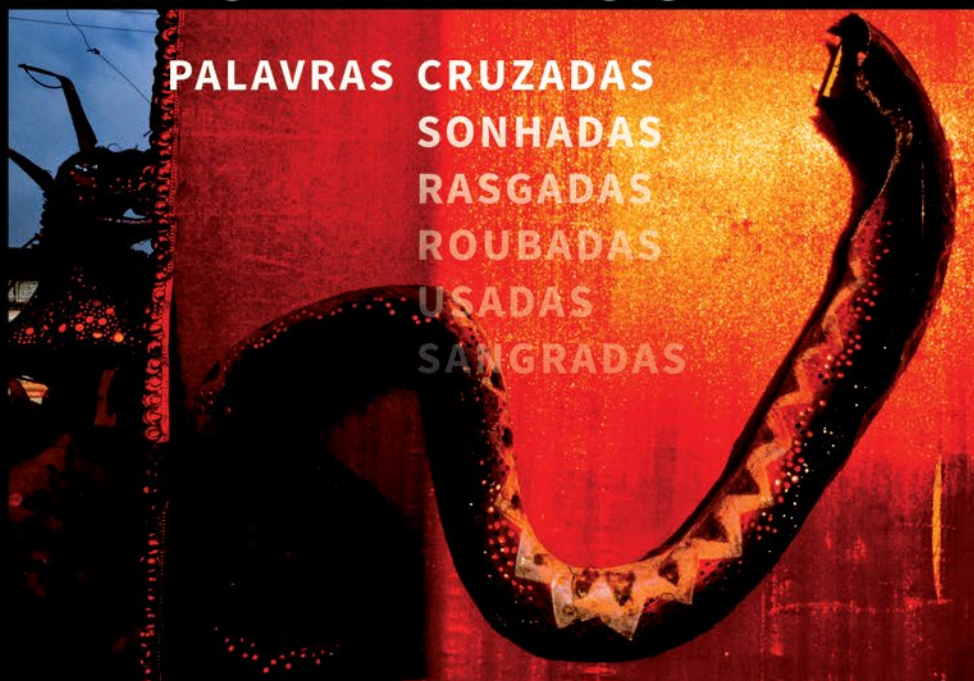




MIGUEL RIO BRANCO



PALAVRAS CRUZADAS
SONHADAS
RASGADAS
ROUBADAS
USADAS
SANGRADAS

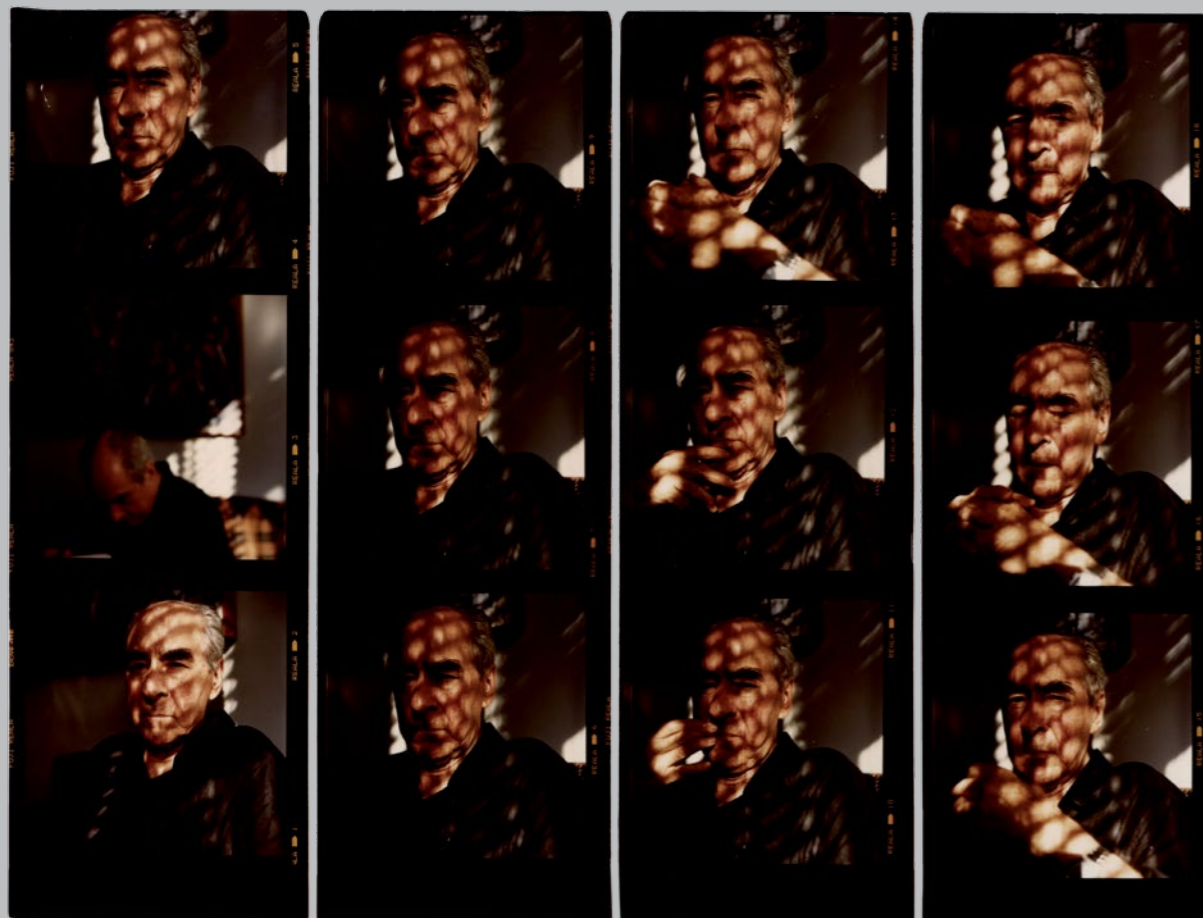


MIGUEL RIO BRANCO

PALAVRAS CRUZADAS
SONHADAS
RASGADAS
ROUBADAS
USADAS
SANGRADAS

CURADORIA
MIGUEL RIO BRANCO
THYAGO NOGUEIRA

De 26 de agosto a 12 de novembro de 2023



Meu primeiro contato com Miguel Rio Branco foi em Veneza, em 2001, quando participei da produção da sua memorável exposição na Fundação Peggy Guggenheim.

Desde lá, foi crescendo uma deliciosa amizade com este artista multifacetado, que sempre nos surpreende a cada novo projeto.

Tudo nele transpira uma obra épica, inclusive ao vermos sua complexa origem genética – tataraneto do Visconde de Rio Branco, bisneto do Barão de Rio Branco e, ainda, neto do grande artista J. Carlos.

Na sua última exposição, realizada pelo Instituto Moreira Salles e apresentada nas duas sedes da instituição, em São Paulo e no Rio de Janeiro, Miguel me surpreendeu mais uma vez.

De imediato, contei com o apoio de Marcelo Araujo, diretor do IMS, para que essa exposição fosse apresentada em Porto Alegre, o que não teria sido possível sem a sua generosa parceria.

Na página ao lado, vemos uma obra de Miguel Rio Branco, praticamente inédita – um múltiplo fotográfico de Iberê Camargo, feito em 1993 e preservado no Acervo Documental da Fundação Iberê.

É exatamente aí que vemos o atento olhar do artista, trazendo conexões que fazem estas parcerias serem cada vez mais fundamentais para continuarmos a oferecer ao público o que temos de melhor.

Nossos especiais agradecimentos ao Instituto Moreira Salles, que nos prestigia com esta primeira parceria, aos seus diretores Marcelo Araujo e João Fernandes e, mais uma vez, ao artista Miguel Rio Branco.

EMILIO KALIL
Fundação Iberê



Morandi perverso, 1993

IMS

Traz imensa satisfação para o Instituto Moreira Salles a apresentação, em Porto Alegre, da exposição *Miguel Rio Branco – Palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas*, por meio de parceria com a prestigiosa Fundação Iberê.

Organizada pelo IMS, a mostra foi originalmente apresentada em nosso Centro Cultural de São Paulo em 2020/2021 e, posteriormente, em nosso Centro Cultural do Rio de Janeiro, na Gávea, em 2022/2023, antes do seu fechamento temporário para obras de reforma e ampliação.

Miguel Rio Branco é um dos maiores artistas brasileiros, conhecido pela forma como construiu uma identidade própria para o país por meio de sua obra fotográfica. Sua linguagem original, elaborada em décadas de produção, deu origem a uma escrita fotográfica particular, que compõe o objeto de estudo desta exposição.

Gostaríamos de agradecer calorosamente a Emilio Kalil, diretor-superintendente da Fundação Iberê, e sua equipe, pela oportunidade de contribuirmos para a maior divulgação dessa obra singular e potente, esperando que essa parceria institucional se desdobre em muitas outras ações.

Nosso agradecimento maior é a Miguel Rio Branco, pela confiança e pelo privilégio de compartilhar essas imagens que reverberam novos sentidos a cada olhar.

MARCELO ARAUJO
Diretor geral

JOÃO FERNANDES
Diretor artístico

Instituto Moreira Salles



Cinema Glória, 1975

O AVESSO DO MUNDO-CASSINO

LUISA DUARTE

“Nós somos semelhantes a esses sapos, que na noite austera do pântano se chamam e não se veem.”

René Char

Assim como os sapos, que buscam algum contato, ou diálogo, em meio ao pântano, mas não se veem, a contemporaneidade parece instaurar um monólogo interno asfixiante. Sentimo-nos não escutados, nem pelos outros, tampouco por nós mesmos – a despeito de todas as redes de “comunicação” que nos rodeiam diariamente, nas quais uma imensa cacofonia se dá. Paira no ar uma sensação de impotência, como se tudo aquilo que é dito ou feito nunca chegasse a ter uma consequência sólida. Nossos gestos mais íntegros, verticais, parecem se desmanchar no ar, nossas palavras esperançosas têm, repetidamente, um contraponto cruel em uma época que faz o elogio incessante da “eficácia”, da “competência”, da “agilidade”, retirando de ambos – gestos e palavras – sua vida e seu poder próprios, autônomos. No lugar de ações, entram em cena jogadas, pois todo passo é medido de acordo com sua capacidade de produzir resultados tangíveis, pragmáticos. Tudo coopera para que nos adequemos ao que está aí, querendo nos fazer crer que qualquer desejo de transformação estrutural seja, no limite, ingenuidade. Facilmente podemos nos somar à legião de zumbis ventríloquos, tornando-nos parte da engrenagem sintomática que chamo de “mundo-cassino”.¹

Mas o que seria o mundo-cassino? Trata-se de um mundo caracterizado pela onipresença da tecnologia no cotidiano, marcado pela temporalidade 24/7 (aquela que pensa o planeta como um *duty free* aberto 24 horas, sete dias por semana). Nele, a nossa atenção é disputada por uma torrente de informações disparadas por *smartphones*, fazendo com que sejamos abordados ininterruptamente pelos algoritmos da internet – a lógica do cassino está posta aqui a todo momento no sentido de nos compelir a voltar à rede o mais rápido possível. Um mundo no qual tudo é vigilância, consumo e dependência (de imagens, de aparelhos eletrônicos, de redes sociais, de psicofármacos). O mundo-cassino é, também, aquele que finda por condenar à morte (física e simbólica) todos aqueles que não participam do seu jogo, no qual Deus é o dinheiro.² É, a um só tempo, o mundo do antropoceno e da necropolítica, tal como enunciada por Achille Mbembe.³

¹ Parte deste parágrafo foi publicada no texto “Gritos surdos”, de minha autoria, reproduzido no catálogo da exposição de mesmo nome de Miguel Rio Branco, na Casa França-Brasil, em 2015. A diferença se encontra na introdução, no texto presente, da expressão “mundo-cassino”, cunhada por mim, antes ausente, que deflagra todo o desenvolvimento do texto agora publicado.

² Afirmção de Giorgio Agamben em entrevista concedida a Giuseppe Savà e publicada no jornal italiano *Ragusa News*, 2011. A tradução é de Selvino J. Assmann, professor de filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). A entrevista completa está disponível em: www.ihu.unisinos.br/noticias/512966-giorgio-agamben. Acesso em: 11.04.2017.

³ Tomando como ponto de partida as reflexões de Michel Foucault, Achille Mbembe nos recorda como no estágio atual do neoliberalismo o poder político se apropria não só da vida (biopolítica), mas também da morte (necropolítica), instaurando a gestão de como e quem deve morrer.

Se os cassinos são ambientes fechados, marcados por um tempo em *looping* no qual nos é vedada a chance de ver o passar das horas, com o intuito de que a aposta não cesse, o mundo 24/7, muito bem delineado pelo teórico Jonathan Crary, é, por sua vez, uma síntese desse enunciado. Nas palavras do autor:

Um mundo 24/7 é desencantado, sem sombras nem obscuridade ou temporalidades alternativas. É um mundo idêntico a si mesmo, um mundo com o mais superficial dos passados, e por isso sem espectros. [...] Com um menu infinito e perpetuamente disponível de solicitações e atrações, 24/7 incapacita a visão por meio de processos de homogeneização, redundância e aceleração. Apesar de afirmações em contrário, assistimos à diminuição das capacidades mentais e perceptivas em vez de sua expansão e modulação. A situação de hoje é comparável ao clarão típico da iluminação de alta intensidade ou à névoa cerrada, nos quais não há variações tonais suficientes que permitam fazer distinções perceptivas e nos orientarmos em função de temporalidades compartilhadas.⁴

Sabedor de que muita luz finda por cegar, Crary aproxima o clarão característico da iluminação intensa a uma névoa cerrada, ou seja, em ambas as situações já não discernimos as nuances, em que tudo se mostra chapado, espécie de “aspereza ininterrupta do estímulo monótono”, que antes anestesia do que calibra ou estimula a percepção. Essa época que atua contra o olhar, a despeito de se dar, sobretudo, para o olhar, é a do mundo-cassino. 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. Um mundo sem temporalidades alternativas, portanto escravo da ordem produtivista do capital. Um mundo que nos acossa diariamente com o brilho estéril das telas dos celulares, capaz de engendrar uma dinâmica ininterrupta de estímulos dispersos e monótonos. Um mundo no qual o excesso de produtividade e a hiperocupação tornam-se, paradoxalmente, o germe que semeia uma enorme passividade. Um mundo no qual nos distanciamos da realidade sensível, na medida em que habitamos, a maior parte do tempo, zonas digitais cujas telas, sempre lisas e limpas, simulam uma temporalidade não humana, para a qual as rugas, as marcas do tempo, nunca chegam. Um mundo que, no limite, obtura a afetabilidade – a nossa capacidade de ainda afetar e ser afetado.

Não me parece exagero afirmar que a obra de Miguel Rio Branco se constitui como um acontecimento de alta voltagem política e poética que afirma todo um avesso do mundo-cassino. Os trabalhos reunidos em *Palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas* são exemplares do caminho a um só tempo ético e estético que vem sendo construído desde o fim da década de 1960. Ou seja, estamos lidando com uma produção que antecede o diagnóstico traçado nas linhas anteriores. Rio Branco volta seu olhar para as margens, dando protagonismo para as vidas ali existentes, bem antes de esse movimento se disseminar no campo da arte contemporânea.

As fotografias mais remotas presentes na exposição datam de 1970 e 1972. Em preto e branco, são exemplares da época em que o artista morava em Nova York, cidade que viria a se tornar, a partir da década de 1990, um exemplo maior do mundo-cassino. Se a cor, elemento que viria a ter um papel fundamental na sua poética, ainda não comparecia, já era nítido um olhar capaz de enxergar, no cerne do que, à primeira vista, parece somente marginal e obscuro, uma insuspeita vitalidade, uma luminosidade advinda justamente das sombras, e não dos holofotes com suas luzes artificiais.⁵

⁴ CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 29 e 43.

⁵ Penso aqui nos escritos de Pier Paolo Pasolini que foram objeto dos estudos de Georges Didi-Huberman em seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011). Pelas cartas do poeta e cineasta italiano, percebemos a precocidade do seu diagnóstico acerca do que seria uma nova forma de fascismo. Para Pasolini, o fascismo mais perigoso é aquele que penetra nas almas, nos corpos, nos gestos, na linguagem. Sobre esse ponto de vista, escreveu Peter Pál Pelbart: “Os vaga-lumes metaforizam a humanidade em vias de desaparecimento, reduzida à sua mais simples potência, que nos envia sinais em meio à escuridão. Na noite profunda, a luz do vaga-lume é visível — só some frente à claridade ofuscante dos projetores, dos *shows* políticos, dos estádios de futebol, dos estúdios de televisão. Esse excesso de luz, de holofotes, de projetores pelos quais o poder varre todo o campo e o torna visível capturando-o — essa é a agonia de Pasolini. Ele não tem qualquer apreço pela promessa de ascensão social das esquerdas, mas de maneira anarquista se fixa na memória do povo, na ‘força do passado’ — sua gíria, sua tatuagem, suas mímicas. É essa a potência política capaz de reconfigurar o futuro, a energia revolucionária própria dos miseráveis, dos ‘desclassificados’ pelo jogo corrente.” Ver: PELBART, Peter Pál. *Ensaio do assombro*. São Paulo: n-1, 2019, p. 222.

Para isso, Rio Branco move sua objetiva na direção daqueles que vivem nas bordas de uma sociedade baseada na produtividade e na acumulação do capital,⁶ desvelando, a um só tempo, o drama e a potência ali existentes.

Na série batizada *New York Sketches* (1970 e 1972), realizada em Nova York, vemos 24 fotografias que formam uma seqüência na qual uma imagem intensifica o sentido da outra. Já ali fica claro um movimento que se tornaria característico de toda a produção do artista, qual seja, o de flagrar objetos, cidades, pessoas e animais, dando a todos um tratamento comum – estamos diante de distintas geografias a serem percorridas por uma córnea igualmente afiada. Nas duas primeiras fotos que abrem a seqüência, avistamos o que podem ser consideradas imagens-clichês da cidade – o Empire State Building e as torres gêmeas do finado World Trade Center. Entretanto, cabe notar como ambas surgem deslocadas de suas vocações naturais de cartões-postais – na primeira, o topo do edifício encontra-se deformado; na segunda, as torres surgem ao fundo, ainda em construção, ocupando somente a parte lateral esquerda da foto, enquanto, no primeiro plano, o que se vê é um descampado no qual se ergue uma casa sobre rodas, feita de materiais reaproveitados. Parece haver mais interesse por parte do artista naquilo que acontece ao rés do chão, nos terrenos baldios, do que no topo dos edifícios imensos que ecoam a vertigem narcísica do capital.

Fazem ainda parte dessa seqüência a foto do homem que dorme, contorcido, em um banco; aquela na qual quatro pessoas sentadas, duas bem idosas, outras mais jovens, têm como moldura o muro ao fundo, em que está pichada em letras tortas a inscrição “*revolution*”, enquanto um amontoado de lixo ganha a rua no primeiro plano; e ainda aquela na qual uma insuspeitada conversa se dá entre um homem de pé com uma pessoa deitada na calçada, que, por sua vez, está recostada em outra que dorme – todas as imagens remetem a uma forma de percorrer o tecido urbano que leva para o centro do quadro aquilo que antes estava destinado a ser coadjuvante.

Note-se que podemos ver cada uma das 24 imagens que compõem a série como trabalhos autônomos, encerrados em si mesmos, mas, ao mesmo tempo, como se estivessem sempre abertos a fazer parte de outras e novas construções, ganhando, assim, sentidos até então inauditos. Essa forma de proceder, que instaura um diálogo entre as imagens por meio de distintas aproximações, encontra-se presente em toda a obra do artista. Um exemplo dessa espécie de método que rege sua maneira de trabalhar pode ser visto na seqüência que reúne *Máscara africana* (1979), *Homem na janela da parede rosa* (1979) e *Ruína 1* (1979).

Na primeira, um cachorro se contorce, como se buscasse cheirar o próprio rabo. Sua maleabilidade, capaz de nos fazer ver seu corpo por fragmentos, evoca uma máscara africana.⁷ Somam-se à imagem os vestígios da pegada de sua pata ainda visível na calçada, o muro de azul intenso tomado pelas marcas do uso. Na foto seguinte, o muro rosa ecoa o azul, anterior. O homem que surge de costas na janela, com uma camisa que mescla os tons dos dois muros, forma uma espécie de amálgama que interliga corpo e espaço – ambos formam um só território. Não por acaso, a última foto do tríptico é pura ruína.

⁶ O barroco e o erotismo são elementos presentes na poética de Miguel Rio Branco que nos endereçam para o que seria uma economia do desperdício. Severo Sarduy, em *Escrito sobre um corpo*, discorre sobre as relações entre a linguagem barroca e o erotismo. O barroco possui a característica da superabundância e do desperdício sem finalidade, contidos no erotismo. Tanto um como o outro se justificam por si mesmos. As fotografias de Rio Branco, no uso todo próprio e intenso da luz e da cor, filiam-se à visualidade barroca. No barroco, a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação. Bem como no erotismo encontra-se interrompida a finalidade reprodutiva do sexo. Nas palavras de Sarduy: “Esta repetição obsessiva de uma coisa inútil (já que não tem acesso à entidade ideal da obra) é o que determina o barroco enquanto jogo, em oposição à determinação da obra clássica enquanto trabalho. A exclamação infalível que suscita todo ato barroco, quer pertença à pintura ou à confeitaria: ‘Quanto trabalho!’, implica um mal dissimulado adjetivo: quanto trabalho perdido! Quanto jogo e desperdício, quanto esforço sem funcionalidade. É o superego do *Homo faber*, o ser-para-o-trabalho, o que aqui se anuncia impugnando o deleite, a voluptuosidade do ouro, o fausto, o desdobramento, o prazer. Jogo, perda, desperdício e prazer: isto é, erotismo enquanto atividade que é sempre puramente lúdica, que não é mais que uma paródia da função da reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo ‘natural’ dos corpos.” Ver: SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 77.

⁷ Quando estamos no terreno da arte, é incontornável lembrar de *Les Femmes d'Alger* (1907), de Pablo Picasso, na qual o todo é feito de pedaços que mantêm relações tensas entre si, e as máscaras estão presentes com o intuito de desconstruir o que restava da representação renascentista e afirmar o reconhecimento do estatuto de arte naquilo que a cultura dominante julgava uma manifestação primitiva, no caso, justamente as máscaras africanas. Sobre isso, ler o texto “Emblemas do corpo”, de Paulo Sergio Duarte, publicado no catálogo da exposição de mesmo nome realizada no CBBB Rio de Janeiro, 1993.

As paredes do sobrado abandonado destacam em cada centímetro uma dimensão tátil. Rio Branco sabe que ir até as ruínas de um tempo não significa paralisia ou niilismo. O artista flagra os sinais deixados pelo passar dos anos, pois assim consegue narrar o presente a contrapelo, olhando uma vez mais para a face às vezes bárbara, às vezes melancólica, por vezes erótica, outras vezes bela, que reside em um só e mesmo “corpo”. Não nos enganemos, de corpo em corpo, de cidade em cidade, de animal em animal, o que o artista desenha é o avesso de um certo *zeitgeist* – o avesso do espírito do tempo-cassino.

Todas essas dimensões de uma mesma face se deslindam, por sua vez, na seqüência batizada de *Mona Lisa* (1973), na qual sete fotos revelam fragmentos do corpo de uma mesma mulher. Na primeira imagem, a moça fita algo enquanto segura em uma das mãos um copo de cerveja e, na outra, um cigarro. Ao centro, seus seios são ofertados; ao lado, o gesto de se maquiar em preparo para a noite, para a sedução, é flagrado. Logo abaixo, avistamos uma série de cicatrizes que habitam uma de suas coxas, espécies de máculas que desvelam um tempo vivido dura e intensamente.

Em ambas as seqüências, tanto na que mira a paisagem urbana decadente quanto naquela que se ocupa da paisagem feminina, cor e luz são os elementos que operam a transfiguração capaz de desvelar, em meio a um ambiente no qual as condições materiais são frágeis, uma vitalidade ímpar. As paredes carcomidas pelo tempo em *Ruína 1* e as coxas atravessadas pelas cicatrizes de *Mona Lisa* nos endereçam a um mesmo tipo de mundo, qual seja, aquele que se encontra nas antípodas do mundo-cassino. Por entre as múltiplas cicatrizes dos lugares e das pessoas presentes na obra de Rio Branco, abre-se uma senda de potências inauditas. Não estamos diante de espaços mortos que, para falar nos termos atuais, precisariam ser revitalizados. Tampouco diante de vidas indesejáveis, que a gentrificação trata de excluir e a necropolítica, de matar. À luz da poética do artista, desvitalizados são os corredores dos *shopping centers* e os rostos conservados à base de Botox e intervenções cirúrgicas. Desde muito antes da ascensão do que chamamos aqui de mundo-cassino, Rio Branco já advogava pelo seu avesso. Em uma época que se orgulha de seu pragmatismo, de corpos eficientes e saudáveis, aqueles que aparecem em suas imagens, sempre encenando a si mesmos, agem, involuntariamente, contra o corpo como carne de trabalho. Cada um ali encerra uma diferença, enunciando o contrário do militarismo da produção e a chaga de uma sociedade perversa e desigual.

*

O mundo-cassino nos oferece imagens photoshopadas, sua figura emblemática é o turista, e seu panteão é composto por conglomerados financeiros, hotéis, lojas, hipermercados, *shopping centers*, praças de alimentação e, ainda, os próprios cassinos, obviamente. Mas, sobretudo, o seu jogo se dá, hoje, no espaço etéreo das redes acessadas por computadores e celulares. No limite, estamos tratando sempre de espaços controlados que se configuram como paraísos da anestesia e da dessubjetivação, capazes de eliminar a imprevisibilidade da vida, apagando toda a dimensão de conflito inerente à ideia de espaço público, toda a vibração contida nos encontros interpessoais, assim como qualquer possibilidade de amplitude e intensidade, tanto em termos corpóreos quanto subjetivos.⁸

O universo de Rio Branco, por sua vez, é composto de um repertório que pode ser lido, como já afirmamos, como o absoluto avesso desse mundo – forjado por carne, pele, saliva, suor, sangue, nervo, gemidos, vertigens, provenientes de pugilistas, prostitutas, indígenas, meninos, idosos, capoeiristas, cachorros, que vivem entre facas, lâminas, bebidas, cigarros, cicatrizes e tatuagens, e habitam as regiões onde as cidades ainda pulsam. Se no mundo-cassino a luz é fria, em Rio Branco é quente, e o vermelho reina. Se ali há uma tentativa de recalque da morte, aqui ela tangencia tudo e todos. Se ali se conforma uma

⁸ Sobre esse debate, ver o capítulo 3 do livro *Dentro do nevoeiro*, de Guilherme Wisnik (São Paulo: Ubu, 2018).

vida estéril,⁹ aqui o erotismo e o sexo são protagonistas. Se ali paira uma vontade de nitidez e clareza artificiais, aqui ocorre uma aliança entre os mistérios do dia e da noite. Na era da *selfie*, o artista restaura a dimensão encarnada das imagens, o seu caráter de assombro e transformação.

Um exemplo maior desse caminho na obra de Rio Branco encontra-se em *Out of Nowhere* (1994), instalação que torna evidente o fato de estarmos diante de um artista que tem também na pintura e no cinema campos importantes do seu cultivo poético. Montada pela primeira vez no contexto da Bienal de Havana, a obra ganha uma nova e diferente configuração a cada vez que é remontada, mas sempre de forma a compreender os mesmos elementos: inúmeras fotografias presas a pedaços de tecido preto, uma trilha sonora com músicas dos anos 1920 e 1930 (entre as quais a canção homônima, composta por Johnny Green e Edward Heyman, que dá título ao trabalho), espelhos antigos e gastos, todos instalados em um ambiente onde lâmpadas de luz incandescente de baixa intensidade pendem do teto, e no qual o vermelho imanta todo o espaço.

Out of Nowhere coloca, a partir do seu título (De lugar algum), a ideia de superação das fronteiras, tanto espaciais quanto temporais. As inúmeras fotografias ali reunidas configuram-se como uma espécie de composição feita a partir de fragmentos de diferentes momentos do trabalho do artista, além de apropriações pontuais. Nessa espécie de caleidoscópio, surgem imagens da série *Maciel*, feita com os moradores e as prostitutas de uma região do Pelourinho, em Salvador; fotos da série dos boxeadores da Academia Santa Rosa, na Lapa, Rio de Janeiro; e, ainda, recortes provenientes do antigo jornal novaiorquino *Police Gazette* e *stills* do filme *A bela e a fera*, de Jean Cocteau. Ao fundo, a trilha sonora baixa, vinda de um rádio, instila um gosto de passado e erotismo no ar.

Estão conjugados aqui diferentes tempos, aquele mais remoto, capaz de convocar a memória, o da fotografia instantânea, o do *still* cinematográfico e, ainda, aquele vinculado ao presente, dado pelo movimento do nosso corpo no espaço que passa a integrar o trabalho quando refletido nos espelhos.

Espelhos que rebatem a própria instalação, instaurando uma espécie de movimento tautológico, no qual a obra se dobra sobre si mesma. Note-se como aqui os espelhos não aparecem como superfície confiável capaz de traduzir fielmente o que se encontra à sua frente. Gastos pelo tempo, enevoados, fornecem somente visões parciais. Surgem antes como multiplicadores de dúvidas do que de certezas a respeito daquilo que refletem.

Assim, no que toca à relação com o tempo, *Out of Nowhere* nos leva a recordar a forma com que Walter Benjamin concebia a temporalidade das obras de arte. Para o autor, todo trabalho de arte não conteria em si uma temporalidade extensiva, mas sim intensiva. Não se trataria de buscar compreender a obra no tempo, mas o tempo na obra. Parece-nos que Rio Branco se relaciona com o seu arquivo vivo de imagens justamente dessa maneira. Sob o ponto de vista da concepção benjaminiana, uma obra contemporânea pode possuir vínculos mais próximos com outra da Antiguidade do que necessariamente com alguma que lhe faz par no tempo atual. A forma com que o artista rege (penso aqui no sentido musical da palavra) as suas imagens, por meio de aproximações, montagens, edições que associam diferentes épocas e lugares, finda por estilizar a noção extensiva de tempo, remetendo-as, uma vez mais, para *out of nowhere*, para um lugar algum que desvincula a fotografia de uma data e um espaço específicos.

⁹ Quando falamos sobre a esterilidade da vida no mundo-cassino, somos levados a nos recordar da seguinte passagem do pensador italiano Franco “Bifo” Berardi, segundo a qual a cultura do déficit de atenção que caracteriza a atualidade estaria associada justamente a um declínio da experiência do gozo na contemporaneidade: “Não temos tempo bastante para dar atenção a nós mesmos nem àqueles que vivem ao nosso redor. Tomados pela espiral da competição, não somos mais capazes de entender nada a respeito do outro. A atenção, faculdade cognitiva que possibilita a percepção plena de um objeto mental (nosso próprio corpo, por exemplo, ou o corpo da pessoa que acariciamos), é disponível em quantidade limitada, tanto é verdade que nos últimos anos alguns economistas (os economistas, verdadeiros coveiros da alma humana) começaram a falar de ‘*attention economy*’, e, quando um recurso se torna objeto daquela ciência necrófila, quer dizer que se tornou um recurso escasso. A atenção é um recurso escasso, tanto é verdade que há técnicas para otimizá-la. Nas sociedades pós-industriais, a atenção foi absorvida de forma crescente pela competição; é natural que sobre pouca atenção para uma atividade que não tem nada a ver com a competição e a produtividade.” Ver: BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu, 2019, p. 220.

Já no que toca à relação com a representação, cabe realizar mais um paralelo com o que chamamos aqui de mundo-cassino. Se neste testemunha-se uma vontade de nitidez, de mapeamento, de decodificação, é também ali que se constata a construção de um mundo no qual se torna cada vez mais difícil distinguir o verdadeiro do falso, no qual se propagam as *fake news*, em que nos deparamos com imagens feitas digitalmente que simulam à perfeição rostos humanos, fazendo-nos crer que são reais, quando não são.¹⁰ Esse mundo que se mostra nítido e claro, mas que, no limite, forja um universo falso, artificial, é o oposto do mundo feito de espelhos envelhecidos, luz baixa e quente, imagens que solicitam que cheguemos perto para melhor enxergar, visto em *Out of Nowhere*. 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. Enquanto lá, onde tudo é luz, clareza, brilho, nitidez, habita o que, em realidade, confunde e entorpece, anestesia e trata de turvar, simultaneamente, olhar e pensamento.

À medida que o mundo-cassino avança, espraçando seu modo de ser blindado, à medida que o ar se torna irrespirável, mais as imagens reunidas em *Palavras cruzadas...* tornam-se acontecimentos capazes de restaurar aquilo que se encontra, mais do que nunca, obturado: a nossa afetabilidade, a nossa capacidade de afetar e ser afetado. Com as fotografias de Miguel Rio Branco, através de sua “córnea erotizada”,¹¹ aprendemos que uma possível saúde do corpo social não será garantida por uma respeitosa distância. Ao contrário, é na incômoda e conflituosa, prazerosa e sedutora proximidade que podemos, enfim, despertar para a precariedade e a beleza do outro. Proximidade que nos impele à invenção de outros modos de existência, certamente mais intensos e solidários e menos estéreis e indiferentes.¹²

Luisa Duarte é escritora, curadora independente e pesquisadora, mestre em filosofia pela PUC-SP e doutora pelo Instituto de Arte da UERJ. Organizou, com Adriano Pedrosa, o livro *ABC — Arte Brasileira Contemporânea* (Cosac Naify, 2014) e foi cocuradora da 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil.

¹⁰ Ver o site www.thispersondoesnotexist.com, que a cada dia hospeda um rosto diferente, cuja fisionomia parece real, mas em realidade foi criado por inteligência artificial.

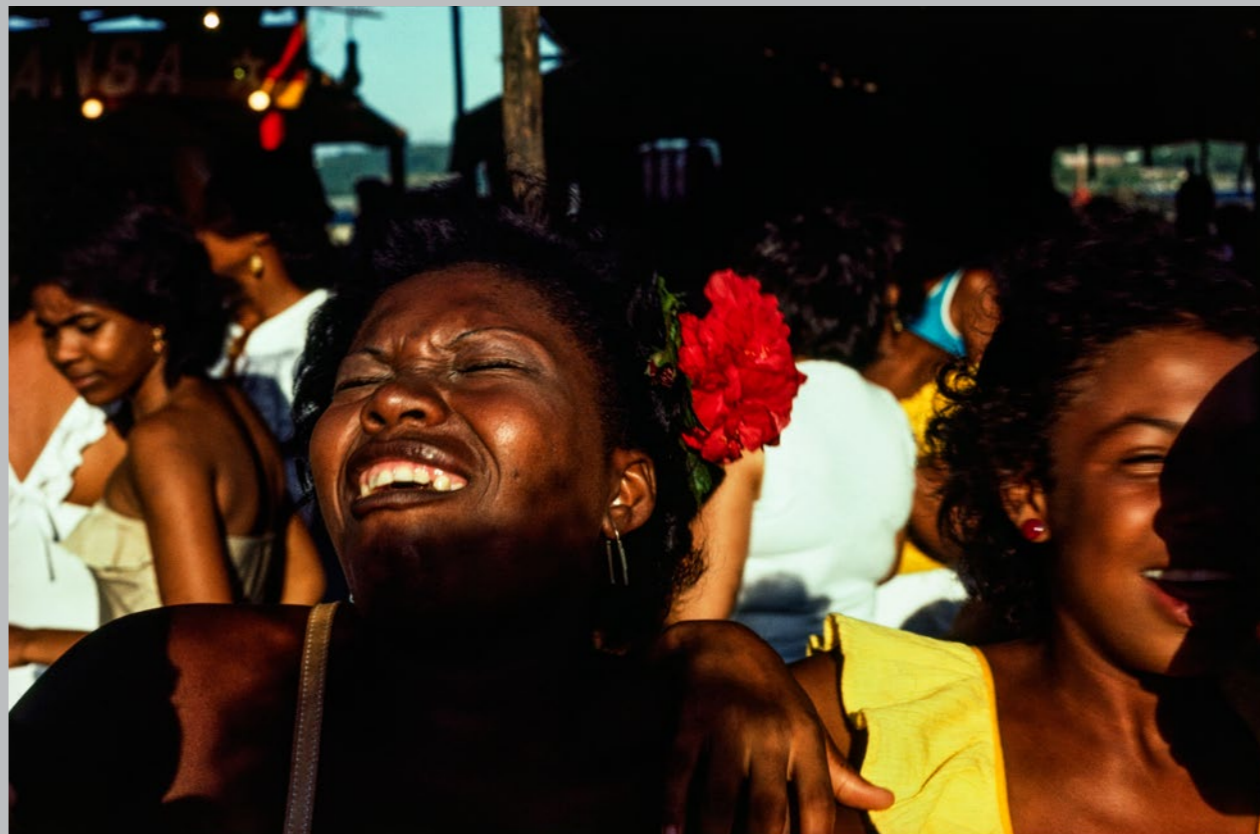
¹¹ Ver texto de Paulo Herkenhoff para o livro de Miguel Rio Branco, *Maldicidade* (Colômbia: Taschen, 2018).

¹² Terminei de escrever esse texto pouco antes de a pandemia causada pelo coronavírus chegar ao Brasil. Escrevo essa nota em 23 de abril de 2020, com a pandemia sendo uma realidade que já causa milhares de mortos no país. Me parece importante assinalar este momento pois, em alguma medida, ele nos traz questões que dialogam com o caminho aqui percorrido. Por um lado, a pandemia provoca um inesperado retorno do corpo — corpo este tão recalcado em uma época na qual nos encontramos hiperconectados, uma época na qual nos distanciamos da realidade sensível na medida em que habitamos, a maior parte do tempo, zonas digitais. Por outro, esse retorno da atenção ao corpo, à realidade sensível, a tudo que tocamos, vem marcada pelo medo, o medo da morte, o medo do toque que pode significar contaminação, o medo de que o outro seja um agente propagador da doença. E aprofunda, simultaneamente, a conexão via rede, não nos desvinculando do que Franco Berardi chama de “corpo digital zumbi”. Sobre esse momento, o filósofo Achille Mbembe escreveu: “No meio da cratera, será preciso reinventar literalmente tudo, começando pelo social. Quando trabalhar, se abastecer, se informar, manter contato, nutrir e conservar os laços, se falar e tocar, beber junto, celebrar cultos e organizar funerais só puder acontecer por intermédio de telas, é hora de nos darmos conta de que estamos cercados, de todos os lados, por anéis de fogo. [...] Acredita-se que, por meio do digital, o corpo de carne e osso, o corpo físico e mortal, será aliviado de seu peso e de sua inércia. Ao final desta transfiguração, ele poderá finalmente atravessar o espelho, subtraído à corrupção biológica e restituído ao universo sintético dos fluxos. Isto é uma ilusão: assim como dificilmente haverá humanidade sem corpo, a humanidade também não poderá conhecer a liberdade sozinha, fora da sociedade ou às custas da biosfera.” Ora, o eixo central da poética de Miguel Rio Branco se apresenta extremamente fértil para pensarmos poeticamente o mundo que virá após a pandemia. Eixo este que nos apresenta, a um só tempo, o protagonismo do corpo vivo em todos os seus matizes, capaz de trazer consigo as marcas do tempo e dos encontros, e a busca por desenhar, à luz de cada um desses corpos, modos de existência mais intensos e solidários. Para acessar o texto de Achille Mbembe, “O direito universal à respiração”, ver: n-1edicoes.org/020. Acesso: em 23.04.2020.



Coração, espelho da carne, 1980





Billy's Triptych, 1984



Azul e vermelho com cavalo, 1973

Neve em NY, 1983





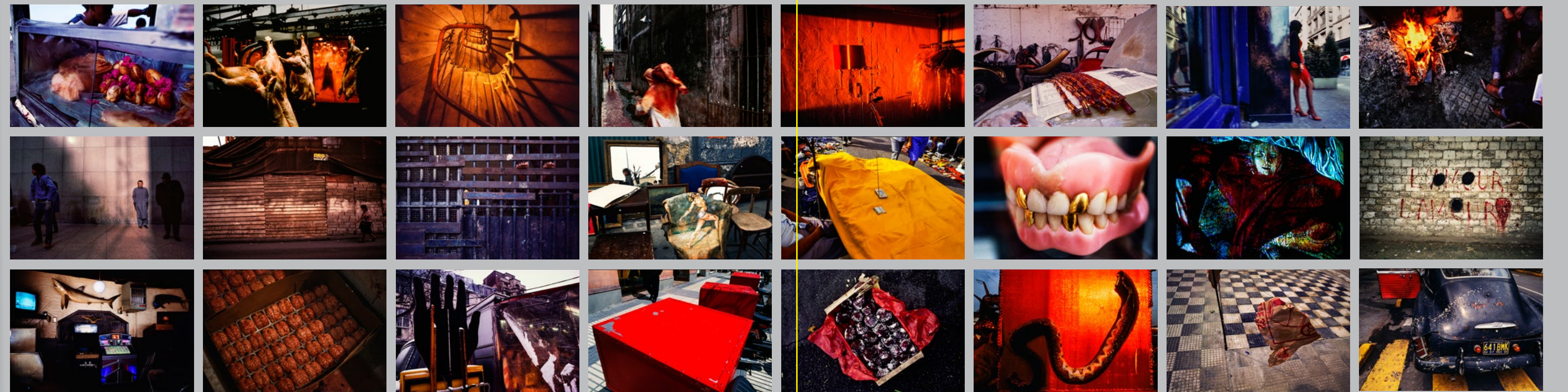
Dead Colored Bird in a Black and White World, 2020



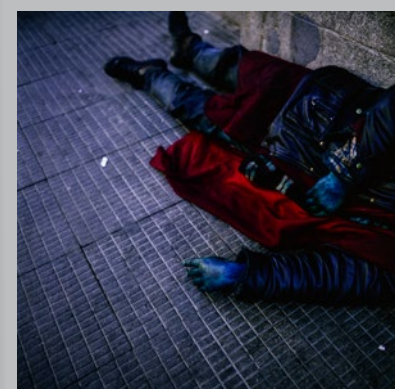
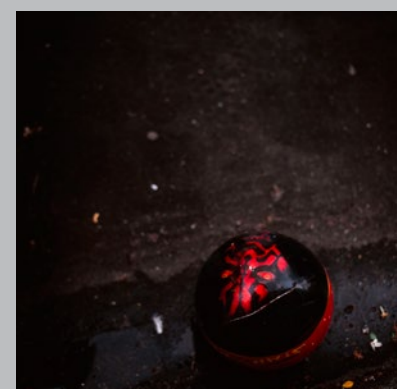
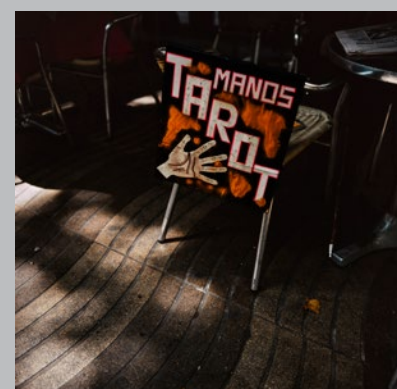
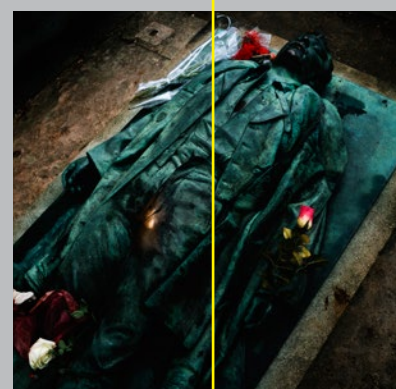
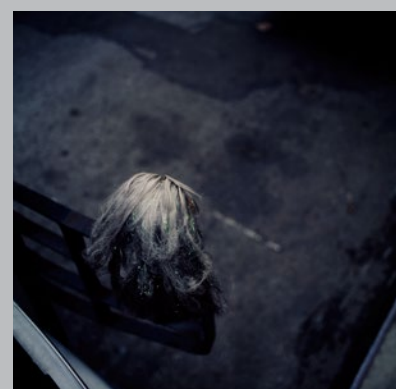
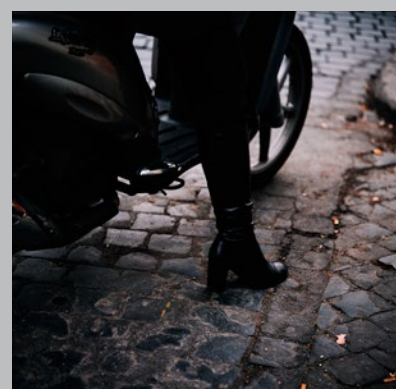
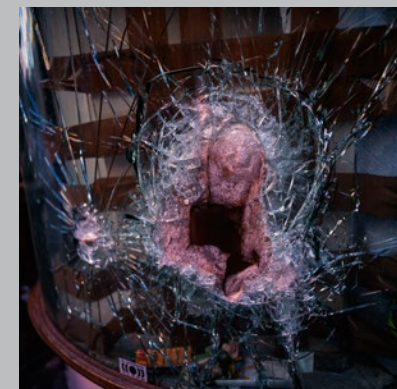
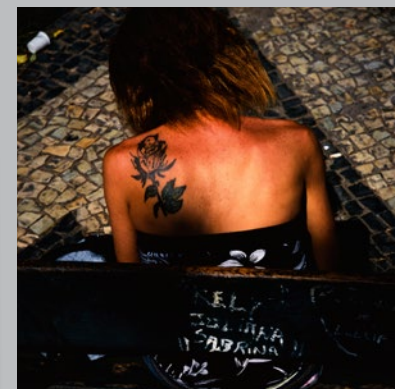
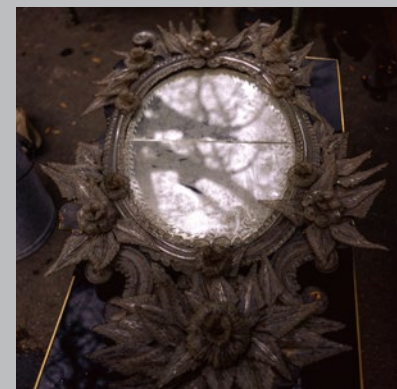
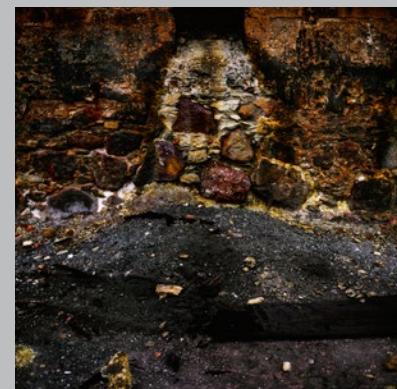
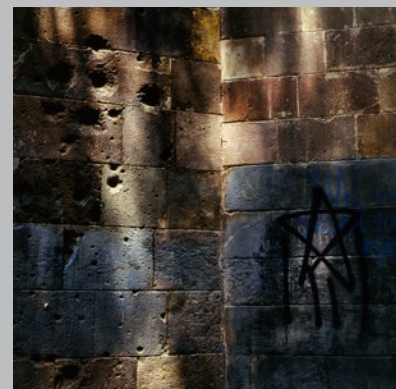
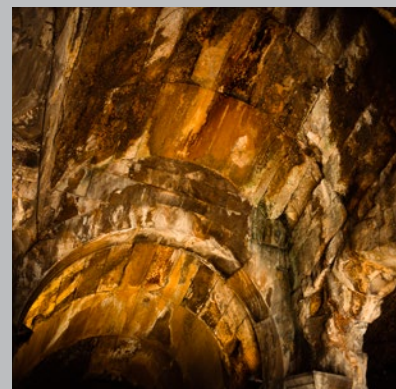
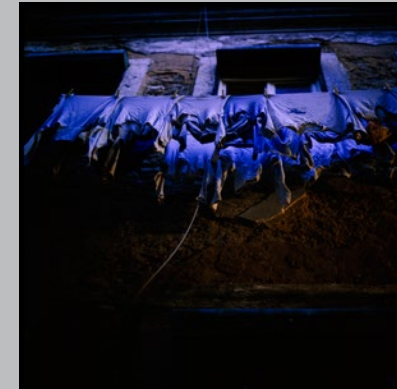
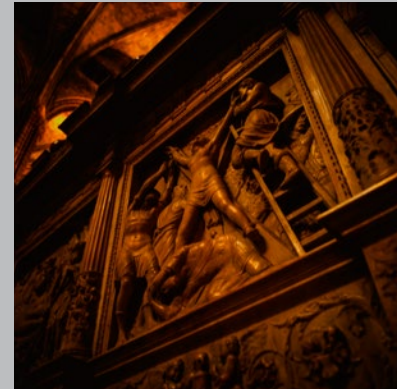
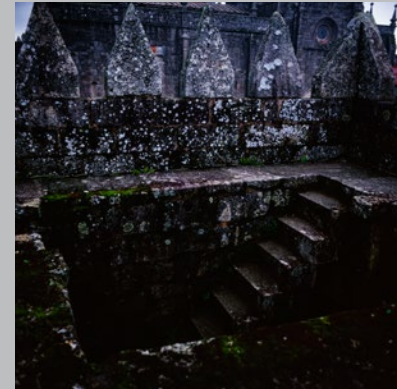
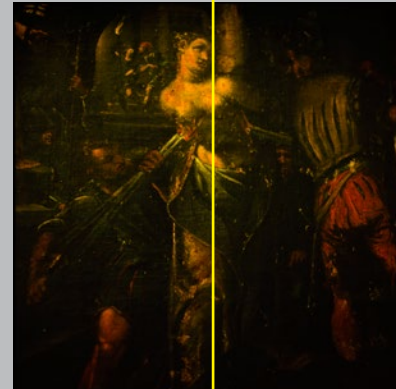
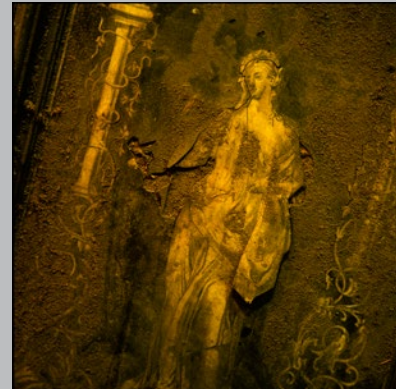
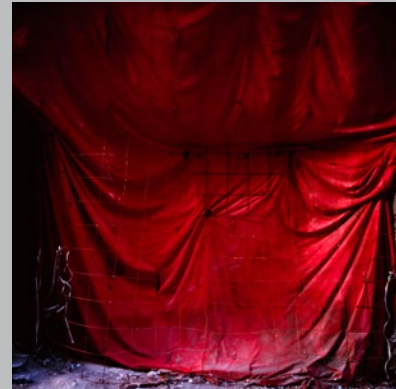
Bola de cristal, 2005



Amarrando pedras, 2005

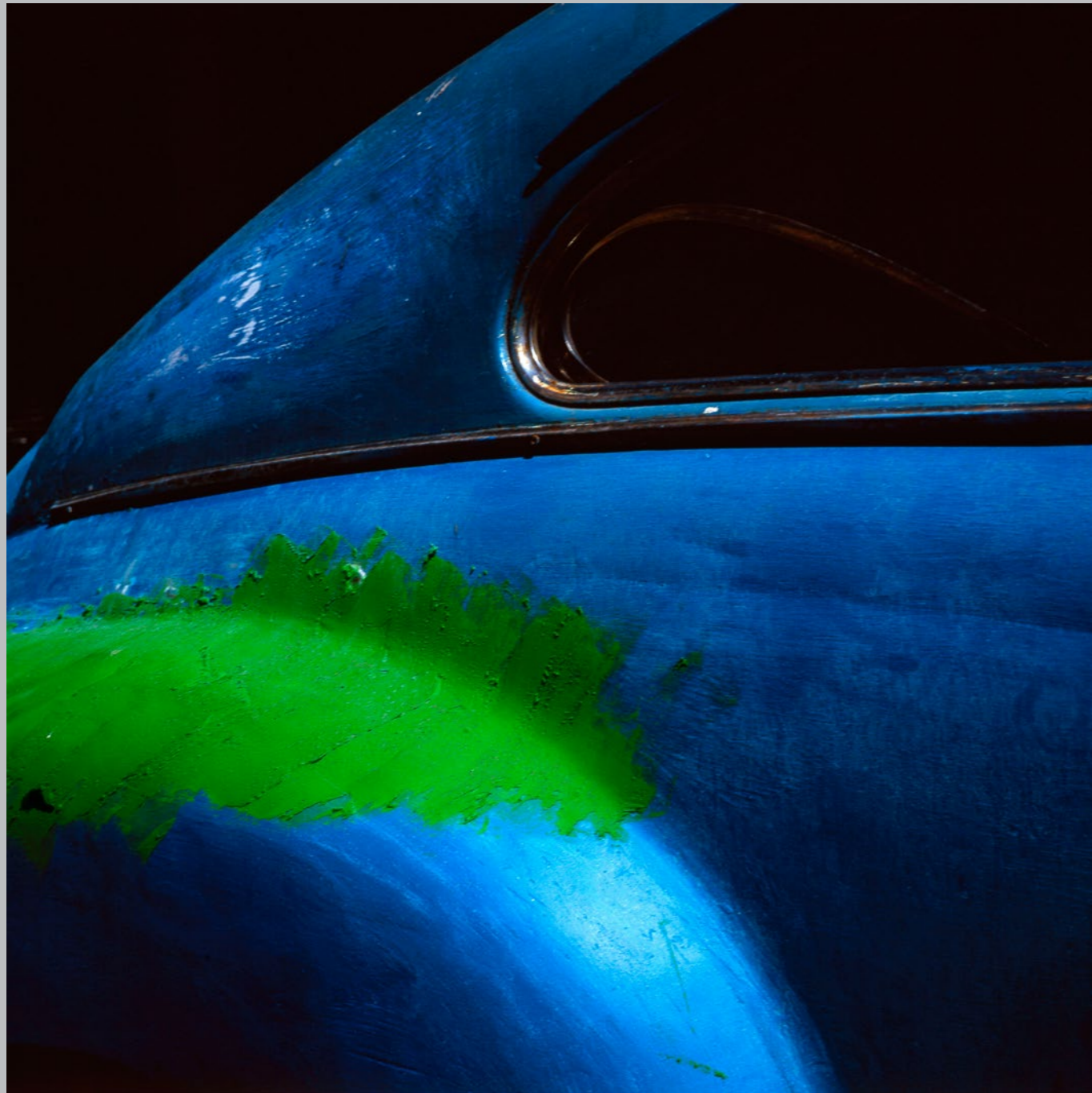


Maldicidade #3, anos 1970-1990





Sophisticated Lady, 1994



Blue-green, 1994



Blue-gray, 1994



O mágico e o tempo, 1994



Parede vermelha, 1992/2020

PALAVRAS CRUZADAS, IMAGENS MUTANTES

THYAGO NOGUEIRA

Em *Palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas*, o artista Miguel Rio Branco exhibe sua maneira pessoal de encarar a fotografia. Aqui, a imagem não é apenas o registro de uma realidade vivida ou observada, mas um momento capaz de oferecer uma nova experiência. O que está em foco é a vivência do artista diante das cidades e sua maneira própria de escrever com imagens.

Um dos nomes mais respeitados da fotografia brasileira, Miguel Rio Branco (1946) iniciou-se em pintura e desenho na Suíça dos anos 1960. Depois de breve passagem por Nova York, voltaria à cidade no começo dos anos 1970, onde fotografaria seu cotidiano e a convivência com amigos e artistas, como Hélio Oiticica, Lee Jaffe, Antonio Dias, Julio Bressane e Rubens Gerchman. Embaladas por um clima *noir*, suas imagens em preto e branco desse período, pouco conhecidas, acompanham a intimidade e a deambulação do artista no Lower East Side, bairro ao mesmo tempo decadente e vibrante.

De volta ao Brasil, Rio Branco abraçou a fotografia e o cinema como atividades principais. Entre os anos 1970 e 1980, embrenhou-se pelo país em busca de delinear uma identidade local, construída ao cruzar a expressão pessoal, a observação do outro e um sentido maior de coletividade. Interessado pela “vida que balança na corda bamba”, usou sua fotografia para produzir uma síntese expressiva da realidade brasileira, definida por cortes abruptos, diagonais afiadas, contrastes acachapantes e temática visceral. Por meio de fragmentos visuais, erigiu uma obra de sintaxe metonímica – nada era exatamente o que se via.

Foi com a série *Negativo sujo* (1978) que Rio Branco avançou na edição construtiva do trabalho, afastando-se da mera contemplação individual das imagens. Colou fotos sobre papel reciclado, pintou sobre elas e reorganizou seu quebra-cabeça em busca de outros sentidos. São desse período as fotos da série *Coração, espelho da carne* (premiadas na I Trienal de Fotografia do MAM-SP, em 1980) e a breve sequência de *Mona Lisa*, fotografada em um prostíbulo de Luziânia (GO), no entorno do Distrito Federal. A edição cinematográfica alimentou sua produção visual. “Uma boa imagem deve ser uma boa imagem,

mas a associação com outras boas imagens constrói um discurso, semelhante ao que faz o cinema ou as histórias em quadrinhos”, resume. Sua denúncia da violência social tornou-se cada vez mais simbólica, inspirada pela reaproximação com a pintura, que abandonara em 1968 e retomaria em 1984.

Dos anos 1990 em diante, Rio Branco trocou a agilidade da câmera de 35 mm pelos filmes de médio formato. A mudança técnica não era uma transição banal: suas composições tornaram-se mais estáveis, lentas e depuradas, em nova aproximação com as artes plásticas. O refinamento pictórico, entretanto, não afastou seu interesse expressivo pela realidade e pela retórica do contraste. As fotografias *Blue-green* e *Blue-gray*, feitas em Havana, por exemplo, mostram os reparos na lataria de um carro, mas também a criatividade de quem não pode se dar ao luxo de alimentar a economia do desperdício. Em *Morandi perverso*, fotografada numa fábrica de azeite abandonada, em Santiago de Compostela, o clima onírico do pintor italiano – representado pela sensualidade das garrafas de vidro em tons pastel – convive com a presença sombria de seringas e vômitos, deixadas pelos usuários de heroína que frequentavam o local. Suas imagens despertam, simultaneamente, atração e repulsa, sentimentos que também convivem em nós.

Com o tempo, Rio Branco acrescentou camadas sensoriais a seu trabalho, como em *Out of Nowhere*. Composta de fotografias, espelhos, som e tecidos, a instalação, concebida para a Bienal de Havana em 1994, ganha nova forma cada vez que é exposta. Coladas sobre panos pretos emendados, as famosas fotografias de uma academia de boxe da Lapa, bairro boêmio do Rio de Janeiro, somam-se a imagens do passado fotográfico do artista, cenas de filmes de Hollywood e páginas de um jornal nova-iorquino dos anos 1930, numa composição em que tempo e lugar pouco importam. Adentrar a instalação é penetrar no inconsciente do artista e avançar por um amálgama de lembranças e sensações que evocam a vulnerabilidade da carne e a efemeridade da vida. “Os espelhos entram como atores principais, exibindo decupagens e os movimentos dos espectadores-atores, além de uma saída do plano achatado da imagem fotográfica. Cria-se outro elemento simbólico: os espelhos que viram quem se olhou neles, sem, no entanto, gravar nada desse olhar”, define.

Com a influência da música clássica, Rio Branco elaborou uma nova sintaxe para editar suas imagens, compondo duplas, trios e polípticos como acordes de uma melodia. Seus conjuntos evocam o medo, o prazer, a dor e a sexualidade com a intensidade dramática de uma obra musical. É a liberdade de recompor suas imagens em novos sentidos que lhe permite encarar seu arquivo não como um acervo histórico, mas como uma obra viva e pulsante – gesto que deu origem a esta exposição. Do arquivo, constantemente reorganizado, brotam conjuntos como *Maldicidade #3*, em que Rio Branco explora a violência e a solidão urbanas, ou *Gótico*, em que encena uma teatralidade ao mesmo tempo amedrontadora e sensual.

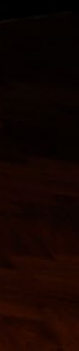
Rio Branco fotografou São Paulo, Cidade do México, Salvador, Nova York e Havana, entre muitas outras cidades. Ao mesmo tempo em que flagrou suas características singulares, costurou todas as cidades numa trama única e universal, como se fizessem parte de um só tecido. É possível dizer que dedicou sua carreira a construir uma elegia da experiência urbana e coletiva, encenada pelas pessoas que cruzaram seu caminho.

A pandemia que atravessamos vem ampliando o isolamento dos indivíduos e aprofundando a exclusão social, estraçalhando qualquer ideia de utopia. Rever as obras de Rio Branco hoje é perceber a potência que desperdiçamos e lidar com um sentimento profundo de melancolia. Mas é também encarar nossas contradições com uma nitidez atordoante e abrir-se à oportunidade corajosa de entender como chegamos até aqui. Múltiplas e mutantes, essas obras cruzadas ecoam não apenas o pensamento original de Rio Branco, mas uma nova e perturbadora sinfonia.

Thyago Nogueira é editor-chefe da revista de fotografia ZUM e coordenador da área de Fotografia contemporânea do Instituto Moreira Salles, Brasil. É cocurador da exposição *Palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas*, de Miguel Rio Branco.

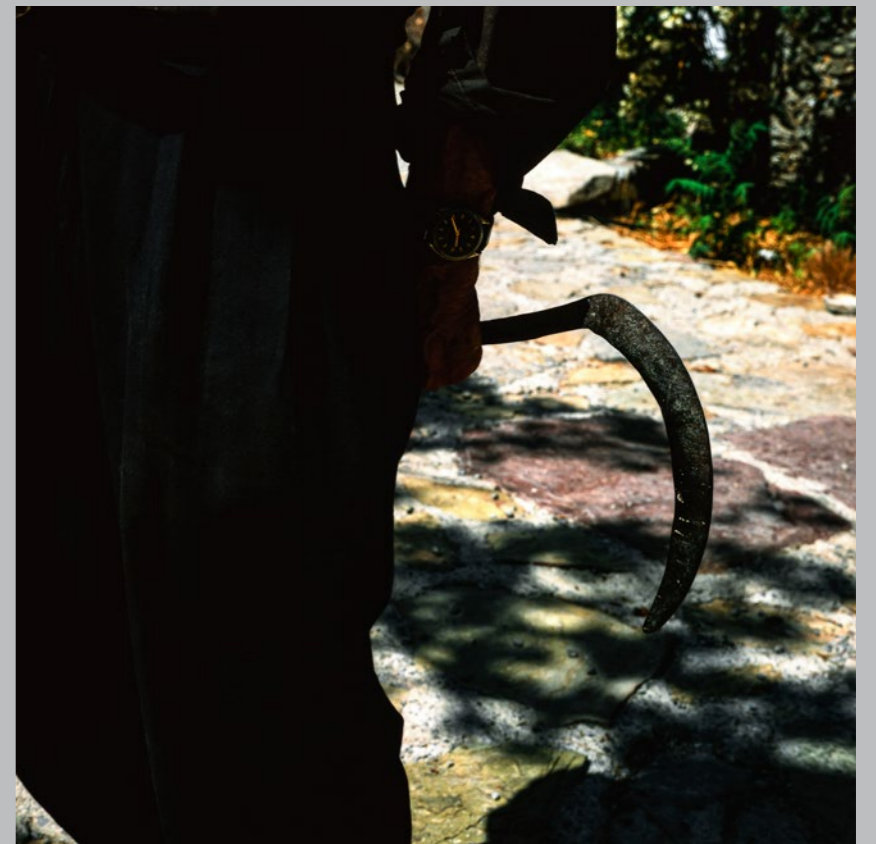
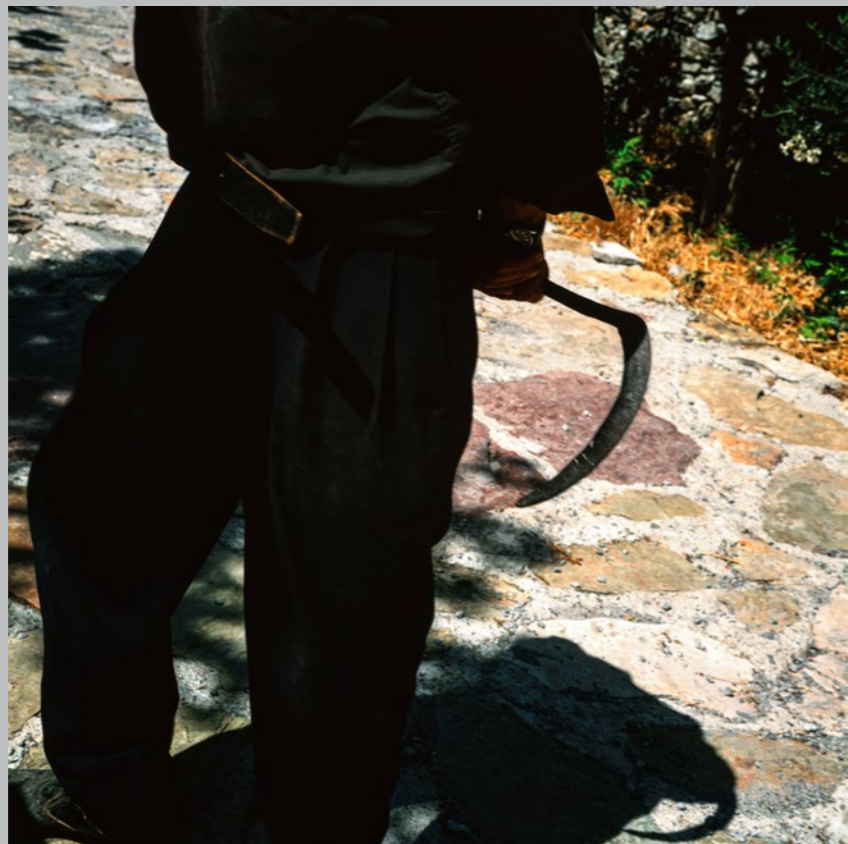
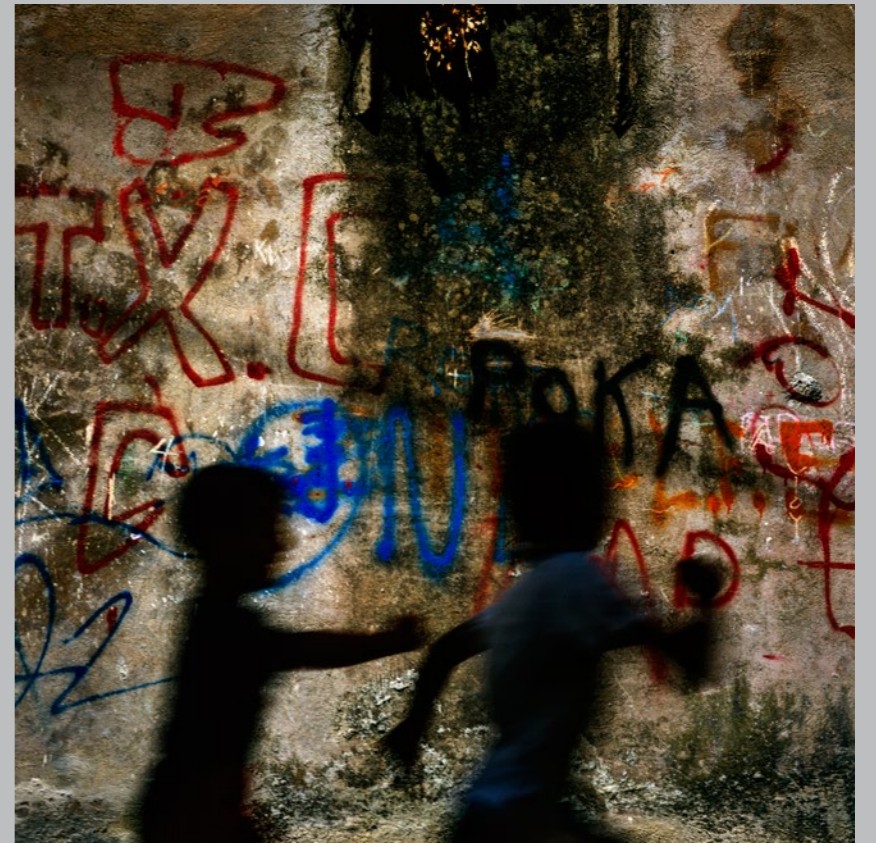












Sombras de Creta, anos 1990



Thunderdog, 1998

MIGUEL RIO BRANCO

**PALAVRAS CRUZADAS,
SONHADAS, RASGADAS,
ROUBADAS, USADAS,
SANGRADAS**

EXPOSIÇÃO

Curadoria

Miguel Rio Branco
Thyago Nogueira

Curadora assistente

Daniele Queiróz

Expografia

Miguel Rio Branco

Design gráfico

Adriana Tazima

Montagem

Concreção

Transporte

Millenium

Seguro

Chubb Seguros

Produção e Realização

Fundação Iberê
Instituto Moreira Salles

CATÁLOGO

Conceito geral e Projeto gráfico

Miguel Rio Branco
assistido por Isidora Gajic

Coordenação editorial

Gustavo Possamai

Textos

Luisa Duarte
Thyago Nogueira

Revisão de texto

Beatriz Caillaux

Design gráfico

Pomo Estúdio

Impressão

Ideograf

Edição 2023

© Fundação Iberê

As obras reproduzidas neste catálogo pertencem à coleção do artista ou ao acervo do Instituto Moreira Salles.

CONSELHEIROS

Jorge Gerdau Johannpeter
Presidente

Arthur Bender Filho

Arthur Hertz

Beatriz Bier Johannpeter

Celso Kiperman

Dulce Goettems

Fernando Luís Schüler

Frances Reynolds

Glaucia Stifelman

Hermes Gazzola

Isaac Alster

Joseph Thomas Elbling

Júlio Cesar Goulart Lanes

Lia Dulce Lunardi Raffainer

Livia Bortoncello

Nelson Pacheco Sirotsky

Renato Malcon

Rodrigo Vontobel

Sérgio D'Agostin

Wagner Luciano dos Santos Machado

William Ling

Conselho Fiscal

Carlos Cesar Pilla

Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna

Gilberto Schwartzmann

Heron Charneski

Ricardo Russowsky

Volmir Luiz Gilioli

Diretores

Mathias Kisslinger Rodrigues
Diretor-Presidente

Daniel Skowronsky
Vice-Presidente

Anik Ferreira Suzuki

Flavia Soeiro

Ingrid de Króes

Jorge Juchem Zanette

Justo Werlang

Patrick Lucchese

Pedro Dominguez Chagas

EQUIPE

Diretor-Superintendente

Emílio Kalil

Superintendência-Executiva

Robson Bento Outeiro

Secretaria Executiva

Nara Rocha

Comunicação e Imprensa

Roberta Amaral

Design e Plataformas Digitais

José Kalil

Programa Educativo

Lêda Fonseca, consultoria pedagógica
Daniele Barbosa e Ilana Machado, coordenação
Juliana Corrêa, assistente de coordenação
Brenda Leie, Felipe Guimarães,
Karolayne Oliveira Brum, Marcelo Neves,
Mônica Schulte de Freitas, Pedro Dalla Rosa,
Renato Rocha e Vítor Daniel Rosa, mediação

Acervo/Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert
Gustavo Possamai
Nina Sanmartin

Administrativo/Financeiro

Luciane Zwetsch
Guilherme Collovini, assistente

Consultoria Jurídica

Silveiro Advogados

Gestão do Site e TI

Machado TI

Produção

Thiago Araújo
Fernanda Queiroz Alves

Conservação e Manutenção

Lucas Bernardes Volpato, consultor
Arnaldo Henrique Michel, encarregado
Jonathas Rosa dos Anjos, assistente

Loja Iberê

Leonardo Martins Picoli

Receptivo

Andressa Dresch
Gabrielle Aguiar Lopes
Laura Palma

M636 Miguel Rio Branco : palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas / curadoria Miguel Rio Branco e Thyago Nogueira ; textos Luísa Duarte e Thyago Nogueira. – Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2023.

56 p.: il. color.
Catálogo da exposição realizada na Fundação Iberê de 26/08/2023 a 12/11/2023
ISBN 978-85-89680-77-6

1. Fotografia. I. Rio Branco, Miguel. II. Nogueira, Thyago. III. Duarte, Luísa. IV. Instituto Moreira Salles. V. Fundação Iberê Camargo.

CDU 77(81)

Catálogo na publicação: Júlia Agustoni Silva - CRB10/1788



A FUNDAÇÃO IBERÊ REALIZA SEUS PROJETOS ATRAVÉS DE LEIS DE INCENTIVO À CULTURA
AGRADECEMOS O IMPORTANTE PATROCÍNIO E APOIO DAS EMPRESAS PARCEIRAS E MANTENEDORES



Grupo Savar



GRUPO GPS

Grupo IESA



Perto



IBERÊ NAS ESCOLAS

PETROBRAS CULTURAL

BOLSA IBERÊ 2023

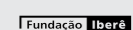
APOIO

EM EL DORADO DO SUL

EM GUAIRA



REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO DA CULTURA



MANTENEDORES DA FUNDAÇÃO IBERÊ | 2023

BENEMÉRITO: JORGE GERDAU JOHANNPETER

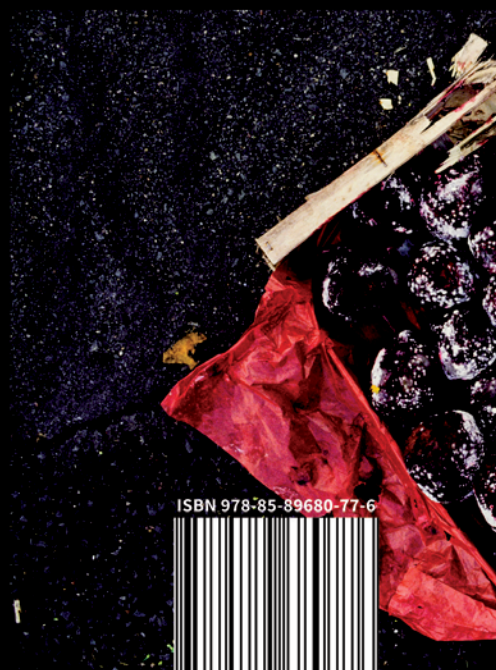
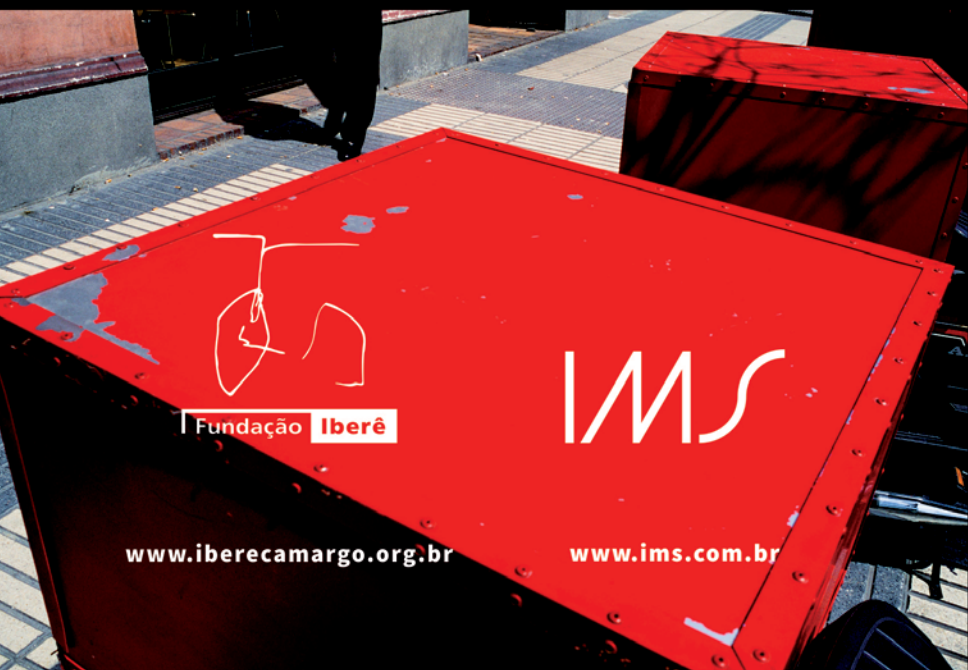
CONSELHEIROS MANTENEDORES: ARTHUR HERTZ | BEATRIZ BIER JOHANNPETER | CELSO KIPERMAN | DULCE GOETTEMES | FRANCES REYNOLDS

GLAUCIA STIFELMAN | HERMES GAZZOLA | ISAAC ALSTER | JOSEPH THOMAS ELBLING | JÚLIO CESAR GOULART LANES | LIVIA BORTONCELLO

NELSON SIROTSKY | RENATO MALCON | RODRIGO VONTOBEL | SERGIO D'AGOSTIN | WAGNER LUCIANO DOS SANTOS MACHADO | WILLIAM LING

MANTENEDORES OURO: ANA LOGEMANN | ANNA PAULA VASCONCELLOS RIBEIRO | IRINEU BOFF | JUSTO WERLANG | PATRICK LUCHESE | SILVANA ZANON





ISBN 978-85-89680-77-6

