



**Universidade de Brasília - UnB**

**Instituto de Artes – IDA**

**Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPG-AV**

**Paulo Eduardo Lannes Souza**

***MALDICIDADE: VIOLÊNCIA E EROTISMO NAS  
IMAGENS DE MIGUEL RIO BRANCO***

**Orientação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vera Marisa Pugliese de Castro**

**Brasília – 2022**

**Paulo Eduardo Lannes Souza**

***MALDICIDADE: VIOLÊNCIA E EROTISMO NAS  
IMAGENS DE MIGUEL RIO BRANCO***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPG-AV) do Instituto de Artes (IDA), da Universidade de Brasília (UnB), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes.

**Linha de pesquisa:** Teoria e História da Arte

**Orientador:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vera Marisa Pugliese de Castro

**Brasília – 2022**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

de LANNES SOUZA, Paulo Eduardo  
dA555d MALDICIDADE: VIOLÊNCIA E EROTISMO NAS IMAGENS DE MIGUEL  
RIO BRANCO / Paulo Eduardo Lannes Souza; orientadora Vera Marisa  
Pugliese de Castro. - Brasília, 2021.  
191 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Artes) --  
Universidade de Brasília, 2021.

1. Fotografia. 2. Miguel Rio Branco. 3. Maldicidade. 4.  
Periferia. 5. Montagem. CASTRO, Vera Marisa Pugliese de,  
orient. II. Título.

Universidade de Brasília - UnB

Instituto de Artes – IDA

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPG-AV

## ***MALDICIDADE: VIOLÊNCIA E EROTISMO NAS IMAGENS DE MIGUEL RIO BRANCO***

PAULO EDUARDO LANNES SOUZA

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção de Grau de Doutor em Artes, na linha de pesquisa de Teoria e História da Arte, no Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes pela Universidade de Brasília, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vera Marisa Pugliese de Castro

APROVADA POR:

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vera Marisa Pugliese de Castro/ PPGAV UNB  
(ORIENTADORA)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Denise Conceição Ferraz de Camargo PPGAV/ UNB  
(EXAMINADORA INTERNA)

---

Prof Dr Alexandre Ricardo dos Santos PPGAV/ UFRGS  
(EXAMINADOR EXTERNO)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Iara Lis Franco Schiavinatto IFCH/ UNICAMP  
(EXAMINADORA EXTERNA)

Brasília-DF, 14 de dezembro de 2022

*“E agora somos gente sem lágrimas.”*

(GINZBURG, 2015)

## **AGRADECIMENTOS**

À mãe. Dona Mari, em meio ao caos, você me fez crer que sou capaz.

Ao André, por me permitir olhar à frente e por toda a jornada que tivemos juntos.

Aos avós, que se foram injustamente, antes da hora, mas que não perderam tempo. Viveram e me mostraram o valor da herança familiar. Vô Augusto e vó Judith, eu sempre amarei vocês.

À professora Vera, que em nenhum desistiu de mim nem deixou que eu desistisse. Tenha a absoluta certeza: esse trabalho não seria possível sem você.

Ao PPGAV da UnB, por se tornar uma referência que dá orgulho a todos estudantes e pesquisadores.

À Capes, pela bolsa concedida por dois anos durante o doutorado.

À irmã Andrea, pelas aventuras, pelas risadas e pela capacidade de me colocar para cima a todo mundo.

À Vivi e ao Lucas, por estarem juntos a todo tempo nesse novo momento.

Ao Igor e ao Tales, por me envolverem em projetos profissionais que me dão gosto de continuar estudando e pesquisando.

A minha turminha de TCHA, Ana Paula, Fernanda, João, Mariana, Priscila e Sormani, pelos estudos, pelas conversas e pelos encontros.

Aos meus filhos peludos, todos responsáveis por mostrar como que o mundo é puro gosto de viver. Ralph, um dia nos encontramos de novo, meu amor. Romeu, de longe eu te acompanho admirado e apaixonado. Italo, por tudo que ainda vamos amar juntos.

*abrir o olhar com farpas de luz, desejar o desejo do outro de se ver em teu olho, afagar com o foco, olhar pelo furo da alma, disparar como prática crítica, errar, obturar a dor, pastorear o atroz, respirar a secura do sertão, transformar a câmera em bólide, excitar olhares desejantes, perder-se no lambe-lambe da tez, produzir na economia de trocas subjetivas, produzir sexualidade, espelhar-se no vácuo da caixa-preta, sincopar o tempo, iluminar o zero, sangrar filmes, articular índices, transgredir a obscuridade, moldar corpos imateriais, acariciar a pele da cópia, secretar suores sobre papel, mirar o indizível, operar viscosidade da lente, encadernar fugacidades, calcular mal-estares, enternecer o despudor, iludir lógicas, suturar o múltiplo com cortes dilacerantes, costurar significações*

*Notes on the tide, 2021, de Paulo Herkerhoff*



## RESUMO

Esta tese averigua o trabalho da imagem, do espaço e do erotismo no livro de fotografias *Maldicidade*, de Miguel Rio Branco, a partir da edição publicada em 2014 pela editora Cosac Naify, na qual o artista atuou diretamente, elaborando o conceito da edição. Reconhecendo-se o interesse na criação de um universo particular dentro de *Maldicidade*, foram investigados os precedentes poéticos e temáticos que envolvem o objeto, elucidando a complexificação do novo uso dado às séries fotográficas de Rio Branco, criadas entre 1970 e 1980 em outro contexto sócio-histórico. Para além disso, também foi necessário constatar o trabalho da montagem dentro de um processo capaz de evidenciar reflexões que vão além do aspecto documental e da denúncia social concernente à problemática ali apresentada. Mediante a leitura de autores como Georges Didi-Huberman, Roland Barthes e Susan Sontag, reconhece-se que em *Maldicidade*, ao invés de existir como uma retrospectiva caótica elaborada pelo próprio artista, cria uma narrativa visual cuja paisagem e cujos corpos humanos são apresentados de forma a desvelar uma crítica à contemporaneidade urbana – confrontando a ideia de progresso e de modernidade da sociedade brasileira ao fazer emergir uma paisagem notadamente periférica.

**Palavras-chaves:** Miguel Rio Branco. Fotografia. Maldicidade. Periferia. Montagem

## ABSTRACT

This thesis investigates the work of image, space and eroticism in the photography book *Maldicidade*, by Miguel Rio Branco, based on the edition published in 2014 by Cosac Naify, in which the artist worked directly, elaborating the concept of the edition. Recognizing the interest in creating a particular universe within *Maldicidade*, poetic and thematic precedents involving the object were investigated, elucidating the complexity of the new use given to Rio Branco's photographic series, created between 1970 and 1980 in another social and historic context. In addition, it was also necessary to verify the work of the montage within a process capable of evidencing reflections that go beyond the documentary aspect and the social denouncement concerning the problem presented there. By reading authors such as Georges Didi-Huberman, Roland Barthes and Susan Sontag, it is recognized that in *Maldicidade*, instead of existing as a chaotic retrospective elaborated by the artist himself, he creates a visual narrative whose landscape and whose human bodies are presented in a different way. in order to unveil a critique of urban contemporaneity – confronting the idea of progress and modernity in Brazilian society by making a notably peripheral landscape emerge.

**Keywords:** Miguel Rio Branco. Photography. Maldicidade. Suburb. Montage.

## SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo 1. A fotografia <i>arde</i> : fragmentos de uma herança imagética.....	19
1.1. A fotografia como imagem.....	22
1.2. A fotografia como “tesouro de sofrimento”.....	28
1.3. Um certo mal-estar.....	31
1.4 A imagem como montagem.....	35
1.5 A imagem entre imagens.....	40
Capítulo 2. O lugar imaginário de certa periferia.....	48
2.1. Narrar certa periferia.....	53
2.2. Na atemporalidade do espaço.....	67
2.3. A paisagem revolvida.....	71
2.4. A paisagem imaginária.....	74
2.5. O espaço como crise da memória.....	89
Capítulo 3. A imagem entre a violência e o erotismo.....	100
3.1. A imagem do corpo como território da política.....	100
3.2. A insubmissão da carne.....	115
3.3. O erótico insubmisso.....	123
3.4 Uma possibilidade melancólica.....	138
3.5 Uma poética violenta e erótica.....	143

Considerações finais.....	150
Anexos.....	156
Lista de figuras.....	168
Referências Bibliográficas.....	173

## INTRODUÇÃO

“Assim, pois: paciência. Sofrer sem se queixar é a única lição que se deve aprender nesta vida.”

(Van Gogh, 2021)

Num mundo às avessas, o que é que sobrevive? A reflexão é bem-vinda tanto no que se diz respeito à vida do pesquisador como ao objeto de estudo da pesquisa: *Maldicidade*, o livro de fotografias publicado por Miguel Rio Branco (1946) pela editora Cosac Naify. Falar no caos coletivo que se instalou ao longo dos últimos quatro anos não é apenas falar de política nacional. É se referir também à rápida degradação social, moral e sanitária que envenenou o discurso e a produção de imagens ao redor do pesquisador responsável por este trabalho acadêmico. É apontar para a construção de uma narrativa até então impensada, em muitos momentos, trágica e dolorosa.

*Maldicidade* não se afasta desse embate. Neste espesso livro, em que são apresentadas 245 fotografias – algumas ocupando duas páginas inteiras, outras sobrepostas umas às outras na mesma página, em diferentes tamanhos – Rio Branco parece produzir uma narrativa visual que discute, em espaços degradados, a vida que insiste em sobreviver. E este é o primeiro ponto de cruzamento entre a trajetória da pesquisa e a trajetória da leitura do livro em questão: a vida resiste e sobrevive.

À princípio, *Maldicidade* parece ser uma auto-homenagem caótica elaborada pelo fotógrafo brasileiro. Afinal, estão ali muitos de seus trabalhos exemplares – os que o tornou renomado não só em território nacional bem como na cena artística mundial. É importante destacar que Rio Branco é associado desde 1978 à Magnum, importante agência francesa fundada por Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger e David Seymour. Ao incentivar que os fotógrafos apresentassem seus trabalhos não apenas na imprensa<sup>1</sup>, mas também em exposições individuais, Rio Branco avança sobre o terreno da arte-fotografia, mesclando a denúncia social

---

<sup>1</sup> Rio Branco teve fotografias publicadas em revistas como *Aperture*, *Photo Magazine*, *Newsweek* e *National Geographic*.

com as demandas da arte contemporânea, trazendo um trabalho documental, conceitual, subjetivo e autoral.

Dona Schwartz explica que, de fato, a agência Magnum reorientou o fotodocumentarismo internacional,

onde fotógrafos têm progressivamente trabalhado em projetos concebidos por eles próprios e que são apenas parcialmente idealizados para a mídia impressa, estando a veiculação de suas fotos orientada para o mercado de livros, exposições e tiragens de fotos assinadas. (SCHWARTZ apud BARBALHO, 1998, p.81)

Por isso, desde cedo Rio Branco investe em exposições temáticas no Brasil<sup>2</sup> e em diversas regiões do mundo<sup>3</sup> – evidenciando não apenas a diversidade de sua produção fotográfica como também o interesse da cena cultural contemporânea em exibi-lo. Ao mesmo tempo, o artista organiza livros a partir de suas séries fotográficas, muitas vezes embaralhando-as em torno de temas específicos. Ainda em 1985, publicou o *Dulce Sudor Amargo*, cujas fotografias traçam um paralelo entre a sensualidade e a marginalidade a partir de personagens e espaços localizados na zona de baixo meretrício do centro histórico de Salvador, capital da Bahia. Além de inspirar exposições homônimas, as fotos apresentadas nesta primeira publicação iniciam um longo processo que se tornaria uma marca registrada de Rio Branco: a (re)montagem. Com parte das fotografias de *Dulce Sudor Amargo*

---

<sup>2</sup> Galeria Relevo, 1967, Galeria Grupo B, 1974, Escola de Artes Visuais, 1978, Galeria Funarte, 1980 e 1987, Galeria Saramenha, 1989, Espaço Sergio Porto, 1990, Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000, FNAC Barra, 2001, Galeria Paulo Fernandes, 2002, Galeria Zoom de Fotografia, 2011, Casa França Brasil, 2014), São Paulo (MASP, 1979, Galeria Fotoptica, 1980, Galeria Luisa Strina, 1995, Pinacoteca, 1997, Galeria André Millan, 2002, 2004, 2007 e 2012, Galeria Silvia Cintra, 2006 e 2009), João Pessoa (Núcleo de Arte Contemporânea, 1979), Salvador (Teatro Castro Alves, 1979, Paulo Darzé Galeria de Arte 2010), Brasília (Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, 2003), Ouro Preto (Centro Cultural Fiemg, 2011) e Porto Alegre (Santander Cultural, 2012)

<sup>3</sup> Tel Aviv (Ipanema Gallery, 1974), Bilbao (Gabinete de Cultura, 1980), Nova York (Burden Gallery, 1985, Throckmorton Fine Arte Gallery, 1996, D'Amelio Terras, 1998, Burden Gallery, 2003), Paris (Galeria Magnum, 1985, Galeria Agathe Gaillard, 1993, Galerie Ghislaine Hussenot, 1998, Galeria 1990-2000, FNAC Montparnasse, 2003, Maison Européene de La Photographie, 2005), Buenos Aires (Fotogaleria Teatro San Martin, 1986), Veneza (Pallazo Fortuny, 1988), Frankfurt (Foto Forum, 1991), Caracas (Centro de estúdios Rómulo Gallegos, 1993), Tijuana (Casa de La Cultura, 1997), Londres (London Projects, 1998), Atenas (Hellenic American Union, 2000), San Francisco (Rena Branstem Gallery, 1998), Lisboa (Galeria Módulo, 1999), Santiago de Compostela (Colexio de Fonseca, 2000), Connecticut (William Benton Museum, 2000), Porto (Centro Português de Fotografia, 2001), Madrid (Galeria Oliva Arauna, 2001, Casa América, 2008), Boston (The Art Institute of Boston, 2003), Berlim (Stadtliche Galeria Tuttlingen, 1992, Fotoforum, 2003), Groninger (Noorderlicht Photogallery e Groninger Museum, 2006), Tóquio (Museu de Arte Contemporânea de Tóquio, 2008) e Estocolmo (2011)

apresentadas em exposições como *Coração Espelho da Carne* (montadas em São Paulo, Veneza e Berlim) e em outros livros, como *Pele do tempo* (2000), é interessante perceber que a sobrevivência das imagens se dá pela readequação temática, sem que se explore a totalidade dos elementos visíveis nas fotografias de uma única vez – como que o fotógrafo reconhecesse em seu trabalho questões estéticas e poéticas que são readequadas em diferentes momentos e ao longo de diferentes exposições.

Sendo assim, o que fala *Maldicidade* – há também, em suas páginas, fotos de *Dulce Sudor Amargo* – que ainda não havia sido falado nessas exposições e livros de fotografia? Escapando ao aspecto retrospectivo do livro, saltam, aos olhos do leitor-espectador, a construção de uma narrativa visual. São inúmeros personagens que riem, esbravejam, sofrem e sentem prazer em cenários muitas vezes envelhecidos, malcuidados, depredados, que podem ser ruas, casas, bares, quartos, varandas, carros e estabelecimentos comerciais. Uns miram diretamente aquele que o observa, outros parecem nem a perceber – mas todos parecem ser permeados por uma câmera que não os julgam por seus atos e aparências. O virar das páginas desvela uma narrativa visual direcionada por alguém sem medo de passear pelas ruas sujas e degradadas, estando mais curioso à vida ao redor e com olhar atento aos detalhes. Nada em *Maldicidade* passa despercebido e, ao mesmo tempo, nada toma o protagonismo da cena: há algo de novo que desperta dentro do conjunto, como que o livro apresentasse uma nova história com personagens e lugares já conhecidos.

As fotografias apresentadas em *Maldicidade* não fazem qualquer menção à sua origem – nem onde e quando foram realizadas nem em que contexto foram exibidas anteriormente – reforçando o caráter uno em que se tem como tema central a criação de um universo urbano poético constantemente atravessado por uma decadência que parece afetar não só as paisagens como as pessoas que ali se encontram. Além disso, visto em conjunto, *Maldicidade* parece construir uma narrativa que atravessa não só as artes visuais (devido à proximidade das fotografias de Rio Branco com a pintura e a performance) bem como a literatura e o cinema. Se, para Gertrude Stein, Pablo Picasso escrevia com a pintura – “ele sabia escrever, escrevia muito bem com desenhos e com cores” (STEIN, 2008, p.86) – Rio Branco sabe escrever com a fotografia. Não apenas pelo suporte utilizado, mas

também pela capacidade de dar certa carga poética na mudança de uma imagem para a outra, sensação provocada pelo ato de “ler” o livro. Essa mudança de uma imagem para a outra também dá a sensação de movimento nas cenas, como que estivéssemos diante de frames de um vídeo. A proximidade do fotógrafo é tanto com esta arte que ele mesmo já produziu curtas-metragens, que serão abordados nesse trabalho.

O presente trabalho visa compreender quais os meios estéticos que operam o universo revelado e criado por Miguel Rio Branco com a publicação de *Maldicidade*, levantando as heranças imagéticas presentes nas fotografias e buscando os elementos artísticos vitais para a manutenção da força das imagens ali presentes. Como se trata de um grande livro, com centenas de fotografias, o presente trabalho irá se debruçar com mais profundidade em algumas unidades e sequências, que são capazes de sintetizar as questões ao longo de três capítulos.

A hipótese deste trabalho é que, graças à montagem realizada dentro do livro, *Maldicidade* parece se afastar do caráter documental das fotografias para construir um espaço marginalizado – e, portanto, periférico – que suscita reflexões sobre certa violência e erotismo. Ambos os elementos se apresentam de forma concomitante, jogando com as emoções do leitor-espectador ao denunciar a degradação, ao passo que desvelam um erotismo que pulsa vida e irreverência.

O primeiro capítulo deste trabalho acadêmico, “A periferia *arde*: fragmentos de uma herança imagética” dedica-se a investigar o estatuto da imagem em *Maldicidade* trazendo à tona escritos de Georges Didi-Huberman, Roland Barthes, Hans Belting, Aleida Assmann e Paul Ricoeur<sup>4</sup>. A princípio, questiona-se o uso das séries fotográficas realizadas nas décadas de 1970 e 1980 numa publicação de 2014, verificando como que tais imagens podem ser abordadas (e ressignificadas) dentro de um salto de aproximadamente 30 anos a partir da montagem – e já servindo como prenúncio da hipótese, a de que, dispostas desse modo, desvelam uma nova reflexão. Em seguida, inicia-se a *leitura* de *Maldicidade*, perpassando as primeiras páginas do livro. Para este efeito, compreende-se a aproximação do trabalho de Rio Branco com a literatura, fazendo uma aproximação teórica entre ambos suportes artísticos.

---

<sup>4</sup> Os teóricos são apresentados por ordem de ocorrência no trabalho.



O capítulo segue adiante na busca por compreender a imagem que se apresenta dentro da fotografia de Rio Branco. Imagem-espelho, teatro da imagem, “tesouro de sofrimentos” são alguns dos conceitos evidenciados para discutir o tema a partir de uma primeira sequência selecionada para o estudo. Também se verifica o uso de cores como forma de evocar vestígios de uma memória repleta de degradação material, tanto no que concerne ao cotidiano das vidas humanas como no que diz respeito ao espaço urbano ali apresentado. Por fim, nesse jogo entre aquilo que é evidência e o que é criação, constata-se um certo mal-estar, aquele apresentado por Sigmund Freud. O capítulo se encerra, então, discutindo o nome *Maldicidade* e a ideia da montagem em si.

O segundo capítulo, “O lugar imaginário de certa periferia”, detém-se na questão do espaço retratado em *Maldicidade*. Se, nas especificações técnicas de cada fotografia, é possível verificar exatamente quais as paisagens urbanas do continente Americano ali retratadas, dentro da montagem organizada no livro essas demarcações se dissipam. Mas há um denominador comum: tratam-se de espaços marginalizados, muitas vezes depredados ou, ao menos, extremamente simples – escapando à estética esperada em fotografias que narram cidades modernistas e pungentes. Para este capítulo foram levantadas leituras de autores como Vilém Flusser, Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Roberto Schwarz, Homi K. Bhabha e Beatriz Sarlo.

Num primeiro instante do capítulo, evidencia-se a existência de um *narrador*, fazendo novamente uma aproximação do livro de fotografias com a literatura. Esse *narrador* existe como um ser que caminha por entre as ruas desses múltiplos espaços e dá certa unidade à obra a partir de seu olhar – ou melhor, de sua câmera, tornando presente o ato de fotografar. A partir dessa perspectiva, foi feita uma aproximação com Eugène Atget, considerado o “fotógrafo da modernidade”, e com a figura do *flâneur*, um *homem do mundo* que caminha incansavelmente pelas ruas. Só que essas ruas trazem à tona um mundo particular de Rio Branco, um mundo periférico.

Daí, surge a necessidade de se pensar a questão da modernidade e da periferia em paralelo, compreendendo as construções culturais que envolvem a escolha de um ambiente periférico. Ao mesmo tempo, estuda-se a temporalidade em

*Maldicidade*. Tantas ruas fotografadas em momentos diferentes parecem dizer respeito a um mesmo tempo: o presente. Esta questão apresenta-se como mais uma condição cultural que agrega ao universo periférico criado por Rio Branco nesta obra.

Por fim, revolve-se a imagem e a pensa o espaço dentro de outras construções que vão para além da evidência documental. Averigua-se o uso do espaço também nas exposições montadas por Rio Branco. Coloca-o em linha com a produção contemporânea ao denotar a crise da memória a partir de aproximações com trabalhos de outros fotógrafos do mesmo período e com películas cinematográficas.

O trabalho tem conclusão com o terceiro capítulo, “A imagem entre a violência e o erotismo”, que se aprofunda na hipótese desta tese. Compreendido o estatuto da imagem e seu uso dentro do espaço, o trabalho nesse instante se debruça sobre a presença do corpo em *Maldicidade*. O capítulo parte da leitura de Annateresa Fabris sobre o corpo político para compreender que tanto a figura masculina como a feminina são usadas para articular determinados questionamentos – o que aqui parecem propor uma reflexão sobre a proximidade entre a violência e o erotismo. Essas questões são levantadas a partir da leitura de autores como Octavio Paz, George Bataille e Susan Sontag.

Em seguida, levanta-se a problemática da figura das prostitutas dentro da obra de Rio Branco, muito presente em *Maldicidade*. Dessas mulheres se verifica o trabalho com o corpo feminino marginal, sendo posto entre o explorado e o insubmisso. Nesse momento, foi necessário se debruçar sobre o trabalho particular de Rio Branco com a cicatriz como marca da violência, colocando-o em oposição ao trabalho de Ricardo Rangel. O trabalho também se debruça sobre a questão do gesto dessas mulheres diante da câmera, o que as tira de uma presumida passividade e coloca, nelas, a consciência sobre sua condição social e econômica, e as coloca como protagonistas daquela situação.

Desse modo, o último capítulo busca compreender como que a narrativa visual de *Maldicidade* se vale de diversas cenas do cotidiano para antever, nas imagens, certa normalização da violência e um erotismo abusado, desmedido. Num

binômio dor-prazer, levanta-se também um questionamento acerca da melancolia, que parece atravessar a composição criada dentro do universo de Rio Branco. É feito um repasse histórico sobre o elemento melancólico, que elucida alguns aspectos apontados ao longo da tese acerca da narrativa visual de *Melancolia*, trazendo à tona o trabalho com o corpo masculino e toda a falta de amor que procede de um ambiente aparentemente tão hostil.

Mais do que encerrar o tema, o trabalho acadêmico visa ampliar o entendimento sobre a produção fotográfica de Rio Branco a partir de um de seus trabalhos mais bem acabados, *Maldicidade*. O mundo segue às avessas e, portanto, seus questionamentos – assim como seus personagens – seguem mais vivos que nunca. Apesar da esperança que surge no horizonte do encerramento deste trabalho, há um longo caminho para a cura. Até lá, o discurso – e a imagem – seguirão repletas dor que devem, sim, serem respondidas com o prazer.

## CAPÍTULO 1: A PERIFERIA ARDE: FRAGMENTOS DE UMA HERANÇA IMAGÉTICA

“Todas as fotografias do mundo formavam um labirinto.”

(Barthes, 2015)

Em 2014, o fotógrafo Miguel Rio Branco (1946) lançou um de seus projetos editoriais mais emblemáticos: *Maldicidade*, um livro de fotografia publicado pela editora Cosac Naify que possui conceito e projeto gráfico realizados pelo próprio fotógrafo. Com o livro em mãos, o leitor-espectador<sup>5</sup> avança sobre 245 trabalhos fotográficos de Rio Branco que podem aparecer em pequeno formato numa única página, dividindo o espaço com outras fotografias sobrepostas, como também podem tomar, sozinhos, duas páginas inteiras, ganhando posição de destaque dentro da obra completa.

Como tema geral, pode se afirmar que *Maldicidade* trata da vida urbana em locais periféricos<sup>6</sup>. As fotografias deste livro foram retiradas de séries fotográficas criadas ainda nos anos 1970 e 1980, como *Maciel* (1979) e *Dulce Sudor Amargo* (1985). Vale ressaltar que a reutilização de trabalhos anteriores em novos projetos não é algo incomum para o fotógrafo. É esse o caso da exposição *Nada levarei qndo morrer*, que ocorreu no Museu de Arte de São Paulo (MASP), entre os meses de junho e outubro de 2017, que contou com fotografias remanescentes de séries como, por exemplo, *Diálogos com Amaú* (1983) e *Out of Nowhere* (1994). É também o caso da exposição *Palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas*, que ocorreu entre maio e agosto de 2021, no Instituto Moreira Sales

<sup>5</sup> Uso o termo porque, ao mesmo tempo, a pessoa diante do livro de fotografias pode criar duas relações com a obra de arte: a de leitor diante das páginas que é obrigado a virar uma após a outra; a de espectador diante de uma mostra fotográfica. O assunto será debatido mais profundamente adiante.

<sup>6</sup> O termo *periferia* começou a ser utilizado no contexto brasileiro entre os anos 1960 e 1970 por causa da rápida e desordenada urbanização das cidades, que criou espaços demográficos marcados por loteamentos clandestinos, em locais depredados centrais ou não, e por favelas, localizadas muitas vezes à margem de bairros abastados. De acordo com Eunice Ribeiro Durham, “a ‘periferia’ é formada pelos bairros mais distantes, mais pobres, menos servidos por transporte e serviços públicos” (DURHAM, 1986, p.86). No contexto mundial, periferia foi um conceito pensado durante a Guerra Fria para designar os países que se encontram no eixo de influência dos Estados Unidos e da União Soviética, sem, no entanto, terem papel protagonista no embate entre os dois países. O assunto será debatido mais profundamente adiante.

(IMS) de São Paulo, que reutiliza trabalhos não só das séries aqui citadas como também de *Azul e vermelho com cavalo* (1973), *New York Sketches* (1972) e *Mona Lisa* (1973).

Sem qualquer dado técnico nem numeração, as páginas vão revelando imagens que, embora à primeira vista pareçam labirínticas, numa *leitura* mais atenta parecem narrar uma história. Iniciam-se com fotografias em preto e branco com lugares escuros, ruas sujas, carros amassados e pessoas ociosas – esperando, posando, dormindo, etc. Mais adiante, as fotos ganham cor e movimento: em meio a cenários malcuidados, as pessoas parecem dialogar entre si ou com a câmera. Estão trabalhando ou se divertindo. Encontram-se nuas ou escondidas embaixo de sombras. Há também cenas com carnes penduradas em açougues, animais domésticos na rua e close em detalhes de prédios, objetos e de vestimentas. Ao final, voltam as fotos em preto e branco, com cenas da rua, de pessoas às ruas, de lugares escuros. Encerra-se, assim, o que se configura como “uma espantosa declaração poética sobre a vida urbana” (RIO BRANCO, 2020, s.p.), de acordo com o crítico de arte Paulo Herkenhoff (1949).

Na nova edição de *Maldicidade*, lançada em 2020 pela editora Taschen<sup>7</sup>, é resgatado um texto que Herkenhoff escreveu para a exposição *Out of Nowhere*, realizada em Chicago (EUA) no ano de 2006. Intitulado de “Notes on the tide” (compilado integralmente no Anexo 1), o crítico da arte se vale de versos e trechos de escritos de diferentes grandes nomes da literatura e da fotografia – como João Guimarães Rosa (1908-1967), Oswald de Andrade (1890-1954), Susan Sontag (1993-2004) e Vilém Flusser (1920-1991) – para analisar poeticamente o trabalho de Miguel Rio Branco. Seu texto surge como mais uma afirmação de que o universo fotográfico criado pelo fotógrafo se aproxima da literatura – e que *Maldicidade* vai para além de uma auto-homenagem em forma de catálogo fotográfico, forjando também uma estrutura narrativa muito própria da literatura, que apresenta um universo a parte, com críticas e questionamentos que servem ao leitor-espectador.

Na literatura, “o Texto é *radicalmente* simbólico: *uma obra de que se concebe, percebe e recebe a natureza integralmente simbólica*” (BARTHES, 2012, p.69, grifo

---

<sup>7</sup> Após o encerramento das atividades da Cosac Naify, o livro foi relançado em 2020 pela editora Taschen com acréscimo de um texto do crítico de arte Paulo Herkenhoff, além de mudanças apenas na fotografia que serve de capa e nas dimensões do suporte.

do autor) e a narração literária é o “relato de acontecimentos ou fatos e envolve, pois, a ação, o movimento e o transcorrer do tempo” (MOISÉS, 1974, p.355). Miguel Rio Branco também aposta nesse relato simbólico de acontecimentos e de fatos fazendo do suporte, o livro, um símbolo para as suas fotografias – e a fotografia símbolo de imagens reveladas em universo bastante particular.

Alberto Manguel (1948) faz uma defesa da imagem como narrativa em *Lendo imagens*, de 2001, ao afirmar que as imagens nos informam e que

A existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência (MANGUEL, 2000, p.21)

Ou seja, diante da exposição (e da elaboração) de tantas imagens, o homem passa a narrá-la dentro de acontecimentos e de fatos que se transformam a partir da ação, do movimento e do tempo, como foi dito aqui anteriormente – ganhando e alterando significados constantemente.

Manguel também levanta as diferenças entre as palavras e as imagens. No primeiro caso, as palavras escritas “fluem constantemente para além dos limites da página: a capa e a quarta capa de um livro não estabelecem os limites de um texto, que nunca existe integralmente como um todo físico, mas apenas em frações ou resumos” (MANGUEL, 2000, p.25) enquanto as imagens “se apresentam à nossa consciência instantaneamente, encerradas pela sua moldura – a parede de uma caverna ou de um museu – em uma superfície específica” (MANGUEL, 2000, p.25). Ao colocar as fotografias dentro de um suporte como o livro em que não há qualquer margem ou especificação que nos remeta a uma exposição comum ao universo das artes visuais, Miguel Rio Branco permite verificar imagens que fluem para além dos limites da página, assim como as palavras escritas. Acabamos por ler imagens. E como diz Manguel:

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de

narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2000, p. 27)

Compreendendo a fotografia de Miguel Rio Branco como imagens que podem ser lidas, deve-se apontar o que se lê nessas imagens. Ou melhor, aproveitando a pergunta feita pelo filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman efetuada no artigo *Quando as imagens tocam o real*: “a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem?”. Pode-se dizer que a leitura da imagem será feita no que nela *arde*, para usar o termo cunhado por Didi-Huberman nesse artigo. Para alcançar essa *ardência* é necessário se orientar, logicamente, pela própria imagem e identificar, principalmente, a verdade como uma imagem.

nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, – esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter *ardente* –, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.209)

Ou seja, a imagem é, paradoxalmente, revelação – de uma história, de um tempo que se mantém vivo enquanto herança até os dias de hoje – e criação – manipulação daquele que produz a imagem que, no ato de selecionar, destruir e desnudar cenas, acaba por transmitir algum pensamento próprio.

### **1.1. A fotografia como imagem**

A fotografia (figura 1) que dá início à narrativa de *Maldicidade* suscita questões relevantes para este trabalho. Localizada nas páginas 2 e 3<sup>8</sup>, o que se vê é um close numa porta descascada entreaberta, de cujo interior escuro nada se revela, com dois vidros que refletem, em frestas, a rua. Nela, se confere parte de um carro, um pedestre com rosto escondido, caixas, papelão e objetos que se assemelham a frutas em um carrinho, como aquelas postas à venda. Ou seja, nesta

---

<sup>8</sup> Não há qualquer numeração de página em *Maldicidade*, porém, com o intuito de facilitar a referência sobre o objeto de estudo, foi feita uma contagem manual para obter a paginação correta.

fotografia nada se verifica diretamente e de forma clara. Enquanto o que está diante dos olhos do espectador é impossível de se verificar pela ausência de luz, o que se verifica é apenas um reflexo do cotidiano cortado por meio do ângulo escolhido pelo fotógrafo – que revela não mais que meias-verdades e entrega poucas conclusões.



**Figura 1.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, pp. 2-3.

É interessante perceber que a realidade cotidiana é evidenciada apenas pelo reflexo do vidro, que serve como espelho numa moldura desgastada pelo tempo. No artigo *Do espelho à fotografia: a permanência da imagem*, de 2016, Maria Augusta Babo discute o papel do espelho na formação de um imaginário narrativo pela criação de imagens espectrais. Acontece que, para a autora, “toda a imagem é idolatrada na medida em que nela prevalece a evencialidade do acto de presença” (BABO, 2016, p.54). Ou seja, ao indispor o corpo, o espelho evoca a presença, o toque, o “ter estado lá” (BABO, 2016, p.54), fazendo este o caráter que *arde* nesta fotografia. Aqui, o fotógrafo assume a posição de mediador ao trazer à tona esta realidade que, embora seja impossível de ser apreendida em sua totalidade (e ele deixa isso ainda mais claro pelo enquadramento que impossibilita identificar completamente tanto a pessoa como o cenário), é possível ser apresentada em sua



complexidade, evocando também sua mortalidade: aquilo que vemos é efêmero, como sempre é efêmero o reflexo do espelho. É também efêmera a vida eternizada na fotografia.

Babo segue adiante no pensamento ao compreender a fotografia como *espelho com memória*, ou seja, um dispositivo que permite que o ser refletido se eternize:

ao contrário do espelho, a fotografia capta a imagem separando-a do sujeito. Quer isto dizer que à contiguidade se acrescenta a dimensão de inscrição que, se por um lado, é um rasto de presença, funciona, por outro, como rasto e como ausência. A câmara fotográfica exerce esse poder fascinante e, ao mesmo tempo, tido como mágico, de fixar e autonomizar a imagem especular, isto é, a imagem que, obtida pela e na presença do próprio referente, se destaca e distancia dele. À primeira vista, a fotografia é um espelho que pode ser manipulado pois retém, fidedignamente, a imagem da realidade que nele se projectou. Um espelho com memória. (BABO, 2016, p.57)

Diante da analogia da fotografia como espelho com memória, percebe-se que Rio Branco foi adiante e, elaborou logo na primeira fotografia de *Maldicidade*, uma memória do espelho. Ao evidenciar mais a arte de representar aquilo que se diz como parte da realidade, Rio Branco revela seu interesse em particularizar o mundo cotidiano e cria um universo à imagem do mundo real – fazendo do seu trabalho fotográfico revelação e, ao mesmo tempo, criação, como bem descreveu Didi-Huberman.

Revelação enquanto uso da realidade como base para a criação. Criação enquanto uso da memória para elaborar imagens. Imagens que advêm, então, não do mundo representado, mas sim da memória visual que construímos e projetamos sobre o mundo. É disso que fala Hans Belting em *A transparência do meio: A imagem fotográfica*, publicado pela primeira vez em 2002 no livro *Antropologia das imagens*:

As imagens são intrinsecamente “intermediais”. Vagueiam entre os meios históricos que foram sendo inventados. São nômadas que armam a sua tenda em cada novo meio criado ao longo da história, antes de se dirigirem para o próximo. Seria um erro confundi-las com os meios, porque estes são tão-só arquivos de imagens mortas, que ganham vida apenas com o nosso olhar. As imagens fotográficas ocupam o seu lugar neste antigo espetáculo, que poderíamos ver como um teatro das imagens. (BELTING, 2014, p.268)

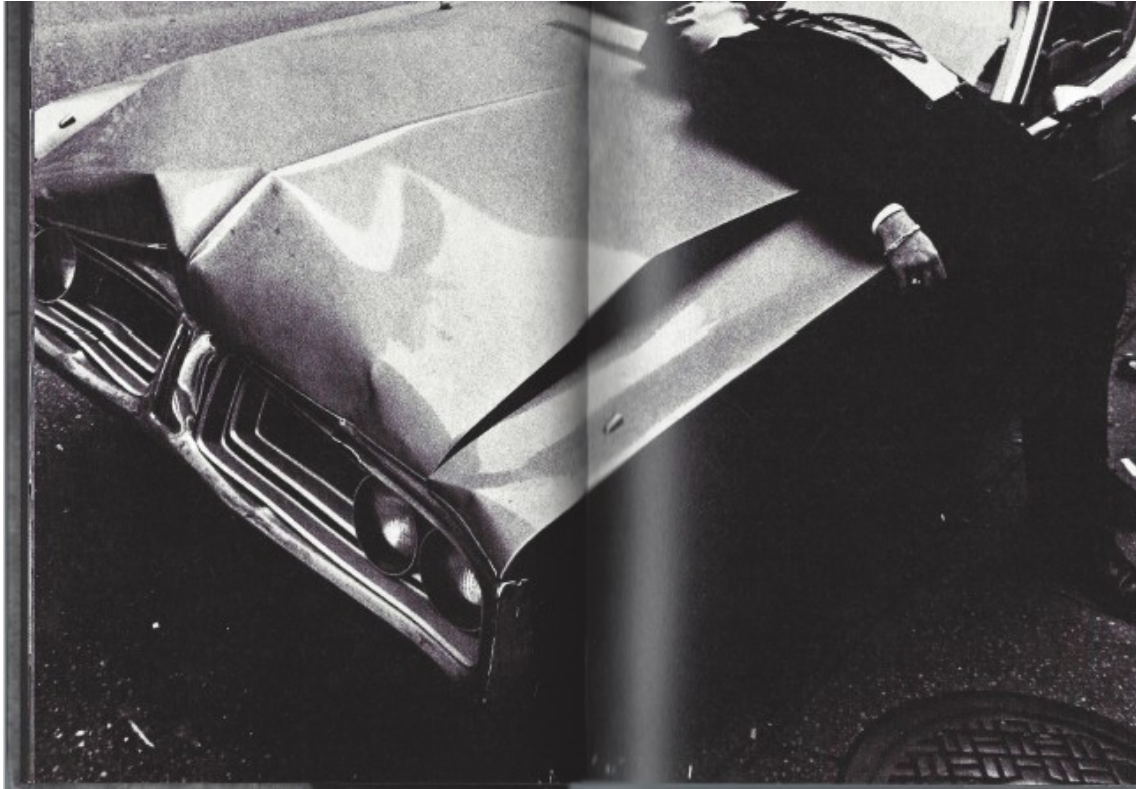
Não à toa, em seguida da imagem-espelho o *leitor* de *Maldicidade* se vê diante de uma fotografia em preto e branco de duas crianças que parecem observar algo – não se sabe o quê – por uma fresta de um muro em ruínas (figura 2). Depois dela, uma das fotografias mais emblemáticas de Rio Branco (figura 3), ainda que também apareça sem qualquer identificação técnica: *Carro doce* (1991). Há uma série de relações interessantes entre as duas fotografias: é senso comum aproximar as crianças ao desejo de comer doces suculentos e coloridos, ao passo que as imagens também se aproximam pelo aspecto arruinado das coisas. O muro, o chão, o carro, as paredes: tudo ao redor das crianças e dos doces parece estar degradado. Ao redor do desejo infantil por uma iguaria, sobrevive na fotografia um ambiente em que as coisas parecem estar eternamente morrendo, constantemente desaparecendo, em sua degradação – sem nunca, de fato, morrerem ou desaparecerem. As catorze fotografias seguintes retomam o preto e branco e caminham para o espaço público, tendo muitas delas como personagens centrais carros quebrados e pessoas ou apáticas ou desconfortáveis naquele cenário (a exemplo das figuras 4, 5 e 6). Quando a cor volta, entra em cena um carro com tintura desgastada, com diferentes tons de verde, azul, branco e vermelho misturados, ao lado de um homem que segue adiante na rua carregando um carrinho de mão (figura 7). Em seguida, o tema parece se alterar de vez, como se aquele assunto em si estivesse se encerrando.



**Figura 2.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 6-7.



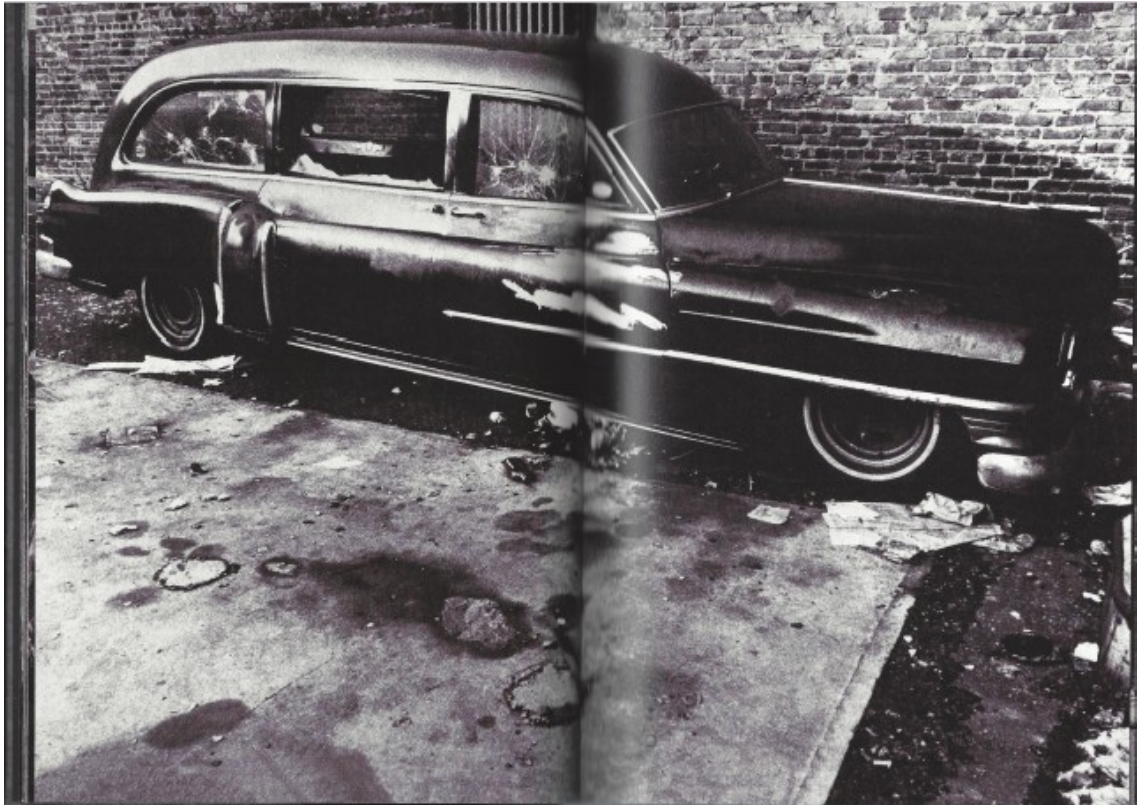
**Figura 3.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 8-9.



**Figura 4.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 10-11.



**Figura 5.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 12-13.



**Figura 6.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 16-17.



**Figura 7.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 36-37.

## 1.2. A fotografia como “tesouro de sofrimentos”

Esse momento entre o “Carro doce” e o carro com tinta misturada, em que se apresentam catorze fotos em preto e branco, nos remete à fórmula *leidschatz*, que Aleida Assmann bem traduziu como a “memória como tesouro de sofrimentos”. Em *Espaços da recordação*, publicado originalmente em 2006, a autora recupera a ideia de que experiências primordiais e intensas, comuns a toda a humanidade, se transformam em “entalhes” ou “vestígios”, que “são armazenados por longo tempo sob a consciência e podem ser reativados e descarregados em alguma oportunidade posterior” (ASSMANN, 2011, p.399). Esses “vestígios”, de acordo com a autora, seriam identificados por Aby Warburg (1866-1929) como símbolos estilizados para a memória coletiva da cultura – e a arte aqui atua como repositório dessa herança da dor, algo difícil de organizar dentro de uma única imagem-símbolo, mas que se pode reconhecer universalmente.

Repositório este que pode ser chamado aqui de arquivo. Diferente do documento, o arquivo armazena aquilo que importa à memória *de per se*, não à certa memória oficial. Assmann continua esse debate ao afirmar que o “arquivo, antes de ser memória histórica, é memória da dominação, constante de legados e atestações, de certificados que são provas dos direitos de poder, de posse e de origem familiar” (ASSMANN, 2011, p.368). Então, apesar de não conter apenas aquilo que se denomina ser de interesse público, o arquivo tem a sua função coletiva, não pode ser dissociado do contexto histórico e social no qual está inserido: “o arquivo contém embutida em si uma memória funcional na forma de memória de armazenamento, que é designada pelo nome de “herança cultural”” (ASSMANN, 2011, p.369). Não à toa, é este arquivo alvo de diferentes manipulações – principalmente por parte daqueles que desejam fazer da memória do passado algum símbolo para o presente, como é o caso de Miguel Rio Branco.

Ele se apropria do próprio arquivo para fundar novas narrativas e organizá-las em novas narrativas. Assim, pode-se verificar nas fotografias de *Maldicidade* que Miguel Rio Branco encontrou na ausência uma alternativa para criar uma “memória

como tesouro de sofrimentos”. Nesse trecho em específico, em que se denotam as fotos em preto e branco, tudo falta ali nos cenários apresentados: não há cores nem ornamentos que particularizem os espaços; não há conflitos vivos e as pessoas presentes ali parecem desistir de ações. Não há resposta contra a degradação ali imposta. Só que ele não se vale de grandes jogos de luz e enquadramento para levantar essas questões. Pelo contrário, aqui suas fotografias ganham quase um caráter de documento, tornando-se o que Boris Kossoy chama de “documento do real”. Em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, de 2009, o autor explica que

A imagem fotográfica é antes de tudo uma *representação a partir do real* segundo o olhar e a ideologia de seu autor. Entretanto, em função da materialidade do registro, no qual se tem gravado o vestígio/ aparência de algo que se passou na realidade concreta, em dado espaço e tempo, nós a tomamos, também, como um *documento do real*, uma fonte histórica. (KOSSOY, 2016, p.32)

Mas, diferente do que pode parecer num primeiro momento, se a realidade primeira das fotografias em questão é a possibilidade de reconhecer os contextos nas quais estão inseridas, há uma outra realidade que afirma como que a “representação fotográfica não corresponde necessariamente à verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência” (KOSSOY, 2016, p.38). Ou seja, o contexto dá uma certa imagem às fotografias em questão, mas as imagens ali construídas vão para além disso. Não à toa, Kossoy (2016, p.23) também afirma que devemos sempre considerar as fotografias “como fontes históricas de abrangência multidisciplinar”, o que favorece o uso de diferentes leituras acerca da imagem e compreende a possibilidade de um novo entendimento quando ela é posta ao lado de outros arquivos, como é o caso de *Maldicidade*.

Sendo assim, a realidade é usada como forma de recriar esta mesma realidade. “A representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível; o assunto registrado é produto de um elaborado *processo de criação* por parte de seu autor” (KOSSOY, 2016, p.43). E, assim, no momento em que o fotógrafo recria a realidade, uma nova realidade é criada – utilizando como bagagem visual toda a ideologia que cerca o fotógrafo e a realidade que encontra diante de si. É quando a fotografia se torna imagem ficcional da própria realidade a partir da narrativa que ela cria em choque com as outras.

Em *A memória, a história, o esquecimento*, publicado originalmente em 2000, Paul Ricoeur vai adiante neste debate ao perceber a impossibilidade de se compreender um arquivo em sua completude, avaliando nele a existência de “rastros” – que chamamos aqui de “vestígios” – que nos aproximam da sua origem, sem, no entanto, nos aprisionar nela:

Como toda escrita, um documento de arquivo está aberto a quem quer que saiba ler; ele não tem, portanto, um destinatário designado, diferentemente do testemunho oral, dirigido a um interlocutor preciso; além disso, o documento que dorme nos arquivos é não somente mudo, mas órfão; os testemunhos que encerra desligaram-se dos autores que os “puseram no mundo”; estão submetidos aos cuidados de quem tem competência para interrogá-los e assim defendê-los, prestar-lhes socorro e assistência (RICOEUR, 2014, p.179)

Já Kossoy vai aproximar os vestígios de um procedimento arqueológico. Não é apenas o que sobrevive, mas também aquilo que se trabalha para reconhecer a partir das ferramentas do presente.

Uma dupla arqueologia (...) faz-se necessária para determinarmos precisamente a gênese e história do documento em si (reconstituição do processo que gerou o artefato), e o conteúdo da representação (recuperação em detalhe dos elementos icônicos que compõem o registro visual, de forma a situarmos precisamente a cena gravada no espaço e no tempo) (KOSSOY, 2014, p.42)

Ou seja, mesmo no processo de reconhecimento do registro necessita-se da verificação externa à fotografia. O contexto em torno da produção fotográfica também importa para notá-la como um fato, o que deixa claro como a percepção do material enquanto um registro do real não é natural dele, mas sim uma construção ideológica em que se pesa a importância de determinados aspectos históricos na sua produção.

Então, ao dizer que a imagem fotográfica é um “conjunto de informações escritas e visuais que, associadas umas às outras, nos permitem datar, localizar geograficamente, identificar, recuperar enfim, micro-histórias de diferentes naturezas implícitas no documento” (KOSSOY, 2014, p.66), o autor também afirma a



possibilidade de *ficções de realidade*<sup>9</sup> no material fotográfico. Reconhece-se, por fim, duas realidades num mesmo registro do real.

### 1.3. Um certo mal-estar

Sendo assim, do que fala a fotografia de Rio Branco em *Maldicidade*? Pergunta de difícil resolução, pois não há conclusão concreta. Porém, há caminhos que podem ser aventados. A busca deve se iniciar pelo título, que, repartido, pode ser lido como *mal-di-cidade*, ou melhor, mal-de-cidade e toda sorte de palavras derivadas – o que torna interessante ressaltar a origem de alguns dos termos expostos. Enquanto mal, originário do latim *male*, segue como antônimo de *bem*, idade tem como origem a palavra latina *itas*, e demarca a duração de uma vida, de um tempo ou de uma época. Estaria aqui Rio Branco levantando um embate sobre algo eterno – o mal – em oposição ao efêmero – o tempo? Também cabe aqui levantar o termo latino *citare*, em referência à *cidade* presente no título, ou mesmo *civitas*, que significa hoje *civilização*. É nesse jogo de palavras que se pode identificar, de antemão, a construção de uma narrativa que parece girar em torno do que há de ruim nessa cidade, nessa civilização ou nessa época retratada dentro do livro.

Durante a experiência de passar as páginas de *Maldicidade* se pode confirmar a equivalência entre o jogo de palavras presente no título com as imagens fotográficas: há uma predominância de cenários urbanos – como símbolos de modernização da civilização – depredados e pessoas com expressões desconfortáveis (com elas próprias e para com o próprio espectador). Em conjunto, as imagens parecem revelar um mal-estar que nos remete ao clássico texto de Sigmund Freud publicado em 1930, *O mal-estar na civilização*. Nele, o psicanalista avaliou o mal sob a perspectiva daquilo que gera sofrimento ao humano e também discorre a necessidade de o ser humano afastar-se dos impulsos agressivos inerentes à própria natureza como forma de preservar a humanidade.

---

<sup>9</sup> Ao refletir sobre os mecanismos mentais que regem a construção da fotografia, o autor reconhece nela o processo de construção de realidades, fazendo delas verdadeiras ficções e questionando sua condição enquanto documento ou representação.

A meu ver, a questão decisiva para a espécie humana é saber se, e em que medida, a sua evolução cultural poderá controlar as perturbações trazidas à vida em comum pelos instintos humanos de agressão e autodestruição. Precisamente quanto a isso a época de hoje merecerá talvez um interesse especial. Atualmente os seres humanos atingiram um tal controle das forças da natureza, que não lhes é difícil recorrerem a elas para se exterminarem até o último homem. Eles sabem disso; daí, em boa parte, o seu atual desassossego, sua infelicidade, seu medo (FREUD, 2010, p.79)

A civilização, aqui, se apresenta como um mal necessário, que impede o avanço do instinto de destruição do indivíduo em prol da manutenção da vida humana – permitindo também a convivência em coletividade. Apesar do texto ter uma forte perspectiva médica, os elementos acerca do que se diz ser o “desassossego” da humanidade são abstratos, providos mais de sensações do que de atestados, permitindo uma leitura para além do campo científico. Afinal, é o descontrolo das perturbações trazidas à vida comum, algo apontado por Freud, que Miguel Rio Branco nos apresenta desde as primeiras páginas de *Maldicidade*. O desejo de belas crianças em espiar a fresta, apresentado logo no início, que revela uma realidade obscura a partir de imagens agressivas, como as do velho na sarjeta, do luxuoso carro depredado e da rua suja. Juntas, essas imagens evocam uma impressão que, apesar de advir de um indivíduo, o fotógrafo, é organizada de forma a parecer uma manifestação cultural, uma realidade do coletivo.

Tal atitude não se dá por acaso. Rio Branco afirmou seu interesse em transformar seus registros factuais em imagens que promovessem reflexões referidas por ele como “universais”. Em uma entrevista cedida à Silvia Cintra para o site *Expert XP*, em outubro de 2020, no que diz respeito a uma exposição inaugurada no Le Bal de Paris, ele tece comentários que nos dão algumas ideias sobre tal intencionalidade. Em dado momento do encontro, Rio Branco afirma que o “papel do artista verdadeiro foi sempre o de ser uma pessoa que através da própria identidade conseguiu transmitir identidades universais” (RIO BRANCO, 2020, on-line) e que houve uma transformação no seu modo de fotografar ao longo das décadas:

Na verdade, entre 1968 e 1992, o documento ainda fica bem claro, mesmo nas imagens que beiram o abstrato e o simbólico, não têm grandes mudanças nessa escolha. As mudanças começaram em

paralelo nos anos 90, com o uso de formato quadrado e tratamento mais simbólico, pictórico e afastado do social, mais próximo do tempo como tema (RIO BRANCO, 2020, on-line)

Embora seja possível questionar o que seria exatamente esse “papel do artista verdadeiro”, é possível demarcar *Maldicidade* como fruto dessa mudança que o fotógrafo tem com relação ao próprio trabalho. Afinal, ele lança mão de diferentes séries fotográficas realizadas ao longo do segundo quartel do século XX para produzir uma montagem com função distinta aos trabalhos originais: retira-se o caráter documental das fotografias, que eram demarcadas por suas especificações técnicas e publicadas dentro de eixos temáticos específicos, e passa-se a apresentá-las em formato de livro como imagens “simbólicas” e “pictóricas”, para usar as palavras dele.

Constata-se, então, o uso das fotografias como um fragmento de algo maior, partes de uma montagem que sugere um elemento central não muito claro no que concerne ao tema, mas que “toma partido” – para usar a expressão cunhada por Didi-Huberman em *Quando as imagens tomam posição*, livro no qual analisou o trabalho artístico e político de Berthold Brecht (1898-1956). Nesta obra, Didi-Huberman se vale da perspectiva de Walter Benjamin (1892-1940) sobre a montagem para refletir a respeito da estetização da política e da politização da imagem. “Ali onde o *partido* impõe a condição preliminar de uma *partida* em detrimento das outras, a *posição* supõe uma copresença eficaz e conflituosa, uma dialética das *multiplicidades* entre si” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.113). Assim, assume-se a montagem como algo *interessado* cuja *partida* desvela um *partido*. Porém, ao contrário do que o termo parece denotar, como explica o historiador da arte, a montagem que *toma posição* “dis-põe e recompõe, interpretando por fragmentos, em vez de propor explicar a totalidade. Ela mostra as fendas profundas, em vez das coerências de superfície” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.101). Ou seja, mais do que apontar o real, o que as imagens produzidas por Rio Branco insistem em fazer é “*oferecer o real*, isto é, expor sua verdade, mas em *oferecer o real problemático*, isto é, em expor seus pontos críticos, as fendas, as aporias, as desordens” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.101).

De fato, um dos temas-chaves de *Maldicidade* é o tempo, que perde objetividade ao retirar as especificações técnicas das fotografias. Quando as fotos foram tomadas? Onde? Em que contexto? Tais perguntas parecem não ser feitas para serem respondidas aqui. Ter o “tempo como tema”, como bem desejou Rio Branco na entrevista, consiste em nunca o revelar em sua completude – em perfeita consonância com o dito por Agostinho de Hipona (354-430), conhecido também como Santo Agostinho, em uma de suas *Confissões*, publicadas entre os anos 397 e 400:

O que é o tempo, então? Se ninguém me perguntar, eu sei; mas, se quiser explicar a alguém que me pergunte, não sei: mas é com segurança que afirmo saber que, se nada passasse, não haveria tempo passado; se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro; e, se nada fosse, não haveria tempo presente (AGOSTINHO, 2017, p.319)

Retoma-se, então, as palavras de Agostinho para avaliar a possibilidade de que, ao afirmar o “tempo como tema”, *Maldicidade* possa revelar jogo dialético entre o passado, presente e futuro para levantar determinados elementos que são mais simbólicos e abstratos, sendo, por isso, menos próximos de uma certa denúncia da realidade a que poderia se afirmar no início, pelo forte conteúdo social das fotografias explicitadas. Tal afirmação não pretende desprezar os cenários apresentados nem esvaziar o contexto histórico, mas apontar que tais “fendas”, “aporias” e “desordens” – para usar os temas utilizados por Didi-Huberman – só foram possíveis porque houve um embaralhamento temporal, de modo que a escolha das fotografias de rio branco determinada em *Maldicidade* possam ser percebidas à luz de um anacronismo elaborado de forma consciente. Ora, se a cronologia nos permite colocar as séries fotográficas no *passado*, sendo elas feitas para expor um certo *presente*, que *futuro* restaria a elas senão o de registro histórico, anedota de um outro tempo? Para que as imagens sobrevivessem, e sobrevivem pelo mal-estar apresentado, era necessário que houvesse uma montagem que criasse elos não materializados até então e que acentuasse as rupturas, as discontinuidades e os intervalos. Didi-Huberman explica que é, desse modo, “então que cada gesto torna a *montagem anacrônica* de um presente capaz de expor ao mesmo tempo seu passado (as origens de sua memória) e seu futuro (as consequências de seu desejo)” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.128, grifo do autor).

#### 1.4 A imagem como montagem

É importante compreender em que âmbito se dá a montagem elaborada por Rio Branco. Na série documental *Inhotim*, produzida e exibida pela plataforma de streaming Netflix, o décimo episódio é dedicado a Miguel Rio Branco. O artista recebe a equipe de produção em seu ateliê localizado em Araras (Petrópolis, RJ) e mostra o que chama de “mesa branca”. Trata-se de um painel branco com luz interna e pequenas prateleiras enfileiradas. Ali, ele posiciona os negativos de suas fotografias, organizando-as em filas a partir de aspectos visuais que lhe inspiram no momento: “A mesa de luz é uma viagem pela minha linguagem” (RIO BRANCO, 2018 36:30). Ao longo da conversa, ele afirma que sua poética não consiste em fotografias, mas sim em construções com a fotografia – e que a *mesa branca* lhe é importante por dar matéria às reflexões que surgem ao colocar uma foto ao lado da outra. “O que me interessa é que tenha uma construção, um ritmo, que as peças não sejam. Você vai ter imagens melhores, mas vai ter um todo. O todo que vai funcionar.” (RIO BRANCO, 2018, 37:05).

O processo de montagem de Rio Branco nos remete ao trabalho de Aby Warburg na construção de seu Projeto *Mnemosyne*, o atlas de imagens que construiu entre 1923 e 1929 a partir do que Didi-Huberman chamaria, posteriormente, de uma *mesa de montagem* – usando pinças móveis, pendurava suas imagens próximas umas às outras em cada painel e, posteriormente, fotografava cada composição obtida. O artigo *Mnemosyne, ou a cinematografia sem aparelho*, de Philippe-Alain Michaud traduzido por Vera Pugliese e publicado na revista *Modos* em 2020, apresenta este trabalho de forma elucidativa. E as aproximações com Rio Branco podem ser feitas desde o início, quando Michaud compreende que “a atualização do passado precede, ou mesmo substitui, o esclarecimento das relações que mantemos com o passado” (MICHAUD, 2020, p.343) – o que parece ser uma das propostas de Rio Branco ao reviver suas fotografias em nova montagem com a publicação de *Maldicidade*.

Warburg se valeu das reproduções fotográficas de obras de arte para produzir uma espécie de inventário sistemático que denotaria três funções de seu Atlas: ser

um dispositivo de exposição; manter o caráter de inacabamento, sendo sempre um *work in progress* por sempre ser reformulado; articular uma montagem. Michaud recupera o conceito de montagem-colisão de Serguei Eisenstein (1898-1948) utilizado no cinema, em que a imagem produz significados não a partir do encadeamento, mas sim de “um choque entre os elementos colocados em presença, que supõe um momento de contradição e de decomposição que precede o momento da recomposição” (MICHAUD, 2020, p.349), o que libertaria as imagens das narrativas já impostas pela cultura, permitindo *sair de si mesma*. Em *Atlas ou O gaio saber inquieto*, publicado originalmente em 2011, Didi-Huberman reconhece esse jogo elaborado a partir de imagens dissonantes:

Warburg enunciava em seu atlas uma *complexidade* fundamental – de ordem antropológica – que não se tratava nem de sintetizar (num conceito unificador), nem de descrever exaustivamente (num arquivo integral), nem de classificar A a Z (num dicionário). Mas de fazer surgir, através do encontro de três imagens dessemelhantes, certas “relações íntimas e secretas”, certas “correspondências” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.26)

É interessante reconhecer aqui mais uma aproximação que pode ser feita com *Maldicidade*, a partir da organização de fotografias realizadas em diferentes momentos a partir de múltiplos espaços, ainda que se valha sempre de espaços degradados os corpos marginalizados que parecem pertencer a um mesmo universo *periférico*, constata-se uma complexificação dos temas ali abordados:

a figura colide, em sua implantação, nos limites do quadro, que ela faz explodir para se propagar sob a forma de impulso dinâmico – “o zigue-zague da mímica se transforma, então, por amplificação de suas articulações, em zigue-zague da encenação espacial” (MICHAUD, 2020, p.350)

Esse zigue-zague, que Michaud associa a uma cena de *Ivan o Terrível* de Eisenstein (figura 8), evoca também uma importante simbologia para Warburg, ao mencionar a Conferência warburguiana de 1923, sobre o ritual da serpente:

Ora, o zigue-zague, é a forma gráfica associada ao relâmpago e à serpente que os índios atribuem à transmissão da energia, o sinal da eletricidade, cujo modelo Warburg utiliza para pensar a ativação polar das imagens nas pranchas, a forma controlada da energia que ele via circular no estado selvagem nas nuvens de tempestade que

se acumulam no céu do Arizona e na torção da serpente na areia do deserto. Quando ele evoca o ritual praticado pelos índios hopis da Black Mesa, Warburg assim descreve os dançarinos manipulando os répteis como hieróglifos eisensteinianos, figuras “montadas” associando à forma humana à fulguração do relâmpago encarnado na serpente e é por meio do ritual indígena, por um efeito de colisão, que Warburg reconhecerá no traçado da figura serpentina o sinal da atenção utilizada pelos artistas do Renascimento à representação do movimento (MICHAUD, 2020, p.351)

Tal análise acerca do réptil se torna particularmente interessante neste trabalho, pois há em *Maldicidade* a imagem de uma serpente presa a um gradil e enrolada num cabo de luz (figura 9), logo após uma fotografia em que aparece um idoso dormindo na rua (figura 10) e logo antes de outra que traz três pessoas impossíveis de serem identificadas (dois têm seus rostos fora do enquadramento da cena e outro se cobre com um chapéu branco) prestes a se cruzarem numa rua (figura 11). Não há aqui o ritual indígena, pelo contrário: há o abandono urbano, como se a serpente não devesse estar naquele espaço. Enrolada ao fio, ela deixa de ser “sinal da eletricidade”, para ser aquilo que toma a luz. Mas permanece como “sinal da atenção” ao fazer a transição entre o close desconfortável no rosto de um homem em situação degradante e o recorte das pessoas que estão em movimento congelado, sem expressão nem reação diante da possibilidade de um encontro entre si. Aliás, se Michaud reconhece na história do cinema o retorno da figura serpentinada “como um sintoma do poder do filme ao colocar as figuras do movimento” (MICHAUD, 2020, p.352), em *Maldicidade* Rio Branco se vale da paralisia provocada pela fotografia e o movimento provocado pelo ato de *virar as páginas* para criticar uma modernidade que não se move nem se comove.



**Figura 8.** Sergei Eisenstein, *Ivan, o Terrível*, 1944, frame de vídeo. Artigo de Michaud.



**Figura 9.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 28-29.





**Figura 10.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 30-31.



**Figura 11.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 32-33.

Desse modo, é possível reconhecer, em *Maldicidade*, um trabalho com a *herança de nosso tempo* – uma herança *estética*, num trabalho que se aproxima ao de Warburg. Didi-Huberman dirá também que atlas *Mnemosyne*

é um objeto pensado como uma aposta. É a aposta que as imagens, unidas de um certo modo, nos ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o *recurso* inesgotável – de uma releitura do mundo. Rer o mundo: ligar diferentemente os fragmentos desiguais, redistribuir a disseminação, meio de orientá-lo e de interpretá-lo, certamente, mas também de respeitá-lo, de remonta-lo sem acreditar resumi-lo nem esgotá-lo (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.27)

Do mesmo modo, Rio Branco parece apostar. Ele relê o mundo apresentado em cena, possibilitando uma interpretação dele que não é possível fora da montagem. Critica o mundo sem, no entanto, rebaixá-lo a algo puramente miserável e indecoroso.

Por fim, Michaud retoma a ideia de que a história da arte é uma história de fantasma para gente grande, estabelecida por Warburg para dizer que “a história da arte sem textos é uma história de fantasmas: nela se realiza o que Artaud descrevia como “uma poesia no espaço independente da linguagem articulada”” (MICHAUD, 2020, p.355). A citação serve bem à escolha de Rio Branco em retirar qualquer texto de seu livro. *Maldicidade* narra, de fato, uma história de fantasmas que nem mesmo sabemos da onde vem nem para onde vão. Assim como Scrooge, personagem do livro *A Christmas Carol*, publicado em 1843 por Charles Dickens (1812-1870), transitamos entre o passado, o presente e o futuro na dúvida se são anúncios, ameaças ou avisos de uma realidade que se impõe diante de nós.

### **1.5. A imagem entre imagens**

Percebe-se, então, que o trabalho de Rio Branco com a montagem o coloca em contato não só com a literatura, bem como com o cinema e as artes visuais, o que pode ser ainda mais evidenciado em Rio Branco pela expografia. Ao passo que produzia suas séries fotográficas, o artista também atuava como fotógrafo de cinema, sendo responsável pela pesquisa e pelo estudo de referências que conceitualiza o roteiro, chegando a um consenso visual para o filme junto ao diretor e ao diretor de arte. Só nas décadas de 1970 e 1980, momento em que foram

realizadas as fotografias apresentadas em *Maldicidade*, o fotógrafo trabalhou com cineastas como Lucia Murat, Antonio Calmon, Luis Carlos Góes, Otávio Bezerra e Júlio Bressane, além de produzir seus próprios filmes.

Cabe, aqui, citar o caso de *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*<sup>10</sup>, curta-metragem de Rio Branco e exibido pela primeira vez em 1981<sup>11</sup>. A obra é apresentada ao público um ano após a realização de uma exposição de Rio Branco de mesmo nome na Galeria Fotoptica, em São Paulo. Ambas trazem à tona a série fotográfica *Maciel*, apresentando a rotina em zonas degradadas do Pelourinho, no centro histórico de Salvador. Nela, apresenta-se uma série de corpos nus em meio a ruínas das construções ao passo que se evidencia a convivência entre famílias, crianças, comerciantes, prostitutas, traficantes e demais habitantes da comunidade.

Apesar de ter cunho documental, o curta-metragem conta com um trabalho artístico que interfere na composição das imagens, usando canções românticas que contrastam com as cenas exibidas e puxando as cores para os tons de vermelho, marrom e amarelo, emprestando aos corpos e ambientes um caráter ao mesmo tempo dramático e erótico. De acordo com Mariano Klautau Filho, no artigo *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, um filme de Miguel Rio Branco, publicado em 2016, o curta-metragem é uma incursão pelas ruas

onde a imagem em movimento absorve, de modo significativo, as imagens estáticas extraídas do conjunto fotografado em cromo. O filme acumula a tensão previamente construída na exposição e nos experimentos do audiovisual. Nesse sentido, torna-se um híbrido, cuja tensão se manifesta em distintos aspectos, pelo menos em três: o conteúdo social, o plano do suporte e a paisagem sonora, corpo onde se localizam as canções (KLAUTAU FILHO, 2016, p. 69)

Mantendo a influência da fotografia, Rio Branco utiliza algumas delas – presentes também em *Maldicidade* – ao longo da película. Como se pode ver na figura 12, Rio

---

<sup>10</sup> O título remete a uma frase rabiscada num painel que aparece em uma das fotografias de Rio Branco apresentadas dentro da série *Maciel*, de 1981. Embora a palavra *quando*, escrita originalmente como *qundo*, tenha sido ajustada, os demais erros ortográficos oriundos do texto fotografado foram mantidos.

<sup>11</sup> O filme recebeu, em 1982, o prêmio da crítica internacional do XI Festival de documentários e curtas de Lille, na França, além de ter levado o prêmio de Melhor Fotografia no Festival de Brasília em 1981.

Branco faz do cinema uma experimentação próxima a de seus livros de fotografia, em que as imagens, em movimento, ultrapassam a denúncia social e evocam sensações.



**Figura 12.** Miguel Rio Branco, *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, 1981, frame de vídeo. Site oficial do artista.

Embaralhando os formatos (vídeo e fotografia) e tensionando as imagens por meio da montagem, o curta-metragem resulta em várias ações: “decompor as imagens, intensificar seu aspecto plástico, destituir o significado original do assunto, imprimir um valor simbólico de outra ordem à cena, fragmentar e isolar o objeto e remontar uma lógica das imagens, e não dos fatos” (KLAUTAU FILHO, 2016, p.78)

No artigo *Mergulho no cinema não-ficcional do fotógrafo Miguel Rio Branco sobre prostituição e sexo no Pelourinho de 1981*, publicado em 2016 por Riccardo Migliore afirma-se que o curta-metragem não pode ser enquadrado como documentário pelo aspecto fragmentário das imagens e pelo uso do *mise en scène*, em que se ressalta o arranjo cênico dos personagens e dos espaços de modo a

sobressaírem as sensações – dando um aspecto conceitual ao que foi fundado como documental. Para Migliore,

a montagem não só junta elementos diversos, sonoros e visuais, mas constrói uma forma a partir da inter-manipulação destes elementos, sendo que esta intensa operação nunca se deixa levar pelo óbvio, assim como poderia ocorrer através de um mero contraponto entre fotografias e imagens fílmicas, ou entre som ambiente e trilha sonora (MIGLIORE, 2016, p.8).

Ou seja, há um trabalho estético de cunho experimental dentro do curta-metragem de Rio Branco que traz à tona o jogo evidenciado em *Maldicidade*: o uso da imagem documental como proposição a uma poética particular. Assim, o “realizador, principalmente quando está exercendo sua função de fotógrafo, opera fortes escolhas visuais, mas ao mesmo tempo disfarça, dilui esta sua tomada de posição numa aparência *naïf* e natural” (MIGLIORE, 2016, p.26), além de revelar que “as sequências não estão definidas por uma mera contraposição fotografia x imagem cinematográfica, pelo contrário, as duas linguagens se interpenetram na definição de uma postura estética, como também, ética” (MIGLIORE, 2016, p.26).

No que se diz respeito à expografia, podemos encontrar a galeria Miguel Rio Branco em Inhotim (Brumadinho, MG) como seu maior exemplo. Construído em 2010, o prédio que abriga o trabalho do fotógrafo se assemelha a um barco (figura 13) – que desponta entre as árvores, no alto de uma colina, como se estivesse em movimento. Construída com orientação do artista, a galeria se vale de uma estrutura metálica com vedação em aço cuja superfície varia de cor e de textura com o passar do tempo e com a ocorrência das intempéries. Assim, de início o espaço já acolhe duas questões de extrema relevância para a obra de Rio Branco: o movimento e o tempo.



**Figura 13.** Miguel Rio Branco, *Galeria Miguel Rio Branco em Inhotim*, 2008, fotografia. Site oficial do artista.



**Figura 14.** Miguel Rio Branco, *Galeria Miguel Rio Branco em Inhotim*, 2008, fotografia. Site oficial do artista.



**Figura 15.** Miguel Rio Branco, *Galeria Miguel Rio Branco em Inhotim*, 2008, fotografia. Site oficial do artista.



**Figura 16.** Miguel Rio Branco, *Entre os olhos o deserto (1997)* na *Galeria Miguel Rio Branco em Inhotim*, 2008, fotografia. Site oficial do artista.

Nessa galeria são apresentados 100 trabalhos pertencentes a 12 séries fotográficas feitas por Rio Branco ao longo de sua carreira. Assim como em *Maldicidade*, as fotografias não são organizadas cronologicamente nem é possível situá-las em cada uma das séries: Rio Branco embaralha a sua produção fotográfica e a organiza a partir de temas que – assim como em *Maldicidade* – não deixam clara a sua proposta, deixando antever as sensações que o conjunto promove no observador. De acordo com o artigo *Amontoado de destroços: a trajetória de Miguel Rio Branco via imagens e montagens artísticas*, publicado em 2019 por Diego Soares Rebouças na revista portuguesa *Devidas Artes*, a montagem de Rio Branco resulta na

culminância de um uso processual e sistêmico da imagem. O artista adentrou tanto às possibilidades de uso de suas imagens que passou a privilegiar sobremaneira as imagens que já tinha em arquivo, o que acabou por fazer delas representações vivas de sua própria forma de pensar: pensar por imagens. Ali estavam fragmentos de sua própria existência, sua forma de expressar o estar no mundo e também de falar ao mundo sobre questões problemáticas utilizando as imagens dele mesmo (REBOUÇAS, 2019, p.70)

Construir o pensamento em imagens é, também, adulterar seu viés documental, reconstruindo-a a partir de reflexões estéticas. Em Inhotim, para além da reorganização das séries fotográficas, agrupando diferentes unidades de cada uma delas em eixos expositivos (figura 14), Rio Branco apresenta diferentes instalações cinematográficas, sonoras e de artes visuais. Algumas fotografias são projetadas em panos brancos esvoaçantes (figura 15), sendo alternadas em *loop*, de forma que o visitante, posicionado ao centro delas, perceba-as em movimento – ao passo que são embalados por sons que remetem a gritos, sorrisos e barulhos típicos à vida urbana. Outras são postas em conjuntos previamente criados, como é o caso de *Entre os olhos o deserto* (1997), apresentado na figura 16, que se trata de um tríptico cujos quadros apresentam fotografias e películas com projeção em *loop* e som estéreo, mesclando cenários desérticos a corpos humanos.

Assim, a galeria de Rio Branco, em Inhotim, parece sintetizar o que se apresenta em *Maldicidade*: a construção de narrativas visuais que se sobrepõem ao



aspecto documental de modo que, ao embaralhar o tempo e os suportes, dá materialidade às sensações, transformando as imagens em reflexão acerca de um universo que só existe dentro do trabalho de Rio Branco.

Essa montagem opera de forma a fundar *mundo-imagem*, termo utilizado por Susan Sontag em *Sobre fotografia*. Para a autora, “uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária” (SONTAG, 2004, p.170). Em suma, a fotografia é também um rastro daquilo que se discursa, “uma homenagem a seu tema” (SONTAG, 2004, p.172). Carrega dentro de si, ao mesmo tempo, o vestígio do real e uma interpretação sobre o que se vê ali – algo que é escondido, mas não tanto assim, para que possa ser procurado. Dentro de uma montagem, como a realizada por Rio Branco, tal jogo se expande: não só a fotografia guarda suas sombras, como a própria escolha do fotógrafo, a partir das fissuras realçadas entre uma fotografia e outra. Sontag afirma também que

Ver a realidade como um conjunto interminável de situações que se espelham mutuamente, extrair analogias das coisas mais díspares, é antecipar a forma característica da percepção estimulada pelas imagens fotográficas. A própria realidade passou a ser entendida como um tipo de escrita, que tem de ser decodificada – enquanto as próprias imagens fotográficas foram, a princípio, comparadas à escrita (SONTAG, 2004, p.176)

Pode-se demarcar essa realidade como escrita apontada por Susan Sontag como algo próximo ao trabalho de montagem feito por Rio Branco em *Maldicidade* que, ao invés de tentar decodificar a realidade ali fotografada, propõe a reinvenção da mesma. Assim, pode-se levantar uma aproximação entre Rio Branco e Sontag no que diz respeito à decodificação de suas aproximações e fissuras, reconhecendo que seu trabalho não é apenas uma construção autorreferencial, mas um *mundo-imagem* que narra certa crítica à modernidade a partir do cotidiano cercado de violência e erotismo. Desse modo, é importante compreender o lugar imaginário que se criou dentro de *Maldicidade* como livro de fotografia, o que será evidenciado no próximo capítulo deste trabalho.

## CAPÍTULO 2: O LUGAR IMAGINÁRIO DE CERTA PERIFERIA

“Caminho por uma rua  
que passa em muitos países.”

(Drummond de Andrade, 2013)

Há uma mudança de ritmo na altura da página 40 de *Maldicidade*. Inicialmente, as imagens pareciam vir como vultos da memória, fragmentos de uma vida urbana, cenas turbulentas – tal qual um sonho<sup>12</sup>. Depois, algo se arranja. Aquele que capta as imagens parece despertar e inicia uma caminhada por ruas, becos e ambientes, todos muito urbanos e depredados. Inicia-se uma narração.

Nesse instante, é interessante pensar novamente na relação de *Maldicidade* com a literatura. Folheando o livro, o leitor-espectador parece assumir a visão de alguém que caminha ininterruptamente. Por trás desses olhos, parece denotar a presença de alguém. Quem é este que caminha? Roland Barthes (1915-1980) nos fornece um direcionamento para pensar a questão: “é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2012, p.59). Em *A morte do autor*, de 1984, o crítico literário e filósofo francês questiona a existência de uma única voz por detrás do texto, avaliando que

o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la (BARTHES, 2012, p.60)

Podemos cambiar a palavra “autor” por “fotógrafo” e o ato de escrever pelo ato de fotografar para compreender a relação que aqui se faz. No fim das contas, não é Rio Branco que perpassa as ruas de *Maldicidade* e essa questão é realçada tanto pelo discurso do próprio fotógrafo, que afirma ter em mente a transmissão de “identidades universais” por meio de seu trabalho, como pela própria atitude de organizar sua produção dentro de uma montagem. Ainda que não fique tão clara a

<sup>12</sup> Elemento bastante estudado por Sigmund Freud, o sonho é o sintoma do desejo do sonhador. Esse aspecto será abordado com mais rigor no capítulo seguinte.

demarcação entre a pessoa que produz e a entidade que ganha vida – e que fala, olha e apresenta suas impressões – o que se ressalta é que

o escritor já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ser parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 2012, p.62)

Ou seja, o que se apresenta no livro – e, aqui, usa-se como exemplo disso *Maldicidade* – não é uma representação das sensações pelas quais o fotógrafo foi tomado enquanto trabalhava, mas sim pela diversidade de signos que envolve todo o ato de fotografar – ou de escrever –, de montar, de publicar e de refletir sobre o resultado final. Tudo que envolve paixão, humor, sentimento e impressão em *Maldicidade* é uma construção artística, filosófica e histórica que envolve um espaço que “deve ser percorrido, e não penetrado” (BARTHES, 2012, p.63).

Com esta proposição de Barthes podemos, então, compreender que a pergunta inicial – Quem é este que caminha? – não pode ser respondida com: o fotógrafo. Mas há outra instância da literatura que parece servir bem a esta situação: o narrador. Podemos retornar ao famoso texto *O narrador*, escrito por Walter Benjamin em 1936, para pensar essa questão.

Para Benjamin (2012), a narração é a instância onde se podem intercambiar as experiências. Usando os termos já usados neste trabalho, é a partir do narrador que aquele que caminha se conecta com aquele que observa a caminhada. Já que toda a obra resulta em um espaço que deve ser percorrido, como disse Barthes, é necessário que o mesmo seja desvelado – ou melhor, narrado – por alguém. Terreno do discurso, é onde as interpretações acontecem.

Interessante é notar que, logo de início, Benjamin atesta que “as ações da experiência estão em baixa. E tudo indica que continuarão caindo em um buraco” (BENJAMIN, 2012, p.212). A mudez dos soldados que retornavam da I Guerra Mundial contrastava com suas inúmeras experiências em campo de batalha, e as publicações acerca do conflito pareciam não dizer respeito às experiências narradas oralmente. Ele conclama, então, pela existência de narradores anônimos que, sem o interesse em narrar uma verdade oficial, entregassem uma interpretação do real. É

aí que Benjamin elabora dois arquétipos de narradores que parecem conservar características próprias, mas que, em comum, justapõem uma relação com o ouvinte que “é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (BENJAMIN, 2012, p.227). O primeiro deles representa a máxima “Quem viaja tem muito a contar” (BENJAMIN, 2012, p. 214) e é exemplificado pela figura do marinheiro comerciante, alguém que vem de longe. O segundo é “o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país” (BENJAMIN, 2012, p. 214), que se apresenta como um camponês sedentário, conhecedor de suas histórias e tradições. O primeiro, enquanto turista, parece ser o mais interessante – mas é obrigado a recorrer a experiências efêmeras, carregado de alteridade. Já o segundo conta com a fixidez daquele que carrega aquelas histórias não apenas ao longo da própria vida, bem como das gerações passadas.

Em *Maldicidade*, parecem sobreviver ambas as construções de narrador apresentadas por Benjamin, ainda que se privilegie um deles. As fotografias, quando percebidas individualmente, parecem avançar sobre a primeira construção, a que narra as impressões de alguém que viajou muito, passeou por diferentes lugares e cruzou o caminho de toda sorte de gente. Porém, quando se colocam essas fotografias dentro do contexto da montagem, finalizada no suporte que é o livro, desvela-se o segundo narrador: aquele que, distanciado do tempo em que as fotografias foram tomadas, parece compreender suas histórias e deseja nos apresentar, em conjunto, suas tradições. É possível ouvir da boca deste narrador os versos cantados por Carlos Drummond de Andrade em *Canção Amiga*, de 1948, apresentados na epígrafe deste capítulo.

Tais tradições parecem ser, antes de tudo, advindas do próprio ato de fotografar. Afinal, o que ele enxerga é para onde a lente aponta, é o que nós enxergamos. Um fotógrafo que também ganhou reconhecimento por suas *caminhadas* pela fotografia foi Eugène Atget (1857-1927), na tentativa de apresentar, e, de certo modo, de apreender uma Paris prestes a desaparecer pelas reformas do então prefeito Georges-Eugène Haussmann (1809-1891). Haussmann modificou Paris com a demolição de quase 20 mil edifícios e a destruição de ruas e bairros medievais, a abertura de largas avenidas que se conectaram em um novo sistema de percursos, coerente a um traçado urbanístico que envolvia ruas, praças e parques, além da normatização das quase 34 mil recentes edificações. Durante pelo

menos duas décadas, Paris se tornou um imenso canteiro de obras, com pilhas de escombros que chegavam a metros de altura e depois cediam lugar aos *boulevards*. Este processo de gentrificação não foi isento de um forte impacto socioeconômico sobre a cidade e seus habitantes, muitos dos quais tiveram que se deslocar para as regiões mais periféricas da capital francesa, o que se estendeu, em alguns casos, até o final dos anos 1920.

Considerado por Walter Benjamin o grande fotógrafo da modernidade<sup>13</sup>, Atget não apontou suas lentes para os espaços públicos celebrados da capital francesa nem para os ambientes em reforma: ele registrou um certo cotidiano que lhe era extremamente comum, mas que também lhe parecia efêmero demais. Após sua morte, o acervo fotográfico que reúne mais de 30 anos de passeios pelas ruas da cidade foi condensado em livros que explicitam a “velha” Paris. Dessas publicações, denota-se a caminhada de alguém que não olha para um futuro promissor e, curiosamente, acentua-se algo que talvez nem o fotógrafo tivesse dimensão: muito ainda permanece vivo. Andreza de Lima Ribeiro Teixeira verifica, em sua dissertação de mestrado *Fragmentos no espelho: Será a imagem a mesma imagem?*, que

os enquadramentos nas fotografias de Atget excluem, propositadamente, o rastro de modernização que tomava a cidade medieval e que em breve a transformaria em metrópole. Observando as imagens, não se vê indícios de que acontecia uma enorme transformação na cidade. Ruas estreitas, lojas antigas, casarões e tudo o mais que o fotógrafo mirou poderia ter desaparecido com a modernidade, mas nem tudo desapareceu (TEIXEIRA, 2011, p.85)

Como “nem tudo desapareceu”, o trabalho de Atget escapa à retórica saudosista, daqueles que tentam narrar um tempo que já não existe mais. Algo próximo parece ocorrer em *Maldicidade*: Miguel Rio Branco busca retratar ruas e pessoas que deveriam perdurar no tempo, que não são alcançadas pelas lentes de fotógrafos responsáveis por “narrar” as cidades. Mas continuam a existir – e por isso, existe *Maldicidade*. Assim como Atget, ele traz à tona uma modernidade sem evocar os

---

<sup>13</sup> "Ele foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, da época da decadência. Ele purifica essa atmosfera, ou mesmo a liquida: começa a libertar o objeto da sua aura, o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica." (BENJAMIN, 2012, p.107)

cartões-postais de 1971, momento em que começam a surgir os cartões ilustrados, nem os marcos simbólicos da cidade.

Entramos no universo fotográfico citado por Vilém Flusser em *Filosofia da Caixa preta*. Para o filósofo, estar no universo fotográfico “*implica viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias*” (FLUSSER, 2011, p.93, grifo do autor). Ou seja, enquanto fotógrafo, cria-se um universo à parte que se dá somente acesso pelas fotografias apresentadas. Enquanto leitor-espectador, busca-se aproximar desse universo, reconhecendo-o como uma “verdade”, ou seja, uma realidade espelhada pela obra – cujo reflexo não é mera cópia da vida cotidiana:

Isto é: existir em um mundo-mosaico. *Vivenciar* passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias. *Conhecer* passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter “visão de mundo”. *Valorar* passa a ser escolher determinadas fotografias como modelos de comportamento, recusando outras. *Agir* passa a ser comportar-se de acordo com a escolha. (FLUSSER, 2011, p.93, grifo do autor)

A partir desse pensamento, então, pode-se afirmar que, ao narrar um universo que tinha tudo para desaparecer, mas acabou não desaparecendo, Atget e Rio Branco criaram um mundo-mosaico, onde se apresenta uma “visão de mundo” que mescla diferentes tempos e experiências.

A leitura de Vilém Flusser sobre universo fotográfico também consiste em um questionamento: o que há para além do registro mecanizado? Pois, para ele, estas “são imagens de conceitos programados em aparelhos e tais conceitos são símbolos vazios” (FLUSSER, 2011, p.98) e encerra o livro afirmando a necessidade de fazer uma “reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos” (FLUSSER, 2011, p.107).

A falta de resposta definitiva deixa o questionamento de Flusser no ar, mas logo no início de seu livro ele aponta para uma questão que podemos trabalhar bem aqui: a imaginação como parte essencial na geração de uma imagem que media o contato do homem com o mundo.

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens *eternalizem*

eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável. (FLUSSER, 2011, p.23, grifo do autor)

Tal proposição parece fazer sentido na trajetória do leitor-espectador diante de *Maldicidade*. Ao virar as páginas, nos detemos em cenas que, separadas, essa dialética não seria possível: é necessário existir um mundo-mosaico.

Flusser também alerta para uma luta da escrita contra a imagem, em que, enquanto a imagem é rica de conceitos capazes de tornar complexas as cenas apresentadas, o texto tende a explicar a imagem. Então a proposta de Miguel Rio Branco em lançar um livro de fotografias sem qualquer texto escrito parece estar de acordo com o objetivo de fundar imagens carregadas de pensamentos: “Embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de *remagicizá-los*” (FLUSSER, 2011, p.25, grifo do autor).

## 2.1. Narrar certa periferia

Para *remagicizar* as imagens – parafraseando Flusser – de Atget, de Rio Branco e de Ruffato, conforme veremos adiante, serve também a atitude dos narradores que os artistas emulam em suas obras. Este ser, anônimo e invisível para nós, leitores-observadores, percorre os cenários ao longo das páginas, parecendo estar sempre em movimento e escolhendo os espaços que é capaz de captar ao longo do trajeto.

Podemos trazer à tona, aqui, esses narradores não apenas como um artista, pelo trabalho de fotografar as cenas evidenciadas no livro, mas como um “homem do mundo” cunhado por Charles Baudelaire (1821-1867). Em *O pintor da vida moderna*, de 1863, Baudelaire analisa o trabalho de Constantin Guys (1802-1892) para afirmar a existência de

não exatamente um *artista*, mas, antes, como um *homem do mundo*. Entendam aqui, suplico-lhes, a palavra *artista* num sentido muito restrito, e a expressão *homem do mundo* num sentido muito amplo. *Homem do mundo*, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus usos; *artista*, isto é, especialista, homem preso à sua palheta como o servo à sua gleba (BAUDELAIRE, 2010, p.22-23)



**Figura 18.** Constantin Guys, *Meeting in the park*, 1850, caneta e tinta marrom, pincel e aquarela cinza, azul e preta. Google Arts.

Famoso por reproduzir em desenhos os costumes da nobreza parisiense ao longo do século XIX, tendo seus trabalhos divulgados em jornais franceses e ingleses, Guys foi celebrado por trazer à tona os traços da modernidade europeia. Seus personagens são pessoas sempre em movimento, passeando pelas ruas enquanto transbordam requinte e elegância (como se pode ver na figura 18) e deixando antever a formação de uma multidão em que cabe “o mundo inteiro”. No ensaio *O pintor e o poeta*, Jérôme Dufilho, especialista na obra de Guys, afirma-se que:

Ele reflete a multidão. Dizendo-se “artista de contrabando”, percorre o mundo e observa a vida contemporânea, traduzindo-a para um público imenso. Ele vê e interpreta, enviando seus instantâneos a Londres, para serem reproduzidos em gravura sobre madeira. A multidão de leitores vê apenas a transcrição – anônima – de seus desenhos. Só Baudelaire e um outro amigo, o fotógrafo, Nadar, têm conhecimento direto de seu verdadeiro gênio (DUFILHO apud BAUDELAIRE, 2010, p.108-109)



Desse modo, ao observar os desenhos de Guys, Baudelaire reconhece mais do que o traço de um artista: uma atitude de *homem do mundo* que o coloca em outro patamar. Mais vale sua atitude do que a técnica artística. E sua atitude é a de um *flâneur*, como explica mais adiante:

A multidão é seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água, o peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em *esposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir senão canhestamente. O observador é um *príncipe* que usufrui, em toda parte, de sua condição de incógnito (BAUDELAIRE, 2010, p.30)

Tal descrição parece caber perfeitamente ao narrador de *Maldicidade*. Logo nas páginas 40 e 41 (figura 19), há um homem vestido de preto na sombra, quase sem definições devido à falta de luz provavelmente projetada por um prédio que não aparece na cena. Ele encostado a um muro branco envelhecido, pichado com riscos pretos que formam uma imagem abstrata retangular, que aparece iluminado em suas laterais e ganham destaque na fotografia. É como se, de algum modo, a fotografia introduzisse o que viria adiante: corpos humanos absorvidos pelas ruas degradadas. À direita, uma escada que sobe rumo a algum lugar desconhecido, parecendo um convite àquele que irá virar a página e poderá adentrar uma miríade de ruas, transportes públicos, homens em situação de rua, carros estragados e vendas informais de alimentos – uns com aspecto de serem suculentos, outros capazes de gerar um mal-estar. Esse momento de *Maldicidade* se encerra com duas fotos que têm destaque na presente seleção. Na figura 24, vê-se ao centro uma criança coberta por uma sombra a qual impede que o leitor-espectador possa discernir bem o seu rosto. Ela está sentada livremente numa cadeira e parece mostrar um jornal cuja manchete é: “Murió el cuerpo”<sup>14</sup>. Ao redor, uma paisagem desoladora: há em volta do menino duas valas abertas num chão de terra batida enquanto algumas construções feitas de palha parecem se segurar precariamente num muro de tijolo branco já desgastado. Cadeiras vazias aumentam a sensação de solidão na imagem e a notícia parece ecoar nos olhos do observador. Já a figura 25

---

<sup>14</sup> “Morreu o corpo” (em tradução livre).

mostra uma série de faróis de carro abandonados num terreno baldio, uns amontoados no chão e outros presos em arames, como que estivessem pendurados em um varal.



**Figura 19.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 40-41.



Figura 20. Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 46-47.

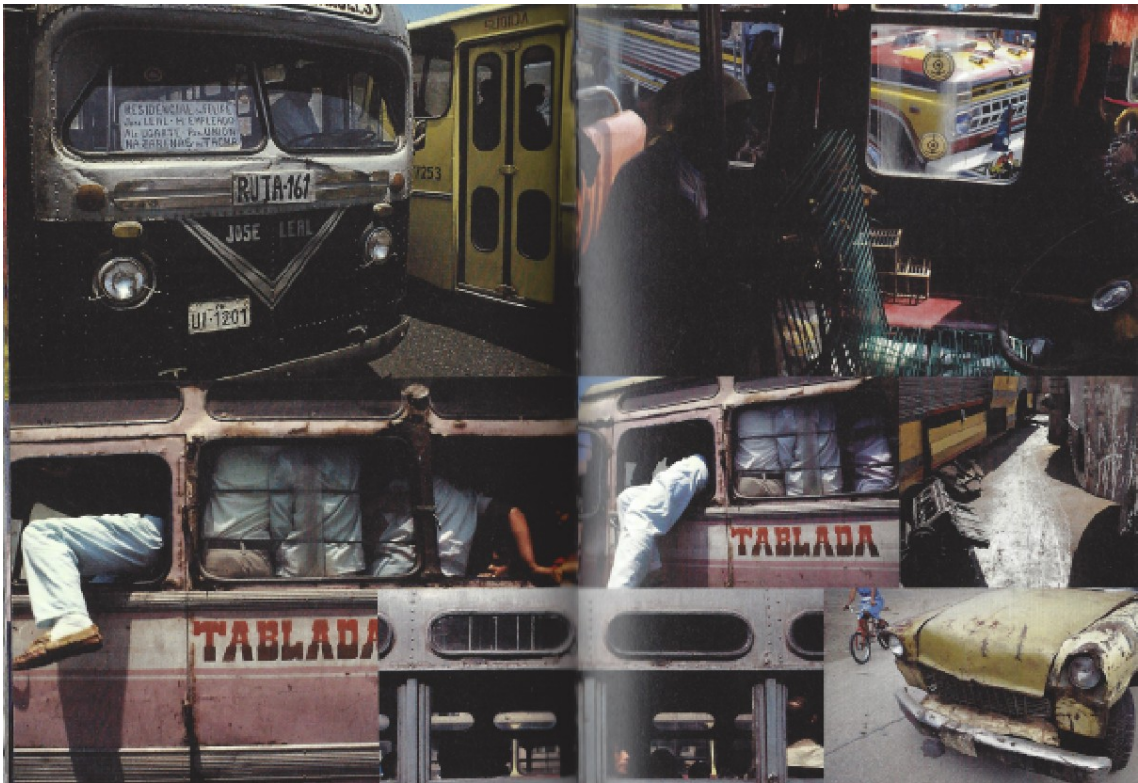


Figura 21. Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 50-51.



**Figura 22.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 60-61.



**Figura 23.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 62-63.



**Figura 24.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 66-67.



**Figura 25.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 68-69.

Tantas cenas parecem caber nos devaneios de alguém que insiste em passear pelas ruas sem um motivo claro, como que quisesse fixar o “inconstante, no movimento” e “ver o mundo”, segundo as palavras de Baudelaire citadas anteriormente. Ao mesmo tempo que soam tão fortuitas, os quadros podem vir de alguém que quer *esposar a multidão*, mantendo para si a condição de incógnito. É um perfeito *flâneur*. E o que busca esse *flâneur*? Em 1863, Baudelaire terá dito que é a própria *modernidade*. “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2010, p.35). Algo simbólico, como se mostra a atitude de montagem realizada em *Maldicidade*.

Porém, a modernidade presente aqui é outra. Entre muros riscados, pessoas dormindo nas calçadas, ruas sujas, transportes sucateados e comércios informais, *Maldicidade* desvela uma realidade típica de periferia, uma modernidade periférica. Termo utilizado por muitos estudiosos brasileiros e latino-americanos para definir a condição de marginalidade de determinado grupo social em relação a outro central, a periferia acaba por se tornar, neste livro de Rio Branco, um aspecto central. Vale recuperar uma síntese que o crítico literário Roberto Schwarz (1938) faz em *A ideias fora de lugar*, de 1977, sobre como que o passado histórico do Brasil – e dos países latino-americanos, em geral – funda uma situação periférica em relação ao mundo economicamente e socialmente desenvolvido:

Como é sabido, éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo. Mais ou menos diretamente, vêm daí as singularidades que expusemos. Era inevitável, por exemplo, a presença entre nós do raciocínio econômico burguês – a prioridade do lucro, com seus corolários sociais – uma vez que dominava no comércio internacional, para onde a nossa economia era voltada. A prática permanente das transações escrava, neste sentido, quando menos uma pequena multidão. Além do que, havíamos feito a Independência há pouco, em nome de ideias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte de nossa identidade nacional. Por outro lado, com igual fatalidade, este conjunto ideológico iria chocar-se contra a escravidão e seus defensores, e o que é mais, viver com eles (SCHWARZ, 2014, p.13)

Ou seja, o Brasil se constrói sob o signo da periferia econômica, que seria o princípio norteador da constituição social do país. Há, para além de uma obrigação à

subalternidade, a evidência de uma hipocrisia que se estabelecia como *modus operandi* ao longo da história nacional:

Fundada na violência e na disciplina militar, a produção escravista dependia da autoridade, mais que da eficácia. O estudo racional do processo produtivo, assim como a sua modernização continuada, com todo o prestígio que lhes advinha da revolução que ocasionavam na Europa, eram sem propósito no Brasil. Para complicar ainda o quadro, considere-se que o latifúndio escravista havia sido na origem um empreendimento do capital comercial, e que, portanto, o lucro fora desde sempre o seu pivô. Ora, o lucro como prioridade subjetiva e comum às formas antiquadas do capital e às mais modernas. De sorte que os incultos e abomináveis escravistas até certa data – quando esta forma de produção veio a ser menos rentável que o trabalho assalariado – foram no essencial, capitalistas mais consequentes do que nossos defensores de Adam Smith, que no capitalismo achavam antes que tudo a liberdade. Está-se vendo que para a vida intelectual o nó estava armado. Em matéria de racionalidade, os papéis se embaralhavam e trocavam normalmente: a ciência era fantasia e moral, o obscurantismo era realismo e responsabilidade, a técnica não era prática, o altruísmo implantava a mais-valia etc. E, de maneira geral, na ausência do interesse organizado da escravaria, o confronto entre humanidade e inumanidade, por justo que fosse, acabava encontrando uma tradução mais rasteira no conflito entre dois modos de empregar os capitais do qual era a imagem que convinha a uma das partes (SCHWARZ, 2014, p.14)

Ou seja, não há sentido para a fundação de uma modernidade quando se mantém vivo um passado escravagista, cuja “autoridade” se manifesta acima da “eficácia”. Tal pensamento parece corroborar com a análise de Luisa Duarte sobre a obra de Rio Branco no artigo *O avesso do mundo-cassino*, em que a autora afirma reconhecer no trabalho do fotógrafo a existência de um *mundo-cassino*. Ele “finda por condenar à morte (física e simbólica) todos aqueles que não participam do seu jogo, no qual Deus é dinheiro” (DUARTE, 2021, p.168) – questão trágica bastante proeminente na fotografia de Rio Branco. Para o antropólogo Néstor García Canclini (1939) em *Culturas Híbridas*, de 1989, essa situação se desvela em

modernização com expansão restrita do mercado, democratização para minorias, renovação das ideias mas com baixa eficácia nos processos sociais. Os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar em justificá-las, para ser simplesmente classes dominantes (CANCLINI, 2019, p.69)

A abordagem econômica é possível de ser feita na obra de Rio Branco. Para além de retratar uma determinada situação e para além do trabalho estético elaborado, as fotografias trazem, em seu conjunto, esse histórico de modernização mal-sucedida. Ao tecer seu pensamento sobre o *mundo-mosaico*, Duarte expõe uma série de sensações que se aproximam das que são provocadas pelas fotografias de *Maldicidade*:

Um mundo sem temporalidades alternativas, portanto escravo da ordem produtivista do capital (...). Um mundo no qual o excesso de produtividade e a hipercupação tornam-se, paradoxalmente, o germe que semeia uma enorme passividade. (...) Um mundo que, no limite, obtura a afetabilidade – a nossa capacidade de ainda afetar e ser afetado (DUARTE, 2021, p.169)

Numa ordem econômica errônea e desejosa de se modernizar, o que se revela é uma mescla de temporalidades como a que se apresenta em Rio Branco: embora não haja nada que se consolide como histórico e de patrimônio a ser resguardado, as fotografias tomadas nas décadas de 1970 e 1980 desvelam cenários que continuam a existir por mais de 50 anos. Canclini afirmará que, nas regiões periféricas do mundo contemporâneo sobrevive uma *heterogeneidade multitemporal* cujas “*elites se encarregam da intersecção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global*” (CANCLINI, 2019, p.73 – grifo do autor) e resultam na “sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas” (CANCLINI, 2019, p.73). Assim, o moderno se mescla com o tradicional, o religioso com o colonial, sem que se dissipe o passado no presente.

Em sua tese de doutorado, *Cidades esfaceladas: fotografia, decadência e vida urbana*, Elane Abreu de Oliveira reconhece no trabalho de Rio Branco a proposta de “uma entrada no terreno das cidades por meio de um olhar em fragmentos, despreocupado com uma legibilidade lógica narrativa” (OLIVEIRA, 2014, p.44). Para Oliveira, o fotógrafo aborda a decadência de mundo e a fragmentação da vida urbana a partir do olhar de alguém que anda pelas mesmas ruas, que têm intimidade com o espaço retratado, gerando uma profunda proximidade entre o observador e as cenas ali apresentadas.



Não são rostos visíveis, nítidos, ou ambientes amplos, panorâmicos ou cenográficos o que entra em jogo na sua atuação fotográfica. Trata-se muito mais de uma expansão do olhar dedicada ao detalhe, ao vestígio, ao retalho muitas vezes banal do mundo. A cidade que extraímos de suas fotografias (...) acolhe as marcas do tempo impregnadas nas coisas, nos resquícios, na exterioridade mundana. Esta exterioridade, cotidianamente silente, ganha voz nas imagens, como poderemos observar melhor nos capítulos seguintes. Destacamos sua incursão em mundos urbanos não necessariamente localizáveis, mas apreendidos na sua alusão material a resquícios mundanos, não tão aspirados em modelos urbanos de progresso. Rio Branco não nos situa num local definido, mas fala de um pertencimento urbano aliado à decadência e às fraturas do cartão-postal (OLIVEIRA, 2014, p.46)

Nas fotografias de Rio Branco, as cidades perdem seus monumentos e suas referências históricas em prol do monumento do sentimento de opressão e de abandono. As ruas livres não significam libertação – sequer aparentam a possibilidade de uma fuga. Parecem mais absorver as contradições não resolvidas na sociedade latino-americana, que Canclini bem enumera:

como articular o local e o cosmopolita, as promessas da modernidade a inércia das tradições; como podem os campos culturais conquistar maior autonomia e, ao mesmo tempo, tornar essa vontade de independência compatível com o desenvolvimento precário do mercado artístico e literário; e de que modo a reorganização industrial da cultura recria as desigualdades. (CANCLINI, 2019, p.82)

Com a câmera muitas vezes mirada para o chão, o que se percebe é a entrega total para aquela realidade. Revela um *mal-estar*, que aqui se compreende como próximo àquele citado por Freud, de mal-estar profundo. Desse modo, se as ruas, os carros e as construções urbanas são símbolos para a condição de modernização de um país, toda sua degradação serve para ressaltar a incapacidade do mesmo em alcançar esta modernização. O livro de Rio Branco parece se aprofundar nisso, ao apresentar o que seriam cacos de uma sociedade urbana que nunca chegou, de fato, a um desenvolvimento social e econômico pleno.

Cabe aqui aproximar Rio Branco de Atget como fotógrafos que trabalharam a questão acerca da modernidade em duas pontas – um no apagar das luzes do século XIX e, outro, já no encerramento do século XX. E isso pode ser feito tomando como norte imagens que dizem respeito à escrita – não apenas pelo suporte, que é

o livro, bem como pela intromissão da palavra escrita na paisagem como uma evidência de modernidade.

É o que se verifica na fotografia *Coin de la rue Saint-Séverin et des nos 4 et 6 rue Saint-Jacques* (1899), de Atget (figura 26). Nela, o que se percebe é um beco coberto por um grande muro no primeiro plano, algumas estruturas de ferro ao longo da calçada e, ao fundo, as laterais de alguns prédios de construção antiga, desgastada. Talvez fosse um *canto* que não chamaria atenção para fotógrafo se não fosse um detalhe – que se torna o aspecto central da fotografia: todas as paredes e estruturas estão cobertas por panfletos, anúncios e propagandas, fazendo do ambiente um verdadeiro mural de classificados a céu aberto – expondo produtos indissociáveis à modernidade (carros, remédios, cafés e cigarros). Aqui, o texto não explica a imagem, mas ele mesmo se torna imagem, que o ilustra ainda enquanto palavra para narrar tal modernidade. Walter Benjamin diz em “Pequena História da Fotografia” que

“fazer as coisas se aproximarem” de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único de cada situação por meio de sua reprodução. A cada dia torna-se mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na cópia. E a cópia, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas distingue-se inconfundivelmente da imagem (BENJAMIN, 2012, p.108)

Cópias e mais cópias são fornecidas nessa fotografia em excesso, cobrindo traços arquitetônicos que poderiam particularizar a paisagem fotografada.

Vale ressaltar que esse recurso se destaca no romance *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato (1961). Trata-se de uma coletânea de pequenas narrativas que apresentam uma poética fragmentada, rápida, imagética e multifacetada que reflete acerca do cenário urbano e contemporâneo – assim como faz Rio Branco em *Maldicidade* – usando como referência a paisagem de São Paulo. Em meio a uma narrativa caótica, sem personagens protagonistas nem fatos ocorrendo em ordem cronológica, são apresentados trechos de diálogos, classificados e noticiários que desvelam “cenas breves de diversas vidas anônimas imersas a um caos metropolitano brasileiro” (SANTOS, 2016, p.5), como explicita

Carolina Barbosa Lima e Santos no artigo *Eles eram muitos cavalos, uma poética de reinvenção da tradição literária*. É possível citar dois exemplos que explicitam a escrita na vida urbana. Em um capítulo intitulado “Insônia”, um anúncio de jornal é descrito entre os devaneios do personagem que tenta dormir: “vila teresa de baixo versus vila teresa de cima, maria rita, maria rita, anúncio no jornal, procura-se maria rita, bairro-jardim, favela, campo do brasil, poeira, lama” (RUFFATO, 2013, p.116). Em outro, intitulado “Ciúmes”, aparece escrito apenas:

Um dos grandes problemas que afligem a vida do casal é o ciúme. Para eliminar totalmente esse mal, que provoca brigas inúteis comprometendo a união, deve-se fazer o seguinte: numa quinta-feira, compre um vidro de perfume de sua preferência. Benza-o contra o ciúme, fazendo uma cruz por cima da tampa. Dê o frasco de presente para a pessoa ciumenta, dizendo que gosta do aroma e por isso quer que ela o use. À medida em que o líquido for acabando, vai indo embora também o ciúme (RUFFATO, 2013, p. 103)

Ambos os trechos mostram a presença massiva e já naturalizada desses anúncios e classificados na vida cotidiana, apresentada desde o fim do século XIX com as fotos de Atget até os dias atuais. Santos dirá, no mesmo artigo, que esses elementos apresentados por Ruffato, justapostos dessa forma, compõem um “quadro” acerca do que seria essa modernidade brasileira.

Por meio de “recortes” que nos trazem diversas histórias de uma grande e caótica metrópole, Ruffato põe em cena um mosaico desequilibrado e sujo, composto por crimes, solidão, desestrutura familiar, doença, subempregos, analfabetismo, vícios e tantas outras mazelas que permeiam esta sociedade moderna (SANTOS, 2016, p.4)

Esse mundo-mosaico apresentado por Ruffato muito se assemelha ao apresentado em *Maldicidade* – e Rio Branco também traz à tona a escrita como componente da modernidade de seu universo fotográfico, como se pode verificar nas páginas 437-438, apresentadas aqui como figura 27.

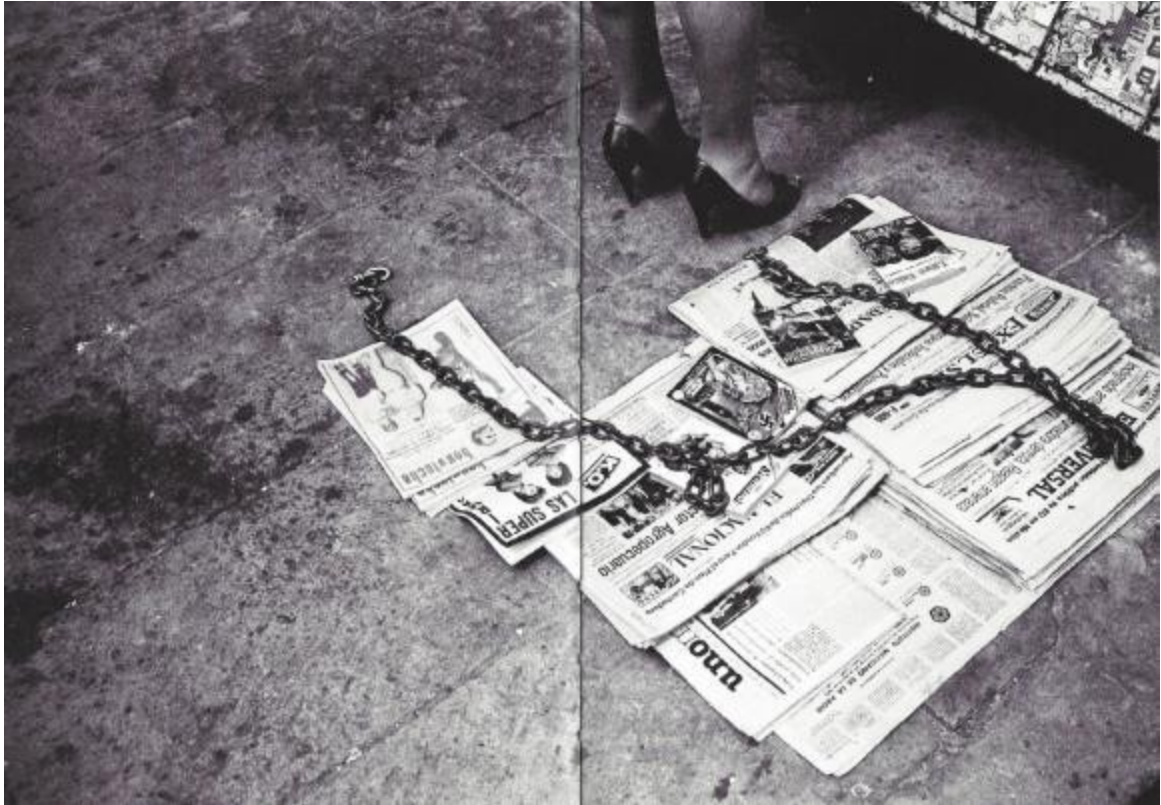
Nela, jornais e livretos amontoados no chão poderiam indicar a data exata do registro fotográfico, mas o que chama atenção são os elementos que compõem a cena: duas correntes atravessam o acumulado de papéis e, diante deles vê-se um par de pernas de mulher em cima de saltos altos pretos. Por estar em preto e

branco, é impossível identificar a procedência da sujeira na calçada, que parece manchada com espirros de algum líquido. Ao centro, vê-se uma suástica ilustrando um dos livros. Palavras em espanhol também se destacam: “Función Policial”, “Indignado”, “derrota”, “amenaza”, “Las super”, “Agropecuário”, “Nacional”, entre outras. Já não são mais produtos indissociáveis de uma cidade que se metropoliza, mas sim palavras que revelam uma sensação de mundo urbano desequilibrado e sujo, que provoca certa angústia no leitor-espectador. As correntes sobre as notícias e a suástica ao centro parecem remeter a um passado violento no qual muito dessa modernidade ainda se encontra presa. É um universo muito parecido com o de Ruffato – e pode se apresentar como uma das heranças imagéticas apresentadas na fotografia de Atget. Afinal, como bem afirmou Teixeira no trecho já apresentado neste trabalho: “o que o fotógrafo mirou poderia ter desaparecido com a modernidade, mas nem tudo desapareceu”. E o que sobreviveu?



**Figura 26.** Eugène Atget, *Coin de la rue Saint-Séverin et des nos 4 et 6 rue Saint-Jacques*, 1899, fotografia. Fragmentos no espelho: Será a imagem a mesma imagem?, p.

83.



**Figura 27.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 437-438.

## 2.2. Na atemporalidade do espaço

Há alguém que caminha, percorrendo espaços que podem ser identificados como periféricos. Neles, há vestígios de uma modernidade que não se constituiu de fato, mas que é aparente nas imagens e sobrevive para além da sua herança histórica, que poderia enterrá-la num certo passado. Como isso é possível?

A questão da modernidade periférica não se atém ao campo do visível, à crítica das ruas. Não se encerra em sua herança histórica. A crítica literária Beatriz Sarlo (1942) também aprofundou o tema em *Modernidade Periférica*, de 1988, ao propor as *orillas* – expressão hispânica que pode ser traduzida aqui como *espaços marginais* – como lugar de construção cultural. Tomando como objeto de estudo uma literatura argentina que situa as narrativas em cenários marginalizados de Buenos Aires, a especialista vai afirmar que

as *orillas*, o subúrbio, são espaços efetivamente existentes na topografia real da cidade e, ao mesmo tempo, só podem ingressar na

literatura quando pensados como espaços culturais, quando se lhe impõe uma forma a partir de qualidades não só estéticas, mas também ideológicas. Realiza-se, então, um movimento triplo: reconhecer uma referência urbana, vinculá-la a valores, construí-la como referência literária (SARLO, 2010, p.327)

A proposição de Sarlo tem como objetivo aproveitar o acúmulo de olhares sobre esses *espaços marginais*, muitas vezes impossibilitados de terem voz por si, para colocá-los entre a descrição e a criação. Ao mesmo tempo que existem e evidenciam um problema social que é histórico, são criações derivadas da cultura moderna. É possível verificar, em *Maldicidade*, as *orillas* citadas por Sarlo. Na recusa de tratar o cenário fotográfico como algo concernente à querela social ali representada e jamais solucionada – e também na atitude de caminhar sempre adiante, revelando novas e novas paisagens ao longo das páginas –, *Maldicidade* constrói um universo à parte, evidenciado pela montagem, que parece apontar *para frente*. O termo foi utilizado por Homi K. Bhabha (1949) em *O local da cultura* para compreender o uso do tempo em espaços periféricos:

A passagem pós-colonial através da modernidade produz aquela forma de repetição – o passado como algo projetivo. O entre-tempo da modernidade pós-colonial movimenta-se *para frente*, rasurando aquele passado complacente atrelado ao mito do progresso, ordenado de acordo com os binarismos de sua lógica cultural: passado/presente, interior/exterior (BHABHA, 2013, p.400)

Não à toa, *Maldicidade* parece carregar um aspecto caótico em seu arranjo mesclando diferentes tempos e, principalmente, diferentes espaços. Ainda que se caminhe para frente, sensação realçada pelo passar das páginas e pela sensação de haver alguém atravessando as paisagens, o caminhar *para frente* citado por Bhabha se dá pela repetição de elementos que são centrais nas fotografias apresentadas no livro.

É o caso das imagens de pessoas dormindo ao relento, que aparecem com alguma frequência do início do livro, até a página 47 (figura 28), revelando um personagem comum dentro do universo de *Maldicidade* e que acaba desaparecendo por longo tempo no livro, sendo retomado exatamente 300 páginas depois, a partir da página 345 (figura 29), voltando a aparecer com alguma ocorrência. É uma forma

de verificar uma continuidade que não supera por completo aquilo que ficou para trás. Bhabha continua seu pensamento sobre o tema afirmando que:

Este *para frente* não é teleológico nem um deslizamento infinito. A função do lapso é desacelerar o tempo linear, progressivo, da modernidade para revelar seu “gesto”, seus *tempi*, “as pausas e marcações de toda a performance”. Isto só pode ser conseguido (...) ao se represar a corrente da vida real, fazendo estancar o fluxo por meio de um refluxo de espanto (BHABHA, 2013, p.400)

Ou seja, na retirada de um personagem tão emblemático em *Maldicidade* – o homem que dorme ao relento – denota-se sua presença por meio da ausência, num ato performático que só é possível dentro da construção de uma montagem. Enquanto a fotografia por si só estabelece a figuração daquele personagem, a montagem dentro do livro permite o movimento *para frente*, em que ele se apresenta e depois se retira de cena, para, em seguida, voltar como elemento central desta modernidade periférica narrada.

Ainda falando sobre as *orillas*, Sarlo também apontará a questão do tempo, afirmando que “há ainda uma opção temporal em relação ao cenário construído, que define se o subúrbio será escrito no tempo presente ou no passado: se será o espaço da nostalgia ou da experiência contemporânea à enunciação dos textos” (SARLO, 2010, p.327). De fato, *Maldicidade* aborda um presente ao apresentar esta experiência contemporânea, a dos espaços urbanos que são indissociáveis destes homens que dormem ao relento. Desse modo, a imagem desses homens sobrevive. E nesse ato, Bhabha explica que

quando se estanca a dialética da modernidade, aí então se *encena* a ação temporal da modernidade – seu impulso futuro, progressivo – revelando “tudo o que está envolvido no ato de encenar *per se*”. Essa desaceleração, ou defasagem, *impele* o “passado”, *projeta-o*, dá a seus símbolos “mortos” a vida circulatória do “signo” do presente, da *passagem*, a aceleração do cotidiano (BHABHA, 2013, p.400)

Ou seja, é no entre-tempo que se mantém viva a feitura do passado. A atemporalidade existe em *Maldicidade* não apenas por conta do resgate de séries fotográficas feitas décadas antes da publicação do livro, mas também pelo



remanejamento das fotos ao longo das páginas e a possibilidade de compreendê-las não por sua cronologia, mas pelo embate provocado por suas imagens sobreviventes.



**Figura 28.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 46-47.



**Figura 29.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 346-347.

### 2.3 A paisagem revolvida

Ali, onde habita o perigo, cresce também aquilo que salva. Os versos de Friedrich Hölderlin (1770-1843) servem de título para o artigo de Luisa Duarte publicado no catálogo *Nada levarei qndo morrer*, exposição com a série fotográfica *Maciel* de Miguel Rio Branco – uma das que contou com unidades reaproveitadas em *Maldicidade* –, realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 2017. No texto, Duarte reconhece um tratamento peculiar do fotógrafo no que diz respeito ao espaço:

Aqueles ambientes frágeis, movediços, às margens do centro da grande cidade, nos quais todos buscam diariamente sobreviver, se manter de pé, são, em verdade, receptáculos de uma vitalidade insuspeitada. Por entre as múltiplas cicatrizes do lugar e das pessoas abre-se uma senda de potências inauditas. Não estamos diante de um espaço morto que, para falar nos termos atuais, precisaria ser revitalizado (DUARTE apud RIO BRANCO, 2017, p.36)

Para a curadora, há uma vitalidade nos trabalhos de Rio Branco que vão para além da denúncia social sobre um lugar e uma situação demarcada historicamente e

expressa em registros fotográficos. Há, ali, “a dimensão fundamental do inconsciente, das subjetividades individuais e do coletivo” (DUARTE *apud* RIO BRANCO, 2017, p.37).

Essa percepção pode ser estendida a *Maldicidade*. Como apontado em momentos anteriores deste trabalho, verifica-se, ao longo das páginas, fotos que se relacionam entre si como que houvesse um tema central não tão demarcado, mas ainda assim exposto. É a cidade que constrói em si um mal-estar freudiano e discute a própria modernidade. Suas cores e seus cantos parecem vibrar uma vitalidade que avança sobre o aspecto documental das fotografias e se coloca em concordância com a conclusão de Duarte: “Não se trata de um elogio demagógico à pobreza, mas sim a capacidade de se projetar no lugar do outro e perceber que dali de onde menos se espera pode advir certo vínculo e certa vida do espírito singulares” (DUARTE, 2017, p.35).

Daí, vale retomar o questionamento de Didi-Huberman em *Devolver uma imagem*, publicado em 2015 na coletânea *Pensar a imagem*, organizada por Emmanuel Alloa: “não é inútil se perguntar *de que* exatamente uma imagem é imagem, quais são os aspectos que aí se tornam visíveis, as evidências que apareceram, as representações que primeiro se impõem” (DIDI-HUBERMAN *apud* ALLOA, 2015, p.205). Com essa pergunta Didi-Huberman incita o leitor a levantar o pouco que é dito e percebido sobre uma imagem que se publica com um tema que parece óbvio diante de nossos olhos. Para ele, deve-se “*instituir os restos*” (DIDI-HUBERMAN *apud* ALLOA, 2015, p.205). As instituições a que se refere o escritor são aquelas que tornam a imagem pública e que toma posse sobre sua múltipla capacidade de mostrar algo. É possível relacionar essa questão com a atitude de Rio Branco em *Maldicidade*. Ora, não seria um combate à interpretação documental de suas fotografias a dissolução das séries fotográficas em prol de um livro de fotografias que parece ser narrado por alguém que caminha por uma rua que passa por muitos países, para parafrasear a epígrafe deste capítulo? Não é essa uma tentativa de “*tomar nas instituições o que elas não querem mostrar – o rebotalho, o refugio, as imagens esquecidas ou censuradas*” (DIDI-HUBERMAN *apud* ALLOA, 2015, p.205)?

Ao operar dessa maneira, Rio Branco devolve pontos de vista acerca de seu trabalho que são organizados a partir de outros elementos. A paisagem periférica aqui não é desconsiderada, ao contrário, ela serve de base para a restituição desta imagem que vitaliza a fotografia. Em seu texto, Didi-Huberman utiliza as imagens do cineasta Harun Farocki para apontar que, por exemplo, os nazistas se beneficiam da crítica ao nazismo e que seu trabalho “tenta, por *remontagens* interpostas, ‘não simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um novo uso, a brincar com elas’” (DIDI-HUBERMAN *apud* ALLOA, 2015, p.213). Tal qual Farocki, Rio Branco articula imagens que parecem “comuns” ao universo da denúncia social para abordar um outro ponto de vista sobre a problemática que não enterra a questão numa determinada situação histórica e geográfica. Assim, pode-se fazer um paralelo entre os dois a partir da conclusão de Didi-Huberman:

Farocki não é um fabricante de colecionismos, mas um pesquisador de documentos técnicos que remonta sob a forma de um atlas em movimento, a fim de torna-los legíveis e de condenar a violência do mundo que as tornou possíveis. Toda a questão, quando se levanta sua raiva à altura de uma forma, é não deixar se dissolver – se sublimar – a raiva na forma (DIDI-HUBERMAN *apud* ALLOA, 2015, p.215)

Condenar a violência do mundo: aproximamo-nos do tema que será discutido profundamente no próximo capítulo deste trabalho. Pela forma, *Maldicidade* não permite que a raiva se dissolva pelo distanciamento temporal nem pela geolocalização do problema social. Ele a sustenta viva.

## 2.4 A paisagem imaginária

Em 2012, Miguel Rio Branco decide aposentar a câmera. Ou seja, à data de publicação de *Maldicidade*, o fotógrafo estabelecia um novo contato com a fotografia, que não se baseava mais em sua produção. Seu trabalho nesse instante consistia em revolver seu gigantesco acervo fotográfico, ressignificando-o de modo a dar novas vidas aos olhos do público em exposições temporárias e publicações. Entre 1º de maio e 22 de agosto de 2021, Rio Branco volta à cena organizando, ao lado de Thyago Nogueira, a exposição *Palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas*, em cartaz na sede do Instituto Moreira Salles (IMS) de São Paulo com 100 fotografias do artista. Àquela altura da mostra, o fotógrafo afirmou, numa reportagem publicada no portal de notícias Folha de S. Paulo sob o título *Miguel Rio Branco, um fotógrafo gigante, diz que imagens se tornaram banais*, que “documentar um mundo que já é constantemente documentado não me interessa mais” (RIO BRANCO, 2021, s.p.).

A afirmação é curiosa diante de um trabalho que demonstra tanto apuro ao contexto social, que facilmente coloca a obra fotográfica de Rio Branco no aspecto de documento da vida atual, mas condiz com a atitude à frente das exposições e das publicações. No catálogo da exposição, Nogueira afirmou em texto publicado sob o título *Palavras cruzadas, imagens mutantes*, que é “a liberdade de recompor suas imagens em novos sentidos que permite encarar seu arquivo não como um acervo histórico linear, mas como uma obra viva e pulsante – gesto que deu origem a esta exposição” (NOGUEIRA apud RIO BRANCO, 2021, p.165).



**Figura 30.** Maria Clara Vilas, *Grid Maldicidade* presente na exposição *Palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas* de Miguel Rio Branco, 2021, fotografia.  
Site [ims.com.br](http://ims.com.br).



**Figura 31.** Maria Clara Vilas, Grid de exposição “Palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas” de Miguel Rio Branco cujas fotografias todas estão presentes em *Maldicidade*, 2021, fotografia. Site [ims.com.br](http://ims.com.br).

O caminho tomado em *Palavras cruzadas* é parecido com o de *Maldicidade*. Há uma série de composições fotográficas tomadas em diferentes épocas, cidades e formatos, todas apresentadas em painéis retangulares juntas sem qualquer referência técnica, mas com divisões temáticas – uma delas, inclusive, leva o nome de *Maldicidade* (figura 30). A estrutura que segura as fotografias na parede é a mesma que as ilumina por trás, colocando-as como frames de um filme dentro de uma sala de cinema. Ainda que as cenas apresentadas sejam completamente diferentes umas das outras, quando postas juntas elas parecem trazer à tona uma única narrativa visual. Na mesma reportagem da Folha de S. Paulo, Nogueira relatou: "Mais do que temas específicos, a grande contribuição do Miguel para a fotografia foi uma reflexão sobre o que significa a unidade da imagem e como articular essa linguagem" (RIO BRANCO, 2021, s.p.).

Em entrevista realizada especialmente para este trabalho com Daniela Moreira dos Santos, curadora-assistente do Instituto Moreira Salles, no dia 24 de outubro de 2022, que pode ser verificada integralmente no anexo II, explicita-se o caráter performático de Rio Branco na montagem da exposição. Para Santos (2022), há por parte do fotógrafo "um certo desejo de se libertar do documental e tem também a busca pela criação de um universo criado por ele". Desse modo, Rio Branco acaba por

provocar no observador um descolamento da imagem de sua origem. Para ele, quando você retira da imagem o seu contexto ela se transforma em um quebra-cabeça que pode ser utilizado e reorganizado de diferentes formas, criando novos contextos. E é o que ele fez nessa exposição. Assim, tirar a legenda faz parte do processo de criação dele e de seu trabalho performático dentro da fotografia.

Esse comentário elucidava o trabalho de Rio Branco em *Maldicidade*. Tanto na exposição como no livro, ele performa, de modo a trazer novas abordagens sobre sua produção fotográfica de modo poético, com diferentes desdobramentos temáticos. Inclusive, vale constatar que há diversas fotos apresentadas em *Maldicidade* que foram expostas nesta itinerância do IMS. Na figura 31, pode-se verificar um grid cuja montagem traz 16 fotografias em preto e branco: todas estão presentes no livro de fotografia e algumas já foram apresentadas neste trabalho

(figura 2, figura 4, figura 5 e figura 6). Rio Branco tem *Maldicidade* como um tema chave que ele vai trabalhando de diferentes formas. De acordo com Santos, um dos *grids* da exposição chama-se *Maldicidade*, “mas em outras exposições ele criou outros *grids* com diferentes fotografias também com o nome de *Maldicidade*”. Para a curadora-assistente,

*Maldicidade* é como que fosse um grande projeto de Miguel. *Maldicidade* é uma tradução que ele fez sobre seu próprio trabalho. É como que fosse uma forma de pensar do próprio Miguel. Nessa exposição, *Maldicidade* se ateve a um *grid* colorido, embora ele já tenha utilizado esse termo para *grids* em preto e branco. É um conceito mutável (SANTOS, 2022)

Desse modo, as aproximações feitas aqui entre a exposição e o livro de fotografias não são meras coincidências. Em *Palavras cruzadas* prevalece o cenário urbano e o coletivo marginalizado, com o olhar que parece o de um transeunte comum, que cruza paisagens e esbarra em pessoas pelo caminho – tal qual *Maldicidade*. Cabe resgatar aqui o comentário de Luiza Duarte sobre o *mundo-mosaico* que ela reconheceu na obra de Rio Branco:

Um mundo que faz o elogio incessante da aceleração, da vigília, e é inimigo do ócio, da contemplação, do sono, do sonho, da imaginação, sendo, assim, desencantado. Um mundo sem passado, portanto, sem memória. Um mundo sem espectros e sem fantasia. (DUARTE, 2021, p.169)

É dessa atemporalidade que se constrói o espaço na obra de Rio Branco. Diferentes momentos são colocados lado a lado tanto na exposição como no livro porque o calendário deve importar aos corpos e cenários ali apresentados. A realidade cotidiana está lá, mas a montagem tira o óbvio da denúncia social. Aqui, a conclusão de Duarte serve bem à proposição levantada:

De maneira paradoxal, aqui, onde nada parece ser o que a princípio tínhamos sido levados a crer, onde as imagens se configuram antes como enigma do que como esclarecimento, onde o ambiente é de pura penumbra, justo aqui parece habitar algo mais próximo de alguma verdade sobre isso que chamamos, por conhecermos na própria pele, de humanidade (DUARTE, 2021, p. 176)



Nega-se a individualidade dos negativos, que se tornam frames nas paredes de *Palavras cruzadas* e páginas ilustradas em *Maldicidade*. Juntas, postas lado a lado, são partes de uma grande narrativa visual que parecem professar um futuro que repete constantemente um presente que já era para ter se tornado passado. Nesse aspecto é interessante levantar a leitura de Beatriz Sarlo sobre o filme *O Sacrifício* (1986), de Andrei Tarkovski (1932-1986). O cineasta russo era conhecido por construir narrativas que se assemelham a poesias visuais e, nesse filme em específico, há um trabalho particular com uma *imaginação de futuro*<sup>15</sup>.

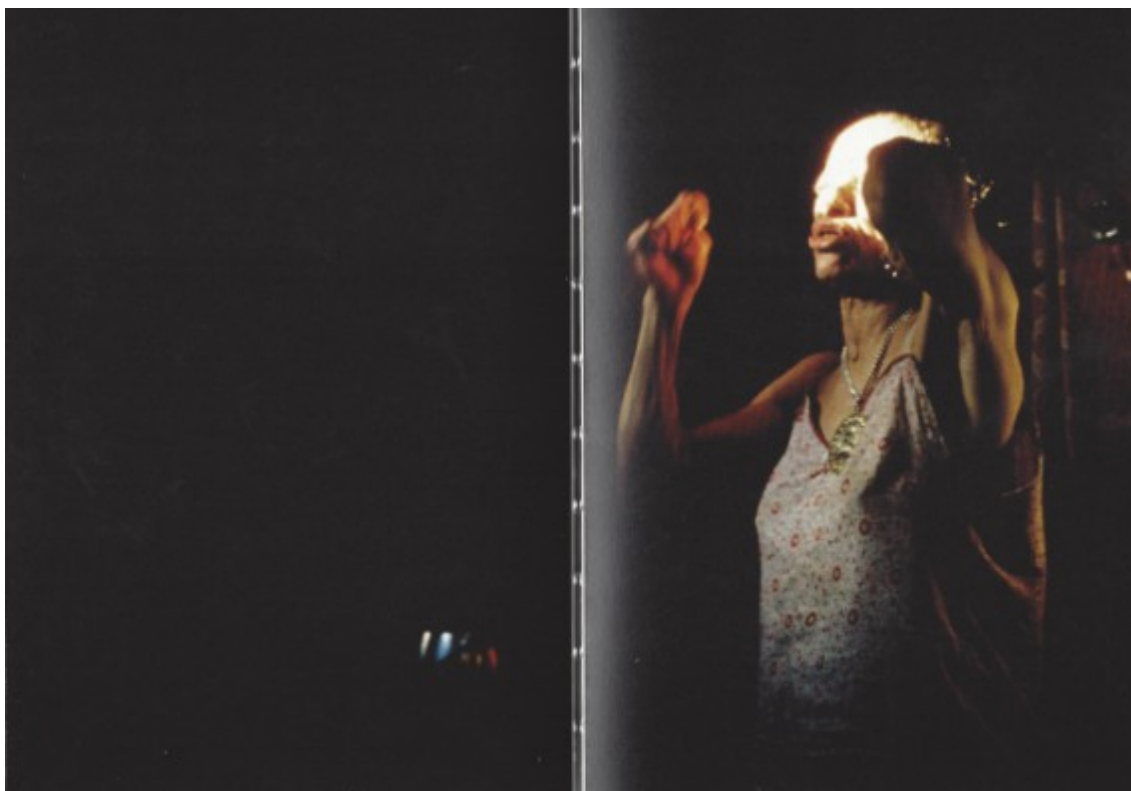
Em *O Sacrifício*, Tarkovski situa o espectador no presente ao mostrar, em cena, uma carta datada de 1985 – um ano antes da exibição do filme ao público geral. Porém, as imagens que desfilam na tela parecem ser organizadas de forma caótica, um tanto decadentes e enigmáticas, sendo ao mesmo tempo belas e complexas. Sarlo narra uma passagem do filme (figura 42) do seguinte modo:

Enquanto Alexander fala, o menino desaparece de sua vista e, quando começa a procurá-lo, tropeça com ele, machucando-o; ouve-se um trovão, Alexander cai. Após um corte e uma mudança na cor e na textura da imagem, surge um espaço ressequido e caótico; duas escadarias de ambos os lados de uma praça árida, elevando-se simetricamente sobre a rua deserta; um carro destruído e tombado; alvenaria e concreto corroídos, sujos, manchados. Os traços de uma cultura se materializam nas formas que ela escolhe para sua autodestruição (SARLO, 2016, p.66)

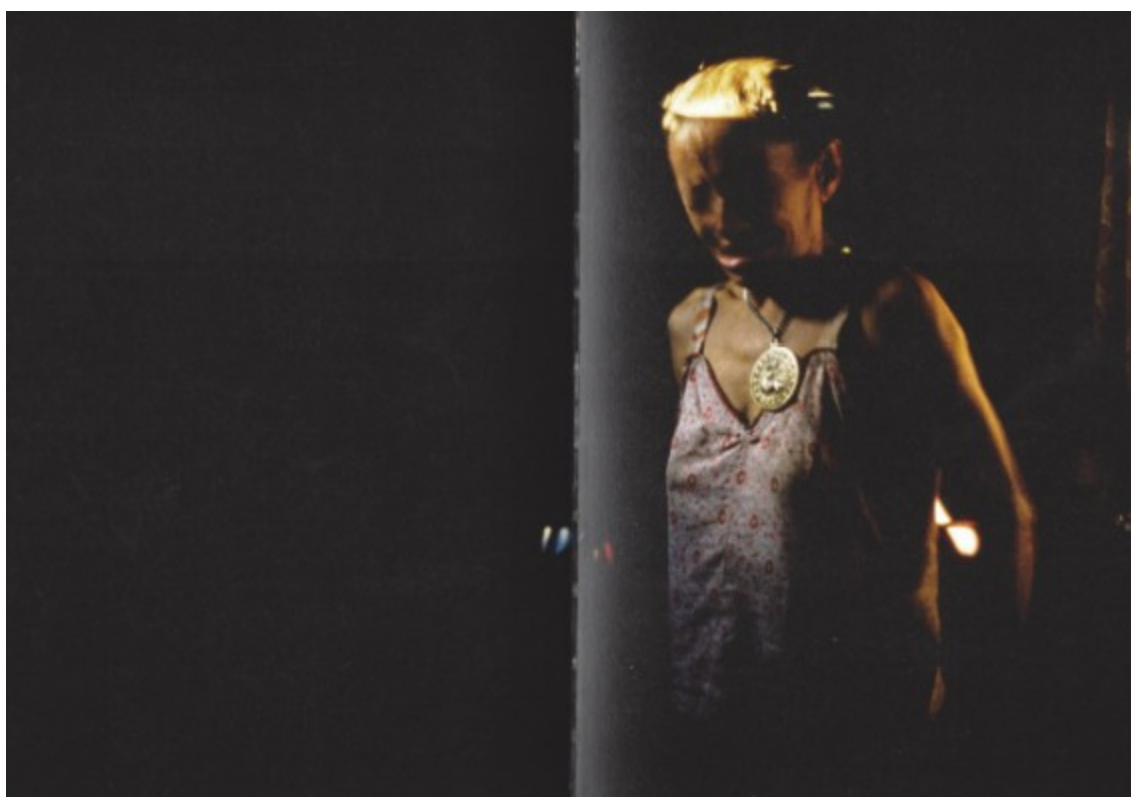
Eis um trabalho de imagem que muito se aproxima ao de Miguel Rio Branco. No momento em que os personagens em cena – Alexander e o menino – parecem agir, uma série de cenários sujos e esvaziados se interpõe e nos afasta da possibilidade de resolução do conflito, misturando a frustração humana com a decadência urbana. Há um trecho de *Maldicidade* que poderia ser descrito de forma parecida, conforme a sequência a seguir, que compreende a figura 32 até a figura 41:

---

<sup>15</sup> O termo foi utilizado por Beatriz Sarlo para se referir ao trabalho de Andrei Tarkovski em *O Sacrifício* (1986)



**Figura 32.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 188-189.



**Figura 33.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 189-190.



**Figura 34.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 190-191.



**Figura 35.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 192-193.



**Figura 36.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 194-195.



**Figura 37.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 196-197.



**Figura 38.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 198-199.



**Figura 39.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 200-201.



**Figura 40.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 202-203.



**Figura 41.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 204-205.



**Figura 42.** Andrei Tarkovski, *O sacrifício*, 1986, frames de vídeo. Plataforma de Streaming Mubi, mins 22:01-23:25.

Num primeiro momento (figura 32), uma pessoa de aparência feminina gesticula em movimento enquanto parece estar falando algo. Um jorro de luz intenso, que cobre parte do rosto, é a única coisa que a impede de adentrar por completo na penumbra

do espaço. Na cena seguinte (figura 33), a mesma pessoa da figura anterior parece se incomodar com a luz que antes banhava seu rosto, num movimento de contrações faciais paralisadas pela câmera. Ao virar a página, inicia-se uma série de cortes de cenas. Na figura 34, o cenário se altera: trata-se de um ambiente externo, provavelmente uma feira, onde se veem melancias cortadas expostas e diversos caixotes de madeira. No primeiro plano, uma criança, com feições que denotam incômodo ou dor, parece se desequilibrar do local em que está sentada – enquanto uma mulher, atrás dela, não percebe a cena desenrolando. Na figura 35 vê-se, em uma rua suja e escura, uma bola infantil usada e arranhada que estampa o rosto de Darth Maul, personagem vilão do filme *Star Wars – Episódio I: A ameaça fantasma* (1999). Na figura 36, dois extintores vermelhos ocupam os lados opostos de uma coluna que parece ser feita de pedra – apenas aparência, pois diversas linhas na superfície denunciam a ilusão de óptica: trata-se de um papel de parede com pontas desgastadas. Na figura 37, a câmera fotografa de dentro de um carro em movimento a mão esquerda do motorista, pendurada pela janela em descanso, enquanto deixa antever o asfalto em movimento e diversos cones de trânsito na contraluz. Na figura 38, a frente de um ônibus colorido desgastado, com suas rotas anotadas à mão em caligrafia rebuscada. Na figura 39, um outro ônibus – este, amarelo, também desgastado, com nomes escritos à mão. No canto direito da fotografia, uma criança se apoia nos vidros da janela. Na figura 40, a fotografia aparentemente aérea de dois veículos de grande extensão em uma avenida: o primeiro é uma caminhonete cheia de tijolos (alguns no chão); o segundo parece estar em manutenção, com todo o motor exposto a céu aberto. A figura 41, por fim, mostra uma casa amarela bastante desgastada pelo tempo, diante de uma rua suja, com vigas de madeira e metal cruzando os dois lados da calçada. Nas duas janelas aparentes, duas pessoas se debruçam, como que estivessem esperando por algo.

A descrição de todas essas fotografias se faz necessária aqui para que se possa compreender a proximidade com a análise de Sarlo sobre o filme de Tarkovski. A organização caótica dos personagens e dos cenários parecem nos levar ao que ela reconhece como “traços de uma cultura” que “se materializam nas formas que ela escolhe para sua autodestruição” (SARLO, 2016, p.69), cujos espaços degradados parecem não oferecer possibilidades de saída para aqueles que lá se encontram – ideia que Rio Branco parece metaforizar bem nas fotografias



de *Maldicidade*. Se há uma centelha de luz dentro dele, ela incomoda (figura 33). Se há uma possibilidade de escapatória, tomando o carro para ir para longe, esta não se vê: não há qualquer linha de horizonte e todo o trajeto realizado nesse conjunto de fotografias se encerra justamente numa casa *caindo aos pedaços*, numa rua cheia de estruturas que lembram grades, como que estivessem todos aprisionados naquela realidade. As crianças, que servem também como metáforas para uma geração futura, também são prisioneiras dessa situação. Uma cambaleia sem que ninguém perceba; a outra, presa a um meio de transporte (também antigo e depredado) que não à retira desta trajetória.

Interessante é observar, aqui, uma contraposição com a ideia de modernidade a partir da multidão, observada neste trabalho sob a perspectiva de Baudelaire acerca dos desenhos de Guys. O movimento continua, mas ele se torna errático e é substituído por máquinas. São carros que atravessam estradas, mas elas não levam a lugar nenhum. A câmera perpassa também o caminho das ruas, mas o que se vê são cenários de destruição, de uma sociedade que não caminha. Tal movimento remete aos versos de T.S. Eliot (1888-1965), principalmente os que se encontram no livro *A terra devastada*, de 1922, que foi traduzido por Caetano W. Galindo e publicado no Brasil pela Companhia das Letras em 2018. Avaliando os malefícios da I Guerra Mundial (1914-1918) para o Reino Unido, Eliot traz à tona uma modernidade cujo presente é sempre devedor do passado e impossibilitavam a construção de um futuro otimista, como se vê no seguinte trecho:

Cidade irreal,  
Sob a névoa marrom de uma aurora de inverno,  
Multidões afluíram à ponte de Londres, tantos,  
Não sabia que a morte desfizera tantos.  
Suspiros, curtos e infrequentes, eram soltos,  
E cada qual fitava à frente dos seus pés.

(ELIOT, 2018, p.117)

Para Eliot, os mortos parecem caminhar junto com as multidões que não se dão conta deles. A cidade se torna irreal por esses transeuntes sempre em movimento, que não parecem perceber quem está ao lado, não tiram os olhos do chão. No artigo

“A modernidade e o tema da multidão em Baudelaire e Eliot”, Elis Regina Fernandes Alves compara Baudelaire a Eliot e afirma que

ambos, como poetas modernos, tematizam as relações tensivas do sujeito com o mundo, mas Baudelaire parece ainda buscar a comunhão dos seres na multidão, enquanto Eliot vê o isolamento do sujeito em meio à multidão e sua “alienação das outras pessoas e do mundo (ALVES, 2017, p.74)

Trazendo o cotidiano para si, Eliot não desvela um cenário periférico, mas chama a atenção para um sentimento que muito se aproxima de Rio Branco. Na mesma tese citada anteriormente, Elane Abreu de Oliveira também reconhece o trabalho da decadência urbana em Rio Branco: “Há o vazio, a morte, o abandono, a vulnerabilidade, que não são literalmente propostos por ruínas arquitetônicas, mas por resquícios corpóreos e materiais dispersamente encontrados” (OLIVEIRA, 2014, p.62). São traços reconhecíveis nas fotografias de *Maldicidade* pelas ruas sujas, pelos transportes carcomidos, pelas construções depredadas e pelos corpos em mau estado. Vale ressaltar que a

decadência de que falamos advêm do que as imagens sugerem e trata-se de um estado de dismantelamento que carrega um sentido moral, quando ligado aos cenários decadentes das cidades modernas, e também de deterioração física, quando se expressa esteticamente nos resquícios materiais do cotidiano urbano (OLIVEIRA, 2014, p.62)

Ou seja, trata-se de uma decadência que é não só uma denúncia social sobre espaços e tempos devidamente documentados bem como uma metáfora para um sentimento coletivo que assolou o passado e perdura no presente. Em Eliot, o mundo se transformou em uma “terra devastada”, tendo o homem perdido a sua humanidade.

Penso que estamos no beco dos ratos

Onde os mortos perderam os ossos.

“Que barulho é esse?”

O vento sob a porta.

“Que barulho é esse agora? O que o vento está fazendo?”

Nada novamente nada.

“Será

Que você não sabe nada? Será que não enxerga nada? Será [que lembra

“Nada?”

(ELIOT, 2018, p.121)

É clara a deterioração física presente nos poemas, com homens vivendo entre ratos e mortos e cujo vento – que serve como metáfora para certo futuro, para o que vem adiante – existe, mas se resume a nada. Nem mesmo lembram quem foram, estão perdidos diante da multidão. Assim, enquanto Baudelaire afirma a multidão como elemento constituidor da modernidade ainda no século XIX, Eliot compreende que a mesma multidão se perdeu no século XX. Alves conclui, então, que a terra devastada de Eliot “é a própria sociedade cosmopolita, cuja dinâmica afasta as pessoas de sua humanidade e as leva à mecanização da rotina de trabalho, e os homens que antes viviam, agora agonizam” (ALVES, 2017, p.81).

A dolorosa perspectiva de Eliot parece rondar a fotografia de Rio Branco e a película de Tarkovski, nos colocando de acordo com Sarlo no que se diz respeito ao reconhecimento da degradação da vida urbana na vida moderna. Aqui, é possível pontuar produtos de entretenimentos pensados à infância (a bola que remete a um filme consagrado no cinema comercial), uma parede feita para *parecer bonita* e toda a revolução industrial (que popularizou o transporte motorizado) – nos quais se reconhecem, como bem disse Sarlo, “os desperdícios que pontuam a extensão monótona da paisagem” sendo alçados a “marcas premonitórias (ou, eventualmente, testemunhais) da destruição” (SARLO, 2016, p.70).

Porém, nem tudo é pessimismo. Novamente, há que se concordar com Sarlo quando ela faz a seguinte proposição:

A pergunta “o que será isto, o mundo, se hoje é assim?” é possível porque, junto às hipóteses narrativas, há outras hipóteses que, silenciosamente, criticam o presente e opinam sobre o passado com as noções com que as utopias criticavam o presente e construíam o futuro: tecnologia, liberdade, determinações dos sujeitos, cidade e natureza (SARLO, 2016, p.71)

Ou seja, é na replicação daquilo que parece tão degradado, que nos provoca certo *mal-estar*, que se encontra também a possibilidade de uma outra perspectiva da vida urbana. Sarlo, inicialmente, reconhece em Tarkovski o uso da “memória ficcional do que ainda não aconteceu, que funciona como advertência moral” (SARLO, 2016, p.69).

## 2.5 O espaço como crise da memória

Ainda falando de Tarkovski, Sarlo reconhece, em um primeiro momento, o uso da “memória ficcional do que ainda não aconteceu, que funciona como advertência moral”. Em seguida, ela parte para a seguinte leitura:

O que Tarkovsky assinala em suas imaginações do futuro a partir do presente é o esgotamento do sonho tecnológico (...). Tarkovsky crê enfrentar um mundo onde os desejos realizados (o desejo tecnológico, as projeções científicas dissociadas de uma escala de valores discutida e compartilhada, as modalidades tecnocráticas de gestão pública) já devoraram a substância desses mesmos desejos: esvaziamos-nos de todo poder de projeção, de toda capacidade de imaginar o futuro (SARLO, 2016, p.70)

As tecnologias que tanto demarcam o estilo de vida da contemporaneidade e que parecem pouco alavancar a ideia de um futuro tanto em Tarkovski como em Rio Branco denotam uma crise da memória.

Vale ressaltar que existe uma relação profunda entre a memória e o espaço. Aleida Assmann traz dois tipos de espaço para a fundamentação da memória: o templo da fama e a biblioteca.

As metáforas da memória como edificação associam-se com diferentes formas da memória. O templo da fama elege e monumentaliza pessoas e obras exemplares em um panteão de valores vinculativos e atemporais. No templo da fama domina a falta de espaço, o que agrava bastante os critérios de admissão. Ao contrário, a provisão de memória que a biblioteca conserva está voltada a uma expansão constante. Trata-se aí de anunciar o que passou, o que se salvou no decorrer do tempo. Se o templo gera compromissos com a lembrança que se manterá no futuro, a biblioteca possibilita acesso ao saber sobre o passado e o presente. Um dos modos da memória cultural associa-se ao cânone; o outro, ao arquivo (ASSMANN, 2011, p.172)

Não é possível depreender do trabalho de Rio Branco esses espaços memorialísticos. Ao virar as lentes para paisagens e pessoas marginalizadas em *Maldicidade*, Rio Branco realiza uma dupla ação: tenta se opor a um certo cânone; e acaba por fundamentar um novo cânone, arquivando-o de forma aparentemente fortuita.

Para esta questão, vale a pena reaproximar o fotógrafo da escrita, pelo uso do livro como suporte de sua montagem fotográfica, e colocá-lo ao lado de Maureen Bisilliat (1931), fotógrafa britânica naturalizada brasileira que marcou a cena artística da década de 1960 ao elaborar trabalhos fotográficos ao lado da literatura. Em *Panorama da fotografia no Brasil*, Rubem Fernandes Junior anota alguns elementos de Bisilliat que nos remetem a Rio Branco:

A transformação das cores, a imprecisão do foco, os cortes pouco convencionais, as sombras expressionistas, as imagens monocromáticas, as luminosidades exageradas, as ausências, tudo isso para elaborar um fio condutor lógico e mágico, que é a sua sintaxe, na maioria das vezes instigantes, para provocar inquietações (FERNANDES JUNIOR, 2003, p.154)

Trabalho diferenciado com as cores, focos imprecisos, cortes, sombras: tudo isso está em Rio Branco tanto quanto em Bisilliat. Há, em ambos, um apelo à questão social e, não à toa, as obras literárias que Bisilliat usou para inspirar seus cliques possuem uma profunda relação com esse tema – entre os romances que a fotógrafa utilizou como referência para seus trabalhos fotográficos estão *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967), e *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909).



**Figura 43.** Maureen Bisilliat, *A Guimarães Rosa*, 1969, fotografia, p. 32-33.

Ao se verificar *A Guimarães Rosa* (1969), livro de fotografias de Bissiliat inspirado na obra-prima do autor mineiro, cujas páginas são apresentadas na figura 43, é possível reconhecer os traços que Fernandes Junior demarcou e que podemos aproximar de Rio Branco. Mas, curiosamente, Bissiliat produziu algo que pouco se assemelha a Rio Branco. Na figura 43, constam duas folhas do livro, sendo que na primeira é possível ler um trecho de *Grande Sertão*: “Senti meu cavalo como meu corpo. E os cavalos, vagarosos; viajavam como dentro dum mar. A liberdade é assim, movimentação”. Ao colocar o retrato de uma mulher na horizontal, feita em plano americano sob um enquadramento que deixa de fora seus olhos, Bissiliat parece objetificar a mulher, colocando-a em consonância com o cavalo, trazendo à tona um erotismo à liberdade e à movimentação citada no texto. Miguel del Castillo explica, no artigo “Fotografia e literatura nos livros de Maureen Bissiliat”, que “sua intenção não é “ilustrar” o Grande sertão, mas realizar um ensaio em torno da atmosfera daquele universo” (DEL CASTILLO, 2019, p.81), porém, não deixa de retomar uma famosa fala da artista acerca de suas fotografias: “só ficam completas com o texto” (BISSILIAT apud DEL CASTILLO, 2019, p.90).

Eis, aí, o momento em que o trabalho de ambos os fotógrafos se separa irremediavelmente. Não há texto que complete as fotografias de Rio Branco. Seu livro não se faz mais compreensível nem com o ensaio crítico-poético de Paulo

Herkenhoff para a nova edição de *Maldicidade*, publicada pela editora Taschen. Em seu texto, o crítico afirma também o trabalho de Rio Branco em “traçar geometrias do sujeito, tensionar a linearidade do retângulo, destorcer precisões, perder distâncias, justificar desalinhos, emprestar o corpo à fotografia” (HERKENHOFF, 2020, s.p.) – elementos reconhecíveis na estrutura formal dos trabalhos de Bissiliat. Porém, reforça as particularidades de Rio Branco que denotam a difícil leitura de *Maldicidade*:

*Potencializar o caos, deslocar a pose para a dor, reconhecer doçuras silenciosas, esticar a tela do sonho, erigir monumentos ao precário, capturar momentos que passam e ficam, copular à vista, desalojar certezas, desconhecer o conhecido, fotocompor vertigens, chacoalhar a semântica, fixar ambivalências, cegar o voyeur, iluminar o cego, condensar a espessura do olhar, lambe imagens com os olhos, maravilhar pedras cegas, não dizer tudo, dizer as substâncias do não* (HERKENHOFF, 2020, s.p., grifo do autor)

É próprio de Rio Branco, então, a institucionalização da crise da memória, num embaralhamento de imagens que torna confusa a origem e se afasta do referente. Diante da impossibilidade de reconhecer o local geográfico e temporal das imagens, vale verificar o apuro estético. Na figura 8, os rabiscos negros na parede parecem servir como um “balão de diálogo”, em referência à convenção gráfica costumeiramente utilizada em histórias de quadrinhos. Só que, aqui, não é possível dialogar: o que se lê são apenas traços, rasuras na parede, realçando a sensação de distanciamento entre o “leitor” e a imagem fornecida. Resta identificar outros elementos, mas todos parecem servir para o mesmo fim, o de apresentar uma crise da comunicação, uma sensação de desconfiança daquilo que se revela diante dos olhos, ao mesmo tempo em que se afirma certa crise da modernidade, pois o ambiente aqui – urbano e depredado – parece engolir o homem presente em escuridão.

Cabe aqui abordar a “crise do testemunho” apontada por Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento*: “é a maneira rude que a história documental encontra para contribuir para a cura da memória, e passar o trabalho de rememoração e o trabalho de luto” (RICOEUR, 2014, p.192). A memória do fotógrafo, que rememora e enluta. O tema é trabalhado com ênfase por Sigmund

Freud em *Luto e melancolia*, que percebe o trabalho do luto da seguinte maneira: “a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto” (FREUD, 2011, p.49). Ao verificá-lo em *Maldicidade*, pode-se dizer que a memória entra em crise pelo reconhecimento de que o presente é a encarnação do passado e que não é possível projetar um futuro. “No luto, é o mundo que se tornou pobre e vazio” (FREUD, 2011, p.53). Cabe aqui verificar o que há também de melancólico na obra de Rio Branco, porém isso será realizado posteriormente, no capítulo seguinte.

Tal luto parece ser coerente com a perspectiva que Rio Branco tem sobre as cidades. Na mesma entrevista cedida à Silvia Cintra, para o site *Expert XP*, ele afirma: “Tendo passado a maior parte de minha vida nessas cidades, fui cada vez mais as sentindo como opressivas, tristes e cada vez oferecendo menos” (RIO BRANCO, 2020, on-line). Retomando a questão da escrita como uma memória em crise feita por um olhar enlutado, torna-se particularmente interessante verificar uma das fotografias de página dupla de presente em *Maldicidade* (figura 44).



Figur

a 44. Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 338-339.



Nela, vale ressaltar a parede branca que se encontra em primeiro plano: ela está completamente rabiscada com palavras de diferentes ordens – há nomes próprios, cidades, frases poéticas e mensagens diretas. Escritas umas sobre as outras, algumas parcialmente apagadas pelo tempo, são de difícil compreensão. Servem como marcas de outro tempo, tratam de pessoas que estiveram ali – e não estão mais –, além de trazer à tona situações corriqueiras – que talvez não importem tanto. Aqui, a parede remete a um mural de recordações esquecido pelo tempo, cujo conteúdo direto não pode se recuperar, mas cuja presença permanece viva.

Pode-se, então, pensar na escrita como uma metáfora para a memória. Ricoeur explica a força da escrita por meio da metáfora da impressão, que aponta um “movimento” causado por alguém, aqui presente pelo olhar do narrador-fotógrafo, que opta por colocar a parede à frente – implicando em “um desdobramento interno à imagem mental, diríamos hoje uma intencionalidade dupla” (RICOEUR, 2007, p.37), ou seja, para o teórico, essas impressões são “capazes de ‘fazer parecerem verdadeiras’ as coisas ditas” (RICOEUR, 2007, p.30).

Esse tema foi trabalhado por Aleida Assmann, que percebeu a existência de modelos de metáforas da memória desde a Antiguidade e ainda afirmou a relação íntima desses padrões com o ato de escrever. “A escrita como metáfora da memória é tão indispensável e sugestiva quanto extraviadora e imperfeita” (ASSMANN, 2011, p.167). Para além do uso da escrita como meio de presentificar aqueles que estão ausentes na imagem, o ato de escrever também aponta a busca pela recordação inscrita na “alma” daquele que faz o exercício, recordando o dito de Ricoeur: se a “memória é do passado” (RICOEUR, 2007, p.34), essa mesma memória necessita de um trabalho que tem como objetivo resgatar aquilo que está guardado na “alma”. Posto esse pensamento ao lado da fotografia de Rio Branco, pode-se supor o interesse das pessoas em inscreverem seus nomes naquele espaço para lembrar a todos que elas também pertencem àquele lugar. Mas vale seguir adiante com Assmann, que refaz o caminho desses modelos com o objetivo de compreender o que seriam essas recordações inscritas na “alma”.

De início ela cita um ensaio elaborado por Harald Weinrich, que divide as metáforas da memória em dois módulos centrais: *Magazin* e *Tafel*. A primeira diz

respeito à arte da memória<sup>16</sup>, em que vale a “elaboração pragmática da habilidade linguística e da capacidade de memória no âmbito de uma técnica de conversação persuasiva passível de aprendizado” (ASSMANN, 2011, p.162). Já a segunda aborda a reminiscência propriamente dita, em que os conteúdos são fixados e evocados de acordo com as necessidades da “alma”. Ainda na Grécia Antiga, conforme a autora, Platão pensava a memória como uma tabuleta de cera, em que as palavras eram inscritas de forma permanente na superfície sólida. Daí já se percebe o vínculo imediato da memória com o trabalho de escrita. A recordação, para o filósofo grego, daquilo que é registrado fisicamente.

Em seguida, a autora dá um salto para o século XVIII, período em que o romantismo inglês estava no ápice, para buscar o pensamento de Thomas De Quincey. Para o escritor, a memória era como um palimpsesto. Em um de seus textos, ele faz a seguinte imagem da memória: “Camadas inextinguíveis de ideias, imagens, sentimentos lançaram-se sobre teu cérebro tão suavemente como a luz. Cada nova camada parece soterrar sob si mesma todas as que a antecedem. E na verdade nenhuma delas foi extinta.” (ASSMANN, 2011, p.167). Dessa forma, a memória é algo que foge ao controle do ser humano. Ele pode acessá-la em algum momento, de alguma forma, mas sem que isso dependa da vontade da pessoa que guarda tais reminiscências. Em seguida, a autora lembra a metáfora do “bloco mágico”, elaborada por Sigmund Freud.

Pois a enigmática copresença do vestígio duradouro e da *tabula rasa* ocorreu-lhe quando atentou a essa ferramenta de escrita composta de três camadas: a superfície consiste em um papel de cera fino sobre o qual algo será escrito e sobrescrito; debaixo dele se encontra uma folha de celuloide que serve como “protetor contra estímulos; e numa camada mais abaixo há uma tabuleta de cera que retém vestígios permanentes (“inervações arraigadas”, [*Besetzungsinervationen*]), que sob as condições favoráveis de luz permanecem visíveis como ranhuras finas (ASSMANN, 2011, p.168-169)

Assim, Aleida Assmann conclui que os pensamentos de Platão, De Quincey e Freud são concordantes ao afirmar que a metáfora da impressão tem a escrita como meio

---

<sup>16</sup> Aqui me refiro à mnemotécnica. De acordo com Frances Yates em *El Arte de la Memoria*, “este arte pertencía a la retórica, como técnica por la qual el orador podría perfeccionar su memoria, lo que le capacitaria para extraer de la memoria largos discursos con infalible precisión” (YATES, 2005, p.18), trabalhando naquilo que se chama de “palácio da memória”.

essencial para a manutenção da memória. O registro fotográfico é uma sobreposição a esse registro memorialista: mais do que trazer essa sobreposição de camadas da escrita, ele mesmo se torna um documento de memória.

Em *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?*, publicado originalmente em 2005, Laura González Flores afirma que a fotografia funciona como um equivalente físico e material da memória, pois

ao materializar algo tão imaterial quanto a imagem da câmara, a fotografia realiza uma operação similar à da memória ao fixar algo tão frágil como um percepto. Ambas, fotografia e memória, têm como objetivo principal armazenar algum tipo de essência imaterial, instantânea e volátil (FLORES, 2011, p.125)

O que seria esse “algum tipo de essência imaterial, instantânea e volátil”? A resposta pode estar no restante da cena apresentada, em que se vê uma mulher de costas para a câmera, debruçada no parapeito. É provocado certo embaraço no leitor-espectador de que o ambiente onde ela se encontra pareça ser uma varanda que se abre para a área externa, mas que não se alcance a visão do céu ou de qualquer linha de horizonte. Ao contrário, um telhado de zinco cobre quase toda luminosidade que vem de fora, indicando um enclausuramento daquele ambiente elaborado para um espaço aberto. Assim, uma cena que poderia significar um olhar *para frente* na verdade evidencia a impossibilidade de olhar *para além*.

Aqui, a mulher parece evidenciar um silêncio à escrita que *fala*. Esse silêncio remete ao discurso de Didi-Huberman em *Imagens apesar de tudo*, publicado originalmente em 2004, sobre a *imagem-arquivo*. Neste livro, o filósofo se questionará sobre a impossibilidade de a imagem trazer à tona o fato que ela mesma afirma revelar quando o silêncio se impõe – como teria se imposto no horror provocado pelo holocausto no campo de concentração de Auschwitz.

Élisabeth Pagnoux escreve que, seja como for, “o horror gera o silêncio: não o diz, impõe-no. Não há nada a fazer, não há nada que se possa dizer. [...] Auschwitz foi silêncio”. A leitura faria então “falar”, de modo “deslocado” se não odioso, algo que deveria permanecer na sua – suposta – mudez originária (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.132)

Partindo da questão do silêncio, Didi-huberman questiona o lugar da imagem como testemunho, levantando “a imagem como documento, como atestado, como *arquivo*” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.132) e questionando, de antemão, o que significaria esse *arquivo*. Em contraposição à ideia de Claude Lanzmann de que “as imagens de arquivo são imagens sem imaginação” (LANZMANN apud DIDI-HUBERMAN, 2020, p.136), sendo estas responsáveis por petrificar o pensamento e aniquilar o poder de evocação, de modo que “não afeta nem a emoção nem a memória, e só permite apurar, na melhor das hipóteses, coisas exatas, nunca a verdade” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.140), o filósofo propõe a reelaboração do conceito de *arquivo*, entrando em consonância com o trabalho de Jacques Derrida (1930-2004) em *Mal de arquivo*, publicado originalmente em 1995.

Para Derrida, todo arquivo – aquilo que guarda uma impressão – carrega em si uma pulsão de morte, pois para que se recorde algo deve-se selecioná-lo, aniquilando todos os outros de menor importância àquele momento. Assim, a pulsão de morte tende “a destruir o arquivo hipomnésico, quando não a disfarçá-lo, maquiá-lo, pintá-lo, imprimi-lo, representá-lo no ídolo de sua verdade” (DERRIDA, 2001, p.23). Porém, curiosamente, não haveria “certamente o desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento” (DERRIDA, 2001, p.32). Assim, compreendendo a imagem que *arde* como um arquivo vivo, incandescente, pode-se verificar ao redor dela tudo aquilo que já não é mais. É, por si, uma ruína. Impressão decadente que não caminha, mas sim se arrasta pelo chão, esperando que alguém olhe para baixo e a perceba. É o cigarro aceso; é o cabelo em eterno movimento; é a fresta de luz; é o olhar firme; é a roupa que se prende ou que se solta; é a parede acesa-apagada; é a escuridão. É o limiar do que é e do que poderia ser, uma lacuna como bem disse Didi-Huberman:

O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza é lacunar. Mas, frequentemente, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência (...) de uma barbárie documentada em cada documento da cultura (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.211)

Assim, na incapacidade de Rio Branco desvelar um futuro – pela falta de horizonte em cena – e de ir além nas palavras escritas, memórias sem memórias, ele evidencia o próprio silêncio e a memória em crise. *Apesar de tudo*, para dizer a expressão de Didi-Huberman, resiste aos poderes do *impossível* pela possibilidade: “Testemunhar é contar *apesar de tudo* o que é *impossível* contar totalmente” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.152).

Vale ressaltar que há um princípio ético na elaboração de uma memória apenas enquanto *possibilidade*, em contraposição a sua pretensa *totalidade*. Ricoeur afirma que “o exercício da memória é o seu uso; ora, o uso comporta a possibilidade do abuso” (RICOEUR, 2007, p.72). Aquilo que é dito como lembrado, então, pode conter “exageros” que convém àquele que lembra e conta. Tzvetan Todorov, autor que estudou o assunto em *Los abusos de la memoria*<sup>17</sup>, explica que

Como a memória é uma seleção, é preciso escolher entre todas as informações recebidas, indo de acordo com certos critérios; e esses critérios, sejam eles conscientes ou não, servirão também, diante de suas possibilidades, para meio para definir a utilidade do passado<sup>18</sup> (TODOROV, 2000, p.17)

Assim, ao fazer em *Maldicidade* uma seleção consciente de que espaços, fatos e personagens são embaralhados de modo a serem interpretados sempre como uma possibilidade, o trabalho de Rio Branco parece escapar ao didatismo do passado como exemplo – ou melhor, questiona o abuso da memória, da onde advém a *memória exemplar*, que utiliza “a lição do passado para agir no presente”<sup>19</sup> (TODOROV, 2000, p.43) e permite a compreensão de sua narrativa visual pela imaginação, uma saída encontrada por Didi-Huberman para a manutenção da imagem-arquivo:

Uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar. Pois a imaginação é trabalho e esse *tempo de trabalho das imagens* agindo incessantemente uma sobre as outras por colisões ou fusões, por

<sup>17</sup> Embora o livro tenha sido escrito originalmente em francês, optei por trabalhar com a versão em espanhol. Todas as traduções para o português desta obra são de minha autoria. O título traduzido, então, seria “Os abusos da memória”.

<sup>18</sup> “Como la memoria es una selección, há sido preciso escoger entre todas las informaciones recibidas, em nombre de ciertos critérios; y esos critérios, hayan sido o no conscientes, servirán también, com toda probabilidade, para orientar la utilización que haremos del pasado”.

<sup>19</sup> “la lección del pasado para actuar em el presente”

rupturas ou metamorfoses... Sendo que tudo isso age sobre a nossa própria atividade de saber e de pensar. Para saber, portanto, é realmente preciso imaginar-se: a *mesa de trabalho* especulativa é inseparável de uma *mesa de montagem* imaginativa (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.171)

Para retomar os ditos de Sarlo, se não é possível “imaginar o futuro”, a “advertência moral” que “la memoria ficcional” traz parece ser justamente a de não mais tentar prever algum futuro utópico, este sempre baseado na ideia do progresso tecnológico e científico. E a proposição dita a favor de Tarkovski, serve muito bem a Rio Branco. Oliveira dirá que

O cotidiano surrado e decrépito da cidade – aqui em referência às cidades de forma genérica – convoca o decadente como força não menos partícipe da vida urbana, apesar de toda recusa social que a fragilize. Mais do que reinterpretações do discurso do lixo e do estrago, as imagens permitem repensarmos a vida urbana sob lentes menos transparentes ligadas à modernidade, ao progresso e à relação com o corpo, o frívolo, o inconstante, à caducidade (OLIVEIRA, 2014, p. 62)

É sobre essa relação com o corpo, o frívolo, o inconstante e à caducidade, em *Maldicidade*, que iremos debater no próximo capítulo.

### Capítulo 3: A imagem entre a violência e o erotismo

*É areia, o prazer? Não há mais nada  
Após esse tremor? Só esperar  
Outra convulsão, outro prazer  
tão fundo na aparência mas tão raso  
na eletricidade do minuto?*

(Drummond de Andrade, 1993)

*Maldicidade* avança em suas páginas trazendo – não apenas – a evidência de uma paisagem marginalizada que, como se verificou no capítulo anterior, também se aproxima de um estudo poético que muito aproxima a fotografia de Rio Branco às angústias da contemporaneidade.

Mais do que apresentar um espaço, ele evidencia uma ideia de sentimento. Em *A Poética do Espaço*, 1958, Gaston Bachelard faz uma defesa nesse sentido: “O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 2008, p.196). Ou seja, mais que narrar a passagem do tempo e o abandono das ruas, dos meios de transportes e das construções, Rio Branco aponta elementos que norteiam o contato humano com o mundo a seu redor.

Este capítulo se debruça sobre o corpo fotografado por Rio Branco e narrado em *Maldicidade*. Diante da hipótese de que o livro de fotografias trate de questões acerca do erotismo e da violência, serão levantadas reflexões sobre ambos os elementos, de forma a compreender como funcionam – juntos e em separado – dentro da narrativa visual de Rio Branco.

#### 3.1 A imagem do corpo como território da política

Os corpos presentes em *Maldicidade* não destoam dos espaços apresentados. Ora rígidos, em certa apatia ao que se denuncia a sua volta, ora entregues à própria sorte, revelando certa altivez em suas condições marginalizadas, esses corpos parecem pertencer àqueles lugares tão degradados –

e caminham entre o abatimento coletivo e a euforia de uma vida que, em sua individualidade, insiste em sobreviver a qualquer custo.

No artigo de Annateresa Fabris, *O corpo como território do político*, publicado em 2009, em Baleia na Rede – Revista Online do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura da Universidade Estadual de São Paulo (Unesp) – há uma interessante análise sobre o uso dos corpos na fotografia brasileira contemporânea a partir dos trabalhos *Bólido caixa 18* (1965-1966), de Hélio Oiticica, *Atentado ao poder* (1992), de Rosângela Rennó, e *Mexiko* (2003), de Alex Flemming, aproximando três conceitos diferentes: *corpo trágico*, *corpo político* e *corpo como campo de batalha*.

O *corpo trágico*, “fruto da pobreza, da violência, da exclusão, da loucura, da droga, da angústia e da morte” (FABRIS, 2009, p.416) foi pensada por John Pultz e Anne de Mondenard e é aquele que aproxima a fotografia do caráter testemunhal, funcionando como documento. Já o *corpo político*, de William A. Ewing, indica que “todas as fotografias do corpo são potencialmente políticas, na medida em que são usadas para controlar opiniões ou influenciar ações” (FABRIS, 2009, p.417). Pelo impacto que provocam no observador, tais fotografias atingem o imaginário social com força e colocam o corpo no centro de uma reflexão que pode ser “ora sistemática, ora esporádica” (FABRIS, 2009, p.417). Por fim, o *corpo como campo de batalha*, elaborado por Barbara Kruger, vale-se da metáfora como “análise da complexa situação do indivíduo na sociedade contemporânea” (FABRIS, 2009, p.417). O denominador comum dos três conceitos é a ideia de que o corpo não passa incólume aos olhos do observador. Há algo ali que se desvela, que se permite propagar.

As três obras que Fabris analisa no artigo se aproximam de *Maldicidade* pelo seguinte aspecto: em todas, os corpos fotografados são ressignificados a bel prazer dos artistas, que acentuam questões políticas e críticas à sociedade brasileira. E, assim como faz Miguel Rio Branco em *Maldicidade*, todos reorganizam o contexto histórico, a localização geográfica e o tempo, em prol de determinada reflexão sobre a condição humana.





**Figura 45.** Hélio Oiticica, *Bólido caixa 18*, 1965, madeira, fotografia, náilon, acrílico, plástico e pigmentos. Site oficial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

*Bólido caixa 18* (figura 45) é a obra composta por uma caixa preta sem tampa e por quatro cópias da fotografia do corpo de Cara de Cavallo, alcunha do conhecido criminoso brasileiro Manoel Oliveira, e um saco plástico com a inscrição em vermelho: “Aqui está e aqui ficará. Contemplai seu silêncio heróico”. A fotografia mostra o corpo morto do homem que, estendido ao chão e de braços abertos, parece estar crucificado. Mais do que registro fotográfico, a obra de Hélio Oiticica trata de uma pequena instalação que une montagem e escrita e evoca certa religiosidade em uma imagem que seria mera *prova de verdade*. Fabris afirma que

a obra é considerada pelo artista como “um problema ético”, como uma homenagem à revolta social individual. Amigo de Cara de

Cavalo, assassinado pela Scuderie Le Cocq, Oiticica depara-se com “um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado”: ser sensível e, ao mesmo tempo, violento (FABRIS, 2009, p.418)

Além disso, Fabris afirma que, por um lado, a obra “obriga o espectador a encarar um fato brutal, do qual tenderia a fugir, de outro, oferece uma pausa no impacto visual pretendido, ao criar uma atmosfera religiosa que leva o drama de Cara de Cavalo a outro patamar” (FABRIS, 2009, p.418). O interessante aqui é perceber que à princípio, a fotografia teria servido para celebrar o fim da violência imposta pelo criminoso – fim este provocado pela aniquilação daquele homem – e que, a partir do trabalho de Oiticica, acaba por fazer dela um ato de resistência e criar uma carga dramática costumeiramente utilizada pela religião – a partir da posição do corpo, do uso de um epitáfio poético e da apresentação da imagem como se fosse um altar (ou um túmulo).



**Figura 46.** Rosângela Rennó, Atentado ao poder, 1992, 15 fotografias p&b em papel resinado (fotos apropriadas de jornais), acrílico, parafusos e 2 lâmpadas fluorescentes, texto em adesivo aplicado sobre parede (The Earth Summit). Site oficial da artista.

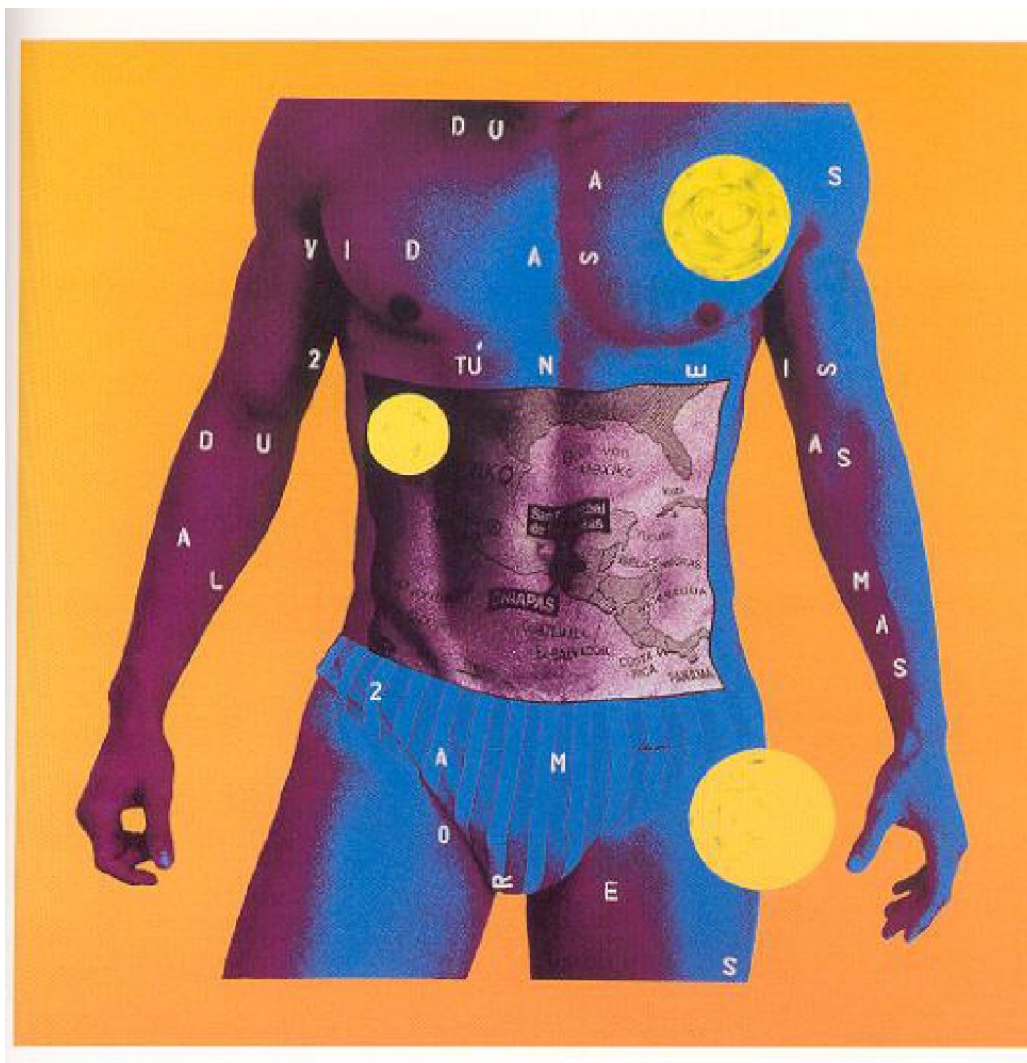
O segundo trabalho analisado por Fabris, *Atentado ao poder* (figura 46), consiste em treze fotografias de homens assassinados durante o período da realização da conferência Rio-92, dedicada ao Meio Ambiente e ao Desenvolvimento. De acordo com as palavras da historiadora da arte,

isolados do contexto do jornal, destituídos de identidade, os cadáveres de 1992 apresentam a morte em sua brutalidade crua, sem qualquer possibilidade de resgate afetivo. Para reforçar o impacto da obra sobre o espectador, a artista lança mão de um estratagema: altera a posição original das fotografias. Publicadas horizontalmente nos jornais, as imagens tornam-se verticais na obra, gerando uma espécie de balé macabro graças a um movimento de rotação para a esquerda ou para a direita (FABRIS, 2009, p.419)

Há também um trabalho expográfico em torno das fotografias. Acima delas, denota-se a frase “The Earth Summit” (“A cúpula da Terra”) e, atrás dos registros fotográficos, uma luz verde fosforescente dá aspecto macabro ao conjunto.

Trata-se de um elo profundamente irônico, se for lembrado que a conferência das Nações Unidas foi a maior reunião de chefes de Estado da história, levando-nos a indagar qual o lugar ocupado pelo ser humano numa agenda tão comprometida com o futuro do planeta. Rennó não deixa dúvidas sobre sua opção: o espaço que separa a escrita das imagens é grande o bastante para demonstrar a diferença entre discurso e realidade, entre a cúpula e a base da sociedade (FABRIS, 2009, p.420)

Na impossibilidade de os mortos denunciarem a situação que provocou suas mortes e diante da hipocrisia do discurso vigente, Rennó serve como porta-voz deles e retira da factualidade o trágico do cotidiano. O choque não está apenas no registro doloroso de seus corpos, mas na sua repetição e na carga simbólica de uma realidade que muitos tentam negar e que insiste em se fazer presente – permanecendo viva em seu *rigor mortis*.



**Figura 47.** Alex Flemming, *México*, sem data, fotografia. Site Enciclopédia Cultural do Itau.

Por fim, Fabris traz à tona *Mexiko* (figura 47), obra de Flemming que faz parte da série *Body Builders* e que traz à tona o uso do corpo fragmentado, despersonalizado e belo ao mesmo tempo em que se coloca, no torso, mapas de regiões em conflito. Aqui, a historiadora da arte dirá que

Embora a negação da morte por intermédio de uma “beleza perversa e monstruosa”, feita de esteróides, seja reportada pelo artista a uma série recente de torsos masculinos acéfalos, nos quais a exibição da força muscular se impõe de imediato, é possível estender essa idéia àqueles corpos perfeitos e cuidadosamente construídos dos fisiculturistas desse mesmo conjunto, transformados em alvos fáceis de conflitos étnicos, religiosos, sociais e neocoloniais (FABRIS, 2009, p.425)

O corpo masculino, ao mesmo tempo que parece evidenciar um padrão de beleza bastante explorado pela publicidade, ganha aqui também contornos bélicos. Seriam seus músculos construídos para a exaltação do corpo humano ou para a destruição de outros corpos? São alvos ou são agentes da morte?

As três obras, juntas, evocam a questão da montagem das fotografias, com questionamento iconográfico e sobreposição de signos – trabalho este também realizado por Miguel Rio Branco em *Maldicidade*. Fabris conclui sua reflexão sobre as obras afirmando que:

Retirados do fluxo indiferenciado da comunicação cotidiana, na qual seu caráter trágico se confunde e se dilui em inúmeros episódios violentos, os exemplos aqui analisados são uma das tantas possibilidades inerentes ao corpo como território do político, como campo de batalha. Uma batalha sem tréguas, na qual o corpo demonstra toda a sua fragilidade perante um poder que não dispensa nenhuma estratégia para dominá-lo, construí-lo, plasmá-lo, ora pela força (política), ora pela persuasão (publicitária) (FABRIS, 2009, p.428)

Ou seja, despido das origens, o corpo fotografado pode ser inserido numa série de narrativas. E, assim, como as obras analisadas por Fabris, as fotografias de Rio Branco podem ser conduzidas pela força (política) e pela persuasão (publicitária). Mas, aqui, o que se percebe é que essa força se dá principalmente pela violência e pelo erotismo.



**Figura 48.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 352-353.

Vale trazer considerar uma das fotografias presentes em *Maldicidade* e colocá-la ao lado de outras duas produzidas no mesmo período. Na figura 48 é possível verificar, na foto em preto e branco, dois homens com corpos enroscados no chão, no que parece ser um asfalto sujo. Há uma ambivalência em seus gestos: podem estar agindo em violência um contra o outro como podem estar enamorados, em ato de prazer. Um está de costas para a câmera, despido da cintura para cima e agarra o outro nos cabelos e no braço. Do segundo se vê apenas o rosto, com olhos fechados – como que estivesse beijando-o –, enquanto um dos braços segura os cabelos do parceiro e suas pernas sobem sobre a cintura. Há também a sombra que ocupa quase metade da cena de um homem que parece observar o que está acontecendo, mantendo a tensão da cena mesmo sem que o corpo apareça na fotografia.

A fotografia faz parte de uma da série *New York Scketches*, realizada entre 1970 e 1972, a primeira de Rio Branco, feita no seu primeiro retorno à cidade estadunidense após os estudos no *New York Institute of Photography*. Em entrevista ao site da Agência Magnum, publicada em 4 de novembro de 2016, o fotógrafo

afirma a busca por retratar pessoas e espaços em ambientes decadentes de Nova York, estando ali a origem da sua prática fotográfica:

Este foi o meu primeiro trabalho pessoal e serviu como diário da minha vida em Nova York. Foi o início da minha prática fotográfica. Eu não tinha direção nem tema definido, meu tema era a minha vida e o que havia ao redor dela: as ruas, minha namorada e as ruas. Assim, eu já estava formando um olhar crítico sobre a vida na cidade, que mais tarde iria se desenvolver e me levar a outros projetos, como o *Pelourinho*<sup>20</sup> (RIO BRANCO 2016, s.p)

A frase, traduzida pelo autor desta tese, interessa aqui por mostrar que desde o início Rio Branco já buscava um olhar sensível sobre aquilo que era fotografado, indo para além do aspecto documental. Ao mesmo tempo que reconhece seu trabalho como um diário, busca um olhar crítico sobre a vida naquele instante. E aqui, eleva-se essa questão: violência ou erotismo? O quanto um não absorve do outro?

Porém, antes de aprofundar na tensão entre violência e erotismo trabalhado por Rio Branco, vale aproximar a fotografia da figura 48 com duas outras que se aproximam visualmente e que evocam cada um dos elementos: *Prisão de Travesti* (1980), de Juca Martins (1949), e *Parque de Saint-Cloud* (1974), de Helmut Newton (1920-2004). Na primeira, salta aos olhos a questão da violência. Na segunda, o erotismo é latente. Mas em ambas é perceptível o mesmo tensionamento que Rio Branco intensifica em *Maldicidade*.

---

<sup>20</sup> "This was my first personal work, and was like a diary of my life in NYC. It was the beginnings my photographic practice. I didn't have a Direction or a subject, my subject was my life around me: the streets, my girlfriend and the streets. Then, I already had a critical eye on city life, which would later develop to take me to other projects like *Pelourinho*."



**Figura 49.** Juca Martins, *Prisão de travesti*, 1980, fotografia. Site do Enciclopédia Itaú Cultural.

Poderoso registro realizado durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), a fotografia *Prisão de travesti* (figura 49) de Juca Martins<sup>21</sup> mostra o momento em que dois homens – aparentemente policiais à paisana – enquadram uma pessoa – ao que indica o título da foto, seria uma travesti. A fotografia parece paralisar um momento de tensão e de rápido acontecimento: um dos homens joga a *travesti* de barriga para baixo ao chão, no meio da rua, e prende seus braços atrás do corpo com um dos joelhos enquanto o outro parece se agachar, numa suposta ação contra aquela pessoa que já está rendida. Os cabelos jogados e a boca entreaberta da *travesti* presumem uma reação que pode ser de dor, surpresa ou revolta.

---

<sup>21</sup> Apelido de Manoel Joaquim Martins Lourenço. Nascido em Portugal, trabalhou como fotojornalista em grandes periódicos brasileiros, como *Folha de S. Paulo*, *Veja* e *Isto É*. Em 1970, foi diretor de arte do jornal *Movimento*, de oposição à ditadura militar. Em 1979, fundou com Nair Benedicto, Ricardo Malta e Delfim Martins a Agência F4, muito inspirada na experiência da francesa Agência Magnum, onde trabalhava Miguel Rio Branco. Ganhou importantes prêmios por sua atuação na fotografia de cunho social (Esso de Fotografia, em 1980, Internacional Nikon, em 1981, e Vladimir Herzog de Direitos Humanos, em 1982). É reconhecido também por evidenciar, em suas fotografias, a expansão urbana da capital paulista, trazendo a tensão entre a periferia e os bairros nobres da cidade.



A imagem faz referência às violentas batidas policiais realizadas contra travestis no Brasil entre as décadas de 1970 e 1980. Esse grupo era constantemente acusado de “vadiagem” e também de “importunação ofensiva ao pudor”, ambos delitos previstos na Lei de Contravenção Penal, sob o artigo nº 61. De acordo com a dissertação de mestrado *Criminalização operativa – Travestis e normas de gênero*, publicada por Júlia Silva Vidal em 2020, no Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Minas Gerais, “O trabalho policial nesse período era ancorado na “filosofia de ação preventiva no combate à criminalidade” que tinha como “objetivo preestabelecido a apreensão e alvos igualmente preestabelecidos” (VIDAL, 2020, p.54). Para além da detenção de *travestis*, colocando-as à margem da lei, havia o interesse em colocá-las como se estivessem à margem da sociedade. Criminosos por simplesmente existir, aqueles corpos não tinham lugar nos espaços urbanos nas áreas centrais – eram relegados à periferia. E essa questão era levada também para a visualidade:

Tal cenário levou um delegado de polícia da cidade de São Paulo a baixar uma portaria que “determinava a prisão em flagrante de travestis encontrados [sic] em via pública, e solicitava que fossem fotografados em seus trajes femininos” para proceder à avaliação de sua periculosidade. A portaria 390/1976, assim, estabeleceu uma “ligação entre a imagem feminina e a nocividade ao atrelar o tipo de vestimenta à criminalidade. Desta forma, entende-se que o indivíduo processado por vadiagem com uma foto em roupas femininas seria mais facilmente condenado do que o outro em trajes masculinos”. Assim, foram elaborados “estudos criminológicos de centenas de travestis, recomendando a contravenção penal de vadiagem como instrumento para combate à homossexualidade”. Estima-se que, “entre 14 de dezembro de 1976 e 21 de julho de 1977, 460 travestis foram indicadas para o estudo” (VIDAL, 2020, p.54)

Não bastava enquadrar e punir, havia que apresentar as travestis como membros do grupo da homossexualidade – não como algo próprio ao gênero – e, principalmente, como algo abjeto à sociedade.

Nesse sentido, a fotografia de Juca Martins poderia servir a esse propósito, mas os detalhes desvelam uma crítica à situação. A *travesti* em cena parece estar mais iluminada do que seus algozes e, ao ocupar o centro da imagem, acaba por colocar os policiais em duplo anonimato: pelo enquadramento que corta seus rostos e os colocam à margem da fotografia; e pelo contraste com a legenda, pois somente

ali se confirma que os dois homens rendendo a pessoa são policiais de fato – a prisão é uma ação que só pode ser realizada por esses profissionais. Outro detalhe que corrobora para a crítica visual é o fato dos olhos da *travesti*, que individualizariam a pessoa em cena, estarem escondidos. Dessa forma, a atenção dos observadores recai em elementos que estereotipam o grupo: os cabelos compridos, que parecem peruca, as roupas vistosas e os fartos seios, moldados pelo chão que os oprime.

Além disso, o cenário ao redor da ação policial parece corroborar para uma tensão que visa angustiar os observadores. O calçamento sujo ocupa 1/3 da fotografia, realçando a brutalidade da cena que ocorre acima. À esquerda, um carro desligado que pode tanto pertencer aos policiais – indicando o próximo passo da ocorrência, que seria a detenção da *travesti* –, como pode ser qualquer um estacionado na rua, aumentando o sentimento de desamparo da pessoa ali derrubada: se o automóvel não pertence aos seus algozes, também não há ninguém ali para ajudá-la. À direita, uma grade cerrada que, apesar de ser comum no espaço urbano, parece servir também como metáfora para o futuro daquela *travesti*: a prisão.

O embate sobre a fotografia de Juca Martins pode ser realçado por outro apontamento, levantado por Vidal em sua dissertação, sobre a discriminação às travestis ocorridas no período,

é importante pontuar também que, ainda muito influenciado pelo tratamento patológico dispensado à homossexualidade, com a inserção do “homossexualismo” na Classificação Internacional de Doenças (CID) em 1977, a transexualidade surge também como patologia e aberração. Os anos 1970, como aponta Ocanha, também foram marcantes para as travestis pois marcaram a entrada dos contraceptivos no país e a possibilidade de construção do corpo com hormônios e aplicação de silicone. A possibilidade de construção e desconstrução de seus corpos deu um novo fôlego à prática de *trottoir* e marcou o início dessa relação entre repressão e resistência em torno dos pontos de prostituição travesti (VIDAL, 2020, p.55)

Assim, a quebra do *trottoir* – atitude tão comum ao *flâneur*, figura importante em *Maldicidade* – se dá pela violenta detenção. Mas, ao mesmo tempo, tal violência não impede que os seios, obtidos pela “possibilidade de construção do corpo com

hormônios e aplicação de silicone”, como bem indicou Vidal, pareçam eróticos para os olhos de quem observa a cena. A violência é latente e parece submeter o indivíduo, mas o erotismo ainda é uma afirmação de sua vida, que sobrevive *apesar* da situação.



**Figura 50.** Helmut Newton, *Parque de Saint-Cloud*, 1974, fotografia. Potho Poche, p. 52-53.

Já a fotografia de Helmut Newton, *Parque de Saint-Cloud* (figura 50), apresenta uma outra situação. A imagem traz uma cena onírica, quase irreal, em que dois corpos – um completamente nu e outro completamente vestido – se enroscam em cima de um tapete de folhas secas, diante de um carro luxuoso. O corpo desnudo centraliza a imagem, quase cobrindo o de vestimentas formais. De costas, tem a feminilidade realçada pelos saltos altos vermelhos e os tons claros da pele parecem brilhar em contraste com o reflexo do céu no carro logo acima. O outro, embora pouco aparente, marca a cena pelas mãos: uma delas parece pressionar a cabeça da pessoa nua para si, enquanto a outra aperta, com força, a

região das nádegas. Fora isso, o que se vê são partes dos braços, que deixam transparecer um relógio e as mangas brancas de uma camisa social por debaixo do terno preto, e dos membros inferiores, totalmente cobertos por calça e sapatos pretos. As folhas no chão dão um aspecto bucólico para a cena, colocando o observador numa posição de voyeur, como que estivesse vendo algo proibitivo – mas ao mesmo tempo extremamente sedutor. Não à toa, o fotógrafo afirmou, em 2020, durante entrevista concedida à Miguel Àngel Muñoz e publicada na revista espanhola *Casa del Tiempo* sob o título *Un genio de la mirada y del juego de las imágenes*, a seguinte impressão traduzida para o português pelo autor desta tese:

a fotografia sempre é, de algum modo, uma forma de voyeurismo. O fotógrafo passa um largo tempo mirando através do pequeno orifício da câmera, que é como o olho de uma fechadura. Sempre há, de antemão, uma intenção documental, ou de expressão artística, no processo de criação, mas por baixo permanece o instinto do voyeur<sup>22</sup> (NEWTON apud MUÑOZ, 2000, p.30)

Esse jogo é quase que uma marca registrada do fotógrafo. Na dissertação de mestrado, *Construção de identidade de marca, fotografia de moda e erotismo*, apresentada em 2007 ao Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da Universidade Federal do Goiás, Vivianne Cabral e Silva afirma que é “voz corrente no *métier* fotográfico contemporâneo que Newton é considerado o pai da abordagem erótica e andrógina na fotografia de moda, sendo que o termo *Porn Chic* foi cunhado pela mídia especializada para designar seu trabalho.” (SILVA, 2007, p.77). Elevando o erotismo ao mesmo patamar da moda, cujo objetivo é fazer do objeto de consumo um objeto de desejo, Newton acabou por fazer do corpo humano – principalmente o de traços femininos – um objeto de desejo. Na figura 37, os objetos de consumo servem de detalhe para o ato erótico, como que fosse um arranjo cênico que apresenta ao consumidor a ideia de que, tomando posse desses objetos, ele terá contato, ainda que indireto com a situação fotografada. Esse desejo de posse é alavancado pela figura anônima vestida que parece querer dominar a desnuda pelo simples gesto dos braços – ao passo que a submissão da figura desnuda pareça ser

---

<sup>22</sup> “La fotografía siempre es, de algún modo, una forma de voyeurismo. El fotógrafo pasa un montón de tiempo mirando a través del pequeño orificio de su cámara, que es como el ojo de la cerradura. Siempre hay, desde luego, una intención documental, o de expresión artística, en el proceso de creación, pero debajo queda el instinto del voyeur.”

consensual e ter a plena certeza de que domina a cena. Num vai-e-vem, o erotismo se exacerba graças à violência velada.

É interessante notar, aqui, a escolha do cenário. Detalhista ao extremo, Newton foi um fotógrafo que visava controlar tudo o que se apresenta em seus trabalhos. Tendo o corpo humano como foco, a paisagem serve a ele como detalhe para realçar as sensações em torno dos retratados. No artigo *Helmut Newton, el espíritu erótico del siglo XX*, publicado em 2011 no site da revista espanhola *Jot Down* e traduzido para o português pelo autor deste trabalho, Josep Lapidario conta que, para Newton,

o cenário fala acerca do sujeito fotografado e é quase um ingrediente-chave da imagem. Salvo umas poucas exceções notáveis, Newton escapa dos fundos brancos de estúdio (“as mulheres não podem viver debaixo de um lençol branco”). Tampouco gosta dos cenários exóticos: prefere localizações que estejam a, no máximo, quinze minutos de sua casa ou de seu hotel (é conhecida a história do chanceler Kohl, que ao invés de retratar em seu escritório como estava previsto fez sair ao parque nas cercanias até encontrar uma árvore que servisse de fundo). Esta vontade de buscar “o mistério no cotidiano”, para usar suas próprias palavras, chegaria a seu extremo na série *Domestic Nudes*, em que os cenários em que fotografou suas modelos eram apartamentos comuns e corriqueiros<sup>23</sup> (LAPIDARIO, 2011, s.p.)

*Parque de Saint-Cloud* foi realizada quase três décadas antes da série *Domestic Nudes* (de 1992), mas já evidencia o gosto de Newton pelo “mistério no cotidiano”. Pela legenda, constata-se que a foto tem como cenário um parque localizado na periferia de Paris, próximo a Versalhes – cidade onde se encontra o palácio de mesmo nome que é símbolo da aristocracia francesa. O cotidiano aqui se dá pela intimidade dos retratados entre si e com o lugar em que se encontram. Nenhum dos dois parece temer o que está ao redor nem ter pressa para terminar o delicioso *affair*.

---

<sup>23</sup> “El escenario hace hablar al sujeto fotografiado y es casi siempre un ingrediente clave de la imagen. Salvo unas pocas excepciones notables, Newton huye de los fondos blancos de estudio (“las mujeres no suelen vivir ante una sábana blanca”). Tampoco le gustan los escenarios exóticos: prefiere localizaciones que estén como mucho a quince minutos de su casa o su hotel (es conocida la historia del canciller Kohl, al que en lugar de retratar en su despacho como estaba previsto hizo salir al parque cercano hasta encontrar un árbol que le sirviera de fondo). Este ánimo de buscar “el misterio en lo cotidiano”, por usar sus propias palabras, llegaría a su extremo en la serie *Domestic Nudes*, en que los escenarios en que fotografió a sus modelos fueron apartamentos vulgares y corrientes.”

Ambas as leituras das imagens versam sobre a fotografia de *Maldicidade*. As três possuem corpos emaranhados e estendidos ao chão. Enquanto *Prisão de travesti* afirma a violência contra o indivíduo em meio ao espaço público, e dela surge uma inesperada centelha de erotismo, *Parque de Saint-Cloud* manifesta um erotismo abusado e, a partir de um pequeno gesto, desvela uma violência permissiva. Já a imagem de Rio Branco aglutina em equilíbrio as sensações expostas em cada uma delas de forma desequilibrada: a de aprisionamento e a de libertação. A sombra que paira entre os dois homens entrelaçados atesta o espaço público como um lugar proibitivo. Mas é na rua em que os corpos em luta se permitem também a voracidade sexual.

Ao se situar entre a violência urbana de um tempo que angustia o observador e ao erotismo burguês que torna a fotografia sedutora ao consumidor, Rio Branco faz emergir o erótico sem, no entanto, esquecer a marginalização daqueles corpos. O desejo se faz proeminente, mas dele também advém a dor e o sofrimento.

### **3.2. A insubmissão da carne**

A imagem da mulher é explorada com frequência pelas lentes de Rio Branco. Ao longo de *Maldicidade*, o leitor-espectador acompanha uma série de fotografias em que muitas delas aparecem rindo, gozando, provocando, encarando, dançando, posando, esperando – vivendo o cotidiano em meio a ruas sujas e espaços muitas vezes em decadência. Vale aqui fazer uma contextualização das imagens desses corpos femininos a partir da série *Maciel*, realizada em 1981, que é composta por mais de 300 fotografias realizadas na zona de baixo meretrício do Pelourinho, no centro histórico de Salvador. Maciel é o nome dado a parte dessa região e carrega em si um histórico de violência e degradação. Existente desde o período colonial, era lá que se localizava um pelourinho, coluna de pedra usada para prender e torturar escravizados que tivessem cometido algum ato contra a condição de vida imposta a eles naquela época. Ao mesmo tempo, a região era habitada pela elite da cidade – recebendo belos e largos casarões por suas ruas sinuosas. Porém, essa realidade se alterou no início da década de 1960, período marcado pela chegada da ditadura militar no Brasil: com obras de modernização sendo realizadas em outras regiões de Salvador, as famílias abastadas que antes viviam no bairro Pelourinho acabaram se transferindo para as residências modernas que vinham sendo

inauguradas. Como resultado, toda a área histórica se degradou e passou a receber a gente marginalizada que Rio Branco retrata em 1979 ao longo de seis meses de imersão naquele espaço. São pessoas pobres, muitas delas negras – muitos descendentes daqueles que foram açoitados ali mesmo séculos atrás. Moacir dos Anjos, em *Poesia de corpos, política da imagem*, dirá que são

peças que não interessavam aos que promoviam as transformações na cidade e que, esquecidas por gestores públicos e pelo mercado imobiliário, teciam ali outras maneiras de existir, transformando os modos de ocupar aquela área. Uma comunidade marcada, como é visível nas imagens feitas pelo artista, por destituição material e também por forte apego sensual à vida (ANJOS, 2017, p.41)

Em suma, são os marginais da modernidade que se compreendia como progresso no Brasil da segunda metade do século XX. São pessoas que *sobraram* e que se afastavam do projeto de desenvolvimento do país, mas que insistiam em sobreviver às intempéries socioeconômicas impostas sem, no entanto, mascarar as próprias condições.

Para responder ao desafio de retratar essas pessoas sem submetê-las ao olhar estrangeiro de um fotógrafo não pertencente àquele local, Rio Branco passa a visitar a região até que as pessoas ali se acostumassem à ideia de posar para sua câmera. No mesmo documentário realizado pela plataforma de streaming Netflix sobre Inhotim, ele afirmou que convidava as pessoas a serem fotografadas e, depois, entregava a elas monóculos<sup>24</sup> com os retratos realizados, um ato que remete às origens do ato de fotografar – quando os fotógrafos do século XIX ofereciam o produto como forma de quebrar a resistência e o medo das pessoas ainda pouco acostumadas à ideia de serem fotografadas. “Era uma forma de se aproximar da comunidade. As pessoas ficavam com esses retratos tradicionais, muitos deles nem tenho mais os arquivos originais. Portanto, nunca os exibi” (RIO BRANCO, 2018, 25:34).

---

<sup>24</sup> Dispositivo cônico de pequena dimensão, em que numa extremidade se encontra a fotografia e, na outra, uma lente de aumento para visualização.



**Figura 51.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 312-313.

Tal atitude do fotógrafo permitiu que suas fotos soassem mais espontâneas, trazendo naturalidade às composições – embora também demarcasse certa teatralidade das cenas, como que se permitir organizar o cenário para trazer ao observador um conjunto cênico que transita entre o inesperado e o arranjado. É o caso da figura 51, em que o corte da página dupla parece evidenciar duas composições. À direita, numa rua suja com casas coloridas mal cuidadas, dois homens estão parados, como que estivessem esperando algo. Um deles, vestido de calça branca, cruza as pernas e se recosta no poste como que estivesse posando para a câmera, ainda que não esteja olhando para a tela. À esquerda, uma mulher assume uma postura travessa para a lente, inclinando-se para bem perto do fotógrafo enquanto sorri singelamente. A luz natural a ilumina em contraste com o cenário à esquerda, praticamente todo mergulhado na sombra. A composição se faz entre o arranjo e a espontaneidade, como se algo inesperado ocorresse justamente no momento do clique. Há algo de divertido nela, ainda que se desvele um ambiente degradado. Essa imagem serve como exemplo para afirmação de Anjos acerca do trabalho de Rio Branco em *Maciel*:



As imagens da série não se entregam, assim, à tentação de somente registrar o que é resultado de escassez ou mesmo de completa ausência, embora tampouco busquem ornar a cruces do que o fotógrafo enxerga nas ruas do bairro. Em vez da mera denúncia de uma condição de fragilidade, ou, inversamente, de um disfarçado elogio da falta, o artista oferece imagens que escapam a designações exatas (ANJOS, 2017, p.42)

Há um detalhe na última fotografia comentada que parece alavancar essa sensação de inexatidão do que se vê: a cicatriz na testa da mulher, que destoa da placidez de seus gestos faciais. Uma demarcação tão pequena de alguma violência ocorrida no passado que não desaparecerá mais. Não se sabe a origem desta cicatriz, mas compreende-se que a personagem não a teme nem se retrai por conta dela. A violência cotidiana escancara-se sem que, no entanto, a personagem se reduza a ela. Desse modo, faz sentido o comentário de Santos, curadora-assistente do Instituto Moreira Salles, durante a entrevista realizada especialmente para este trabalho:

É um ambiente muito violento e o Miguel sabe bem disso. Existe uma contradição posta por mostrar corpos sensuais em espaços assim tão degradados. Então Miguel parece se afastar dessa posição de poder que ele tem e que existe de fato, por ser um homem com a câmera na mão, que define o olhar sobre aquelas pessoas e aqueles espaços, e permite que elas se expressem da forma que desejam que o mundo as perceba. É possível perceber uma força nos seus olhares e nos seus gestos. Elas não estão submissas ao olhar do fotógrafo. E a força do trabalho de Miguel se encontra aí. (SANTOS, 2022)

Ao invés de submeter seus retratados a mero índice que desvela uma condição social e histórica, Rio Branco se vale do detalhe para complexificá-los. Na última imagem citada, a cicatriz serve como paradoxo ao sorriso da mulher, que se desinibe quase que ingenuamente diante da câmera. É um trabalho oposto ao que se verifica na fotografia *Ferro em brasa – marca de gado em jovem pastor* (figura 52), feita pelo moçambicano Ricardo Rangel (1924-2009).

Os olhos espantados e a boca escancarada do rapaz negro aumentam o horror da cena provocado pela cicatriz em sua testa, que parece formar o número 8. A fotografia faz uma clara alusão à desumanização provocada pelo racismo estrutural da antiga colônia portuguesa – Moçambique só iniciaria seu processo de independência em 1974, dois anos após o registro da imagem. Com grande

potencial de incitar revoltas, a fotografia girou o mundo – sendo censurada em Moçambique – e foi veiculada com frequência em propagandas anticolonais e anti-*apartheid*. Bruna Triana, no artigo *Questões de fotografia: arquivo e memória pelas lentes de Ricardo Rangel*, afirma que a fotografia é, acima de tudo, uma denúncia sobre o ato bárbaro cometido contra o jovem que desvela um contexto social:

antes de tudo, trata-se de uma denúncia tão contundente acerca de um ato tão bárbaro que, de fato, não se pode esquecer. Em 1972, com a guerra pela independência já em seus momentos finais e com Portugal ainda se agarrando às colônias, a denúncia provou-se contundente em relação à violência intrínseca na qual se baseava o colonialismo português. A fotografia expõe a forma como, para os colonos, o valor humano do menino negro não era superior ao de um animal (TRIANA, 2020, p.297)



**Figura 52.** Ricardo Rangel, *Ferro em brasa – marca de gado em jovem pastor*, 1972, fotografia. Ricardo Rangel: *Insubmisso e Generoso*, p. 45.

Servindo de livre usufruto para lutas sociais, a história do jovem pastor pouco escapa à história de sua cicatriz. Na fotografia, ele existe por e para a marca em sua testa. Até mesmo a origem da fotografia em questão diz respeito à essa questão, como bem mostra Triana, ao reproduzir, em seu artigo, uma nota publicada no *Boletim Não Vamos Esquecer*, do Centro de Estudos Africanos de Moçambique, em 1983:

O autor da fotografia – Ricardo Rangel – conta que, por volta de 1969, ouvira a história de um criador de gado que marcara a ferro um jovem pastor. Chocado com essa prática bárbara resolveu, com um amigo, procurar o jovem e alertar alguns advogados progressistas. Um dia, passando numa cantina perto de Xinavane, contaram a história ao cantineiro que exclamou:

– Ah sim, o “Oito”! Vocês estão à procura do “Oito”, mas ele já não está cá. Foi para a cidade.

Na cidade, procuraram o “Oito”. Encontraram-no e, com os advogados, moveram um processo contra o criador de gado. Este admitiu que, de facto, o “Oito” tinha, certa vez, perdido um boi. Para o punir, decidira marcá-lo com o ferro que usava para marcar o gado. O criador foi julgado e sentenciado a uma pena de prisão, não se sabe de quantos anos. Porém, ele apelou e, no segundo julgamento, argumentou que na altura do acto tinha perdido a razão. Os juízes mandaram-no em liberdade.

Alguns poderão pensar que esta imagem é uma denúncia fácil (e, portanto, não representativa) do colonialismo. O importante lembrar é que: 1) a denúncia de barbaridades como esta é um dever elementar; 2) um sistema que permite tratar seres humanos como se fossem animais é, de facto, um sistema bárbaro cujas características não se pode esquecer – mais – que se deve estudar para melhor compreender as razões das lutas de ontem e do sentido das de hoje. A fotografia foi tirada à porta do Tribunal (CEA apud TRIANA, 2020, p.297)

Assim, revela-se como que a fotografia – tanto no ato do registro como no seu uso posterior – serve ao objetivo de denunciar as condições impostas ao povo negro pelo regime colonial. É revoltante, impossível de passar incólume por ela.

Postas lado a lado, as cicatrizes de Rangel e de Rio Branco denunciam uma realidade cotidiana. Porém, enquanto Rangel afirma a sua luta, Rio Branco nos

apresenta paradoxos sem que, no entanto, seja conivente com a situação degradante – pelo contrário. Rio Branco parece permitir ao leitor-espectador a construção de uma narrativa em cima daquilo que se vê, atestando a imaginação como parte necessária da manutenção da imagem, bem como afirmou Didi-Huberman na citação já apresentada aqui em outro momento: “Para saber, portanto, é realmente preciso imaginar-se” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.171).

Nesse sentido, Rio Branco se aproxima de Susan Sontag no que diz respeito ao tratamento de fotos que trazem à tona o sofrimento. Em *Diante da dor dos outros*, livro publicado originalmente em 2003, a autora faz uma verdadeira reflexão acerca das fotografias que trazem à tona o sofrimento humano e mostra como elas operam diante de um público que as observa, comovidos. Sontag reconhece que

A familiaridade de certas fotos constrói nossa ideia do presente e do passado imediato. As fotos traçam rotas de referência e servem como totens de causas: um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto do que de um lema verbal (SONTAG, 2003, p.72)

Aqui, a autora parece verbalizar o clichê: uma imagem vale mais que mil palavras. De fato, as fotografias chocam, servem de documento e atestam a atrocidade, repassando, ainda que minimamente, a dor do outro naquele que o observa. Porém, Sontag alerta:

Fotos aflitivas não perdem necessariamente seu poder de chocar. Mas não ajudam em grande coisa, se o propósito é compreender. Narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outras coisas: nos perseguem (SONTAG, 2003, p.76)

As fotos de Rangel e de Rio Branco nos perseguem talvez pelo mesmo motivo, ainda que cheguem a visualidades diferentes: pela cicatriz e pela expressão facial. No primeiro, a expressão que mescla dor, indignação e surpresa do garoto. No segundo, as faces descontraídas e bem próximas da mulher, que denota certa paz. Em ambos, uma cicatriz aparente e permanente. No primeiro, a expressão corrobora para a leitura que se faz da cicatriz: é um ato bárbaro. Vai de acordo com o que diz Sontag sobre a elaboração de fotos de sofrimento:

Quanto mais remoto ou exótico o lugar, maior a probabilidade de termos imagens frontais completa dos mortos e dos agonizantes. Assim, a África pós-colonial existe na consciência do público em geral no mundo rico – além da sua música sensual – sobretudo como uma sucessão de fotos inesquecíveis de vítimas com olhos esbugalhados (SONTAG, 2003, p.61)

E, junto, Sontag já estabelece a crítica acerca desse tipo de produção: “o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê” (SONTAG, 2007, p.63). O drama do jovem pastor fica restrito ao contexto histórico de uma Moçambique cujo sistema bárbaro nunca deveria ter sido tolerado. É uma foto que demarca um tempo.

Já na foto de Rio Branco, o que poderia se falar sobre um tempo – a marginalidade de um Pelourinho que hoje se encontra revitalizado<sup>25</sup> – ou sobre uma situação – violência contra a mulher – se estabelece a contradição: a placidez daquela mulher não combina com a cicatriz. Junto ao cenário, a fotografia fornece elementos para uma narrativa, não encerrando a mensagem na violência da cicatriz. No artigo *Miguel Rio Branco: carne do mundo*, Alexandre Melo dá atenção especial para a questão da cicatriz na obra de Rio Branco, principalmente no que diz respeito à série *Maciel*:

Uma cicatriz (...) ou algumas outras aparentes imperfeições – os exemplos são inúmeros – que ofendem a lisura que alguns considerariam corresponder à forma ideal de um corpo ou de uma parede (de um trapo, de um papel ou de outra coisa qualquer) colocam um problema específico que é estético, político e moral (MELO, 2017, p. 61)

Ou seja, a cicatriz não reduz a pessoa à marca, mas sim complexifica-a, levando-a para o campo do “estético, político e moral”. Assim, continua Melo,

---

<sup>25</sup> Em 1985, o centro histórico de Salvador foi reconhecido pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade. Com a intenção de reverter à degradação física na qual os prédios estavam sumidos, a Prefeitura de Salvador contratou a arquiteta Lina Bo Bardi para desenvolver um projeto de reabilitação que procurava preservar a população que já morava na região. Porém, em 1991, o Governo do Estado da Bahia, sob o mandato de Antônio Carlos Magalhães, deu início a um projeto de intervenção chamado "Programa de Recuperação do Centro Histórico de Salvador" que, concebido em 7 etapas, mudou a orientação inicial do projeto de Bo Bardi, focando no turismo. Do ano 1992 a 1995, deu-se início às obras, com um processo de gentrificação que expulsou a grande maioria dos moradores de baixa renda e mudou a função dos imóveis, voltando-os para o comércio e os serviços turísticos.

é bem claro que a cicatriz oferece um momentâneo ponto de fixação da atenção cuja intensidade particular proporciona ainda mais intensidade e espessura ao sentimento atinente à imagem considerada no seu conjunto. Uma cicatriz não é uma ferida nem na beleza nem em coisíssima nenhuma, é uma redobrada prova da consistência, da robustez e da permanência da carne, carne do mundo (MELO, 2017, p. 61)

A cicatriz aqui ganha os contornos de uma escrita, o que serve bem à proposta de *Maldicidade* enquanto livro de fotografias com narrativa visual. A marca evoca uma memória que não podemos alcançar, mas que se faz presente de alguma forma. Porém, a mesma não vem sozinha, não existe sem o corpo que é retratado nem sem a lente que a retrata. E esse corpo a exhibe e a lente absorve o conjunto. O que se vê ali não é uma mulher submetida à violência aparente, mas sim uma mulher que vive *apesar de tudo*. Em *Maldicidade*, ela se torna insubmissa.

### 3.3. O erótico insubmisso

Ao evocar a “carne do mundo” na última citação, Alexandre Melo articula a presença da cicatriz não em contraposição ao belo, mas sim em justaposição ao erótico. Em *O Erotismo*, livro publicado em 1957, Georges Bataille (1897-1962) afirma que a diferença entre uma relação sexual feita por animais de uma realizada por seres humanos se dá por conta do erotismo. E o que diferencia o erotismo da relação sexual é “uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças” (BATAILLE, 1987, p.11). Ou seja, o erotismo é a procura por algo que vai além do prazer carnal, buscando também um prazer subjetivo. Como melhor explica posteriormente: o “erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão” (BATAILLE, 1987, p.27, grifo do autor).

Para o pensador francês, essa percepção se daria ainda na era paleolítica, comentando que o homem teria se diferenciado dos primatas pelo trabalho, pela relação com os mortos (que eram cultuados) e pelo erotismo.

Sabemos que os homens fabricaram instrumentos e os utilizaram a fim de prover sua subsistência, depois, sem dúvida, bastante depressa, suas necessidades supérfluas. Resumindo, eles se distinguiram dos animais pelo *trabalho*. Paralelamente, eles se impuseram restrições conhecidas como *interditos*. Essas interdições

essencialmente – e certamente – recaíram sobre a atitude para com os mortos. É provável que elas tenham tocado ao mesmo tempo – ou pela mesma época – a atividade sexual (BATAILLE, 1987, p.28, grifos do autor)

Assim, Bataille (1987, p.29) conclui que o homem escapou da sua condição de animal “trabalhando, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada de onde nasceu o erotismo”.

Esse pensamento afirma, então, que o erotismo entra como um dos interditos do homem. Ao se “envergonhar”, o homem começou a encontrar o prazer e a dor em sua própria subjetividade. “Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco” (BATAILLE, 1987, p.29). Assim, pode-se afirmar que a experiência erótica é uma experiência interior do homem. Sendo interiorizado e “interditado” pelo homem, o erotismo passa a ser visto tanto como um elemento que liberta como um que aprisiona, repleto de paradoxos que são testados por meio da não-completude pertinente à consciência do homem. “A experiência interior do erotismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito à angústia que o funda” (BATAILLE, 1987, p.36). Essa angústia leva à melancolia por ser aquele elemento interior do homem que entristece, incomoda, mas não pode ser acalentado por palavras e parecem não ter solução. Não à toa, Bataille relaciona essa experiência interior do erotismo com a poesia: “sentimos tudo o que é a poesia. Ela nos funda, mas não sabemos falar dela” (BATAILLE, 1987, p.23).

Compreendendo aqui o *homem*, termo utilizado por Bataille para o ser humano, o erotismo evocado pelo autor francês, este que desnor-teia a civilidade do homem, colocando-o *em questão* parece servir bem à narrativa visual de *Maldicidade*. É interessante aqui, uma leitura que Adriano Pedrosa faz da obra de Rio Branco:

A fugacidade é, de fato, um aspecto primordial e inegável de sua obra. O conjunto de nomes e palavras que aparece inúmeras vezes nos textos sobre sua obra poderia ser associado a dois pontos principais: erotismo e poesia. A obra nos captura de tal forma que não conseguimos deixar de sucumbir a ela, e a única maneira possível de aproximar-se de seu carregado repertório é através da

linguagem e do vocabulário do erotismo e da poesia (o sonho de um escritor). (...) Tal glossário necessariamente incluiria dor e prazer, drama e excesso, corpos e seus fluidos, memória e miséria, vida e morte, sexo e política (PEDROSA, 2017, p.62-63)

De fato, fugacidade combina bem com o erotismo e com o trabalho de Rio Branco. Na impossibilidade de aprisionar as imagens em determinadas leituras ou temas-chave, elas parecem escapar aos olhos do leitor-espectador, como que estivessem sempre dizendo mais do que aquilo que se observa.

Um glossário tão rico e copioso – que por mais incompleto que fosse poderia configurar num diagrama, uma teia poética (tanto visual quanto verbal)) com entrecruzamentos intensos, inter-relações sedutoras, justaposições dramáticas, sobreposições profundas – *tentaria* expressar as tonalidades e os ânimos de uma obra impalpável e fugidia. Isso é poesia verdadeira (PEDROSA, 2017, p.63)

O comentário poético de Adriano Pedrosa embala a leitura das fotos de *Maldicidade* sob a perspectiva do erotismo, pois, retomando as palavras de Bataille,

O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco. (BATAILLE, 1987, p.29)





**Figura 53.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 66-67.



**Figura 54.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 70-71.



**Figura 55.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 322-323.

Há uma personagem bastante utilizada na obra fotográfica de Rio Branco, que perpassa suas séries fotográficas e se estabelece em *Maldicidade* como o principal elemento associado ao erotismo: a prostituta. Insubmissas, essas mulheres não aparecem aqui idealizadas, sob o jugo do desejo masculino. Carregadas de cicatrizes, sejam elas físicas ou simbólicas, elas aparecem como figuras, ora abusadas demais (figura 54) ora obscuras demais (figura 53). Ao abordar esse tema dentro da obra de Rio Branco, Anjos afirma que

Na maior parte delas, as mulheres parecem posar para o artista, exibindo seus corpos em misto de demonstração de domínio de si e de reconhecimento do fato de os serem à venda temporária para quem os possa desejar. Há, nessa exibição, o anúncio de um paradoxo que confunde o direito de uso do corpo e a delegação de seu controle para os outros, a qual raramente é resultado de livre-arbítrio nesse lugar, sendo no mais das vezes, (ainda que não sempre) a opção de vida que resta em um ambiente onde tudo e todos são mercadorias potenciais (ANJOS, 2017, p.43)

É possível associar as fotografias das figuras 53, 54 e 55 à afirmação de Santos sobre o trabalho de Rio Branco: “Ele nos apresenta espaços que nos parecem

degradados e mulheres prostituídas, mas não de uma forma degradante”. A afirmação ainda está de acordo com Bataille: “uma jovem nua é às vezes a *imagem* do erotismo” (BATAILLE, 1987, p.31).

Na imagem 53, os seios avantajados centralizam a cena, iluminados por uma luz branca que vem por detrás da mulher. De seu rosto pouco se vê e pouco parece importar, como se ela não se permitisse entregar totalmente ao observador, exigindo que o espectador se contente apenas com a parte do corpo que ela revelou por debaixo do sutiã. Na imagem seguinte, dissipam-se as sombras: a moça se posiciona para a livre apreciação e mostra ter consciência do seu ato. Entrega-se, mas porque assim deseja. Seu sorriso malicioso contrasta, inclusive, com o recorte de revista pendurado na parede, que traz uma mulher branca com padrão de beleza feminina alardeado na mídia que evoca termos que podem ser resumidos como: magra, de seios discretos e expressão que remete ao recato. A terceira mescla as características evidenciadas pelas duas fotografias anteriores. Na contraluz, poucos detalhes de seu corpo são evidenciados, fazendo com que o corpo ganhe os contornos de uma escultura. É possível ver um dos seios intumescidos e também se denota seu olhar direcionado para a câmera, com um discreto sorriso dando a entender que ela está de acordo com a aproximação da câmera e, por consequência, do observador. O pano branco na janela e o colar de contas vermelhas ornamentam a cena, como que desvelassem um cuidado e um requinte incomum para aquela situação. Interessante é que essas mulheres retratadas por Rio Branco parecem evocar conscientemente o erotismo, agindo, conforme pensa Bataille acerca do tema, em sua atitude passiva: “elas tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção à qual os homens chegam, perseguindo-as. Elas não são mais desejáveis, mas se propõem ao desejo” (BATAILLE, 1987, p.123). Ou seja, o erotismo não advém da beleza padronizada pela sociedade, mas pela atitude que cada uma delas toma diante do observador. Não precisam ser desejáveis, pois sabem como se fazerem desejadas.

Os ditos de Bataille sobre o erotismo das prostitutas parecem também embalar as imagens de Rio Branco. “A moderna prostituta vangloria-se da vergonha em que está mergulhada, engajando-se nela cinicamente. Ela é estranha à angústia sem a qual a vergonha não é sentida” (BATAILLE, 1987, p.125). Elas não se submetem ao olhar de quem a deseja nem da sociedade que as julga.

A prostituta de baixo nível está no último grau do rebaixamento. Ela poderia não ser menos indiferente aos interditos que o animal, mas, impotente para chegar à perfeita indiferença, ela sabe dos interditos que outros observam: e não só ela é decaída, mas também lhe é dada a possibilidade de conhecer sua queda. Ela se sabe humana. Mesmo sem ter vergonha, ela pode ter consciência de viver como os porcos (BATAILLE, 1987, p.127)

Não há, em Rio Branco, o interesse de mascarar as condições sob as quais elas se encontram, mas sim de estabelecê-las como protagonistas daquela situação, retirando de cena personagens masculinos que também ocupam espaços de poder naquela realidade, como os cafetões – homens que agenciam os corpos das mulheres dentro da prostituição, definindo seus clientes e retirando para si parte da remuneração que elas obtêm muitas vezes de forma violenta e injusta. Em meio à sua narrativa visual, Rio Branco avalia que a problemática coletiva e a situação daquelas que se encontram no espaço degradado pouco vai se alterar – o passado é da mesma forma que o presente e o futuro nem se projeta – mas, ao mesmo tempo, sem recorrer ao anacronismo ou à irrealidade, o fotógrafo as organiza como donas da própria realidade. Existem, em *Maldicidade*, insubmissas.

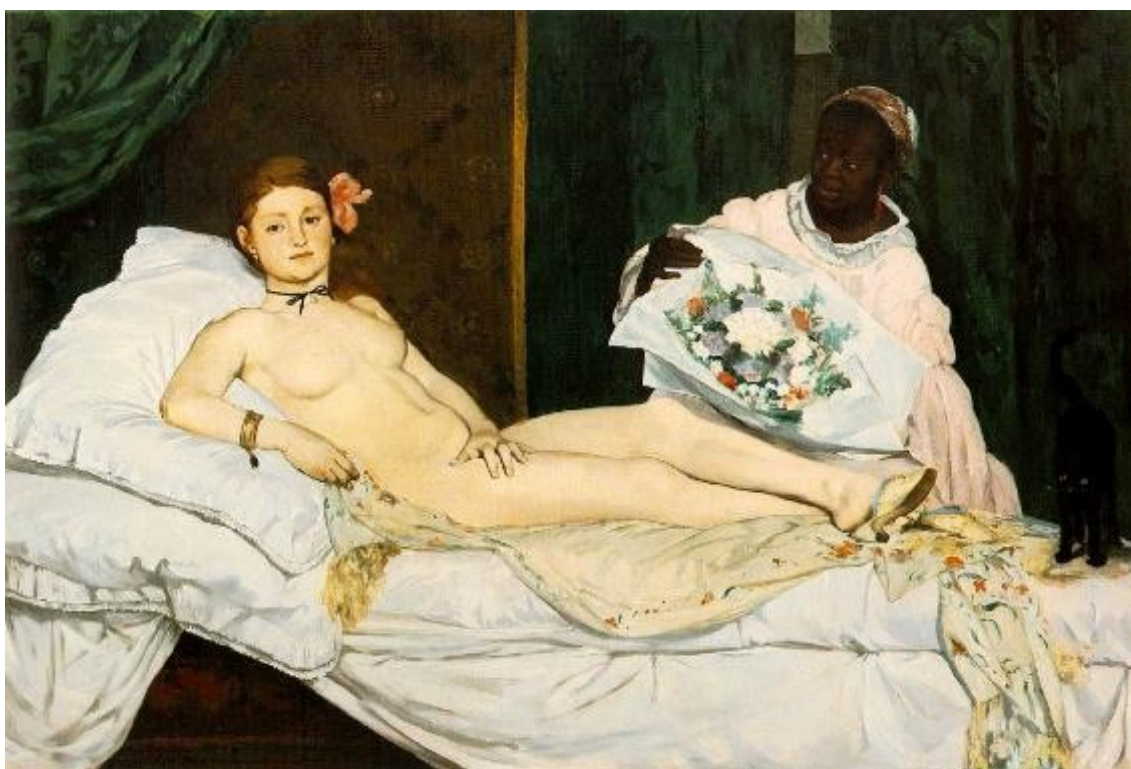
Oliveira vai notar a importância do *olhar subjetivo* presente na obra de Rio Branco para o reconhecimento particular daquela situação, reelaborando até mesmo os espaços urbanos em cena, que parecem se submeter aos corpos ali expostos.

A comunicação do mundo ou mundos urbanos é traçada por fragmentos furtivos, não encadeados, nos quais ressoam superfícies de mundos quaisquer. É o olho particular, subjetivo, que constrói as sensorialidades urbanas, sendo o quadro fotográfico um acúmulo singular de múltiplas peles (OLIVEIRA, 2014, p.71)

É como se a modernidade decrépita daqueles espaços permitisse o transbordamento de desejos e de fissuras que, ao mesmo tempo, capturam e liberam os corpos que ali transitam.

Trazer à tona a questão do espaço coletivo é reconhecer o protagonismo da prostituta num cenário em que se constrói certa ideia de modernidade, ainda que marginalizada. Sob esse aspecto, é interessante traçar um paralelo com a tese de *A pintura da vida moderna*, escrita em 1984 por T.J. Clark, que apresenta o quadro

*Olympia* (figura 56), pintado em 1863 por Édouard Manet (1832-1883), como a representação de uma modernidade que cresce em torno dessas figuras. De acordo com o historiador da arte, com a pintura se assume que antes “formalmente confinadas às margens da sociedade, [as prostitutas] usurparam o centro das coisas e pareciam estar transformando a cidade à sua imagem” (CLARK, 2004, p.129).



**Figura 56.** Édouard Manet, *Olympia*, 1863, óleo sobre tela. Site oficial do Museu D’Orsay.

Estendida sobre uma cama, uma mulher nua – trajando apenas sapatinhos, pulseira, gargantilha e uma flor na orelha – encara quem a observa. Ao seu lado, uma mulher negra lhe abre um buquê de flores, mostrando-o também. Representando uma cortesã francesa do século XIX, esse quadro causou furor no Salão de Arte de Paris de 1865. A começar pelo aspecto físico: não se assemelhava nem às *mademoiselles* da elite nem às ninfas e deusas da antiguidade nem às *madonas* da arte sacra:

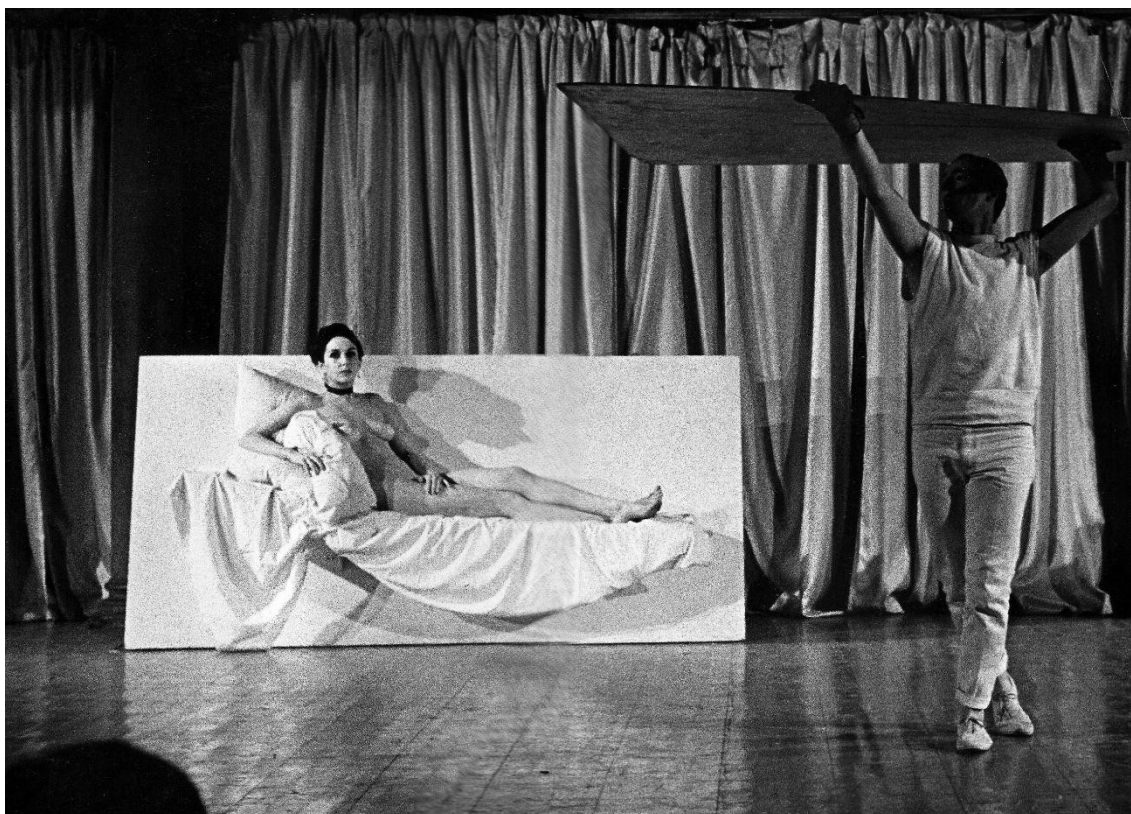
A menos bela das mulheres tem ossos, músculos, pele, forma e algum tipo de cor”, ao passo que Olympia não tinha nada disso; ela

não era “nem verdadeira, nem viva, nem bonita”. As negativas multiplicavam: “Ela não tem forma humana” (CLARK, 2004, p.145)

Escapando ao padrão de beleza estabelecido pela arte parisiense à época, Olympia foi condenada à feiura. Mas seu olhar abusado e insubmisso dava aos críticos a noção de que ela não tinha vergonha de ser quem era. Não se importava.

Olympia é descrita como nua e cortesã, mas também como despida e *insoumise*; (...) O caso é particularmente claro quando se trata do óbvio tema principal do quadro: a beleza de Olympia, seu poder sexual, e como isso se relaciona com o fato de seu corpo ser feminino. Às vezes se diz – já se dizia em 1865 – que Olympia não é nem um pouco feminina, ou é apenas em parte. Ela é masculina “ou masculinizada”; tem aspecto “de rapaz”, é agressiva ou andrógina (CLARK, 2004, p.191)

Olympia não é submissa e, por isso, tem até mesmo sua feminilidade posta em xeque. Seu olhar a tornou pornográfica: a pintura não era sobre nu artístico, mas sobre a nudez tal qual ela é. A mão que usa para se sobrepôr à genitália não recosta mansamente: pressiona o baixo ventre. “Na *Olympia* a prostituição se tornou mais extravagante e ameaçadora” (CLARK, 2004, p.207). A pintura evoca um tipo de mulher, uma classe de mulheres, que não cabia na sociedade tradicional. Trouxe à tona um tipo marginal que se sobrepôs à classe que a observava. Ela é a moderna prostitua a qual se refere Bataille, que bem serviu às prostitutas de Rio Branco. Vale aqui repetir a citação: “A moderna prostituta vangloria-se da vergonha em que está mergulhada, engajando-se nela cinicamente. Ela é estranha à angústia sem a qual a vergonha não é sentida” (BATAILLE, 1987, p.125). *Maldicidade* nos apresenta um rol dessas mulheres.



**Figura 57.** Robert Morris, *Site com performance de Carolee Schneemann*, 1963, óleo sobre tela. Site oficial do Museu D'Orsay.

Porém, nem tudo é insubmissão. Vale fazer uma aproximação com a performance *Site* (1963), realizada por Carolee Schneemann (1939-2019) e registrada pelo fotógrafo Robert Morris (1931-1918). Nesse trabalho conjunto, Carolee posa tal qual *Olympia* (figura 57), com olhar firme direcionado à câmera e a mão sobre o sexo. Porém, há uma inovação: retiram-se os elementos em torno da personagem, como o gato preto e a mulher negra, e elabora-se um cenário móvel, cujo plano se alterava foto a foto. De acordo com Vera Pugliese, no artigo *Um Processo de Criação entre a Pintura e Artes do corpo: Carolee Schneemann e Aby Warburg*, a performance opera em paradoxo: “a performance reverbera a *Olympia* como marco da modernidade, mas descredencia sua entrada na arte contemporânea” (PUGLIESE, 2021, p.20). Para além do apagamento da mulher negra, o que torna evidente uma problemática de ordem racial, houve certo desentendimento de olhares entre Schneemann e Morris:

Na *Olympia* a nudez sem pudor e o olhar desafiador da modelo são agenciados por Manet e não por ela (Schneider, 2002, p. 25-27). Mas quando Schneemann assumiu sua pose, assumiu sua posição e

intencionava assumir a agência nessa questão, ao se colocar como imagem e como artista em *Site*, perturbando a lógica da representação do corpo feminino social e culturalmente marcada pelo olhar masculino, o que não ocorreu (PUGLIESE, 2021, p.21)

Ainda que insubmissa pela postura diante da câmera – tal qual a personagem de Manet –, provocando reação no observador, Schneemann ainda se vê submetida ao olhar de Morris acerca do corpo da mulher, colocando o próprio corpo sob o jugo de “tradições cunhadas por olhares masculinos na pintura estabelecida durante o Renascimento, e por seu retorno à Antiguidade greco-romana” (PUGLIESE, 2021, p.24). Assim,

ao evocar a pujança do gesto formador da pintura, ainda que criticando elementos da tradição pictórica moderna, ela também teria convocado o teor arcaizante da imagem feminina, vinculado a conteúdos dionisíacos da formação da imagem em movimento e de sua memória (PUGLIESE, 2021, p.25)

Desse modo, pode-se constatar, tanto em Schneemann quanto em Rio Branco, que, mesmo havendo um gesto que evidencie o rompimento da mulher com a submissão esperada pelo ambiente retratado, ainda há, de sobremaneira, um olhar masculino que a subjuga. O corpo feminino permanece a serviço do olhar masculino, ainda que a mulher pareça ter consciência disso e se coloque à disposição.

Vale, então, desdobrar o tema recuperando outro aspecto de *Maldicidade* que foi evidenciado neste trabalho: o *mal-estar* geral que se vale do espaço degradado e dos corpos marginalizados para apresentar uma violência cotidiana em meio ao erotismo pujante. Desse modo, é interessante denotar que o erotismo para Bataille se encontra tanto no *interdito*, naquilo que é proibido, e na *transgressão*, ou seja, na extrapolação dos limites impostos pelo *interdito*.

Embora pareça um paradoxo, pois ao assumir a *transgressão* aniquila-se o *interdito*, o que Bataille defende é que haja um movimento de um para o outro, e que o erótico se encontra justamente nesse movimento. O autor usa, como exemplo, a situação em que o homem toma consciência da morte e tem o cadáver como uma imagem de seu destino. “O *interdito* que se apodera dos outros diante do cadáver é uma forma de *rejeitar a violência*, de *se separar da violência*” (BATAILLE, 1987,



p.41). Ou seja, compreende-se a morte como um ato de violência à vida e o *interdito* faz com que ela seja rechaçada. Ao mesmo tempo, nos diz Bataille, “a violência, e a morte que a representa, têm um duplo sentido: de um lado o horror nos afasta, ligado ao apego que inspira a vida; do outro, um elemento solene, ao mesmo tempo assustador, nos fascina, introduzindo uma inquietação suprema” (BATAILLE, 1987, p.42). A mesma violência que afasta é a que fascina e é nesse fascínio que surge a transgressão. “A *transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa*” (BATAILLE, 1987, p.59 – grifo do autor). É nessa passagem que se dá o prazer, mas a retomada dela se faz essencial – sendo o *interdito* e a *transgressão* um movimento circular para o erotismo. É necessário que se reconheça a violência tal qual ela é, como algo que assombra e ao mesmo tempo fascina. Por isso, violência e erotismo caminham juntos – mas não são um só.



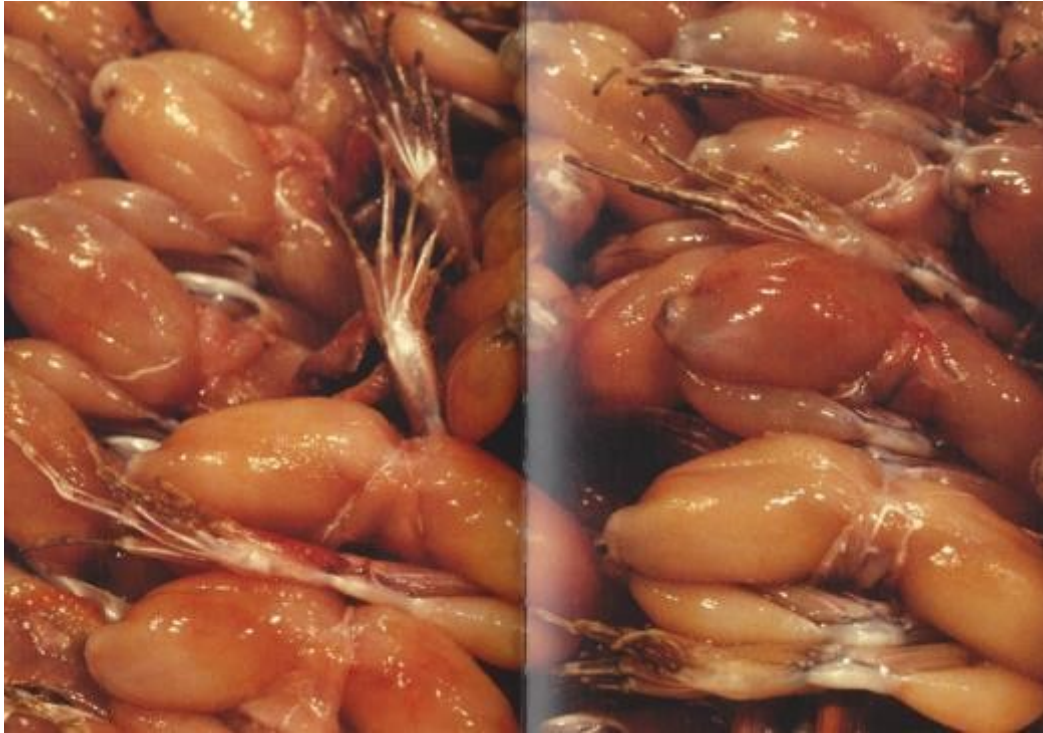
**Figura 58.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 156-157.



**Figura 59.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 158-159.



**Figura 60.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 160-161.



**Figura 61.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 162-163.



**Figura 62.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 164-165.



**Figura 63.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 166-167.

Há uma sequência desoladora em *Maldicidade* que se manifesta como uma micro-narrativa, em que o corpo feminino surge enquanto objeto de desejo, sendo objetificada, em seguida, animalizada e, por fim, alvo de destruição. É o que se desvela na sequência de fotos apresentadas desde a figura 58 à figura 63.

Na primeira, observa-se, no lado esquerdo da fotografia, uma pessoa de aparências femininas em movimento, como que estivesse dançando, trajada com vestes que remetem ao carnaval, com glitter dourado pelo corpo e fantasia com lantejoulas. No lado direito, pode-se antever o ambiente em que ela se encontra, o que parece uma sala de jogos, com mesa de totó e peças de jogo de bilhar. Ao virar a página (figura 59), o leitor-espectador se vê diante de duas estátuas caídas no meio da rua, sendo uma delas em postura ginecológica, com uma barra de ferro atravessando o espaço onde se encontra a genitália do corpo feminino ali esculpido. Feita de material negro e brilhando sob a luz natural, a estátua parece ganhar contornos humanos de figuras femininas mortas, prostadas ao chão. Ao virar as páginas novamente, apresenta-se a figura 60, uma parede suja, cujo encanamento

enferrujado serve de moldura entre as duas páginas, aparece repleta de recortes de revistas pornográficas, com mulheres em poses sensuais tocando as próprias genitálias. Uma delas, na direita superior da foto, mira a câmera diretamente ao lado do único texto presente na imagem: “Homem Alice”. Na figura 61, que se apresenta virando mais uma vez a página, o que se vê é uma série de rãs sem pele, como que estivessem sendo exibidas para a venda de consumo de carne. Na posição que se encontram, é possível ver as coxas e seus órgãos genitais. A composição seguinte, da figura 62, mostra diferentes *frames* de vídeos com partes de corpos de mulheres pixelizados, quase abstratos. Em alguns, é possível perceber a boca feminina gesticulando sorriso, silêncio, grito ou gozo. Por fim, como mostra a figura 63, há uma série de fotografias de uma mesma situação: um homem rompe o osso de um fêmur descarnado em cima de uma tábua de madeira com serrote e com machado. Um dos frames mostra o animal de onde o homem provavelmente retirou o osso, amarrado num caixote de madeira e de barriga aberta, sem órgãos.

A montagem chama atenção pela violência da composição, que chega a tocar certos elementos do surrealismo, e traz à tona o que Santos afirma, na entrevista realizada especialmente para esta tese e apresentada em anexo, “certo sentimento de pessimismo sobre a vida”. Sontag levanta a questão da fotografia como objetos da melancolia por resumir a realidade “em uma série de fragmentos fortuitos – um modo infinitamente sedutor e dolorosamente redutor de lidar com o mundo” (SONTAG, 2004, p.95). Ela retoma a tradição de livros de fotografias realizadas por surrealistas para afirmar que

As fotos oferecem história instantânea, sociologia instantânea, participação instantânea. Mas existe algo notavelmente anódino nessas novas formas de empacotar a realidade. A estratégia surrealista, que prometia um novo e empolgante posto de observação para a crítica radical da cultura moderna, transformou-se numa ironia fácil que democratiza todos os dados, que equipara sua dispersão de dados à história. O surrealismo só consegue oferecer um juízo reacionário; só consegue obter da história um acúmulo de singularidades, uma piada, uma paixão pela morte (SONTAG, 2004, p.90)

Num procedimento análogo ao de Sontag, Rio Branco alardeia nesta micro-narrativa uma brutal realidade a fim de que o leitor-espectador não se deslumbre pela narrativa de *Maldicidade* a ponto de romantizar a situação daquelas personagens ali

existentes. Há a evocação de certa melancolia que deve ser avaliada com detida atenção.

### 3.3. Uma possibilidade melancólica

Para averiguar a existência de uma certa melancolia na fotografia de Miguel Rio Branco é preciso fazer um retorno sobre o tema na história da arte. Em 1964 foi publicada uma obra acadêmica verdadeiramente memorialística acerca da representação da melancolia na arte ao longo da História do Ocidente. Trata-se do livro *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*<sup>26</sup>, escrito em conjunto pelos historiadores da arte Erwin Panofsky (1892-1962), Fritz Saxl (1890-1948) e Raymond Klibansky (1905-2005), após uma pesquisa que durou cerca de meio século.

Ao buscar um entendimento sobre a representação do deus Saturno na cultura europeia, Panofsky, Saxl e Klibansky (1905-2005) fizeram uma busca profunda acerca do tema utilizando obras de referência na filosofia, na medicina, nas artes visuais e na literatura, acompanhando sua trajetória desde a Antiguidade clássica até o século XIX. Porém, logo no início, os autores destacaram que não é possível formular, efetivamente, um conceito único e fechado sobre a melancolia. É o que se pode ver no seguinte trecho, de tradução realizada pelo autor desta tese:

Na linguagem atual, a palavra “melancolia” é empregada para denotar várias coisas um tanto diversas. Pode significar uma enfermidade mental caracterizada principalmente por ataques de ansiedade, depressão profunda e fadiga, se bem é certo que nos últimos tempos o conceito clínico já se desintegrou bastante. Pode significar um tipo de caráter – geralmente associado a um tipo de constituição corporal – que, junto com o sanguíneo, o colérico e o fleumático, constituiu o sistema dos “quatro humores”, ou, segundo a expressão antiga, “dos quatro complexos”. Pode significar um estado de ânimo transitório as vezes doloroso e deprimente, as vezes só ligeiramente meditabundo ou nostálgico. Neste caso é um talante puramente subjetivo que pode ser atribuído por transferência ao mundo objetivo, de sorte que pode se falar legitimamente da “melancolia do anoitecer”, da “melancolia do outono” ou inclusive,

---

<sup>26</sup> KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*. Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.

como o príncipe Hal de Shakespeare, da “melancholy of Moor-ditch”<sup>27</sup> (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 1979, p.1)

Doença, humor, estado de espírito ou questão poética. Essas múltiplas possibilidades de entendimento em diferentes áreas do conhecimento acerca da melancolia misturam-se a todo momento e influenciam direta e indiretamente a sua representação no campo das artes ocidentais, possibilitando variações significativas de uma época histórica para outra.

Ainda que multifacetada, essa melancolia europeia atravessou o oceano Atlântico e marcou presença no Brasil. Em *Saturno nos Trópicos*, publicado em 2003, Moacyr Scliar (1937-2011) percebe que a reflexão acerca de uma melancolia brasileira surge com o início do surto da febre amarela, num cruzamento entre a melancolia poética e a da medicina, que ocorre no século XIX, com a chegada da doença em Salvador<sup>28</sup>, por meio de um navio estadunidense que lá aportou em 1849. De tão temida e mortífera no continente americano, a doença chegou a ser comparada com a Peste Bubônica, mazela que dizimou um terço da população europeia. Alastrada pelo Brasil, perdurando até o século XX, a febre amarela aprofunda um pessimismo na população que é somente abreviado durante o auge de ciclos econômicos esporádicos que, também como surtos, promoveram modernizações e progressos pelo país – ainda que, como explicita Scliar, a “euforia quase maníaca das classes média e alta contrastava com a crescente miséria urbana” (SCLIAR, 2003, p.172-173), fazendo uma aproximação entre a melancolia e a periferia.

Na Europa, o século XIX é marcado pela melancolia romântica, essencialmente “ilimitada”: “não se contenta em gozar-se em autocontemplação,

---

<sup>27</sup> “In the modern speech the word “melancholy” is used to denote any one of several somewhat different things. It can mean a mental illness characterised mainly by attacks of anxiety, deep depression and fatigue – though it is true that recently the medical concept has largely become disintegrated. It may mean a type of character – generally associated with a certain type of physique – which together with the sanguine, the choleric and the phlegmatic, constituted the system of the “four humours”, or the “good complexions” as the old expression. Was. It may mean a temporary state of mind, sometimes painful and depressing, sometimes merely mildly pensive or nostalgic. In this case it is a purely subjective mood which can then by transference be attributed to the objective world, so that one can legitimately speak of “the melancholy of evening”, “the melancholy of autumn”, or even, like Shakespeare’s Prince Hal, of “the melancholy of Moor-ditch”.

<sup>28</sup> Vale ressaltar que esta é a cidade onde Miguel Rio Branco realizou a série *Maciel*, uma das mais simbólicas de sua trajetória fotográfica, amplamente utilizada em *Maldicidade*.

buscando a solidez da apresentação direta e da exatidão de uma linguagem precisa para se realizar”<sup>29</sup> (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 1979, p.238). A melancolia se torna mais severa e desperta, em que a ideia do eterno ganha um novo sentido mais próximo da realidade. Assim como na literatura, a tradição pictórica no romantismo do século XIX também aponta para uma expressão da melancolia carregada de uma emoção individual de solidão que avança para o campo da metafísica e passa a se tornar uma dor coletiva, um anseio pelo destino da humanidade.

Graças a essa nostalgia, a dor toma posseção de outra gama de objetos: no lugar de limitar-se, como até então, a existência presente, abarca todo o tempo com a imaginação. Daí a impressão que nos dão as imagens românticas, de que o anseio, seja de um passado irrecuperável ou de um futuro sem esperança, de realização se torna possível dentro do tema melancólico<sup>30</sup> (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 1979, p.392)

No Brasil, é possível verificar também uma aproximação da produção artística com um caráter propriamente melancólico – como é o caso de Belmiro de Almeida, que representou, aparentemente, uma mulher rica desconsolada e solitária diante de um homem apático a seus atos em *Arrufos* (1887), e de Almeida Júnior, com o quadro de uma mulher que chora enquanto lê uma carta em *Saudade* (1899). Interessante também perceber que esta produção artística nacional do século XIX, que parece receber resquícios de uma melancolia europeia, é também responsável pela produção de obras vinculadas ao ideal de construção nacional, com temas que trazem à tona algumas das principais batalhas em território brasileiro, histórias envolvendo indígenas e paisagens nacionais – que possuem, como pano de fundo, cenas de morte, abandono ou saudade. Compreende-se, então, que a imagem de país formulada na arte ocorre no período em que a melancolia se encontra no auge de sua expressão estética.

Além disso, Scliar lembra que a tristeza brasileira foi o tema que inaugurou a publicação de uma série de ensaios sobre o povo do país com *Retrato do Brasil*:

---

<sup>29</sup> “not content to bask in self-contemplation, but sought once more the solidity of direct apprehension and the exactness of a precise language in order to “realise” itself”

<sup>30</sup> “Thanks to this nostalgia, sorrow gains possession of a fresh range of objects: instead of being, as hitherto, limited to present existence, it embraces all time within the span of imagination. Hence the impression which the romantic pictures give us, that longing, whether for a past beyond recall or for a future without hope of attainment, now for the first time enables the theme of the melancholy mood”



*Ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928) de Paulo Prado, repercutindo profundamente livros como *Casa Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1936), do Sérgio Buarque de Holanda e *História Econômica do Brasil* (1945), de Caio Prado Júnior – três obras que serviram de base para um questionamento sobre *ser brasileiro* ao longo do século XX. Ao trazer à tona os textos que promoviam reflexões sobre o povo, Scliar faz a seguinte reflexão:

Existe uma ética do trabalho, diz Sérgio Buarque de Holanda, e uma ética da aventura. A ética do trabalho valoriza a persistência, a rotina, a disciplina, a estabilidade. Na aventura os elementos são outros: o sonho (ou a fantasia), o otimismo, a impaciência; o objetivo é a riqueza fácil, mesmo à custa de riscos elevados. Num plano já não tão ético, à cobiça junta-se, muito frequentemente, à luxúria – os termos são do próprio Prado, que faz um relato escandalizado da promiscuidade sexual no novo país, resultado de um “sensualismo exaltado pela ardência do clima”. Mas disso, o resultado final é a tristeza” (SCLIAR, 2003, p.190)

O brasileiro, na sede pelo ouro e pelo sexo, apostou na ética da aventura. Assim, averígua-se como herança dos portugueses uma ambição pelo lucro – muitas vezes apenas imaginativa, como se tinha com a ideia de existir uma cidade feita de ouro –, a sensualidade eufórica e desenfreada, que desencadeou na mistura de raças, e a saudade da terra natal, naturalizando-se a dor do desterro: “o Brasil não deixava de ser um exílio, “um degredo, um purgatório”; aqui padeciam da lusa saudade que acabava se transformando em doentia tristeza” (SCLIAR, 2003, p.190). Dos índios, sobreviveu o sentimento de castigo divino justificado tanto pela cultura europeia, que buscava razão para o extermínio de todos aqueles que não eram cristãos, como pela cultura indígena: além de serem desterrados, afastando-se do litoral e partindo para os sertões,

a desesperança indígena traduziu-se também no sombrio, ainda que não disseminado, fenômeno do suicídio, visto por guaranis como resultado de “feitiço”, ou seja, uma morte provocada pelo inimigo mas que é consequência da miséria, da anomia, da desorganização resultante da aculturação (SCLIAR, 2003, p.196)

E das mãos dos negros vem uma melancolia considerada normal em sociedades escravagistas não só por terem sido arrancados brutalmente de suas terras como também pela humilhação promovida dentro da rotina de trabalho escravo – nesse

caso, anormal para os médicos da época não era o *banzo*, palavra que caracterizaria um profundo sentimento de tristeza pela condição submetida aos povos negros à época, mas sim “o desejo de fugir, rotulado como manifestação maníaca” (SCLIAR, 2003, p.196). Vem à tona, novamente, a oscilação entre euforia e a desesperança.

Scliar também faz questão de verificar que a América hispânica viveu uma realidade semelhante à do Brasil e, portanto, possui questões melancólicas similares, ainda que tenham sido colonizados por países europeus diferentes (Espanha e Portugal).

A gravidade do índio e a solenidade do espanhol geraram uma melancolia que, transformando-se num símbolo da cultura, serve como identificação com a história do Ocidente. É melancólica a imagem (verdade que estereotipada) do camponês mexicano sentado no chão, o chapelão tapando o rosto. E é melancólica, na cultura mexicana, a fixação na morte e no morrer, fixação para a qual contribuem tanto a tradição indígena pré-colombiana, com suas deusas da morte, como a herança europeia do *memento mori*. (SCLIAR, 2003, p.202)

Aqui, volta a fazer sentido a introdução da frase de Simón Bolívar no início deste trabalho. O sábio político, doente e solitário, como se encarnasse a própria melancolia, percebeu a infelicidade do continente na sua impossibilidade de união. Tal contexto sócio-político se faz presente até os dias atuais, como reconhece Galeano: “Um arquipélago de países, desconectados entre si, nasceu como consequência da frustração de nossa unidade nacional” (GALEANO, 2014, p.363).

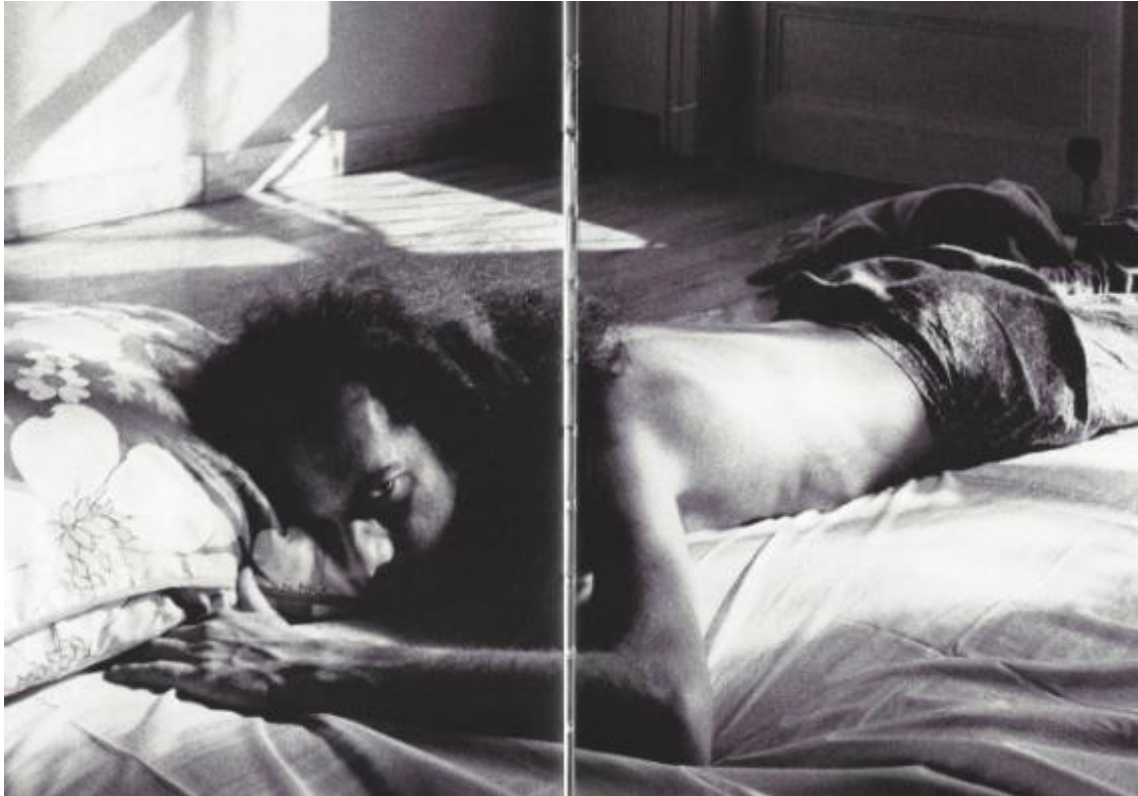
Vale ressaltar que, sob a perspectiva da melancolia, é possível denotar uma série de marcações sociopolíticas e culturais que atravessam a obra de Rio Branco, servindo como para uma outra perspectiva acerca do espaço e do corpo dentro de *Maldicidade*. Perspectiva esta que ainda se encontra dentro do contexto do erotismo e da violência.

### **3.4 Uma poética violenta e erótica**

Solidão, saudade, erotismo e violência – eis alguns dos aspectos levantados pela História da Arte na melancolia brasileira que podem ser verificadas na fotografia de Miguel Rio Branco. Isso permite complexificar o trabalho em questão de modo a observar a distensão dessa melancolia, que sai do cenário coletivo, da ordem dos arranjos sócio-políticos, aprofundando-se em um cenário individual, da ordem do sujeito, em muitos momentos de *Maldicidade*.



**Figura 64.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 359-351.



**Figura 65.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 386-387.

Já nas páginas finais de *Maldicidade*, duas imagens se destacam. Na figura 64, a fotografia mostra um homem seminu, de cueca branca e meia preta, sentado nos degraus de uma calçada suja, em meio a peças de roupas jogadas. Não se sabe se ele está parado, dormindo ou se está em movimento – retirando ou colocando o vestuário em cena. O espaço, vazio e bruto, parece servir ao abandono daquele homem, que fecha o corpo sobre si mesmo.

A imagem contrasta por completo com a da figura 65, que mostra, numa fotografia em preto-e-branco, um homem de bruços, deitado numa cama seminu. Impera a cor branca, presente nos lençóis da cama, nas paredes do ambiente e na luz refletida no torso do homem. Chama atenção o olhar do homem centrado na câmera e, portanto, no observador – que, sob sombras, confunde em sua intenção: pode ser tanto preguiçoso quanto raivoso.

Em ambas as imagens, denota-se uma busca pelo descanso, certo exaurimento do corpo. O espaço também parece operar a favor das sensações: no primeiro, impera a dureza, o segundo sugere esvaziamento. Ao mesmo tempo, ambos os corpos exalam certo erotismo e deixam antever alguma violência – temas

já trabalhados nesta tese. Cabe aqui ressaltar a afirmação de Santos, de que é possível perceber em Rio Branco um tratamento do “espaço e do corpo como se fossem a mesma coisa, de modo que o ser humano, principalmente pela sua sensualidade, mistura-se com a paisagem ali apresentada”.

Ambas as fotografias se abrem para uma narrativa e instigam a imaginação: enquanto o visível sugere, o olhar imagina e completa. Se a decadência dos corpos é sugerida, ela se insere como real dentro daqueles que se veem diante da imagem. Essa correlação do fotografado e do imaginado com o espaço em ruínas remete ao dito de Sontag:

Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária (SONTAG, 2004, p.170)

Uma pegada ou uma máscara mortuária. Essas imagens parecem tratar do inalcançável da verdade. O que têm diante de si são rastros, ainda que sejam registros. Cabe aqui voltar a Didi-Huberman: “O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.211). Desse modo, o que é alcançável com a imagem não apresenta só o que resta, a evidência *de per se*, mas também aquilo que está à volta: o que falta.

Em ambos os homens retratados falta movimento, falta reação, falta identidade e falta felicidade – todos termos que geram alguma empatia por parte dos observadores. Reconhece-se a solidão dos corpos, sentimento este estudado a fundo pelo escritor Octavio Paz (1914-1998) no livro *Dialética da solidão*, publicado em 1950, onde o autor afirma que o homem é o único ser que se sente sozinho, o único que é busca de outro.

A nossa sensação de viver se manifesta como separação e ruptura, desamparo, queda num ambiente hostil ou estranho. À medida que crescemos, essa sensação primitiva se transforma em sentimento de solidão. E, mais tarde, em consciência: estamos condenados a viver sozinhos, mas também estamos condenados a atravessar a nossa solidão e a refazer os laços que num passado paradisíaco nos uniam a vida. Todos nossos esforços visam a abolir a solidão. Assim, sentir-

nos sós tem um duplo significado: consiste por um lado, em ter consciência de si mesmo; por outro, em um desejo de sair de si. A solidão, que é a própria condição da nossa vida, se apresenta como prova e purgação, ao fim da qual a angústia e a instabilidade desaparecerão. (PAZ, 2014, p.189)

Ao mesmo tempo em que explicita o desejo de abolir a solidão, Paz afirma e analisa a angústia que é estar preso a essa solidão. É um sentimento tal que parece um mal crônico que acomete as figuras das imagens analisadas. Samuel de Jesus, em *Saudade*, livro publicado originalmente em 2015, segue adiante ao abordar a saudade como um aspecto da solidão

A saudade procede portanto de uma certa relação ritual inegável com as imagens que desperta, ao mesmo tempo que cumula, aquilo que nos falta; no entanto, essas imagens um pouco alteradas por nossa memória tampouco estão isentas de um valor aurático. Ora, se a apreciação da aura definida por Benjamin é pertinente, ela permanece, em vista de nosso objeto, delicada e incompleta. De fato, a saudade é acima de tudo algo que nos une ao ser querido e, pela distância que nos separa dele, também nos liga aos lugares de nossa experiência (JESUS, 2015, p.261)

Diante do desenrolar de toda a narrativa visual de *Maldicidade*, que nos apresenta prostitutas – mulheres que vendem o *amor* e comercializam o *desejo* – como protagonistas e um espaço degradado o que cabe a esses corpos masculinos é a “queda num ambiente hostil”, como diz Paz e a impossibilidade de conexão com o outro, sendo “condenados a viver sozinhos”.

É na melancolia, nesse complexo em que se entrecruzam tempos, imagens e estados d’alma, que se percebe, então, o tempo anulado pela desesperança de que cheguem tempos melhores – inviabilizando qualquer possibilidade de superá-la. Sigmund Freud desenvolveu uma análise acertada sobre o que é este sentimento ao tentar diferenciá-lo do luto em *Luto e Melancolia*. Neste livro, publicado em 1917, a melancolia é descrita como um estado psíquico de ânimo profundamente doloroso no qual se revela a falta de interesse pelo mundo exterior e, também, uma série de autoacusações.

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda a atividade e um rebaixamento

do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (FREUD, 2011, p. 47).

Tais características, indica Freud, aproximam a melancolia do luto, à exceção do fato de que, no luto, sabe-se qual é o objeto perdido. “O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso (...) e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto” (FREUD, 2011, p. 47).

Devido às suas semelhanças, é na dor do enlutado que Freud busca o entendimento da dor do melancólico. Ele afirma que é possível que em ambas as situações, por exemplo, o sofrimento possa decorrer da perda de um objeto (ou alguém) amado. Porém, enfatiza Freud, no caso da melancolia o “objeto não é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor” (FREUD, 2011, p. 51). Daí o psicanalista pontua que a melancolia existe a partir da noção de uma perda desconhecida pelo indivíduo e do narcisismo que surge por conta das autorrecriações, em que as acusações dirigidas ao outro voltam-se contra o próprio eu. “O complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta, atraindo para si, de toda parte, energias de investimento (...) e esvaziando o ego até o empobrecimento total” (FREUD, 2011, p. 71). Enquanto o ser em luto culpa o mundo e sofre até que o eu se reestabeleça, o melancólico aponta a culpa para si mesmo, afundando num vazio que se aproxima de uma patologia.

Presas ao mundo dos homens, sendo constantemente observadas por eles, as mulheres seriam, como foi dito por Bousso (2012, p. 22), “sustentáculo de uma sociedade destruída”. Desse modo, para além da desordem pública revelada na consonância entre o estado melancólico dessas figuras femininas e o espaço degradado nas três fotografias discutidas, essas personagens estabelecem a representação também do que seria uma desordem íntima quando se reconhece, na individualidade de cada uma delas, apresentadas em diferentes situações, uma decadência imposta por uma perspectiva masculina muito enraizada, que as coloca como objeto de desejo, de disputa e de posse dos homens. Afastando-se do ponto de vista moral, que poderia ser percebida em diferentes leituras acerca da

decadência urbana e social, entra aqui um novo elemento que diz respeito à melancolia: a questão sexual.

Assim, deve-se verificar como que essa questão sexual – que perpassa o amor e o erotismo – vincula-se, de alguma forma, à melancolia que aqui reconhecemos nas imagens de Rio Branco. Ainda em *A Dialética da Solidão*, Paz afirma que o amor é,

involuntariamente, um ato antissocial, pois toda vez que chega a realizar-se, abala o casamento e faz dele aquilo que a sociedade não quer que seja: a revelação de duas solidões que criam por contra própria um mundo que rompe a mentira social, suprime o tempo e o trabalho e se declara autossuficiente (PAZ, 2014, p.193)

Melancólico em sua descrição, o amor é então aquele que, por ser autossuficiente, toma o outro apenas como o objeto de desejo do ser que ama. Em *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*<sup>31</sup>, livro publicado em 1993 cujos trechos apresentados foram traduzidos pelo autor desta tese, Paz (1994, p.187) afirma que

o amor não é a busca da ideia ou da essência; tampouco é um caminho em direção a um estado para além da ideia e não-ideia, do bem e do mal, do ser e do não-ser. O amor não busca nada além de si próprio, nenhum bem, nenhum prêmio; muito menos persegue uma finalidade que o transcenda. É indiferente a toda transcendência; começa e acaba nele mesmo. É atração por uma alma e um corpo, não uma ideia: uma pessoa. Essa pessoa é única e é dotada de liberdade; para possuí-la, o amante tem de ganhar sua vontade. Possessão e entrega são atos recíprocos.

Assim, Paz parece antever o sentimento dos homens de Rio Branco ao afirmar que o “amor é sofrimento, padecimento, porque é carência e desejo de possessão daquele que desejamos e não temos; por sua vez, é felicidade porque é possessão, ainda que instantânea e sempre precária”<sup>32</sup> (PAZ, 1994, p.214). Jacques Ferrand, em *Mélancolies*, livro organizado por Yves Hersant, explicita essa forte ligação entre o amor e a melancolia.

---

<sup>31</sup> “La llama Doble”

<sup>32</sup> “El amor es sufrimiento, padecimiento, porque es carencia y deseo de posesión de aquello que deseamos y no tenemos; a su vez, es dicha porque es posesión, aunque instantánea y siempre precaria.”



O amor é o princípio e a origem de todos os nossos afetos e também o que serve de tabela de todas as perturbações da alma, pois caso desejem desfrutar as feridas, é luxúria; para os que não são capazes disso, é dor e desespero; podendo, é prazer e alegria; crendo que poderá, é esperança; e o medo de perder ou qualquer outra coisa será ciúme. Como resultado desses variados e perturbadores movimentos da alma, os espíritos desaparecem, o sangue torna-se seco, pois terrestre e melancólico, diz Galien, todos os afetos e paixões do espírito desidratam o sangue; muitos dos quais são chuvas em seus terríveis acidentes, tornando-se melancólicos, insanos, maníacos, misantropos e lobisomens<sup>33 34</sup> (FERRAND APUD HERSANT, 2005, p.625)

Melancólicos, insanos, maníacos, misantropos e lobisomens – termos que parecem servir bem aos homens dentro desta narrativa visual que carrega o leitor-espectador para a imaginação. Em *Maldicidade*, não há espaço para um sentimento que liberte e permita escape às amarras de uma modernidade decrépita.

---

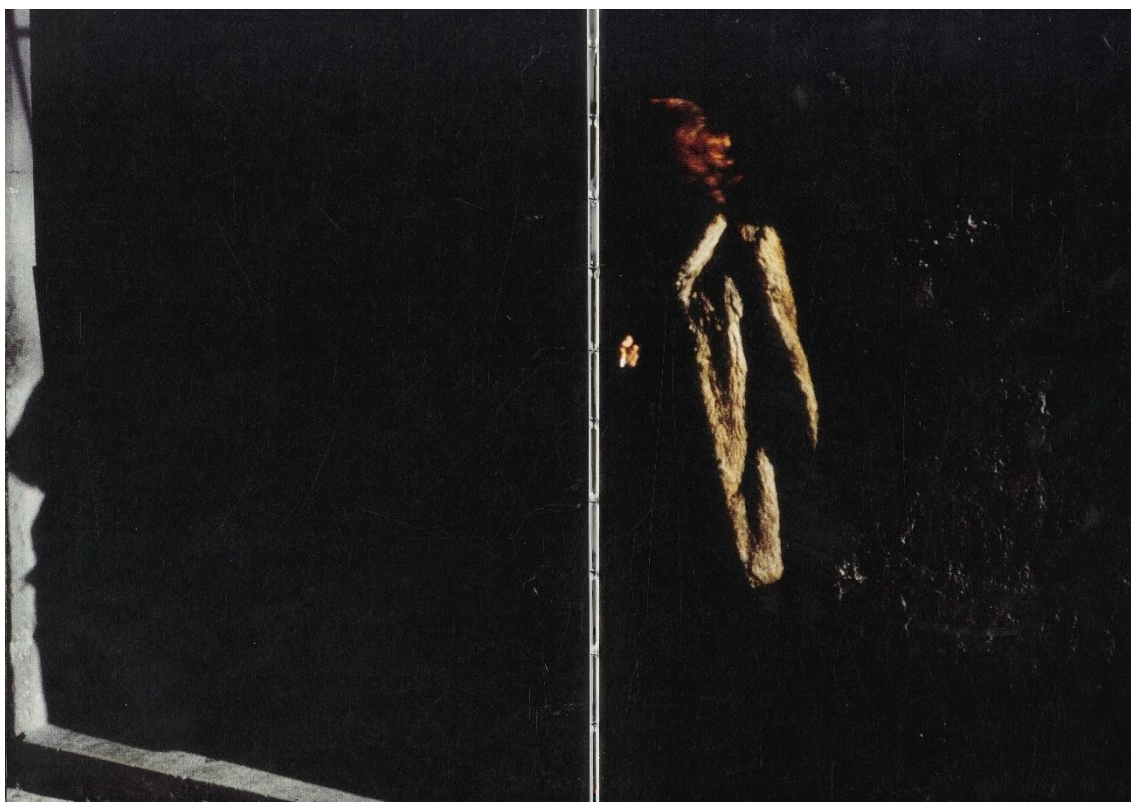
<sup>33</sup> Como o livro não possui versão traduzida ao português, trata-se de uma tradução do autor.

<sup>34</sup> “Amour est le principe et origine de toutes nos affections et l'abrégé ou tableau raccourci de toutes les pertubations de l'âme, car désirant jouir de ce qui plaît, c'est convoitise; n'en pouvant jouir, c'est douleur et désespoir; l'ayant, c'est volupté et joie; le croyant obtenir, c'est espoir; et la peur de le perdre ou que quelque autre en participe s'appelle jalousie. À raison de ces divers et partroublés mouvements de l'âme, les esprits se dissipent, le sang devient sec, terrestre et mélancolique car, dit Galien, toutes affections et passions d'esprit dessèchent le sang; dont pluseurs sont chus en des horribles accidents, étant devenus mélancoliques, insensés, maniaques, misanthropes et loups garous.”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num mundo às avessas, o que é que sobreviveu? As imagens, *na falta de outra coisa*, é o que se pode dizer. Com o estatuto da imagem em xeque, *Maldicidade* é um objeto de estudo que elucida certas dinâmicas da nova realidade do pesquisador, instaurada ao longo dos quatro anos de pesquisa acadêmica.

Há, no trajeto, um breu que guarda certo silêncio, um canto inacessível que fragmenta a composição do estudo e, paradoxalmente, permitiu antever alguns temas-chave da ordem de primeira necessidade para a escrita da tese. De alguma forma, foi necessário que quem produz o trabalho fosse absorvido pelo próprio objeto do trabalho. Não à toa, uma imagem presente em *Maldicidade* serviu de espelho para o pesquisador. Apresento-a abaixo:



**Figura 66.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 127-128.

Saltam aos olhos um casaco que aparenta ser revestido de uma pele bege e os cabelos ruivos penteados, em meio ao breu da noite. A escuridão encobre o rosto

e quase todo o corpo desta figura feminina, deixando entrever apenas uma mão que segura frouxamente um cigarro – parece bem iluminada a brasa entre os seus dedos. Um intenso jorro de luz branca aparece na lateral esquerda da foto e entrega não só a visão do lado direito do casaco e as madeixas vermelhas como, também, de um muro com textura grosseira, onde a pessoa parece estar apoiada, e uma fresta de chão e parede, igualmente mal cuidados. A fotografia, feita enquanto a figura se movimentava, deixa entrever que há algo perturbador ali.

Embora esteja ausente, essa imagem compõe e diz muito sobre esta tese. Em meio a tantas sombras, ao descarado silêncio, o que sobreviveu? Como a brasa que arde nos dedos da figura escondida à sombra, o que sobreviveu foram as imagens, *apesar de tudo* – como bem disse Didi-Huberman (2020). O pesquisador se perturbou com o negrume ao redor dele. Em *Maldicidade*, o leitor-espectador também se perturba. Para elucidá-la, o trabalho foi organizado em três capítulos, que funcionam a partir de três eixos temáticos: a imagem, o espaço e o corpo.

No primeiro capítulo iniciou-se a caminhada por *Maldicidade*. De início, fez-se necessário o reconhecimento de que o livro de fotografias faz uma verdadeira retrospectiva do acervo de Rio Branco. São 245 trabalhos fotográficos que compreendem diversas séries realizadas ao longo das décadas de 1970 e 1980. Elas são apresentadas, de forma a compreender que a obra estudada ressignifica cada uma das imagens dentro de um conjunto, estabelecendo a fundação de uma narrativa visual – com um universo que existe tão-somente dentro de *Maldicidade*.

De antemão, compreende-se a proximidade de *Maldicidade* com a literatura tanto pelo suporte utilizado (o livro) como pelo próprio ato de contar uma história a partir de uma narrativa – mesmo sendo ela visual – no ato de virar as páginas. Em seguida, busca-se apreender a imagem que sobrevive na fotografia de Rio Branco. Ainda que se valha do cotidiano periférico que conheceu em diversas cidades do mundo para criar o universo de *Maldicidade*. O livro de fotografias, desde o início, evoca um distanciamento da realidade, organizando o olhar por meio de frestas, reflexos e recortes – além de retirar qualquer legenda externa à imagem que pudesse somar à compreensão daquilo que se apresenta em cena.

Avalia-se, então, que *Maldicidade* afasta suas imagens do estatuto de documento, operando a partir de outros regimes da visualidade, como o da memória cujos “rastros” e “vestígios” são avaliados sob a perspectiva de Assmann (2016), Kossoy (2014) e Ricoeur (2011). Constata-se que o trabalho também adentra no território das sensações: reconhece-se desde o título, a evocação do *mal-estar* de Freud na composição de *Maldicidade*. Também se compreende que o livro se organiza internamente a partir da noção de *mesa de montagem*, trazendo à tona o esquema de pesquisa e produção de conhecimento avalizado por Benjamin, Didi-Huberman e Warburg. O capítulo se encerra aproximando a produção fotográfica de Rio Branco à produção cinematográfica, meio artístico que também se vale da montagem e em que o artista pode atuar. Nesse momento, reconhece-se a proximidade entre cinema e *Maldicidade*, verificando que as imagens presentes extrapolam, de fato, o universo da fotografia documental e se expandem dentro do universo das artes, compreendendo diversos suportes e afirmando novas reflexões sobre o conteúdo ali apresentado – o que pode ser constatado também a partir do trabalho expográfico de Rio Branco em sua galeria em funcionamento no museu Inhotim, em Brumadinho.

No capítulo 2, adentrou-se na questão do espaço. O trabalho sobre esta matéria se inicia a partir do reconhecimento de um elemento literário presente em *Maldicidade* a partir da leitura de Barthes e Benjamin: o narrador, um caminhante que percorre as ruas e os ambientes em cena. A partir dessa percepção, recupera-se o trabalho de Atget, colocando Rio Branco no contexto de uma pesquisa sobre a modernidade a partir da fotografia urbana. Juntos, ambos os trabalhos fotográficos trazem à tona a figura do *flâneur* de Baudelaire, que complexifica ainda mais a presença desse narrador caminhante em *Maldicidade*. O homem que caminha por esse universo de Rio Branco é um homem do mundo, que toma para si os vestígios daquela modernidade apresentada.

Porém, não é sobre qualquer mundo a narrativa de *Maldicidade*. Entra em cena a questão da periferia – com todos os elementos que evocam uma urbanidade falhada e decadente. Fez-se necessária uma leitura histórica sobre o que seria esse espaço periférico, o que foi feito a partir da leitura de Canclini, Sarlo e Schwarz. Reconhece-se, então, a periferia como uma herança socioeconômica que remonta à era colonial e que sobrevive hoje, tal qual a imagem, por meio de rastros e vestígios.

Compreende-se, então, que o aspecto documental de Rio Branco, em *Maldicidade*, serve para forjar um cenário que organiza não só diferentes espaços bem como diferentes temporalidades. Com o auxílio da leitura de Bhabha e, novamente, Didi-Huberman e Sarlo, averigua-se que o universo imagético de Rio Branco é um universo periférico – e isso afetará a forma com que os personagens que ali transitam se percebem e se permitem serem percebidos pelos leitores-espectadores.

Ao final do capítulo, foi feita uma aproximação entre *Maldicidade* e obras de outros suportes, revelando mais uma afinidade do trabalho de Rio Branco com a arte contemporânea. Tanto a literatura de Ruffato como o cinema de Farocki e de Tarkovski apresentam o aspecto inovador de uma montagem de vestígios que deixam à mostra uma modernidade fragmentada. O universo da exposição também volta a entrar em cena, dessa vez com a montagem realizada no Instituto Moreira Salles em 2021, quando foram exibidas 100 fotografias de Rio Branco na mostra *Palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas*. A curadora-assistente dessa mostra cedeu entrevista especialmente para este trabalho, contribuindo para a compreensão e para a complexificação do trabalho performático de Rio Branco também na montagem da exposição.

A partir de uma micronarrativa, retirada de *Maldicidade* para colocá-lo em relação com uma cena de *O Sacrifício*, filme de Tarkovski, reconhece-se também uma nova aproximação com a literatura, dessa vez com a poesia de T.S. Eliot: *A terra devastada*. Assim, a tese conclui que a elaboração do espaço periférico de *Maldicidade* visa ressaltar um olhar pessimista sobre a modernidade, em que passado e presente se misturam enquanto o futuro se deixa antever. Essa problemática acaba por apresentar uma nova questão que bem se trabalha no livro de Rio Branco: a crise da memória. Valendo-se de Assmann, Didi-Huberman, Freud e Todorov, compreende-se que as fotografias de *Maldicidade*, mais do que evocarem a memória de um mundo – e de certo contexto histórico – evoca a impossibilidade de recuperar a memória do mundo, sendo *per si* a própria memória.

O terceiro e último capítulo centrou-se na questão do corpo e levantou uma hipótese desta tese: ao criar um universo próprio, cujas imagens desvelam um cotidiano periférico, *Maldicidade* estaria, então, trazendo à tona uma perspectiva

particular acerca da violência e do erotismo? A pergunta se faz justamente pelos corpos marginais apresentados ao longo da narrativa visual de Rio Branco.

Para esta discussão, o capítulo se iniciou trazendo à tona o questionamento de Fabris acerca do corpo a partir da arte contemporânea, afirmando-o como um corpo político. Partindo dessa concepção, foi retirada uma fotografia de *Maldicidade*, colocando-a ao lado de outras duas: *Prisão de travesti* e *Parque de Saint-Cloud*. O que se verifica é que a imagem de Rio Branco funciona como um ponto de equilíbrio entre as outras duas, sendo uma delas visivelmente mais violenta e politizada, enquanto a outra se verifica mais estética e erotizada.

Esse é o ponto de partida para a compreensão de uma das figuras mais trabalhadas por Rio Branco em sua produção fotográfica: a da prostituta do baixo meretrício. Para além de afirmar a violência cotidiana – por meio de um estudo atento acerca da representação da cicatriz dentro da obra de Rio Branco – este momento se dedicou a afirmar a insubmissão dessa personagem às lentes que as retratam. Apesar de estarem subjugadas às condições socioeconômicas daquele espaço periférico, estas prostitutas se apresentam com altivez, insubmissas e desavergonhadas. São protagonistas naquele território. Essa percepção coloca a personagem em proximidade com outra muito simbólica na história da arte: *Olympia*, de Manet. Juntas, ambas as prostitutas centralizam um debate sobre a modernidade – mostrando que esse tema não se atém apenas ao espaço periférico.

Porém, faz-se necessário demarcar que não só da altivez das prostitutas se organiza *Maldicidade*, fazendo emergir uma resiliência e uma resignação – como se elas se empoderassem sempre conscientes dos limites da “prisão” que as contém. O aspecto pessimista da obra, já reconhecido no capítulo anterior, pela impossibilidade de o espaço permitir uma projeção de futuro, é evidenciado por uma micronarrativa presente no livro, em que se desvela uma trajetória do corpo feminino, iniciada como objeto de desejo e concluindo-se como alvo de total destruição. Essa percepção abre espaço para que se discuta o aspecto melancólico na obra de Rio Branco.

Realizou-se, então, uma recuperação histórica e cultural acerca da melancolia a partir da perspectiva de Klibansky, Panofsky, Saxl e Scliar que se aproxima de todo o estudo realizado acerca do espaço periférico e do corpo marginalizado em

Rio Branco. A tese se conclui, então, trazendo à tona o corpo masculino a partir da perspectiva melancólica, recuperando a questão do erotismo e trazendo à tona a mesma conclusão pessimista que a do fotógrafo: apesar de tanta vida e tanta insubmissão, não há margens para um sentimento libertador dentro da modernidade periférica.

Cabe, aqui, ressaltar que esse trabalho não termina com esta tese. A partir dela, urge uma série de ponderações teóricas acerca do trabalho artístico de Rio Branco que merecem maior aprofundamento. Não coube, nesse momento, trabalhar algumas questões que são pujantes na obra do fotógrafo, entre elas, a teoria das cores, o drama barroco e o homoerotismo latente. São temas sobre os quais este pesquisador pretende se debruçar em trabalhos seguintes. Além disso, foi realizada uma entrevista com Rio Branco nos instantes finais de produção da tese, cujas questões não puderam ser implementadas ao longo do texto. O encontro com o artista ocorreu somente no limiar do fechamento do presente trabalho devido à pandemia do coronavírus, o que impediu a comunicação direta e presencial – meio pelo qual Rio Branco prefere se expressar. De todo modo, adicionou-se a conversa como anexo à tese, uma forma de torná-la presente neste trabalho.

Assim, com esta tese, realizam-se reflexões que tendem a complexificar e impulsionar novos estudos sobre o trabalho de Miguel Rio Branco, artista tão representativo para a história da arte brasileira.

## ANEXOS

### ANEXO I. ENSAIO POÉTICO *NOTES ON THE TIDES* (MIGUEL RIO BRANCO)

Escrito por Paulo Herkenhoff para o livro *Maldicidade* publicado pela editora Taschen em 2020.

*“abrir o olhar com farpas de luz, desejar o desejo do outro de se ver em teu olho, afagar com o foco, olhar pelo furo da alma, disparar como prática crítica, errar, obturar a dor, pastorear o atroz, respirar a secura do sertão, transformar a câmera em bólide, excitar olhares desejan-tes, perder-se no lambe-lambe da tez, produzir na economia de trocas subjetivas, produzir sexualidade, espelhar-se no vácuo da caixa-preta, sincopar o tempo, iluminar o zero, sangrar filmes, articular índices, transgredir a obscuridade, moldar corpos imateriais, acariciar a pele da cópia, secretar suores sobre papel, mirar o indizível, operar viscosidade da lente, encadernar fugacidades, calcular mal-estares, enternecer o despudor, iludir lógicas, suturar o múltiplo com cortes dilacerantes, costurar significações, instalar a devolução da luz ao ar, perverter aparências, atirar traições aos significados, revelar ethos, embaralhar e vir-a-ser, deformar fotogenias, imprimir com hemácias, contaminar purezas, contrair o progresso da arte, frustrar a sublimação, gemer a poética, deixar rastros de sombra, acordar as latências óticas, somar por subtração, acariciar à distância no tempo, arranhar a representação, erotizar a córnea, desafinar o coro dos contentes, fundir corpos em infra-vermelhos, inatualizar o desejo, consolidar o inconforme, estirar tensão, mirar com sensualidade, orar o corpo profano, dar corpo ao impalpável, transformar a câmera em bólide, cruzar o indiferente, sexualizar a câmera, projetar o peso da luz, micrografar segredos, arruinar ângulos, pincelar com a luz, subjetivar olhares, amargar doçuras, extrair tônus, arder em sombras, confundir infernos e paraísos, ministrar deseducação ótica, enfrentar a beleza e corromper a verdade, desfolhar a produção de desejo, sentido e valor, despregar-se do referente, traçar geometrias do sujeito, tensionar a linearidade do retângulo, destorcer precisões, perder distâncias, justificar desalinhos, emprestar o corpo à*



*fotografia, tecer diferenças, muscular planos, tramar faltas, enfrentar o inapropriado, desmedir a razão, pecar virtudes, expandir minúcias, possibilitar o impossível, abundar, extirpar sobras, potencializar o caos, deslocar a pose para a dor, reconhecer doçuras silenciosas, esticar a tela do sonho, erigir monumentos ao precário, capturar momentos que passam e ficam, copular à vista, desalojar certezas, desconhecer o conhecido, fotocompor vertigens, chacoalhar a semântica, fixar ambivalências, cegar o voyeur, iluminar o cego, condensar a espessura do olhar, lambar imagens com os olhos, maravilhar pedras cegas, não dizer tudo, dizer a substâncias do não, enxergar na escuridão, desmontar castrações, deambular em regiões do desejo, prostituir virtudes canônicas, desconfirmar o real, desnaturalizar o meio, mexer e remexer, não entornar o caldo, montar paroxismos vulcânicos, fluir em barroco delírio, dar corpo ao impalpável, transparecer no híbrido, distraçar roteiros vicários, esfoliar a pele da fotografia, esculpir a libido, esculpir brasas, habitar no tempo, desmontar truques. Fotografar enigmas, secar a luz até a sede de beber imagens, digerir vidro, desestabilizar arquivos, desmentir que a coisa estivesse estado lá ou que já estivesse aqui, inverter produtividades, ranger em surdina, conter o ilimitado, aguçar os filtros contra o neutro, mostrar-se mostrando, sujar negativos, tocar a luz, tocar o corpo da luz, tocar em intimidade háptica, voltar à cena primal, boxear virtuosos, descarregar luto, nocautear o poder, desnudar o poder fotográfico, fragilizar a tecnologia, piorar o mal-estar da civilização, manchar o sublime, ensangüentar o inefável, nevoar espelhos, inervar a luz, descarregar a libido da imagem, focar com pulsão, dobrar almas, redobrar almas, descompensar equilíbrios e satisfações, fremir em coito de sensações, olhar interioridades à flor da pele, desnudar melindrosas, deliciar com malícias, incendiar gelo, embaralhar o tempo, acumular transparências existenciais, engendrar fantasmas, santificar gozos, multiplicar o indiviso, dessituar o tempo, desarrumar bagunças, ativar a intensidade de vazios, operar o não-saber no olhar, conspirar falhas, ordenar ambiguidades, ocultar o furtivo, retratar sons, afagar feras, retratar o indescritível, insatisfazer a narcisos, desimaginar imagens, desautorizar o Evangelho fotográfico, arquitetar inauditas estruturas de representação, descompor regras, mutilar enquadramentos, destroçar totalidades para articular conjuntos instáveis, entrever pela infidelidade especular, confessar inconfidências, procriar uma família disfuncional do homem, devorar com os olhos em brasa, desnomear sentimentos, transferir sentidos, pintar, processar a fantasmática da retina, escarrar o fogo, coagular gozos, zappear em si,*

gozar cliques, abjurar estereótipos, cifrar, decifrar e recifrar, esfaquear cânones, perfurar a opacidade do mundo, perder-se em todo canto, apagar horizontes, não se encontrar em canto algum, deambular na errância do outro, escavar o horizonte, mergulhar na superfície, liberar recalques, friccionar violências, evacuar energia fotográfica, preencher com faltas, ressignificar sobras, corromper a economia bancária do símbolo, abiscoitar o acaso, trair o automático e a analogia, vivenciar o não fotógrafo, emudecer o ocularcentrismo, armar o irreduzível, afiar miradas, equivococar dúvidas, expor ocultações, permear almas, estender o campos de esforços do sujeito, propor ménage-à-trois (o artista + o modelo + o espectador), descongelar verdades, denegar, desarmar desistências, desficcional Edens, babelizar imagens, morder estômagos vazios, guiar cães sem pluma, lavar filmes com água viva, não ludibriar decadências, não desculpar culpas, não museificar a revolta, desatar a entropia, procurar o que me procura, intensificar instintos de ver, desencontrar acertos, tencionar toda não satisfação, arruinar melodias, ludibriar onisciência da câmera, opor-se à prática política da imobilidade, desafinar o tempo, montar armadilhas para significações, emancipar o que vê, desinstrumentalizar a utilidade da linguagem, desconstruir a instituição fotográfica, agenciar a história contra o esquecimento, destroçar suportes, expandir o campo da linguagem, escandir limites da visão, suar cor, solarizar noites, reiterar a prevalência da noite moral sobre a noite física, desocultar horrores e prazeres, caçar o inapreensível, afiar a lúcida lente, parir dores, estremecer espelhos, espelhar transparências, transparecer escutas, desiludir o especular, estranhar homologias, sufocar o olho otário, incendiar Duchamp, martirizar padrões, pensar com tesão, queimar filmes da memória, traçar cartografias imponderáveis, vestir nus com olhares, destripar sentimentalismos, arrancar gemas ao caos do real, edificar resistências, não silenciar no atordoamento, politizar o insignificante, fulminar bonitezas, inquietar a ferocidade visual, interessar-se pelo que não é seu, liberar desejos de ver, narrar o imencionável, desacreditar velhas e novas objetividades, dobrar onipotências, revelar a degradação opaca da miséria, demolir recalques, lacerar o materialismo de seu significante, apor opostos, desaprender a vista, desestabilizar referentes, repotencializar obras abertas, pensar por corte, errar entre os inumeráveis estados do ser, desdomesticar a linguagem, despurificar o ar, desexplicar como funciona a máquina fotográfica, insistir na colagem infinita, desmentir o Vademecum da prática crítica, filosofar em negativo, produzir positividade, mapear o desalumiado, catar

*nonadas significativas, desabrigar o desamparo, violentar a violência, desnortear censuras, reconfigurar provas, demonizar cálculos e o previsível, perseguir o infotografável, resistir à tirania da palavra, desaprazer belezas, descontrolar a febre dos arquivos, voltear veracidades, avistar o irreduzível, rebater em inadequações estéticas, acelerar fotocondutividade das pulsões, pulsar no corpo-sem-órgão da caixa preta, impedir o seqüestro do objeto, sentir a pele-película, produzir conhecimento com ferocidade, nadar no rio caudaloso de idéias justapostas, guiar pela lógica da loucura, abrasar o inconsciente ótico, discernir, seduzir por estranhamento, jorrar imagens em avalanche, desmoronar monumentos, desnivelar acidentes, laminar superfícies do ser, colar almas ao nada, desafiançar a arqueologia do imaginário, desmemoriar documentos, lembrar-se da impossibilidade de esquecer, incorporar a revolta, despir a carne, escavar a carne viva, iluminar o sol negro, amar o visível em perdição, escolher, viver a existência necessária a esta fotografia, desacalmar fotofóbicos, amedrontar heliofóbicos, esfomear o olho, abrir o furor de ver, pois da adversidade fotografamos.”*

## **ANEXO II: ENTREVISTA**

Entrevista com Daniela Queiroz dos Santos, curadora-assistente do Instituto Moreira Salles, feita especialmente para esta Tese, no dia 24 de outubro de 2022. Santos participou da produção da exposição *Palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas*, que ocorreu, entre maio e agosto de 2021, na sede do Instituto Moreira Sales (IMS) em São Paulo.

### **Paulo – Como se deu sua participação na exposição de Miguel Rio Branco?**

**Daniela** - Eu participei ativamente da montagem e da produção do catálogo. Também estou participando ativamente da produção dessa mesma exposição na sede do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro. Já temos o protótipo de pensamento sobre como será a mostra em nesse espaço, que é bem diferente. Miguel Rio Branco tem uma atuação quase que performática no que se diz respeito a montagens, adaptando-se bem às mudanças de ambientes. O Instituto Moreira Salles não conta com fotografias do Miguel em seu acervo, então há um contrato de exposição entre o próprio Miguel, que cedeu obras de seu acervo pessoal, e a Agência Millan, que o representa atualmente, para que a gente possa exibir 193 de suas obras, provenientes de várias séries fotográficas que ele produziu ao longo da carreira.

### **Paulo - Como que as fotografias chegam a vocês?**

**Daniela** - Nós produzimos boa parte das fotografias. Elas chegam a nós em forma de slides, onde estão os negativos, e nós produzimos para a exposição. Fizemos a seleção, digitalizamos, imprimimos e emolduramos. Poucas estavam prontas e são emprestadas, de fato. Inclusive, esses slides fazem parte da mostra.

### **Paulo - A exposição apresenta as indicações técnicas de cada uma das fotografias? Nome, lugar, data, etc.?**

**Daniela** - Não. Essa foi uma decisão muito importante do Miguel. Nós, do Instituto, temos o interesse em sermos o mais didáticos possível sobre a obra. No caso do Miguel foi diferente. Para ele, não só não é importante dar dados sobre as fotografias como é importante que não saber nada sobre elas. Ele pede para que haja um desprendimento da imagem que você está vendo da sua composição original. No caso do Miguel, isso é muito relevante.

**Paulo - Mas por que isso é tão relevante para o Miguel?**

**Daniela** - Tem um certo desejo de se libertar do documental e tem também a busca pela criação de um universo criado por ele que não é necessariamente aquele que diz respeito ao contexto da fotografia. Ele quer provocar no observador um descolamento da imagem de sua origem. Para ele, quando você retira da imagem o seu contexto ela se transforma em um quebra-cabeça que pode ser utilizado e reorganizado de diferentes formas, criando novos contextos. E é o que ele fez nessa exposição. Assim, tirar a legenda faz parte do processo de criação dele e de seu trabalho performático dentro da expografia.

**Paulo - E como que essas fotos são apresentadas na exposição?**

**Daniela** - Bom, há algo muito curioso nisso. Muitas pessoas têm a impressão que utilizamos *backlights*, essas luzes que ficam atrás das imagens. Mas não é um *backlight*, a luz vem de frente, sendo recortada na medida correta da fotografia. Para o Miguel, o espaço expositivo é muito importante. Ele é muito presente na criação do conceito da exposição e na montagem. Com a luz desse modo, cria-se uma atmosfera. As luzes eram bem baixas e as paredes eram cinzas, como se o ambiente se apagasse e as fotos parecessem acesas – de forma que a arquitetura não interferisse nas imagens. Mesmo o percurso sugerido na exposição aos visitantes é o percurso sugerido pelas imagens. Uma chama a outra de forma a levar os observadores sem qualquer texto.

**Paulo - E havia algum arranjo temático para as imagens?**

**Daniela** - O importante era que uma imagem levasse à outra. Como elas se misturam em diferentes tempos, não podemos dizer que é uma exposição cronológica. Mas como perpassa toda a carreira de Miguel, ela acaba, sim, trazendo uma certa cronologia. Inclusive, houve um interesse da nossa parte em dividir os *grids* da exposição em diferentes momentos da produção artística dele. Começa com a fase preto-e-branco de quando ele estava em Nova York, que é, de fato, a primeira que ele produziu. Daí seguimos realizando uma aproximação com a cor e aí nos aproximamos da fotografia enquanto montagem. Então os *grids* vão remeter às séries que ele produziu, mas isso não significa que todas as imagens de determinada série vão estar reunidas num único *grid* ou em *grids* seguidos. Pode-se dizer que há momentos. Por exemplo, um deles se chama *Maldicidade*, mas em outras exposições ele criou outros *grids* com diferentes fotografias também com o nome de *Maldicidade*.

**Paulo - Ele utiliza o termo *Maldicidade* com frequência em suas composições, saberia dizer o porquê?**

**Daniela** - *Maldicidade* é como que fosse um grande projeto de Miguel. *Maldicidade* é uma tradução que ele fez sobre seu próprio trabalho. É como que fosse uma forma de pensar do próprio Miguel. Nessa exposição, *Maldicidade* se ateve a um *grid* colorido, embora ele já tenha utilizado esse termo para *grids* em preto e branco. É um conceito mutável.

**Paulo - Então a exposição é sobre o *Maldicidade* de uma forma geral?**

**Daniela** - Eu acho que o tema da exposição é o próprio processo de montagem. É o momento de comparar os diferentes momentos de produção. Muitas pessoas sequer sabem que ele produziu fotografias em preto-e-branco. Então tem um caráter de retrospectiva, de poder olhar a carreira do fotógrafo num contexto mais largo, mas a exposição fala muito sobre a montagem. É por isso que tem esse nome. É como se o Miguel buscasse dentro do seu vocabulário, que são suas fotografias, como se

cada imagem fosse uma palavra, uma forma de tentar cruzá-las. A montagem é um conceito da própria exposição.

**Paulo - E por que essa exposição ocorreu nesse momento?**

**Daniela** - Tinha um desejo da parte do Instituto e da parte do Miguel de realizar uma exposição de caráter retrospectivo, mais ampla. Havia um grande interesse em trazer esse aspecto da montagem como conceito para dentro de uma exposição de fotografia, algo em que o próprio Miguel é pioneiro no Brasil. Queria uma retrospectiva que mostrasse o quanto seu trabalho ainda é contemporâneo, de modo que sua obra fosse percebida de forma mais aprofundada. Faz parte de um exercício a que ele se dedica com muito afinco atualmente.

**Paulo - Com relação ao conteúdo, do que trata a montagem apresentada no IMS?**

**Daniela** – A exposição trata do espaço e do corpo como se fossem a mesma coisa, de modo que o ser humano, principalmente pela sua sensualidade, mistura-se com a paisagem ali apresentada.

**Paulo - No que se diz respeito ao corpo, como que você percebe o tratamento de Miguel sobre esse tema?**

**Daniela** - O modo de ele tratar o corpo, principalmente o corpo da mulher, é sim carregada de sexualidade e sensualidade. E o trabalho dele passa, sim, por uma revisão crítica dentro da arte, pois a forma de abordar o tema mudou. Mas ele trabalha com essa questão de forma muito particular, sendo parte de uma pesquisa mais profunda. Há uma sensualidade agressiva, uma sexualidade exacerbada que atravessa o corpo da mulher e também o do homem, num esforço de capturar a presença do corpo humano de forma geral dentro desses espaços marginalizados.

**Paulo - E como o espaço se relaciona com o corpo?**

**Daniela** - É um ambiente muito violento e o Miguel sabe bem disso. Existe uma contradição posta por mostrar corpos sensuais em espaços assim tão degradados. Então Miguel parece se afastar dessa posição de poder que ele tem e que existe de fato, por ser um homem com a câmera na mão, que define o olhar sobre aquelas pessoas e aqueles espaços, e permite que elas se expressem da forma que desejam que o mundo as perceba. É possível perceber uma força nos seus olhares e nos seus gestos. Elas não estão submissas ao olhar do fotógrafo. E a força do trabalho de Miguel se encontra aí.

**Paulo - Mas há uma presença do pensamento do fotógrafo inscrita nas suas fotografias?**

**Daniela** - É um paradoxo interessante: ele é um estrangeiro àquele espaço que retrata, mas ele faz com que a gente se sinta dentro daquele lugar. Temos acesso a diferentes camadas daquelas realidades, ainda que ele não se distancie por completo. De forma geral, ele deixa evidente certo sentimento de pessimismo sobre a vida. Isso transparece também em suas montagens, ao retirar as legendas que dariam o ar documental a seu trabalho, permitindo que as sensações fossem priorizadas no contato da fotografia com o observador. É interessante também pensar que ele ativa nossos juízos de valor. Ele nos apresenta espaços que nos parecem degradados e mulheres prostituídas, mas não de uma forma degradante. Então ele não resolve essa situação para a gente. Nós que temos que nos posicionar diante da obra dele.



## **ANEXO III: ENTREVISTA**

Entrevista com **Miguel Rio Branco**, artista que criou *Maldicidade*, feita especialmente para esta Tese, no dia 19 de novembro de 2022. Rio Branco convidou o pesquisador para a abertura da exposição *Palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas*, na sede do Instituto Moreira Sales (IMS), no Rio de Janeiro.

**Paulo – O que significa *Maldicidade*?**

**Miguel** - É o termo que eu utilizo para uma cidade maldita. Para uma cidade opressora, que não permite o bem estar de quem ali transita. *Maldicidade* é um sentimento que perpassa a minha obra e que se encontra presente em muitos de meus trabalhos que produzi ao longo da minha vida. Sempre me incomodou o mal estado desses espaços urbanos, que são vistos muitas vezes como o centro do país e o centro do mundo. As pessoas se comunicam pouco, parecem falar mais para a câmera do que para quem está ao lado. Então *Maldicidade* é essa solidão que a cidade provoca, é esse sentimento com que todos são obrigados a lidar por viverem ali. Mas eu gosto de perceber, nela, a vida. As pessoas realmente vivem, mesmo diante de tudo, e isso está apresentado nas fotografias.

**Paulo – *Maldicidade* está presente nesta exposição?**

**Miguel** – Sim, é o maior grid montado para *Palavras cruzadas*. Chamo-a de *Maldicidade #3* porque gosto de repensar o significado desse termo a partir de diferentes cruzamentos de fotografias. Dessa vez optei por fotos mais coloridas. Em outro momento, priorizei fotos em preto e branco. São montagens que vou modificando ao longo do tempo e a partir do que estou sentindo.

**Paulo – Então a montagem é uma questão importante para seu trabalho?**

**Miguel** – Talvez seja a coisa mais importante do meu trabalho. Sempre tive em mente a importância de organizar e reorganizar as fotografias que produzo. Para mim, é a partir das relações inesperadas entre uma imagem e outra que se forma uma expressão, um sentimento ou um conceito. Gosto de observar o gesto, a cor, o enquadramento. Tudo isso organiza o que eu penso sobre o que produzi. E todo esse processo faz parte da construção das minhas exposições. Gosto de organizar os grids à altura da montagem, ou seja, o que você vê aqui você não viu na exposição da Pinacoteca nem em outro lugar. E também não verá essa organização em uma nova exposição.

**Paulo – Como é o processo dessa montagem, dessa organização?**

**Miguel** – Eu não gosto muito de mexer com a fotografia digital, ali no computador, não consigo trabalhar sem a materialidade da fotografia. Então uso os diapositivos de cada uma das fotos em uma mesa branca, que tem uma luz atrás, e vou colocando uma a uma em pequenas prateleiras. Faço isso há muito tempo. Organizo com tempo e com paciência, puxando algumas fotografias e deixando de lado outras até encontrar um conjunto que me satisfaça. Depois disso, minha equipe digitaliza o material e começa a produzir as fotografias. É capaz que eu ainda mexa em algo quando as vejo prontas para a exposição, mas em sua essência elas permanecem tal qual eu havia previsto na mesa branca.

**Paulo – Além da montagem, você também trabalha em cima das fotografias?**

**Miguel** – Não, eu respeito muito a fotografia. Elas permanecem sempre as mesmas desde sua primeira publicação, havendo apenas algum trabalho de aproximação de detalhes das fotografias quando elas são apresentadas em meio audiovisuais. Meu trabalho é com a montagem, com a reorganização dessas fotografias que produzo, não com a adulteração delas. Eu respeito muito a fotografia.

**Paulo – Então você utiliza a montagem para afastar a sua fotografia do aspecto documental dela, sem que se altere a fotografia, que pode ser percebida como um documento?**

**Miguel** – Sim, eu gosto desse jogo entre o que se estabelece como verdade e o que, na verdade, é criação artística. O fato está ali na foto, ela mostra algo que realmente aconteceu. Mas, com a montagem, eu retiro o contexto dela, mexo com os observadores, que passam a duvidar do que estão vendo e desconfiam daquilo que poderia ser certo para eles. Gosto muito disso, considero algo importante demais para o meu trabalho.

**Paulo – E como é fazer novas exposições com fotografias que vão se tornando cada vez mais antigas?**

**Miguel** – Ah sim, eu não vejo problemas. Eu não me incomodo com o passar do tempo. Acredito que as fotografias sempre se atualizam conforme o público se renova. As exposições são uma ótima oportunidade para ver esse processo acontecendo. As pessoas se aproximam e dizem que não sabem exatamente o que estão vendo, mas que sempre saem sensibilizadas, percebem que as fotos estão vivas. Enquanto as fotografias continuarem vivas, eu vou continuar fazendo exposições.

## LISTA DE FIGURAS

**Figura 1.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 2-3.

**Figura 2.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 6-7.

**Figura 3.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 8-9.

**Figura 4.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 10-11.

**Figura 5.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 12-13.

**Figura 6.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 16-17.

**Figura 7.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 36-37.

**Figura 8.** Sergei Eisenstein, *Ivan, o Terrível*, 1944, frame de vídeo. Artigo de Michaud.

**Figura 9.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 28-29.

**Figura 10.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 30-31.

**Figura 11.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 32-33.

**Figura 12.** Miguel Rio Branco, *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, 1981, frame de vídeo. Site oficial do artista.

**Figura 13.** Miguel Rio Branco, *Galeria Miguel Rio Branco em Inhotim*, 2008, fotografia. Site oficial do artista.

**Figura 14.** Miguel Rio Branco, *Galeria Miguel Rio Branco em Inhotim*, 2008, fotografia. Site oficial do artista.

**Figura 15.** Miguel Rio Branco, *Galeria Miguel Rio Branco em Inhotim*, 2008, fotografia. Site oficial do artista.

**Figura 16.** Miguel Rio Branco, *Entre os olhos o deserto (1997)* na *Galeria Miguel Rio Branco em Inhotim*, 2008, fotografia. Site oficial do artista.

**Figura 17.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 32-33.

**Figura 18.** Constantin Guys, *Meeting in the park*, 1850, caneta e tinta marrom, pincel e aquarela cinza, azul e preta. Google Arts.

**Figura 19.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 40-41.

**Figura 20.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 46-47.

**Figura 21.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 50-51.

**Figura 22.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 60-61.

**Figura 23.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 62-63.

**Figura 24.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 66-67.

**Figura 25.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 68-69.

**Figura 26.** Eugène Atget, *Coin de la rue Saint-Séverin et des nos 4 et 6 rue Saint-Jacques*, 1899, fotografia. *Fragmentos no espelho: Será a imagem a mesma imagem?*, p. 83.

**Figura 27.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 437-438.

**Figura 28.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 46-47.

**Figura 29.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 346-347.

**Figura 30.** Maria Clara Vilas, *Grid Maldicidade* presente na exposição *Palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas* de Miguel Rio Branco, 2021, fotografia. Site [ims.com.br](http://ims.com.br).

**Figura 31.** Maria Clara Vilas, *Grid de exposição "Palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas"* de Miguel Rio Branco cujas fotografias todas estão presentes em *Maldicidade*, 2021, fotografia. Site [ims.com.br](http://ims.com.br).

**Figura 32.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 188-189.

**Figura 33.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 189-190.

**Figura 34.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 190-191.

**Figura 35.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 192-193.

**Figura 36.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 194-195.

**Figura 37.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 196-197.

**Figura 38.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 198-199.

**Figura 39.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 200-201.

**Figura 40.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 202-203.

**Figura 41.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 204-205.

**Figura 42.** Andrei Tarkovski, *O sacrifício*, 1986, frames de vídeo. Plataforma de Streaming Mubi, mins 22:01-23:25.

**Figura 43.** Maureen Bisilliat, *A Guimarães Rosa*, 1969, fotografia, p. 32-33.

**Figura 44.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 338-339.

**Figura 45.** Hélio Oiticica, *Bólide caixa 18*, 1965, madeira, fotografia, náilon, acrílico, plástico e pigmentos. Site oficial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

**Figura 46.** Rosângela Rennó, *Atentado ao poder*, 1992, 15 fotografias p&b em papel resinado (fotos apropriadas de jornais), acrílico, parafusos e 2 lâmpadas fluorescentes, texto em adesivo aplicado sobre parede (The Earth Summit). Site oficial da artista.

**Figura 47.** Alex Flemming, *México*, sem data, fotografia. Site Enciclopédia Cultural do Itau.

**Figura 48.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 352-353.

**Figura 49.** Juca Martins, *Prisão de travesti*, 1980, fotografia. Site do Enciclopédia Itaú Cultural.

**Figura 50.** Helmut Newton, *Parque de Saint-Cloud*, 1974, fotografia. Potho Poche, p. 52-53.

**Figura 51.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 312-313.

**Figura 52.** Ricardo Rangel, *Ferro em brasa – marca de gado em jovem pastor*, 1972, fotografia. Ricardo Rangel: Insubmisso e Generoso, p. 45.

**Figura 53.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 66-67.

**Figura 54.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 70-71.

**Figura 55.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 322-323.

**Figura 56.** Édouard Manet, *Olympia*, 1863, óleo sobre tela. Site oficial do Museu D'Orsay.

**Figura 57.** Robert Morris, *Site com performance de Carolee Schneemann*, 1963, óleo sobre tela. Site oficial do Museu D'Orsay.

**Figura 58.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 156-157.

**Figura 59.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 158-159.

**Figura 60.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. Maldicidade, p. 160-161.

**Figura 61.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 162-163.

**Figura 62.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 164-165.

**Figura 63.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 166-167.

**Figura 64.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 359-351.

**Figura 65.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 386-387.

**Figura 66.** Miguel Rio Branco, [sem título], sem data, fotografia. *Maldicidade*, p. 127-128.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. *Confissões*. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

ALVES, Elis Regina Fernandes. *A modernidade e o tema da multidão em Baudelaire e Eliot*. Revista Travessias Interativas. Ribeirão Preto, nº 13, vol. 7, pgs.68-84, jan-jul/2017.

ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno*. Três volumes. São Paulo: Edusp, 2020.

ANJOS, Moacir dos. *Poesia de corpos, política da imagem*. In: RIO BRANCO, Miguel. *Nada levarei qndo morrer*. São Paulo: MASP, 2017.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. São Paulo: Unicamp, 2016.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Letra livre, 2016.

BABO, Maria Augusta. *Do espelho à fotografia: a permanência da imagem*. In: MEDEIROS, Margarida (org.). *Fotogramas: ensaios sobre fotografia*. Portugal: Documenta, 2016.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: *O que é cinema*. São Paulo: Ubu, 2018.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura: Obras Escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERLINCK, Luciana Chaui. *Melancolia: rastros de dor e de perda*. São Paulo: Humanitas, 2008.

CANCLINI, García Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2019.

CHARBEL TEIXEIRA, Felipe. *Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas*. In: *História da historiografia*. Ouro Preto, n. 05, pgs. 134-147, set. 2010.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CINTRA, Silvia. *Entrevista com Miguel Rio Branco: um dos principais fotógrafos brasileiros no momento*. Expert XP, 2020. Disponível em: <<https://conteudos.xpi.com.br/private/arte/entrevista-com-miguel-rio-branco-um-dos-principais-fotografos-brasileiros-no-momento/>> . Acesso em: 10/01/2021.

CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou O Gaio Saber Inquieto: O olho da história, III*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: *Pós*. Belo Horizonte: v. 2, n. 4, p.204 –219, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição – O olho da história, I*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Alguma Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DUARTE, Luisa. *Ali onde habita o perigo, cresce também aquilo que salva*. In: RIO BRANCO, Miguel. *Nada levarei qndo morrer*. São Paulo: MASP, 2017.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Pele do tempo*. In: RIO BRANCO, Miguel. *Pele do tempo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.

DURHAM, Eunice Ribeiro. *A sociedade vista da periferia*. Revista brasileira de ciências sociais da Associação Nacional de Pós-graduação, V.1, n.1, p.84-99, 1986

ELIOT, T.S. *Poemas*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FABRIS, Annateresa. *O corpo como território político*. Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura – Baleia na Rede, Vol.1, nº 6, ano VI, p.416-429, dez/2009.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. Volumes I e II. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FLORES, Laura González. *Fotografia e pintura*. Tradução de Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan (org.). *Estética fotográfica*. Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2004.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael De Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. *Uma nota sobre o inconsciente na psicanálise*. In: O Ego e o ID e outros trabalhos (Volume XVI). Tradução de Walderedo Ismael De Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Filosofia é, na verdade, saudade (Heimweh)*. In: O trágico, o sublime e a melancolia (Vol.1). Belo Horizonte: Relicário, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2008.

GINZBURG, Carlo. *Mitos emblemas sinais*. Tradução de Fernando Pio de Almeida Fleck. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados, 2012.

GINZBURG, Natalia. *As pequenas virtudes*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2014.

HAN, Byung-Chul. *Agonia do Eros*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HELMUT, Newton. *Photo Poche vol.3: Helmut Newton*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

JESUS, Samuel de. *Saudade: da poesia medieval à fotografia contemporânea, o percurso de um sentimento ambíguo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

KEHL, Maria Rita. *O Tempo e o Cão: A Atualidade das Depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KLATAU FILHO, Mariano. *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno, um filme de Miguel Rio Branco*. Revista Porto Arte. Porto Alegre: PPGAV/ UFRGS, v.21, n.35, maio/2016.

KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL. *Saturn and melancholy studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: O efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê, 2014.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2016.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução & melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MELO, Alexandre do. *Miguel Rio Branco: Carne do mundo*. In: RIO BRANCO, Miguel. *Nada levarei qndo morrer*. São Paulo: MASP, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*;

MICHAUD, Philippe-Alain. *Mnemosyne, ou a cinematografia sem aparelho*. Tradução de Vera Pugliese. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.3, p.341-357, set. 2020.

MIGLIORE, Riccardo. *Mergulho no cinema não-ficcional do fotógrafo Miguel Rio Branco sobre prostituição e sexo no Pelourinho de 1981*. Revista Espaço Acadêmico, nº172, ano XIV, Setembro/2015.

MOURA, Rodrigo. *Aprendendo com as prostitutas – Lendo as imagens do Maciel*. In: RIO BRANCO, Miguel. *Nada levarei qndo morrer*. São Paulo: MASP, 2017.

NADA LEVAREI QUANDO MORRER. Direção: Miguel Rio Branco. Produção de Miguel Rio Branco. Brasil: Miguel Rio Branco, 1981. Site oficial do filme.

O SACRIFÍCIO. Direção: Andrei Tarkovski. Produção de Andrei Tarkovski. Brasil: Andrei Tarkovski, 1986. Plataforma de streaming Mubi.

OLIVEIRA, Elane Abreu de. *Cidades esfaceladas: fotografia, decadência e vida urbana* (Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2014.

PAZ, Octavio. *La doble llama*. Colômbia: Editora Planeta, 2014.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. São Paulo Cosac Naify:2014.

PEDROSA, Adriano. *Poesia (do) real*. In: RIO BRANCO, Miguel. *Nada levarei qndo morrer*. São Paulo: MASP, 2017.

PIGEAUD, Jackie. *Metáfora e melancolia: ensaios médico-filosóficos*. Tradução de Ivan Frias. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2009.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PUGLIESE, Vera. *Um Processo de Criação entre a Pintura e Artes do corpo: Carolee Schneemann e Aby Warburg*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v.11, n.1, 2021.

RANGEL, Ricardo. *Insubmisso e generoso*. Moçambique: Marimbique, 2014.

REBOUÇAS, Diego Soares. *Amontoado de destroços: a trajetória de Miguel Rio Branco via imagens e montagens artísticas*. Revista Devidas Artes – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Portugal, pgs. 67 a 90, set/2019.

RIBALTA, Jorge. *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografia*. Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2004.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Unicamp, 2014.

RIO BRANCO, Miguel. *Maldicidade*. São Paulo: Taschen, 2020.

RIO BRANCO, Miguel. *Palavras cruzadas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2021.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SANTOS, Carolina Barbosa Lima e. *Eles eram muitos cavalos, uma poética contemporânea de reinvenção da tradição literária*. In: XV Abralic. Rio de Janeiro: UERJ, 2016.

SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCHILLER, Friedrich. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SCHULZ, Marcos. *Da acídia à preguiça: um voo iconográfico sobre uma encruzilhada medieval*. Revista Aedos, do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v.3, n.9, p.24-48, 2011.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: A melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: Os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. Tradução de Carlo Alberto Dastoli. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STAROBINSKI, Jean. *A Tinta da Melancolia: Uma História Cultural da Tristeza*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STIMSON, Blake. *El eje del mundo: fotografía y nación*. Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2009.

TEIXEIRA, Andreza de Lima Ribeiro. *Fragmentos no espelho: Será a imagem a mesma imagem?* (Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Tradução de Miguel Salazar. Argentina: Paidós, 2000.

TRIANA, Bruna. *Questões de fotografia: Arquivo e memória pelas lentes de Ricardo Rangel*. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, nº 10, ago/2010.

TRIANA, Heliumen. *Entre líneas: Fotografía latinoamericana*. Colômbia: Universidade Nacional de Colombia, 2009.

VAN GOGH, Vicent. *Cartas a Théo*. Tradução de Pierre Duprecht e Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2021.

Vários autores. *El tempo expandido*. Espanha: La Fábrica, 2010.



Vários autores. *Miguel Rio Branco: Nada levarei Quando morrer*. São Paulo: MASP, 2017.

VIDAL, Júlia Silva. *Criminalização operativa: travestis e normas de gênero (Direito)* – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2020.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.

YATES, Steve. *Poéticas del espacio*. Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2002.

ZANELLO, Valesca; MARTINS, Francisco. *O reencontro da clínica com a metáfora*. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 15, n. 1, p. 189-196, jan./mar. 2010.