pictures “really” want?** In. *October*, Vol. 77. Summer, 1996, pp. 71-82. MIT Press.

MOLINA, Juan Antonio, “**La historia a contrapelo**”, **Modelos visuales y teóricos para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina**. Situaciones artísticas Latinoamericanas. San José de Costa Rica. TEORÉTICA/The Getty Foundation, 2005.

MOLINA, Mauricio. **El cuerpo y sus dobles**. Luna Córnea No. 4, El cuerpo, 1994.

MONTEIRO, Charles. **A pesquisa em história e fotografia no Brasil: notas bibliográficas**. Anos 90, Porto Alegre, vol.15, nº28, PP.169-185, 2008.

MONTEIRO, Charles. **El Campo de la Fotografía y las Imágenes del Brasil em los años 1970-80: Entre el fotoperiodismo y la fotografía documental**. In.: *Artelogie*, nº 7, Avril 2015.

URL: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article353>

MORAES, Rafael Castanheira Pedroso de. **Rupturas na fotografia brasileira: a poética engajada de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, 2017. PP. 275-276

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MOREL, Gaëlle. **Le Photoreportage d’auteur. L’institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970**. Paris : CNRS Éditions, 2006. p. 97-137.

PARR, Martin; BADGER, Garry. **The Photobook: a History. Vol. 1.** London: Phaidon, 2004.

PASSERON, René. **A poética em questão.** Porto Arte. V.13, n. 21. 2004.

PHILLIPS, Christopher. **The judgment seat of photography.** *October*, v. 22, p. 27-63, Autumn, 1982.

PICAUDÉ, Valérie; ARBAIZAR, Philippe (orgs). **La confusión de los géneros en fotografía.** Barcelona : Gustavo Gili, 2004.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte.** São Paulo: Editora Senac, 2005.

POE, Edgar. **Tales of mystery and imagination.** New York: Calla Editions, 2008.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine.** Paris: Flammarion, 2002.

POIVERT, Michel. **Photographie contemporaine & art contemporain.** Sous la direction de François Soulages & Marc Tamisier. 2012. Tradução de Andrea Eichenberger. Consultado em: <http://www.andreaeichenberger.com/>.

POIVERT, Michel. **A fotografia contemporânea tem uma história?**In. **Photographie contemporaine & art contemporain.** Sous la direction de François Soulages & Marc Tamisier. 2012. Tradução de Andrea Eichenberger. Consultado em: <http://www.andreaeichenberger.com/>.

PORTUGAL, Daniel B. **O realismo entre as tecnologias da imagem e os regimes de visualidade: fotografia, cinema e a “virada imagética” do século XIX.** In. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.7, n.11, p.33-54, jul./dez. 2011.

PULTZ, John; DE MONDENARD, Anne. **Le corps photographié.** Paris: Flammarion, 1995.

PULTZ, John. **La fotografía y El cuerpo.** Madrid: Akal, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo: Editora 34, 2005.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Francisco Bittencourt – uma trajetória crítica**. Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos / Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.) -- 1. Ed. -- Belém: ANPAP;PPGARTES/ICA/UFGA, 2013.

RIBEIRO, Marília Andrés. **A arte não pertence a ninguém. Entrevista com Frederico de Moraes**. Revista UFMG, Belo Horizonte, V.20, nº1, PP. 336-351, 2013.

ROSÁRIO, Nísia Martins. **Mundo contemporâneo: corpo em metamorfose**. 2004. Artigo disponível em: <http://www.comunica.unisinos.br/semiotica/nisia_semiotica/conteudos/corpo.htm>

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SAMAIN, Etienne (org). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec; Editora Senac São Paulo, 2005.

SAMAIN, Etienne. **As “Mnemosyne(s)” de AbyWarburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte**. Revista Poiésis, n. 17, p. 29-51, Jul. de 2011.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. **A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)**. Dissertação de Mestrado. Curso de Pós-graduação em Artes Visuais, UFRGS, 1997.

SANTOS, Alexandre. **Sobre Fotografias, documentos e autoficções**. Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores)- pp.1245-1258Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Consultado em:http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/alexandre_santos.pdf.

- SANTOS, Alexandre. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro**. Tese de doutorado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais. UFRGS, 2006.
- SANTOS, Fábio Lopes de Souza; MACHADO, Vanessa Rosa. **A revista Malasartes e novas representações do povo brasileiro**. In.: Bassetto, Sylvia (org.). Anais do XXI Encontro Estadual de História: trabalho, cultura e memória - ANPUH-SP, 2012.
- SANZ, CLÁUDIA LINHARES. **FOTOGRAFIA E TEMPO: VERTIGEM E PARADOXO**. Intercom. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da ComunicaçãoXXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, 2009.
- SARDENBERG, Ricardo. **Como funciona a máquina fotográfica?** In.: DIEGUES, Isabel; ORTEGA, Eduardo (orgs.). **Fotografia na arte brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- SCHARF, Aaron. **Arte y Fotografía**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- SCRUTON, Roger. **Photography and Representation**. Critical Inquiry, Vol. 7, No. 3., pp. 577-603, 1981.
- SILVEIRA, Paulo. **A faceta travestida do livro fotográfico**. In.: SANTOS, Nara Cristina; CARVALHO Ana Maria Albani de; RAMOS, Paula Ramos; OLIVEIRA, Andréia Machado (Orgs.). **Anais do 24º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. 1. Ed. Santa Maria: ANPAP/PPGART/CAL/UFSM, 2015.
- SKIDMORE, Thomas E. **Uma história do Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- SOARES, Carmen. **Corpo e História**. São Paulo: Autores Associados, 2006.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia**. São Paulo: Editora SENAC, 2010.
- SOULAGES, François. **O filósofo e a arte**. In.: ARS (São Paulo) vol.10 no.20 São Paulo July/Dec. 2012

SOUZA JÚNIOR, Mário Anacleto. **O conceito de ruína e o dilema da conservação em arte contemporânea**. In.: Revista ARA Nº 2 - Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP, 2017.

STOTT, William. **Documentary Expression and Thirties America**. New York: Oxford University Press, 1973.

SUTER, Gerardo. **Articular una pregunta**. In. VILLASEÑOR, Enrique. **LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA MEXICANA EN EL MARCO DE LA BIENAL DE FOTOPERIODISMO (1994-2006): Reseña histórica, propuestas pedagógicas, reflexiones teóricas y testimonios de protagonistas**. México, agosto de 2016.

TAGG, John. **Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1993.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve História do Corpo e de seus Monstros**. Lisboa: Veja, 1999.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

WARBUR, Aby. **A renovação da antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. **Mnemosyne**. Dossiê Warburg, Organização Cezar Bartholomeu, AbyWarburg, Giorgio Agamben. Revista Arte & Ensaios. Programa de Pós graduação em artes visuais EBA: UFRG, 2011.

WARBURG, Aby. **L'Atlas Mnemosyne**. Paris: L'écarquillé – INHA, 2012.

VILLAÇA, Nízia. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ZILIO, Carlos. **Revista Gávea: Entrevista com Carlos Zílio**. In.: concinnitas. Ano 18, volume 01, número 30, dezembro de 2017. Entrevista de Carlos Zílio a Profa. Regina Melim, do Programa de Pós-Graduação em Artes – UDESC, originalmente publicada na Revista “Hay em Português”, n. 5, 2016.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br