

Miguel Rio Branco

an-arquivista



Entre os olhos, o deserto,
Miguel Rio Branco, 2001
(instalação), fotografia
(detalhe).

Osvaldo Fontes Filho

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Autor, entre outros livros, de *Merleau-Ponty na trama da experiência sensível*. São Paulo: Editora FAP-Unifesp, 2012.
osvaldo.fontes@unifesp.br

Miguel Rio Branco an-arquivista

Miguel Rio Branco an-archivist

Osvaldo Fontes Filho

RESUMO

Este texto examina três instalações fotográficas de Miguel Rio Branco onde as imagens se dispõem de modo disjuntivo, anacrônico, desengajadas de qualquer continuidade temporal, narrativa ou simbólica. Tais configurações permitem avaliar a inespecificidade congênita da imagem contemporânea. Por procedimentos de montagem, em favor de um sentido conotativo e imaginativo da imagem, o artista compactua com o que Jacques Rancière chama “uma potência de comunidade disruptiva”, criando entrelaçamentos indiferenciados de figuras, personagens e signos. Assim, em Rio Branco processualidades de caotização dos arquivos apontam para o caráter lacunar das imagens, bem como introduz zonas intersticiais entre elas, intervalos heurísticos próprios a pensar as intermitências da memória.

PALAVRAS-CHAVE: arquivo; fotografia; Miguel Rio Branco.

ABSTRACT

This text examines three photographic installations by Miguel Rio Branco where the images are arranged in a disjunctive, anachronistic way, disengaged from any temporal, narrative or symbolic continuity. Such configurations allow us to evaluate the congenital non-specificity of the contemporary image. Through montage procedures, in favor of a connotative and imaginative sense of the image, the artist agrees with what Jacques Rancière calls “a power of disruptive community”, creating undifferentiated intertwinings of figures, characters and signs. Thus, in Rio Branco processes of chaos in the archives point to the lacunar nature of the images, as well as introduces interstitial zones between them, heuristic intervals suitable for thinking about the intermittences of memory.

KEYWORDS: archive; photography; Miguel Rio Branco.



Existe sempre um conceito por trás do que faço, só que nem sempre a montagem se completa. Os conceitos se escondem no subconsciente. Zig-zagues que atordoam.¹

Habituamo-nos, mais recentemente, a percursos pelo tempo das imagens e pelas imagens do tempo a partir de gestos de apropriação de artistas-historiadores atentos às possibilidades de certa consignação anárquica dos dados do arquivo. No que foi chamado uma “verdadeira revolução na cultura da memória”, proponente de uma “contramemória” como forma diversa de conhecimento do presente pelo acesso ao passado, artistas desengajam-se de

¹ RIO BRANCO, Miguel e HERKENHOFF, Paulo. *Miguel Rio Branco: notes on the tides*, 2006. Disponível em <http://www.miguelriobranco.com.br/portu/comercio_i.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=11>. Acesso em 18 dez. 2023.

padrões em favor de desvios, de “zonas silenciosas ou silenciadas”, de intersecções capazes de constituir o “transgressivo”, o “destrutivo”.² Artistas como Adriana Varejão, Eustáquio Neves, Rosângela Rennó, Lays Mirra, Leila Danziger e Mabe Bethônico, dentre outros sensibilizados pela questão da memória, são colecionadores um tanto erráticos em suas montagens e desmontagens, adeptos de um pensamento visual constelar pouco afeito a canônicas do representacional ou do documental. Deles surgem gestos anárquicos de montar, remontar, desmontar, numa mesa de operações imaginárias – modo de desautorizar o quadro como depositário das palavras e das coisas em suas distâncias normatizadas –, de modo a deflagrar uma memória “a contrapelo”, como diria Walter Benjamin³, contrária ao assentamento historicista de seus termos.

Out of nowhere, instalação audiovisual de Miguel Rio Branco, é uma dessas montagens, em ambiente pouco propício à cristalização do quadro, à sua unidade visual e à sua imobilização temporal. Produzida no Espaço Santander Cultural em Porto Alegre, em 2012, via-se ali (figura 1) uma instalação afeita à suspensão das linguagens visuais unívocas. Um amontoado heterogêneo, rizomático, de imagens vindas dos quatro cantos da produção do artista solicitava uma percepção flutuante e distendida no tempo. A impressão é a mesma que se percebe nos registros da versão produzida em 2016 na Galeria Filomena Soares de Lisboa, ou mesmo na retrospectiva mais recente do Instituto Moreira Salles em 2020-2021: um agrupamento aleatório das imagens ou uma concepção multitemporal do espaço, privilegiando o tempo dos reflexos de luz, a rítmica das formas e dos sons. Enfim, um proceder heurístico – isto é, jamais prescritivo – pelo qual a imagem revela-se perpassada por tempos heterogêneos que tomam corpo na disposição do díspar. O Atlas de imagens warburgiano permanece no horizonte de referência do artista por sua arqueologia da cultura a partir de afinidades impensadas entre documentos heteroclitos e diacrônicos.

Em contraposição ao cubo branco, o espaço sombrio em *Out of nowhere* acentua as particularidades de uma instalação constelar própria a caotizar o portfólio do artista, a disponibilizar uma memória que se constrói por entre-choques imprevistos das imagens, nas correspondências e analogias insuspeitas que um pensamento das relações é suscetível de manifestar. Trata-se, inequivocamente, de um arquivo para reativar a disponibilidade significativa de uma espécie de arqueologia da sensibilidade do artista. Lembremos como uma “iconologia dos intervalos”, herdada de Aby Warburg⁴, desmantha a cristalização do quadro, faz “tabula rasa de dois princípios cruciais do autonomismo: a unidade visual e a imobilização temporal” em favor de um campo operatório para “espaços e tempos heterogêneos que não cessam de se encontrar, de se confrontar, de se cruzar, ou até mesmo de se amalgamar”.⁵ Ao

² BEIGUELMAN, Giselle. *Impulso historiográfico*. Peligro Edições: São Paulo, 2019. Disponível em <http://www.desvirtual.com/web_nova/wp-content/uploads/2019/12/impulso_historiografico_low.pdf>. Acesso em 18 dez. 2023.

³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 225.

⁴ WARBURG, Aby. *Atlas mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010, p. 3.

⁵ ANTELO, Raúl. *Um Atlas contra o vento. Alea: Estudos Neolatinos*, v. 13, n. 1, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2011, p. 15. Disponível em <<https://www.redalyc.org/pdf/33021020002.pdf>>. Acesso em 18 dez. 2023.

desmontar e remontar a ordem das imagens de sua produção, Rio Branco pretende as prerrogativas representacionais das imagens para considerar o intervalo, a linha de fratura entre elas e, por conseguinte, entre as coisas.⁶ Talvez se possa avançar que há no artista um gosto involuntário pelas experiências liminares, aquelas mesmas que Walter Benjamin diz estarem esgotadas na modernidade.⁷ Para um fotógrafo, tal se manifesta pela aposta no extracampo de suas fotografias, limiar de fruição no contrapé dos limites (temporais e espaciais) impostos pelo enquadramento.



Figura 1. *Out of nowhere*, de Miguel Rio Branco, 1994 (instalação audiovisual com fotografias e recortes de jornal sobre tecido e espelhos cubanos e cariocas). Santander Cultural, Porto Alegre, 2012.

O passado, deslegitimado como imagem consumada, emerge nessa obra de Miguel Rio Branco segundo um regime de aparição em permanente estado de fuga. A memória percorre as obliquidades (por vezes impensáveis)

⁶ Ver, a propósito, DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 126.

⁷ Cf. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Limiar: entre a vida e a morte. In: *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

do sentido e engendra uma superfície de resíduos (ruínas) políticos, culturais e artísticos. Como se disse, há inúmeros exemplos de uma arte interessada em remontar – no duplo sentido do verbo, imaginativo e arqueológico – “novos objetos originários”, em movimentar, pois “uma história da arte capaz de criar turbilhões, fraturas, rasgos no próprio saber que ela tem por tarefa produzir”.⁸ Assim, instalações como *Out of nowhere* de certo modo redispõem as cartas de nossa visualidade estrutural sobre uma espécie de mesa de montagem e desmontagem, dispositivo operatório de uma memória inquieta nascida da colisão do agora com o outrora. Pode-se dizer que a intenção de Miguel Rio Branco ao movimentar de tal modo seu arquivo – ao “anarquivá-lo”, por assim dizer – é o de suscitar a faculdade de reler os tempos na disparidade das imagens, na fragmentação sempre renovada do mundo e de seus personagens.

Out of nowhere remonta, pois, um arquivo para falar a partir de um “tempo da imagem”, como uma forma de se colocar à escuta das metamorfoses que ocorrem no material acumulado, de dar assim consistência ao impossível de imaginar, à própria obra na contingência de seu caótico fraseado formal. A memória é solicitada de maneira intermitente, intransitiva, o referente imagético e o próprio observador se confundem, se justapõem, na anarquia das fronteiras. Lemos, em análise lúcida:

Out of nowhere coloca de imediato, a partir do próprio título (“Fora de lugar nenhum”), a questão da superação dos limites, espaciais e temporais. Funde passado e presente, descentraliza todo e qualquer eixo de percepção, fragmenta o espaço e o olhar do observador, indefine o lugar com o espelhamento e a reflexão, enfim, faz as imagens irem e voltarem a si mesmas, numa cadeia circular que espirala o espaço infinitamente. Os espelhos, afinal, carregam traços do próprio espaço que ocupam, numa relação tautológica entre o objeto e o lugar, que se aludem reciprocamente.⁹

Fato é que o cubo branco, espaço neutro de abrigo da arte, transmuta-se para dar abrigo a uma “copresença fusional” dos heterogêneos, expressão de um mundo das imagens como “mundo do copertencimento e da entre-expressão generalizados”.¹⁰ O espaço extensivo torna-se interior intensivo a envolver o espectador em seu caráter sombrio (figura 2), como se a presença do tempo se desse como um recobrimento da imagem, como um embacamento do olhar num claro-escuro difuso. O tempo parece ali materialidade impositiva, pulsional, da superfície expressiva a abrigar trocas erráticas, não premeditadas. A se adotar a perspectiva de Jacques Rancière, poder-se-ia falar de uma particular “partilha do sensível”, percepção aberta ao acaso das relações, produzindo espaços e tempos em regime de perene diferenciação em torno de “sujeitos precários” e “atores ocasionais”.¹¹

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 96.

⁹ CANONGIA, Ligia. *Out of nowhere*. 2013. Disponível em <http://www.miguelriobranco.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=3>. Acesso em 18 dez. 2023.

¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 72 e 73.

¹¹ *Idem*, *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004, p. 49.

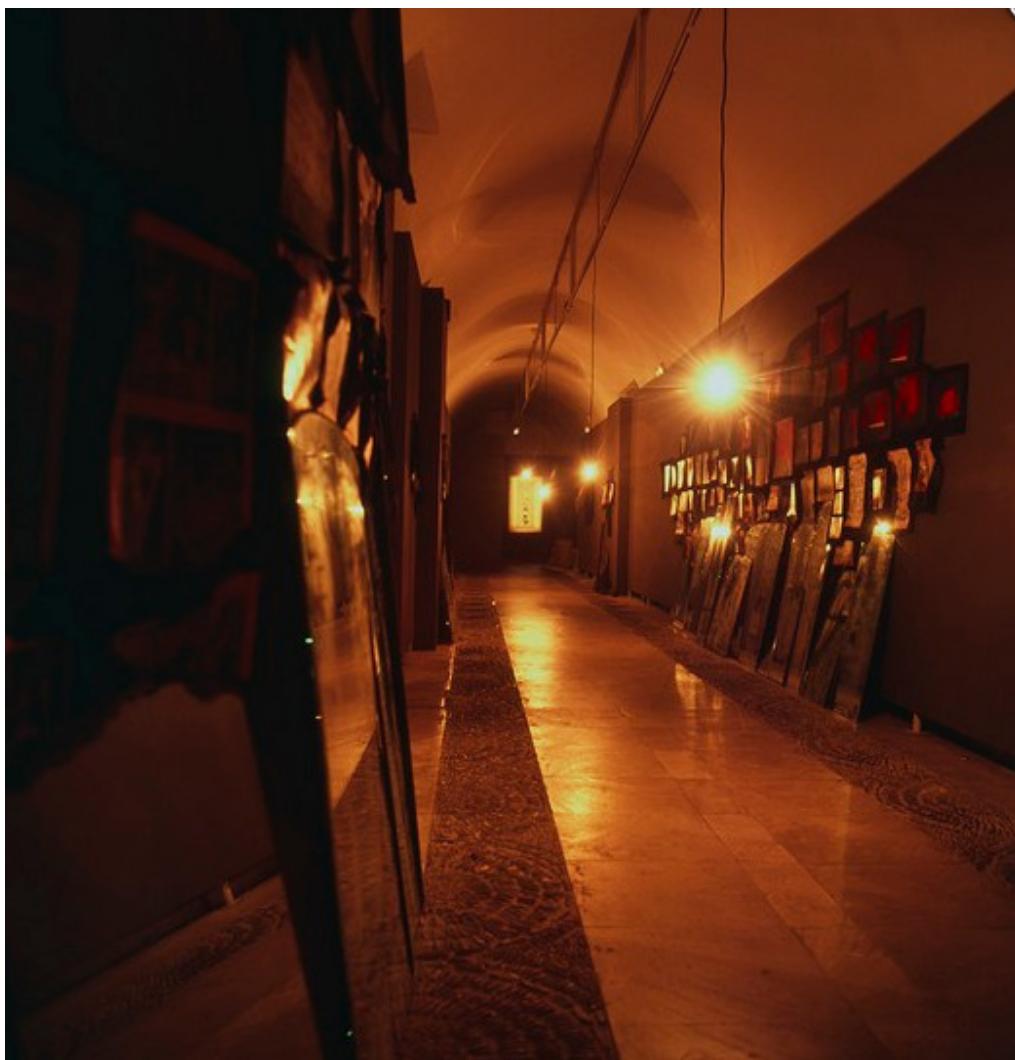


Figura 2. *Out of nowhere*, de Miguel Rio Branco, 1994-2016. Galeria Filomena Soares /Lisboa, 2016.

Nesse espaço repensado, o espelho não é mais o que era nos dispositivos da representação: zona refletora, lugar no qual o especular e o especulativo concorriam para inventar um objeto do saber como “a simples imagem do discurso que o pronuncia e que o julga”.¹² Oxidado pelo tempo, disposto um pouco ao acaso entre as imagens, o espelho em *Out of nowhere* é, antes, dispositivo constitutivo de um Atlas de lugares deslocados de suas origens, associados em combinações por vezes díspares, recortados e rearranjados repetidamente e fragmentariamente, sem causa ou finalidade. Intermediário de um labirinto de memórias, na perturbação de toda congruência representativa, o espelho manchado leva a entender como “as imagens sabem, à sua maneira, produzir um efeito com a sua negação”.¹³ Lugar das reciprocidades entre o objeto e o lugar, o espelho é produtor de uma visualidade ao mesmo tempo “originária” (*ursprünglich*) e “intermitente” (*sprunghaft*), “ao mesmo tempo tur-

¹² Idem, *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 185.

¹³ Idem, *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 118.

bilhonante e estrutural: voltada para a desmontagem da história tanto quanto para a montagem de um conhecimento do tempo mais sutil e mais complexo”.¹⁴

Em *Out of nowhere*, as imagens parecem atravessadas por movimentos de uma provisória sedimentação, movimentos advindos de múltiplas trajetórias – históricas, antropológicas, psicológicas – impeditivos de toda retenção denotativa no paradigma, no tipo. Razão porque talvez se possa convocar a imagem do caleidoscópio – “caixa de malícias visual”, afirma Didi-Huberman¹⁵ ao comentar a filosofia do tempo por montagens contraditórias em Benjamin. Isto porque as imagens e questões da obra de Miguel Rio Branco cruzam com a ideia de “polirritmia do tempo”, de “fecundidade dialética” afeita às intermitências.¹⁶ De fato, o olhar e seus interesses são captados por estilhaços espaciais e memoriais; a obra é da ordem do resto e da disseminação, matéria de uma desmontagem da representação enquanto espaço da nomeação inequívoca na estabilidade das relações. Mesmo porque em *Out of nowhere* tem-se a impressão de uma “coerência desmoronada”, de um trabalho com relativismos, sobreposições, interrupções próprias à “riqueza de uma época agonizante”.¹⁷ Todo um repertório em novas e imprevistas associações repensa a temporalidade da obra fora de qualquer narrativa diacrônica. A tentativa é a de ver o movimento interno das formas, eminentemente paratático, em torno quiçá de uma desmedida comum, marca do “profundo hoje” de que falava Blaise Cendrars, momento em que se desliga “o fio da história – isto é, a medida comum que regulava a distância entre” os sentires de uns e de outros em favor do “comum da desmedida ou do caos que doravante confere à arte sua potência”.¹⁸

Aqueles familiarizados com a obra de Miguel Rio Branco ali verão uma constelação de imagens reminiscentes de sua obra que parecem responder a uma corporeidade fragmentada e disseminada. Imagens feitas nos anos 1980 de uma academia de boxe, com seus corpos em busca de algum resgate social, vêm dialogar com imagens de corpos de *pin-ups* recortados do jornal de variedades *National Police Gazette*, tabloide sensacionalista dos anos 1920; corpos glamourizados do cinema ou do *music hall* veem-se aproximados dos corpos marcados pela baixa prostituição de Salvador. E todos se veem de algum modo multiplicados ou deformados pelos velhos espelhos manchados que Rio Branco recolheu de várias paragens sinistradas. Modo de marcar o jogo liminar entre o virtual e o real, de delimitar um espaço comum das opacidades e intermitências. “Fora de lugar algum” está, de fato, o artista, intencionalidade paradoxal a percorrer contraditoriamente “a linha descontínua dos choques reveladores e o contínuo da copresença” junto à desmedida comum da contemporaneidade.¹⁹ Nesse intento, manifestam-se múltiplos tempos: o tempo da fotografia instantânea, o tempo do *still* cinematográfico e, por fim, o tempo “real”, aquele do próprio espectador, tempo do corpo refletido no espelho. Há

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Dante do tempo*, op. cit., p. 142.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 138.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 145.

¹⁷ Idem, Remontar, remontagem (do tempo). *Caderno de Leituras*, n. 47, Salvador, jul. 2016, p. 5. Disponível em <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf>. Acesso em 18 dez. 2023.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*, op. cit., p. 52 e 55.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 70.

algo de involuntariamente benjaminiano nessa relação do presente com o outrora: ela deixa de ser meramente temporal para ser dialética, isto é, como descontinuidade que se constrói na linguagem mesma.



Figura 3. *Out of nowhere*, de Miguel Rio Branco, 1994.

Como então, pergunta-se, decifrar iconograficamente tal constelação imagética? Como identificar intencionalidades representacionais? Quiçá questionando a concepção usual da história das imagens e o modo como a partir delas articulamos a questão da temporalidade. Considerando intransitiva a relação entre objeto, significado, contextualização e conceitualização. Assumindo que a temporalidade de uma obra madura é anacrônica, descontínua, rachada, inquieta, intersticial, labiríntica; e que o olhar se faz contemporâneo

por entrecortada obscuridade, não por distinta clareza. Fato é que *Out of nowhere* furga-se ao regime representativo e “instaura uma presença que se desdobra na ausência manifesta de marcos espaço-temporais estáveis”.²⁰ Em chave benjaminiana, admite-se que a reminiscência do que passou é “uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo – e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não identidade consigo mesmo – abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo”.²¹

Uma máquina concreta de imaginação

Outra incursão de Miguel Rio Branco pela montagem dá-se na instalação multimídia *Diálogos com Amaú*, de 2012, no Pavilhão em Inhotim (figura 4). Trata-se de uma projeção sobre a trama de um tecido em movimentação, produtora de uma temporalidade mesclada de estranheza, melancolia, suspense, enigma. Rio Branco assume ali um jogo cênico que liga fotografias feitas há décadas numa aldeia caiapós a uma dinâmica cinematográfica: um “jogo de cartas, onde as imagens se embaralhavam sem um princípio e sem um fim”.²² O espaço imersivo proposto favorece as relações inesperadas entre forças e sentidos que, do contrário, permaneceriam invisíveis ou indizíveis. Nesse sentido, tem-se, quiçá, exemplo de um “espaço crítico transversal para o campo da arte” capaz de “deslocar conjuntos inteiros de discursos e afetar poeticamente visibilidades não artísticas”.²³ Em outros termos, está-se diante de uma heterotopia para encenar as distâncias, a desordem cotidiana (e de nossas reminiscências), um espaço “que faz cintilar os fragmentos de um número infinito de ordens possíveis, na dimensão aleatória do heteróclito”, um espaço de clara deriva na disposição de lugares incompatíveis e tempos heterogêneos, “sómente ativados por dispositivos socialmente separados, mas facilmente penetráveis”.²⁴ Em suma, uma máquina concreta de imaginação.

Uma vez mais, o artista propõe um lugar de imersão para um jogo movimentado de imagens que se embaralham (se contaminam) sem encadeada narrativa. Vemos ali imagens documentais com potencial de significação – a “consciência cultural de um povo”²⁵ – reconfiguradas pelos artifícios cenográficos de uma instalação multimídia: o olhar submetido ao ritmo das sobreposições é chamado a uma mutualidade dos corpos, aqueles representados e aqueles expectantes, na temporalidade difusa da montagem. O artista se explica acerca de uma relação imaginativa ou até misteriosa entre realidade e representação que nunca se verifica explícita ou panfletária. Essa relação que ele sente em profundidade entre imagem política e imagem poética solicita a desmaterialização das imagens, o conflito dos tempos.

²⁰ CHATAIGNIER, Gustavo e PIMENTEL, Leandro. *Out of nowhere: a história antes das últimas fotografias*. *Revista Famecos*, v. 29, Porto Alegre, jan.-dez. 2022, p. 6.

²¹ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.14 e 15.

²² RIO BRANCO, Miguel. Existe uma busca constante, algo que não para (entrevista). *Arte & Ensaios*, v. 24, n. 24, Rio de Janeiro, 2012, p. 8.

²³ COSTA, Luiz Cláudio da. A poética da memória e o efeito-arquivo no trabalho de Leila Danziger. *Arte & Ensaios*, v. 19, n. 19, Rio de Janeiro, 2009, p. 80.

²⁴ ANTELO, Raúl, *op. cit.*, p. 17.

²⁵ RIO BRANCO, Miguel. *Catálogo geral da 17ª Bienal de São Paulo*, 1983, p. 77. Disponível em <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=212>>. Acesso em 18 dez. 2023.



Figura 4. *Diálogos com Amaú*, de Miguel Rio Branco, 1983 (2012) (instalação multimídia com projeção sobre voile). Pavilhão em Inhotim.

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

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

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

Equilíbrio de pressões externas e internas. Movimento circular no qual se entrechocam pesadelos corrosivos e pessimistas e a tênue e amarga esperança de um novo renascer das cinzas.²⁶

As explicações de Rio Branco permitem ver que a obra, em sua transição entre diferentes suportes, investe a visão e a capacidade afetiva e criativa do corpo. Trabalho experimental, ele desconhece fronteiras e definições formais. Procura, quiçá, por lugares e tempos liminares no que estes supõem

²⁶ Idem.

"uma extensão variável, mesmo indefinida".²⁷ Os termos empregados por Rio Branco para caracterizar a dinâmica proposta falam por si: "círculo candente", "círculo vicioso", "equilíbrio de pressões", "movimento circular", "entrechoque". Não parece casual que o arquivo convocado para se imiscuir nos registros fotográficos do irrequieto Amaú – figura que espontaneamente se impõe como emblemática de um ambiente cultural que se ignora – seja proveniente do vídeo *Nada levarei quando [sic] morrer* (figuras 5 e 6). Como se sabe, os registros feitos por Rio Branco em 1989 no bairro do Maciel, uma zona sinistrada do Pelourinho, em Salvador, focalizam corpos como agentes de emergência de uma força insubmissa que só se manifesta em regime de instabilidade, força que ignora qualquer normativa de adequação. Donde a porosidade das formas, a promiscuidade/intempestividade natural de uma comunidade "barroca" que ressurge na instalação de Inhotim. Não parece sem interesse recuperar aqui, em parte, a sucessão paratática de verbos com que Paulo Herkenhoff caracteriza a processualidade de Rio Branco:

*desimaginar imagens, [...], arquitetar inauditas estruturas de representação, descompor regras, mutilar enquadramentos, destroçar totalidades, articular conjuntos instáveis, entrever pela infidelidade especular, [...], devorar com os olhos em brasa, desnomear sentimentos, transferir sentidos, [...] processar a fantasmática da retina, escarrar o fogo, coagular gozos, [...] 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 [...].*²⁸

Na instalação de Inhotim, imagens desmaterializadas pelo movimento imprevisível do voile parecem jogar com as sombras, as texturas e a luz; as interferências do suporte na dinâmica do olhar evidenciam o desejo de "imagens afectantes" que em sua breve projeção privilegiam o fluxo das expectativas, de certo modo parecendo descarregadas de clara veleidade de sentidos. De fato, é pertinente sustentar que as expectativas do olhar analítico ali naturalmente se enfraquecem ao sabor da ruptura de todo nexo causal ou narrativo.²⁹ É como se, no tempo de um cansaço existencial, o artista procurasse aproximar o distante para, nos termos de Herkenhoff, "condensar a espessura do olhar, [...] não dizer tudo, [...] enxergar na escuridão, [...] desnaturalizar o meio [...], emprestar o corpo à fotografia".³⁰ A figura infantil do menino caiapó dialoga com as prostitutas do Maciel, com os corpos exangues da miséria; os "roteiros vicários (autorizados)" são destroçados, como bem observa Herkenhoff, os equilíbrios e satisfações são descompensados, o fotógrafo aspira a uma intimidade háptica, a um "esfoliar da pele da fotografia".³¹ Rio Branco pensa em termos de restos, no gesto de escavação das sobras de tempos outros, à maneira da reminiscência benjaminiana.

²⁷ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Limiar: entre a vida e a morte, *op. cit.*, p. 37.

²⁸ HERKENHOFF, Paulo. In: RIO BRANCO, Miguel e HERKENHOFF, Paulo, *op. cit.*, p. 11.

²⁹ Cf. SERRA, Alice Mara. Foto-grafia e desconstrução. Viso: Cadernos de Estética Aplicada, n. 20, Rio de Janeiro, 2017.

³⁰ HERKENHOFF, Paulo. In: RIO BRANCO, Miguel e HERKENHOFF, Paulo, *op. cit.*, p. 12.

³¹ *Idem.*



Figuras 5 e 6. Imagens na instalação *Diálogos com Amaú* provenientes do vídeo *Nada levarei quando [sic] morrer aqueles que mim deve [sic] cobrarei no inferno*, 1985.

Essa sintaxe bastante particular da montagem – que Rio Branco afirma constituir uma “poesia visual”³² – leva de certo modo a repensar as (des)medidas da exposição. Estão ali as ficções e fricções pelo choque de matérias, como se uma inespecificidade congênita da imagem contemporânea exigisse de certo modo interrogar as disposições usuais de deposição dos sentidos. Talvez tenha razão o filósofo: “É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos

³² RIO BRANCO, Miguel. Existe uma busca constante, algo que não para, *op. cit.*, p. 10.

olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido, nem a ausência cínica de sentido. É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos".³³

No fim das contas, a tentativa é a de deslegitimar a função indicial (transitiva /referencial) da figura, em favor da materialidade do signo, de sua presença icônica como meio veraz de implicação do olhar junto à imagem. O fotográfico em Rio Branco busca por sua frequentaçāo das pulsões do corpo, das marcas da finitude humana, da pele mesma do tempo. Nesse jogo de associações sensíveis entre figuras, a ruptura com a linguagem transitiva, em favor de enviesamentos da leitura, aponta para uma desejada ruptura com o nível denotativo, direto e natural da linguagem visual. Tanto em *Out of nowhere* como em *Diálogos com Amaú*, vê-se o movimento interno das formas, em torno quiçá de uma (des)medida comum, marca de um mundo em que todas as histórias se dissolvem em tumulto dos corpos, intensidades sonoras, movimentos de uma matéria baixa/opaca. Pode-se falar, ainda, de uma genealogia cultural em regime de visibilidade barroca, por indistinção/combinação dos regimes de expressão.

Caos da arte

Uma última instalação, *Entre os olhos, o deserto*, de 2001 (figura 7), também presente no Pavilhão de Inhotim dedicado a Miguel Rio Branco, parece constituir uma experiência de tempo particularmente intransitiva. Ou seria uma instalação demonstrativa da inutilidade de uma memória linear e evolutiva em face do desmoronamento inevitável das sensações heteróclitas?



Figura 7. *Entre os olhos, o deserto*, de Miguel Rio Branco, de 2001. Pavilhão em Inhotim.

A montagem em trípticos propõe um encontro e uma reconstituição subjetivos – que se dá como temporalidade – entre naturezas heterogêneas e heteróclitas. Um cruzamento de olhares tem em vista relações incomensuráveis de pensamento, de vivências, de histórias, de percepções, no tempo de

³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.77.

uma recepção por imersão. A experiência de tal disposição imagética uma vez mais desarticula qualquer relação causal entre intencionalidade do artista e reação do espectador. Em outras palavras, a consideração do intervalo entre singularidades por vezes distantes no tempo e no espaço frustra expectativas e juízos em matéria de apreciação estética. Está-se diante de um dispositivo não mais representacional: sua eficácia, como analisa Rancière, é aquela de uma “descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores [...] se apropriam destas”.³⁴ Assim, na perspectiva da recepção, o teor alegórico da instalação estaria no “frasear plástico” de uma “sintaxe visual feita de objetos”, na qual se instala um “discurso implícito” que, “à diferença da alegoria clássica, não dispõe de códigos preestabelecidos que ajudariam o observador a entendê-la imediatamente”.³⁵ Os sentidos que supostamente se constroem pelo contato, pela juxtaposição e pela montagem, são necessariamente inconclusivos, e apontam para os possíveis desdobramentos, ainda que ficcionais, da experiência sensível (figura 8).

*Para o participador confrontado às imagens de Entre os olhos, o deserto, valem menos as experiências passadas e os conhecimentos adquiridos do que as potenciais descobertas daquilo que está por vir. Entretanto, a percepção da entropia que acomete a contemporaneidade pode obrigar o participador a um estado de resistência, no qual mobiliza camadas da memória a fim de afirmar o sentido de uma vida que pretende se revelar como história. Porém, no âmbito das instalações, o apego às certezas de uma existência que se vê mitigada pela incerteza revela que uma memória linear e evolutiva não se adequa a esse cenário. Ao contrário, é por meio da abertura para mundos possíveis que a arte anuncia um percurso que alia histórias provisórias, múltiplas e paralelas.*³⁶

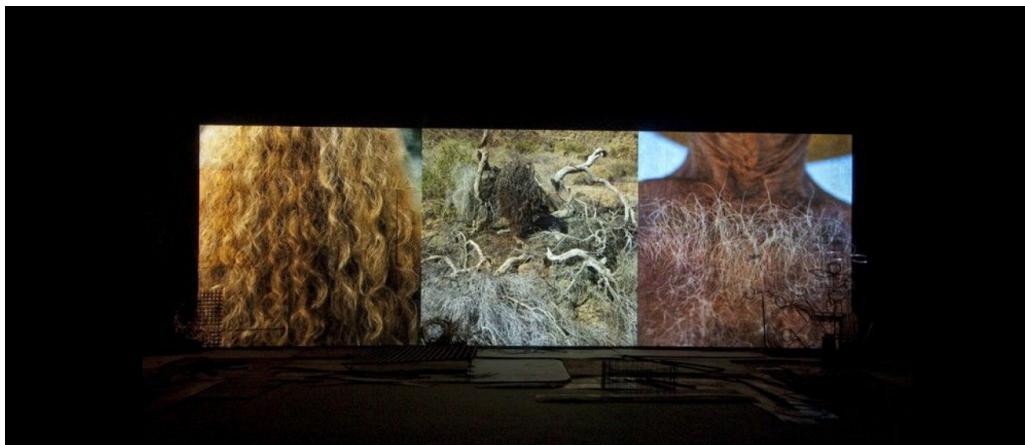


Figura 8. *Entre os olhos, o deserto*, de Miguel Rio Branco, 2001. Pavilhão em Inhotim.

³⁴ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014, p. 56.

³⁵ REBOUÇAS, Diego, MARQUES, Kadma e PAULA, Silas de. Sobre a instalação *Entre os olhos, o deserto*: aproximações relacionais, espaciais e temporais”. *Nava*. v. 1, n. 2, Juiz de Fora, 2016, p. 378. Disponível em <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32286>>. Acesso em 18 dez. 2023.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 382 e 383.

Em face de imagens em sequências que desfazem toda relação representativa, talvez se possa aludir uma vez mais ao que Rancière chama o “caos da arte”, mistura indiferente das significações e das materialidades, capaz de resgatar dos furores da esquizofrenia ou do torpor do “grande consentimento” modernos.³⁷ Afinal, que tempo expõem esses encadeamentos paratáticos/paradoxais? O tempo de corpos suspensos na “grande passividade das coisas sem razão” de que fala Rancière? Mas seria esse tempo narrável? Como suspender a assimilação da grande parataxe de hoje ao consentimento generalizado gerado pelo “comércio dos olhares” de que fala Marie-José Mondzain³⁸, à relação ordenada de fins e meios que o regime estético a princípio deslegitima?

Entre os olhos, o deserto tem seu processo de montagem de certo modo explicado em *Miguel Rio Branco: notes of tides*, livro de anotações do artista em parceria com Paulo Herkenhoff.³⁹ Vê-se ali que a forma nunca é invocada como uma entidade abstrata; sempre heterogênea em si, afeita às mesclas, seu conceito de certo modo se escamoteia, mesmo porque há inelutavelmente algo de inconsciente nesse processo artístico. A forma não se presta a reconhecer alguma filiação iconográfica, mas convoca imperiosamente uma experiência singular. As distâncias em *Entre os olhos, o deserto* transitam entre as paisagens dos desertos e as profundezas oceânicas, entre os olhares de humanos e de animais. Em trípticos, lugares de deposição do espaço intervalar, a poética do artista se encarrega de preservar a heterogeneidade do pensamento e da experiência sem anular o incomensurável que viceja entre as imagens. Tem-se razão de falar de um “saber que se constrói pelo contato, pela justaposição e pela montagem; uma relação direta com a dimensão do tempo [...], um exercício de relação com o tempo e a história das/nas coisas ao nosso redor”.⁴⁰ Nessa intersticialidade paratática, o que se revela, repita-se, é uma potência produtiva de confrontação mais que de concatenação, uma “potência ativa e disruptiva do salto”, da imigração entre ordens sensoriais díspares.⁴¹ O que não deixa de denotar, no mecanismo mesmo das relações sintáticas por associação algo constelacional, uma memória inconsciente das imagens. Contudo, poder-se-ia com pertinência também aludir a uma virtude de associação livre que bascula aqui integralmente do lado da experimentação de certo avizinhamento do dispar, derrocada do espírito de síntese. A confrontação nunca se fecha, não cessa de se deslocar, de se reconfigurar, indiferente à conclusão. Como resume magnificamente o historiador sobre seu próprio procedimento de escrita, mas que bem se prestaria aqui ao artista: “dar a ver e deslocar o ver vão para mim *pari passu*”.⁴²

Mas como funcionam as escolhas iconográficas enquanto eixo formal e semântico para a constituição de sentido? Pode-se dizer que, “através de uma trama texturada, luminosa e cromática, que atravessa a junção das imagens em seus dípticos e trípticos, revela-se uma sintaxe que afasta de sua obra a

³⁷ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*, op. cit., p. 56.

³⁸ Ver MONDZAIN, Marie-José. *Le commerce des regards*. Paris: Seuil, 2003.

³⁹ Ver RIO BRANCO, Miguel e HERKENHOFF, Paulo, op. cit.

⁴⁰ REBOUÇAS, Diego, MARQUES, Kadma e PAULA, Silas de, op. cit., p. 384.

⁴¹ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*, op. cit., p. 56.

⁴² DIDI-HUBERMAN, Georges. Qu'est-ce qu'une image de gauche? AOC, Paris, 18 jul. 2022. Disponível em <<https://aoc.media/opinion/2022/07/17/quest-ce-quune-image-de-gauche/>>. Acesso em 14 jan. 2024.

visão documental".⁴³ O referente, pela estratégia de montagem, desvia-se dos grandes princípios da designação e da significação (o que isso diz?) para impor a lei da conotação (como isso é dito?). É o estabelecimento de uma estrutura de reenvio, que faz passar uma imagem na outra, que produz literalmente os elementos que ela investe. Como se disse, não há uma finalização, mas sempre novas entradas de onde se desdobram insuspeitas conexões a criar ressignificações em suas justaposições. É justamente no espaço aberto entre as imagens que novas significações ganham expressão plástica. Naturalmente, o heterogêneo e o descontínuo trazem consigo a parte necessária de indeterminação que implica todo procedimento contrário às representações lineares, continuistas e teleológicas da história. Mergulhado no caos das imagens, o artista aos poucos começa a “costurar significados, suturar o múltiplo com cortes dilacerantes, preencher com faltas, ressignificar sobras, erigir monumentos ao precário”.⁴⁴

Em suas notas de trabalho, Rio Branco registra, indagativo:

Afinal que mistura é essa na qual estou enfiado tentando organizar o caos. Só que é um caos que poderá ser entendido e possivelmente sentido. Momentos que se seguem como se seguem os da vida tentando me soltar de mim mesmo. Misturando essências meus pessoais com momentos onde o inconsciente emerge. O que eu procuro e o que me procura. O trombone que no seu vento surdo levanta suavemente a minha colcha de retalhos. Vontade de mostrar-me mostrando a ventania...⁴⁵

Na poética por montagem de Miguel Rio Branco as imagens se precipitam em um “brutal confronto” (figura 9), recortam uma totalidade que se impõe como vertigem, “com inúmeros níveis de vida e da linguagem imbricados”.⁴⁶ A espessura da luz do fotógrafo evocaria o que o historiador e filósofo (Didi-Huberman) frequentemente chama “a espessura antropológica das imagens”⁴⁷: elas seriam o lugar de um trabalho de mobilização de todo um conjunto heterogêneo que não refere necessariamente a coisa artística. De fato, *Entre os olhos, o deserto abre a uma espacialidade “lisa”* – no sentido que lhe dá Deleuze e Guattari – isto é, um “espaço amorfó, informal”⁴⁸ onde fazer vigorar uma imaginação sensível em lugar da representação intelectual (ou simbólica) de um conteúdo.⁴⁹ Nesse espaço, as imagens produzem efeito não por seu teor de realidade, nem pelas representações que elas veiculam ou as ideologias que as subentendem, mas por sua inclusão numa tessitura plástica que interroga o processo mesmo do olhar (ou do inconsciente do olhar), em justaposições que renegam sua força documental.⁵⁰ Se uma imagem não é simplesmente uma

⁴³ MACHADO, Rosane Alves. *A imensidão íntima na fabulação da imagem fotopoética*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2009, p. 35.

⁴⁴ HERKENHOFF, Paulo. In: RIO BRANCO, Miguel e HERKENHOFF, Paulo, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ RIO BRANCO, Miguel. In: RIO BRANCO, Miguel e HERKENHOFF, Paulo, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁶ HERKENHOFF, Paulo. A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea. In: *A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro (Brasil: Confluência de Culturas - 46ª Feira do Livro de Frankfurt), 1994, p. 22.

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 505.

⁴⁸ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2002, p.181 e 182.

⁴⁹ Cf. PRÉVOST, Bertrand. *Sur l'anthropologie des images*. *Critique*, n. 908-909, Paris, jan.-fev. 2023, p. 105.

⁵⁰ Cf. RIO BRANCO, Miguel. Existe uma busca constante, algo que não para, *op. cit.*, p. 16.

aparência, é porque ela é de imediato “uma trama de desejo, de inquietação, de fantasma”⁵¹, mobilizando um elemento eficiente mais profundo que a representação. O que ali se inquieta – ao sabor do “vento surdo” das vicissitudes humanas – seria, por assim dizer, certa noção de sujeito por força do descen-tramento que dele se solicita e da natureza constelar de seus objetos. Há tempos, durações, em obra nesses objetos e cenas supostamente reconhecíveis: “uma necessidade que vai de momentos de revolta a momentos críticos, a momentos de prazer; enfim, essas coisas se misturam em momentos mais le-ves e momentos mais pesados...”.⁵² Há relações de presentificação que não deixam de ser derivativas, que por isso mesmo conferem a essas presenças seu quinhão de sobredeterminação.⁵³



Figura 9. *Entre os olhos, o deserto*, de Miguel Rio Branco, 2001.

Seja como for, cumpre apreender o tanto de estranheza que ressoa nessas proposições plásticas tão contraditórias em um artista que se diz infenso a uma “conotação específica” da obra.⁵⁴ Assim, manchas, rasgos, fragmentos mostram-se vetores plásticos de uma relação inquieta, registro de polaridades e suas ramificações (dos diversos feixes temporais). Não mais se afirmando pela “composição das atitudes” e pela “exemplaridade das imagens”, o tempo (da imagem) se revela ali tão somente pelo “excesso brutal do que aconteceu em relação a qualquer significado”.⁵⁵ Nem por isso o artista é arauto do irre-

⁵¹ PRÉVOST, Bertrand. Sur l’anthropologie des images, *op. cit.*, p. 110.

⁵² RIO BRANCO, Miguel. Existe uma busca constante, algo que não para, *op. cit.*, p. 14.

⁵³ Cf. PRÉVOST, Bertrand. Sur l’anthropologie des images, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁴ RIO BRANCO, Miguel. Existe uma busca constante, algo que não para, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁵ RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 59.

presentável. Antes, ele acompanha, com certa modéstia, o engendramento de personagens sem consistência no caos das matérias baixas.

No mais, revogada a legitimidade representativa, a visibilidade no regime estético – para usar dos termos da caracterização rancieriana da episteme contemporânea das artes – passa a privilegiar a “leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades”.⁵⁶ Nessa leitura, “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro” ao ser arrancado de sua evidência para a condição de hieróglifo, índice fantasmagórico do verdadeiro. Enfim, um an-arquivista como Miguel Rio Branco aposta na aproximação dos díspares como modo de evitar, nas configurações da arte, os mecanismos de positivação dessa fantasmagoria, dentre os quais a fotografia documental em seus registros da mentalidade de uma época.

Artigo recebido em 31 de março de 2024. Aprovado em 13 de maio de 2024.

⁵⁶ *Idem, A partilha do sensível. Estética e política.* São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 50.