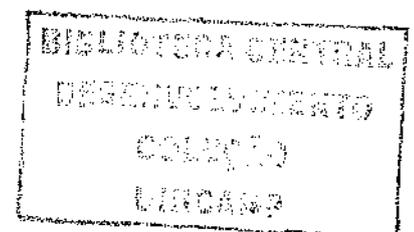


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**IMAGEM-POEMA:
A POÉTICA DE MIGUEL RIO BRANCO**

LÍVIA AFONSO DE AQUINO

CAMPINAS – 2005

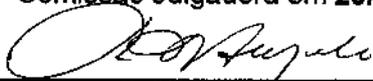


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

**IMAGEM-POEMA:
A POÉTICA DE MIGUEL RIO BRANCO**

LÍVIA AFONSO DE AQUINO

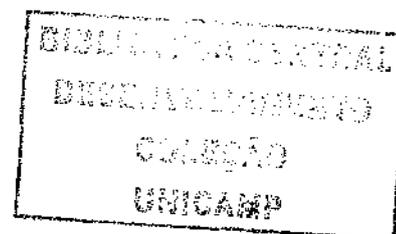
Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pela Sra. **Livia
Afonso de Aquino** e aprovada pela
Comissão Julgadora em **29/11/2005**.



Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo
-orientador -

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Multimeios, sob a orientação
do Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo.

CAMPINAS – 2005



UNIDADE	BE
Nº CHAMADA	II UNICAMP
	Aq 56i
V	EX
TOMBO BC/	69500
PROC.	6. 23.06
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	02/08/06

Bib ID 378205

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliane Fomer – CRB-8 / 6244

Aq56i

Aquino, Lívia Afonso de.

Imagem-poema: a poética de Miguel Rio Branco /
Lívia Afonso de Aquino. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Roberto Berton de Ângelo.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes.

1. Arte e Fotografia. 2. Miguel Rio Branco. 3. Poética.
I. Ângelo, Roberto Berton de. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: "Image-poem: Miguel Rio Branco's poetic".

Palavras-chave em inglês (keywords):

Art and Photography; Miguel Rio Branco; Poetic.

Titulação: Mestrado em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo

Profª Drª Lara Lis Schiavinatto Carvalho Souza

Profª Drª Maria de Fátima Morethy Couto

Profª Drª Lygia Arcuri Eluf

Prof. Dr. Marcius Freire

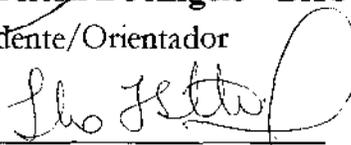
Data da defesa: 29 de Novembro de 2005.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo(a)
Mestrando(a) **Livia Afonso de Aquino** - RA 11009, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM MULTIMEIOS**, apresentada perante a Banca
Examinadora:



Prof. Dr. Roberto Berton De Angelo - DACO/IA
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto - DMM/IA
Membro Titular



Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto - DAP/IA
Membro Titular

200616812

Para os meus amores do cercado,
Luís e Pedro.

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto de Artes da Unicamp.

Agradeço especialmente aos professores:

Iara Lis, pela generosidade com que me ajudou neste processo.

Fernando Tacca, pela oportunidade oferecida como aluna especial.

Aos meus colegas do curso, pela troca de idéias.

À Faculdade de Fotografia do Centro Universitário Senac.

À Rosana Beneton e a Nilde Montanino, por todo o apoio.

Aos colegas, Sérgio Ferreira, Wladimir Fontes,

Antonio Saggese e Fernando Fogliano, pelas sugestões.

Agradeço especialmente aos colegas e amigos:

Denise Camargo, pela revisão cuidadosa e por todo o carinho.

Paulo Rossi, pelo incentivo na minha trajetória como docente.

À aluna Denise Thé Eisenhauer, pela tradução do alemão.

À Marlene Guirado, por me ajudar a encontrar sentido em tantas imagens da vida.

Ao Paulo Roberto de Carvalho, pelos livros e conversas.

À Joana, por cuidar do cercado.

À Aurora, por me fazer companhia.

Ao Jonas e a Jupira, pela amizade.

Ao Tatsuo, pelos sonhos compartilhados que se realizam aqui.

À minha mãe e à minha irmã Inês, pelo apoio e compreensão nestes últimos tempos.

Ao meu pai, com muita saudade, por tudo o que reencontrei de nós neste processo.

Ao Luís e ao Pedro, por todo o amor e por serem presentes na minha vida.

Esta dissertação propõe uma leitura da obra do artista Miguel Rio Branco por meio de um recorte da poética dos trabalhos em que utiliza o suporte fotográfico como meio expressivo. O fio condutor para a reflexão são as imagens-poema que se constituem pelos aspectos sintáticos do fotográfico, pela temática e principalmente, pelas relações entre as fotografias apresentadas nos livros, nas exposições e nas instalações audiovisuais.

Composta por cinco capítulos principais, a dissertação apresenta primeiramente o contexto no qual a obra do autor surge e se expande nas artes visuais no Brasil. O segundo capítulo mostra o recorte dos trabalhos selecionados para compor a análise da poética, dividida entre os três próximos capítulos. Assim sendo, o terceiro capítulo trata dos aspectos sintáticos referentes à constituição do fotográfico como a cor, a luz e a representação do espaço. O capítulo quatro aborda a temática relacionada ao tempo e suas marcas estampadas no corpo. Por fim, o quinto capítulo aponta o trabalho da edição e as relações entre as fotografias que se constituem principalmente na forma de imagens-poema.

O interesse deste trabalho reside especificamente em como esta produção compõe a poética através das relações simbólicas entre as fotografias, ou seja, por meio das imagens-poema. Portanto, esta dissertação trata das operações formais e conceituais que as constituem.

Imagem-poema: a poética de Miguel Rio Branco

	Página
Introdução	01
01. Notas sobre a inserção do autor nas artes visuais no Brasil	05
02. Apresentação da obra	11
03. Noções do fotográfico: a propósito dos aspectos sintáticos	23
04. Sobre a temática: a fotografia em sua perspectiva simbólica	69
05. Entre-imagens: o trabalho da edição	117
Considerações finais	147
Lista de ilustrações	151
Anexos	155
Bibliografia	169
Bibliografia sobre Miguel Rio Branco	173

O artista Miguel Rio Branco (Ilhas Canárias, Espanha, 1946) começa a se tornar conhecido no Brasil a partir de meados da década de 1970, quando inicia sua trajetória profissional simultaneamente no cinema e na fotografia. Atualmente é reconhecido pela crítica pelo uso do suporte fotográfico como um dos principais elementos constitutivos da sua obra, que aponta a interação entre diversas referências como a pintura e o cinema.

A obra do autor é o assunto principal desta dissertação e é abordada por meio de um recorte na poética, ou seja, na noção sintática que ele apresenta na tomada da fotografia, na forma como trata a temática e na maneira que apresenta suas instalações e seus livros. O fio condutor para esta análise é a idéia de imagem-poema construída como metáforas visuais, ou seja, imagens que se relacionam por elementos simbólicos e pela disposição em conjunto, como dípticos ou trípticos. Aplicada tanto para as séries fotográficas das exposições e dos livros, quanto para as instalações, esta definição do crítico Paulo Sergio Duarte aponta “estruturas significantes dadas por sintagmas visuais que atuam por baixo de uma eclosão de sentidos”¹. Sendo assim, a análise deste trabalho aborda os principais aspectos da poética que ganham expressividade a partir destas fusões ou combinações de fotografias.

A escolha deste recorte como objeto de estudo passa por um interesse pela linguagem visual, especificamente aquela em que a fotografia é o meio expressivo, e os desdobramentos poéticos que esta linguagem possibilita através dos aspectos formais e simbólicos que juntos operam em uma obra. O trabalho de Miguel Rio Branco é extenso e engloba além da fotografia, a produção de pinturas e a direção de fotografia para o cinema. Embora estes últimos suportes não sejam objeto de estudo neste momento, a experiência do autor nestes meios é apontada aqui como uma referência, tanto dos aspectos pictóricos presentes na sua

¹ Duarte, Paulo Sergio. “Pele do Tempo” In: Rio Branco, Miguel. *Pele do tempo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.

fotografia, quanto dos elementos da montagem cinematográfica que indicam em parte, o sentido das suas imagens-poema.

Esta dissertação é composta por cinco capítulos que fornecem o panorama da obra de Miguel Rio Branco tendo como eixo condutor as imagens-poema. São eles: *Notas sobre a inserção do autor nas artes visuais no Brasil*; *Apresentação da obra*; *Noções do fotográfico: a propósito dos aspectos sintáticos*; *Sobre a temática: a fotografia em sua perspectiva simbólica*; *Entre-imagens: o trabalho da edição*.

O primeiro capítulo trata da inserção de Miguel Rio Branco nas artes visuais no Brasil e tem como objetivo fazer um mapeamento do contexto no qual a produção do autor aparece e se desenvolve.

Para a descrição da obra, assunto do segundo capítulo, apresenta-se o recorte em torno dos principais trabalhos em que o autor utiliza a fotografia como meio estrutural nos livros, nas instalações e nas exposições. Visa fornecer subsídios para a análise da poética das imagens-poema, dividida em três aspectos: o fotográfico, a temática e a edição. Sendo assim, o recorte que compõe esta dissertação discute os livros *Dulce Sudor Amargo* (1985), *Nakta* (1996) e *Silent Book* (1997) e as instalações *Negativo Sujo* (1978), *Diálogo com Amaú* (1993), *Out of Nowhere* (1994) e *Entre os olhos, o deserto* (1997), esta última também no formato de livro. Os anexos organizados como base referencial para a pesquisa e análise, mostram a produção de Miguel Rio Branco exibida nas exposições individuais e coletivas, nos livros e catálogos especiais, nos prêmios recebidos pelo autor e nos acervos e coleções que comportam seus trabalhos. O último anexo apresenta a filmografia apenas como referência, não como objeto de análise.

As principais características sintáticas que compõem o fotográfico são tratadas no terceiro capítulo. Este enfoque é importante na composição da temática e da edição de todo o trabalho, e consiste na forma como Miguel Rio Branco trata a luz e a cor, bem como a representação do espaço nas suas imagens. A experiência com a pintura aparece como uma influência marcante neste momento, principalmente pelos aspectos pictóricos na composição deste fotográfico.

A temática de Miguel Rio Branco aparece no quarto capítulo, no conjunto das relações entre diferentes situações fotografadas. Sob um ponto de vista simbólico, o tempo e suas marcas estampadas no corpo e em lugares onde sua passagem é reconhecida funciona como uma espécie de labirinto imaginário na constituição das imagens-poema.

Por fim, o último capítulo trata do trabalho da edição por meio da relação entre as imagens que compõem tanto as instalações, como os livros. Os aspectos do fotográfico e da temática, tratados anteriormente, funcionam como um eixo, formal e simbólico, na constituição de significado das imagens-poema. O objetivo principal portanto, é considerar a noção de um fotógrafo editor que se constitui nesta obra. Neste sentido, a experiência do autor com o cinema é tratada como uma influência importante na forma como edita suas fotografias, operação que apresenta semelhanças com o processo de montagem cinematográfica.

A abordagem escolhida nesta dissertação passa por um interesse em refletir como se constitui uma produção fotográfica. Neste caso por meio da discussão das relações entre as imagens na configuração das imagens-poema, autênticos quebra-cabeças imagéticos propostos pelo autor.

A produção de Miguel Rio Branco começa a ser conhecida a partir da década de 1970, momento em que o autor realiza suas primeiras exposições individuais e participa de mostras coletivas representativas da produção nacional¹, publicando seu material em jornais e revistas de arte e fotografia. À parte do desenvolvimento da obra em si tratado nos próximos capítulos, o objetivo neste momento é traçar algumas considerações sobre o contexto no qual este trabalho surge e como se expande, passando a circular tanto do meio fotográfico como no âmbito das artes visuais.

No Brasil, até o início dos anos 1950, a imagem fotográfica ainda é pouco utilizada entre os artistas, e mesmo com o surgimento de importantes fotoclubes neste período, como o Foto Cine Clube Bandeirantes, a discussão entre fotografia e arte passa a ser mais intensa quase duas décadas depois. Segundo Helouise Costa², é a partir do Bandeirantes que a fotografia moderna se desenvolve no país com trabalhos como os de Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca. Estes artistas marcam uma mudança na linguagem fotográfica como um meio de expressão autônomo, em um espaço aberto por eles com a recusa em continuar diretamente relacionado aos processos pictoriais tão presentes no fotoclubismo brasileiro desde a sua origem nos primeiros anos do século XX.

Este grupo de fotógrafos inicia um processo de difusão das possibilidades expressivas da imagem fotográfica por meio de eventos importantes, como a abertura no Museu de Arte de São Paulo, de um laboratório fotográfico em 1949 e no ano seguinte, das exposições individuais de Thomaz Farkas e Geraldo de Barros. O Museu de Arte Moderna de São Paulo abre espaço para uma exibição de German Lorca em 1954, e a fotografia aparece também neste período na II

¹ Miguel Rio Branco participa das exposições coletivas *Grande São Paulo* no Museu de Arte de São Paulo (1976), *Foto Bahia* no Teatro Castro Alves em Salvador (1979) e *Nossa Gente* na Fotogaleria Funarte no Rio de Janeiro (1979). No mesmo período expõe individualmente a série *Negativo Sujo* na Escola de Artes Visuais no Rio de Janeiro (1978), no Teatro Castro Alves em Salvador (1979) e no Museu de Arte de São Paulo (1979).

² Costa, Helouise e Rodrigues, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: Funarte, 1995. Pág. 36.

Bienal Internacional de São Paulo de 1953. Neste momento, os críticos de arte³ passam a observar atentamente o desenvolvimento da linguagem fotográfica no Brasil, publicando importantes artigos sobre este desenvolvimento nos principais jornais e nas revistas especializadas.

Nos anos 1960, muitos fotógrafos passam a trabalhar a imagem fotográfica como meio expressivo. Mas, via de regra, o fato dos fotoclubes determinarem em parte algumas normas técnicas, temáticas e estéticas para a fotografia, faz com que esta ainda se mantenha muito vinculada a eles. Quando em 1965 a Bienal de São Paulo insere a fotografia em suas exposições oficiais, delega esta responsabilidade ao Foto Cine Clube Bandeirantes, que organiza a mostra dos fotógrafos seguindo seus próprios critérios, fugindo de uma noção pictórica desenvolvida no início do século XX.

Entretanto, no meio artístico brasileiro, neste período e nos anos seguintes, a principal preocupação é questionar a base tradicional como a tela ou a escultura, trazendo à tona um debate estético e cultural relacionado ao suporte. E a fotografia, assim como o vídeo, também passa a fazer parte desta discussão como um dos elementos da cultura visual, funcionando como mais um dos instrumentos de criação. É desta forma que, influenciados pela produção anterior de Helio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, artistas como Regina Silveira, Lenora de Barros, Waltércio Caldas, José Resende e Cildo Meireles acabam realizando trabalhos em torno deste problema. Cabe ressaltar aqui que, além da importância da obra de cada um, a presença de alguns deles como críticos e professores é extremamente relevante para o debate das artes visuais das próximas décadas e funciona como inspiração para as gerações de futuros artistas, fenômeno que para o curador Tadeu Chiarelli⁴, passa a acontecer no Brasil em função deste momento de intensa produção e troca entre os artistas.

É neste mesmo período que Miguel Rio Branco surge no meio das artes visuais com a exposição de algumas pinturas no Salão Esso de Artes Plásticas no

³ Os críticos mais atuantes na época eram Walter Zanini, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Mario Pedrosa, Pietro Maria Bardi, Frederico Moraes e Ferreira Gullar. In: Costa, *ibidem*, pág. 62.

⁴ Chiarelli, Tadeu. "Trenzando los hilos de la trama". In: *O fio da trama/The thread unraveled – Contemporary Brazilian Art*. New York: El Museum del Barrio, 2001, pág. 134.

Rio de Janeiro e na IX Bienal de São Paulo, ambos em 1967. Além disso, em diferentes cursos⁵ inicia seu contato com a fotografia e o cinema, passando a circular em outros contextos.

A ligação com diversos artistas que conhece nestes meios propicia para Miguel Rio Branco uma discussão sobre o problema da arte, fortalecendo conceitos importantes para o desenvolvimento da sua obra, como a relação da fotografia com a pintura, a escultura e o próprio cinema. Em decorrência desta convivência, o autor publica um ensaio fotográfico na *Malasartes* em 1978, uma revista que visa o debate sobre a experimentação em artes e que tem como editores artistas como Luiz Paulo Baravelli, Carlos Zílio, Rubens Gerchman, Ronaldo Brito, José Resende e Waltércio Caldas. Realiza também vários trabalhos conjuntos como a documentação em vídeo de *Ninhos* para Helio Oiticica em 1971, a fotografia do *Manual de Ciência Popular* e o vídeo *Apaga-te Sésamo, Objetos e Esculturas* para Waltércio Caldas em 1986, e o vídeo *Trabalho* para o escultor José Resende em 1987.

Na área de cinema, Miguel Rio Branco realiza a direção de fotografia e operação de câmera em alguns filmes de diretores como Antonio Calmon, Julio Bressane, Otavio Bezerra, Zozimo Bulbul, Lucia Murat, Afonso Beato e Wilson Coutinho. Esta experiência que inicia na década de 1970 e se estende por vinte anos, marca uma forte influência da linguagem cinematográfica no seu processo de criação e edição das instalações audiovisuais e dos livros que publica posteriormente.

Diante deste cenário de influências em que artistas passam a circular em diferentes áreas, a fotografia se afirma como um meio expressivo importante nas artes visuais não mais com uma ligação direta à estética clubista das décadas anteriores, mas com sua presença ou o uso de suas referências conceituais em diversos trabalhos. A partir dos anos 1980, outro fator faz com que a produção fotográfica no Brasil apresente um salto qualitativo do ponto de vista plástico à medida que os fotógrafos passam a dispor de uma quantidade maior de materiais

⁵ Miguel Rio Branco estuda no Instituto Florimont em Genebra em 1960 onde tem aulas de pintura, no New York Institute of Photography em 1964, na Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro em 1967 e na School of Visual Arts em Nova Iorque em 1970.

de acabamento para a realização de cópias de grande formato e de filmes em cor, até então pouco utilizado neste meio no Brasil.

Um outro aspecto novo nesta relação entre fotografia e arte, segundo Helouise Costa⁶, é a inclusão no circuito artístico de produções oriundas de quem começa como fotógrafo, interrogando aquela estética fotoclubista e indo além da preocupação elementar do problema da linguagem. A autora aponta além do próprio Miguel Rio Branco, a ação precursora de Rosangela Rennó, Rubens Mano, Rochelle Costi, Cássio Vasconcelos, Mario Cravo Neto, Paula Torpe, Cris Bierrenbach, Eustáquio Neves e Kenji Ota. Com relação a este ponto de vista, Tadeu Chiarelli⁷ indica Miguel Rio Branco como o responsável pela introdução da idéia de uma fotografia documental nas artes visuais no Brasil no final dos anos 1970⁸.

A produção destes artistas ganha visibilidade nas exposições de arte contemporânea e nas revistas especializadas dos anos 1980 o que, segundo o curador Nelson Aguilar⁹, ocorre em função de uma ampliação das possibilidades expressivas. A discussão sobre o problema do suporte se expande para os aspectos tridimensionais do espaço e do tempo, bem como para a intersecção entre pintura, escultura, cinema e a própria fotografia.

Este debate, junto ao crescimento de espaços para exibição como museus, galerias e publicações especializadas, são aspectos de extrema importância para que a fotografia ganhe um espaço significativo no circuito das artes no Brasil neste momento. O Museu de Arte Moderna de São Paulo realiza a I Trienal de Fotografia em 1980 e a I Quadrienal de Fotografia cinco anos depois, mostras das quais Miguel Rio Branco participa.

Eventos como estes dão início à formação da coleção de fotografias do museu, que valoriza a produção contemporânea incorporando-a no contexto das

⁶ Costa, Helouise. "Além da forma". *Bravo!* São Paulo: nº 63, Ano 6, (33-37), 12/2002. Pág. 37.

⁷ Chiarelli, *op. cit.*, pág. 130.

⁸ É interessante ressaltar que Miguel Rio Branco inicia sua trajetória profissional na fotografia documental na década de 1970. Torna-se correspondente da Magnum, tradicional agência francesa de fotorreportagem fundada por Henri Cartier Bresson e Robert Capa na década de 1940. Realiza alguns ensaios documentais até o final dos anos 1980, quando passa a se dedicar somente aos seus projetos.

⁹ Aguilar, Nelson. "Arte Contemporânea: Mostra do Redescobrimento". In: *Arte Contemporânea*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

artes visuais. Paralelamente, o Museu de Arte de São Paulo começa a formação da Coleção Pirelli de Fotografias em 1991, que é uma das mais representativas da produção nacional a partir da segunda metade do século XX. Para Boris Kossoy¹⁰, ao lado destes fatos, o crescimento da produção fotográfica também deve créditos a uma tendência de ampliar a temática para além das questões de denúncia social marcantes na década anterior. A fotografia assume, assim, outros aspectos expressivos.

A produção que segue a partir da década de 1990 sinaliza uma discussão da fotografia e dos conceitos de apropriações, manipulações e transformações em novas imagens, encontrando um novo sentido nas pesquisas estéticas contemporâneas. Deste modo, a expressão fotografia contaminada¹¹, segundo definição de Tadeu Chiarelli, surge como o cruzamento entre diferentes campos da arte com o teatro, a literatura, a poesia e a própria imagem fotográfica tradicional. E é desta forma que a fotografia se estabelece com suas próprias estratégias no fechado circuito das artes, no qual os seus agentes passam a compreender que o valor de uma obra encontra-se também na concepção do sentido que passa a existir a partir do meio utilizado.

Assim, diversos artistas como Adriana Varejão, Rosângela Rennó, Mauro Restiffe, Rochelle Costi, Arthur Omar, Márcia Xavier e o próprio Miguel Rio Branco assumem, em parte, a fotografia e as características de sua natureza como imagem na solução da atribuição de significados nos seus trabalhos. E é por este viés que a obra do autor é analisada nesta dissertação, característica que o torna reconhecido atualmente por críticos da área de artes visuais e por curadores de importantes museus e galerias no Brasil e no exterior.

¹⁰ Kossoy, Boris. "A Coleção Pirelli/Masp de Fotografia: sua trajetória, sua identidade". In: *Coleção Pirelli de Fotografias (6)*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1997. Pág. 6.

¹¹ Chiarelli, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos, 2002. Pág. 115.

02. APRESENTAÇÃO DA OBRA

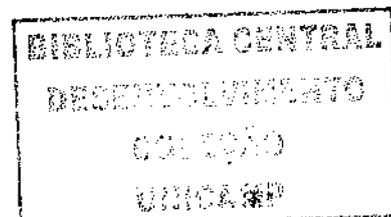
A seleção do material para análise nesta dissertação requer um cuidado especial em virtude da grande quantidade de imagens e da forma como elas circulam na própria obra de Miguel Rio Branco, aparecendo diversas vezes em diferentes contextos. Esta apresentação descreve brevemente os principais trabalhos em que o autor utiliza a imagem fotográfica como meio fundamental, tanto nos livros, como nas instalações e exposições. Este recorte tem como objetivo a leitura da poética por meio da fotografia e de suas relações.

A descrição desta amostragem se baseia nos livros e catálogos de exposições, bem como em entrevistas e artigos críticos sobre a obra de Miguel Rio Branco no período de produção, a partir da década de 1970, com a montagem da série *Negativo Sujo*, até a instalação *Entre os olhos, o deserto*, que assume a forma de livro em 2001. Por se tratar de uma obra ainda em desenvolvimento, optou-se por um recorte que exclui a produção atual, estabelecendo um distanciamento temporal para a análise.

Respeita-se aqui uma seqüência cronológica de realização das imagens, não de publicação ou exibição das obras. São descritos oito trabalhos completos, quatro instalações e quatro livros, entretanto, algumas pinturas e outras séries isoladas também aparecem no contexto da análise nos próximos capítulos, sinalizando como o autor molda suas escolhas em torno do referente.

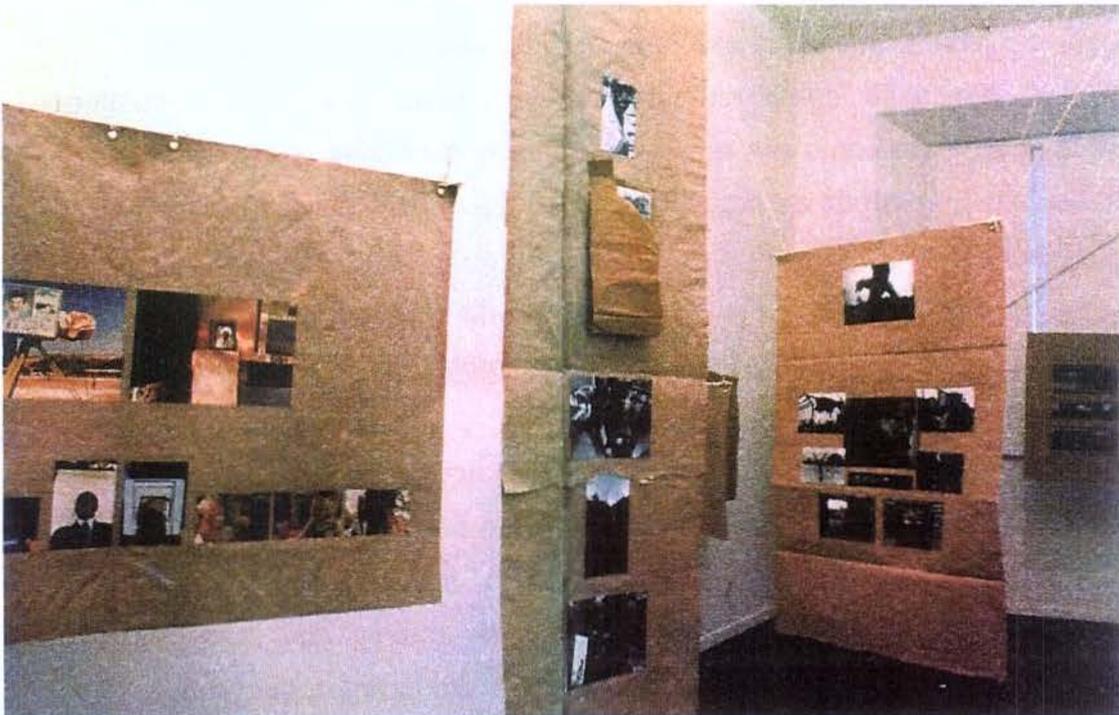
As principais informações relativas ao contexto expositivo de cada trabalho são apontadas nesta descrição e em momentos relevantes da análise. Contudo, para ter uma visão geral sobre a produção de Miguel Rio Branco, pode-se consultar os anexos que apresentam as exposições, os livros e catálogos de exposições individuais, os prêmios, as obras em acervos e coleções e, por fim, a filmografia. Embora esta última não seja objeto de estudo neste momento, consta como referência da obra do autor.

As imagens apresentadas neste capítulo não são analisadas aqui, funcionam como um indicador das características básicas, tanto das capas dos livros, como das instalações no espaço expositivo.



***Negativo Sujo* (1978)**

É uma instalação composta por cerca de 80 fotografias de diversos tamanhos, dispostas em painéis (80 x 100cm) de papel carne seca, um tipo de papel de embrulho muito comum na região Nordeste do Brasil. Os murais são suspensos por fios presos ao teto [02.01], dando ao espectador a possibilidade de circular entre eles. A maior parte deste material foi realizada em preto-e-branco. No entanto, dois painéis são em cor e dois são coloridos manualmente.



02.01. Instalação *Negativo Sujo*, 1978.

As fotografias são de uma região de garimpo de esmeraldas em Carnaíba no sertão da Bahia [02.02 e 02.03], realizadas nos anos 1970. Como não existe catálogo desta primeira montagem, a seleção de algumas imagens que fazem parte dos painéis é em parte extraída das revistas *Arte Hoje* e *Íris* publicadas¹ em 1979.

¹ Coutinho, Wilson. "Imagens do tempo e do desperdício". *Arte Hoje*. Rio de Janeiro: nº 28, (51-53), 10/1979 e "Miguel Rio Branco". *Íris*. São Paulo: nº 321, 11/1979.

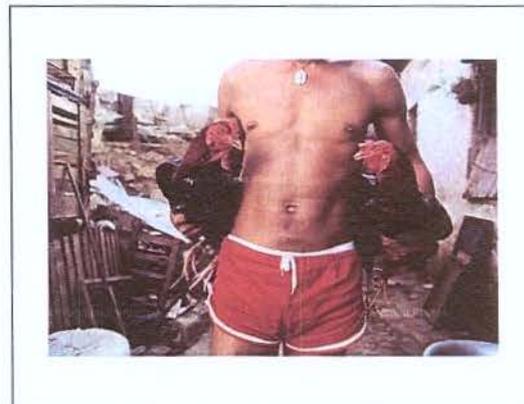
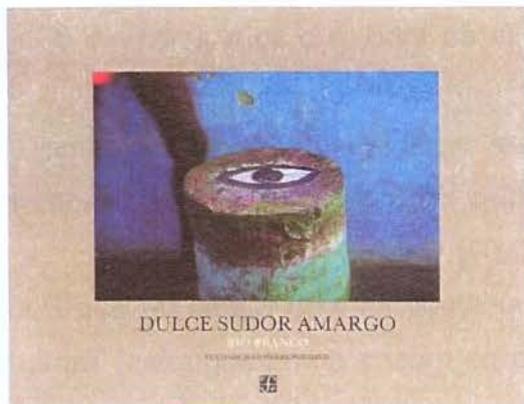
Negativo Sujo é a primeira montagem que o autor exhibe individualmente. Expõe na Escola de Artes Visuais no Rio de Janeiro (1978), no Teatro Castro Alves em Salvador (1979), no Núcleo de Arte Contemporânea em João Pessoa (1979), no Museu de Arte de São Paulo (1979) e no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro e em Brasília (2003), onde se deu o registro da instalação dos painéis.



02.02 e 02.03. *Negativo Sujo*, 1978 (detalhes da instalação).

***Dulce Sudor Amargo* (1985)**

Este é o primeiro livro [02.04] de Miguel Rio Branco composto por 80 fotografias coloridas dispostas isoladamente ou como duplas em páginas retangulares (21 x 27 cm). *Dulce Sudor Amargo* é uma publicação do Fondo de Cultura Económica do México. O texto final, "Carta a un amigo de Bahia", é o do historiador francês Jean-Pierre Nouhaud.



02.04 e 02.05. Capa do livro *Dulce Sudor Amargo*, 1985 e detalhe do interior.

As fotografias são realizadas na cidade de Salvador na Bahia [02.05], em um período de aproximadamente três anos no final da década de 1970. Algumas imagens que compõem o livro formam um conjunto particular sobre a região de prostituição do Maciel, no bairro do Pelourinho. Ainda neste ambiente, Miguel Rio Branco realiza em 16mm o filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (sic). Em diversos momentos o material do Maciel é exposto como um grupo separado do livro, tornando-se um recorte especial desta produção.

Recebe pelo filme o prêmio de Melhor Fotografia no Festival de Cinema de Brasília (1981) e o prêmio do Júri e da Crítica Internacional no XI Festival Internacional de Filmes de Curta-metragem e Documental na França (1982). Expõe o conjunto do trabalho na Galeria Fotoptica em São Paulo e na Fotogaleria Funarte no Rio de Janeiro (1980).

Diálogo com Amaú (1983)

Esta instalação é composta² por um conjunto de cinco projeções de slides coloridos em grandes tecidos translúcidos pendurados em uma sala escura [02.06]. A seqüência dada é aleatória e a cada novo começo cria diferentes conexões entre o personagem Amaú e as cenas do cotidiano urbano.

Miguel Rio Branco realiza um ensaio documental na aldeia Gorotire no Pará no início dos anos 1980, publicando este material em diversas revistas como *Geo* e *National Geographic*. Neste momento, realiza as imagens de Amaú, uma criança índia surda-muda. A disposição dos tecidos na instalação em formato de um círculo remete à dança de iniciação guerreira da tribo, e o som ambiente é uma música cantada por eles.

Diálogo com Amaú também pode ser vista em outro formato como um grande painel (200 x 240 cm) com fotografias do índio, as mesmas usadas na projeção, em frente a uma parede rosada [02.07].

Miguel Rio Branco expõe *Diálogo com Amaú* na XVII Bienal de São Paulo em 1983, sendo a sua primeira participação na mostra com fotografias. Também

² Não há registro do tamanho e da quantidade de imagens que fazem parte de toda a projeção.

exibe a instalação no Rencontres Photo d'Arles na França (1986), no Pallazo Fortuny em Veneza (1988) e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1996).



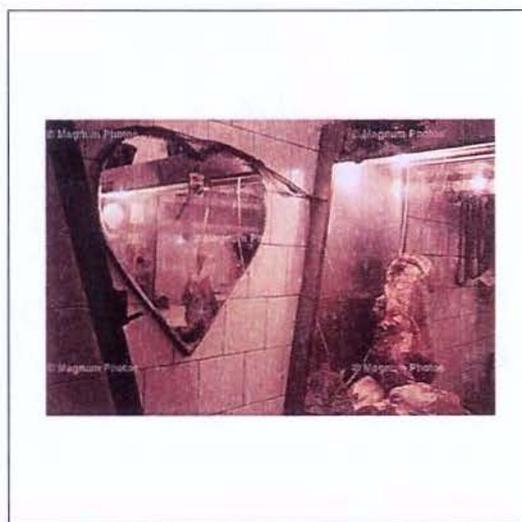
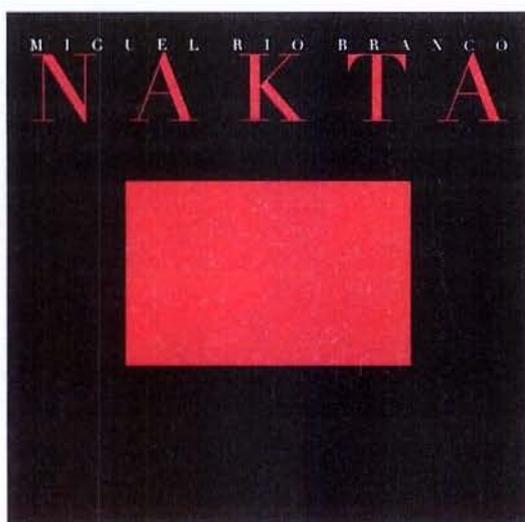
02.06. Instalação *Diálogo com Amaú*, 1983.



02.07. Painel *Diálogo com Amaú*, 1983.

***Nakta* (1996)**

O livro é uma publicação brasileira [02.08] da I Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba (1996), que realiza uma mostra especial de Miguel Rio Branco. É composto por 45 fotografias coloridas, pelo poema “Noite Fechada” do francês Louis Calaferte e por um relato do autor sobre a edição do trabalho. Em formato quadrado (28 x 28 cm), apresenta as imagens individualmente [02.09], mantendo a página da esquerda sempre branca. O título *Nakta* significa noite em sânscrito, segundo definição encontrada no próprio livro.



02.08 e 02.09. Capa do livro *Nakta*, 1996 e detalhe do interior.

Algumas imagens que compõem a publicação são parte da série do Maciel, do livro *Dulce Sudor Amargo* e do ensaio realizado na aldeia Gorotire, o mesmo de *Diálogo com Amaú*, ambos descritos anteriormente. Outras cenas são de lugares não identificados na Europa e no Brasil. Miguel Rio Branco utiliza também fotografias das instalações *Coração espelho da carne* (1985) e *Pequenas reflexões sobre uma certa bestialidade* (1990). Como não se tem registro em catálogos da forma como foram realizadas, estas duas montagens não são objetos de análise enquanto suporte. Entretanto, suas fotografias apresentam um importante recorte da temática na obra.

Recebe pelo livro o Prêmio do Livro de Fotografia em Arles na França (1997) e expõe as imagens de *Nakta* na I Bienal de Fotografia da Cidade de

Curitiba (1997), na D'Amelio Terras Gallery em Nova Iorque (1997) e em São Francisco (1999).

***Out of Nowhere* (1994)**

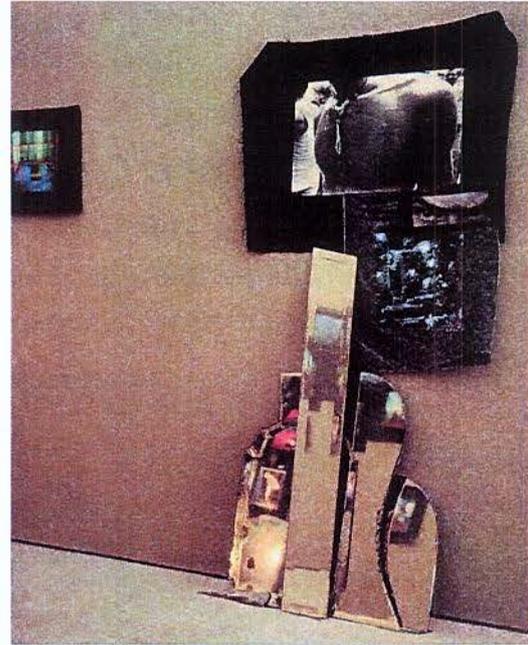
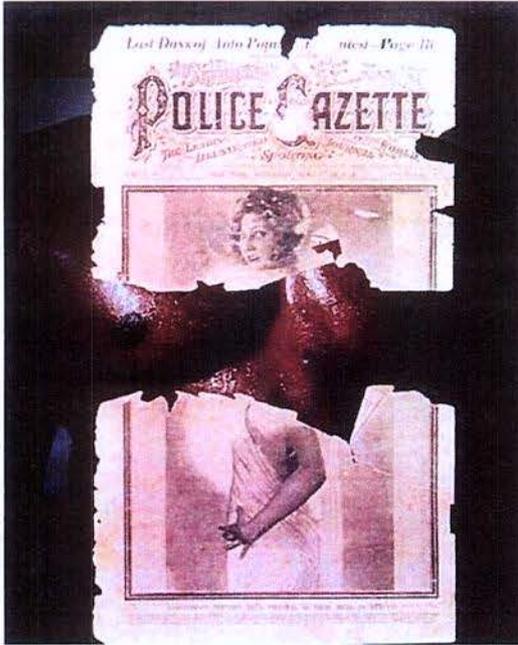
É uma instalação composta³ por fotografias coloridas e jornais antigos emoldurados por um tecido preto dispostos em painéis que dividem espaço com espelhos corroídos apoiados no chão [02.10]. O ambiente é fechado e a iluminação da sala é visível. São fontes caseiras com fios dependurados e lâmpadas incandescentes. Os registros apresentados fazem parte de diferentes catálogos de exposições de *Out of Nowhere*, de forma que as imagens, os objetos e a trilha sonora de Gorecki e Bing Crosby são os mesmos, contudo a configuração muda a cada espaço expositivo.



02.10. Instalação *Out of Nowhere*, 1994.

³ Não há registro do tamanho e da quantidade de imagens que fazem parte de toda a instalação.

Out of Nowhere, ou seja, fora de nenhum lugar, apresenta imagens da academia de boxe Santa Rosa⁴ no bairro da Lapa no Rio de Janeiro e recortes de jornais policiais da década de 1920⁵ [02.11 e 02.12] com lutadores de boxe, corridas de cavalos, jogadores de tênis e atletismo, e algumas reproduções de filmes e atores de Hollywood da mesma época em poses glamourosas.



02.11 e 02.12. *Out of Nowhere*, 1994 (detalhes da instalação).

Expõe a instalação primeiramente na V Bienal de Havana (1994) e depois no Ludwig Forum e na IFA Gallery na Alemanha (1995) e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1996). *Out of Nowhere* faz parte também da exibição *Entre els ulls* na Fundación La Caixa na Espanha (1999) e da exposição individual *Pele do tempo* no Centro de Arte Helio Oiticica no Rio de Janeiro (2000).

⁴ Em 1994, o autor ganha a Bolsa Vitae para a realização do projeto na academia de boxe.

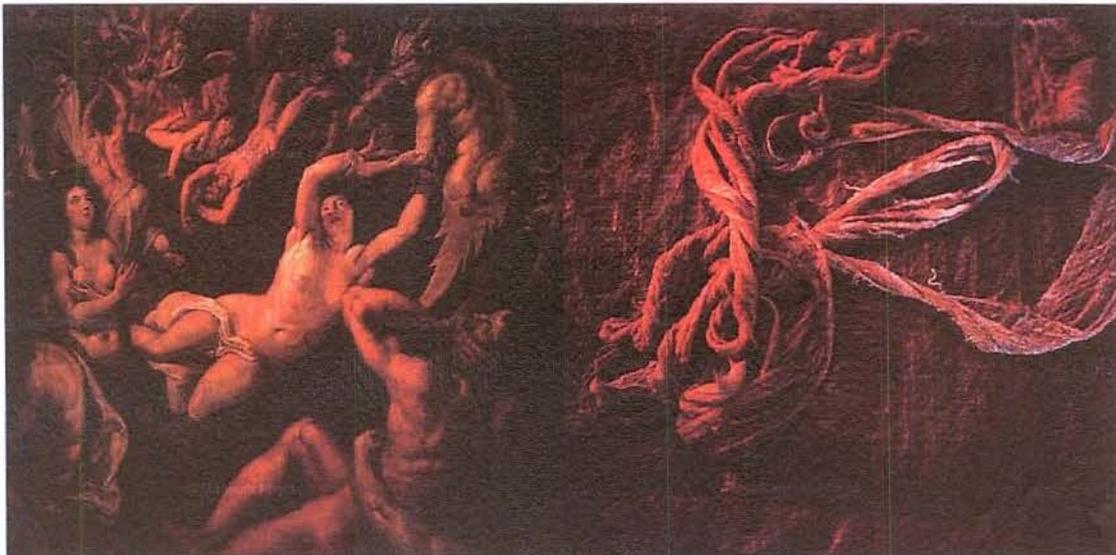
⁵ O jornal é o *The National Police Gazette* de Nova Iorque. Estes recortes são da própria academia, segundo relato de Miguel Rio Branco em entrevista a Marta Gili no catálogo da exposição *Entre els ulls* na Fundació La Caixa em Barcelona (1999).

Silent Book (1997)

O livro é uma publicação da editora brasileira Cosac & Naify (20 x 20 cm). É composto por 77 fotografias coloridas sangradas [02.13 e 02.14], dispostas em duplas [02.15] ou em trios nas três páginas em dobradura que apresentam um novo conjunto quando são abertas. Não há texto sobre o trabalho apresentado, apenas o currículo do autor e os dados bibliográficos para catalogação.



02.13 e 02.14. Capa do livro *Silent Book*, 1997 e detalhe do interior.



02.15. *Hells dyptich*, 1997 (díptico do livro *Silent Book*).

Muitas das imagens são da academia de boxe apresentadas na instalação *Out of Nowhere*, outras são fotografias de texturas de paredes e objetos, bem como lugares no Brasil, na França e na Espanha. Miguel Rio Branco realiza especificamente em Santiago de Compostela as cenas de igrejas e esculturas.

Expõe as fotografias do livro na forma de dípticos e trípticos em Nova Iorque (1996), em Portugal e em São Paulo (1998) e na Foto Arte Brasília (2003).

Entre os olhos, o deserto (1997)

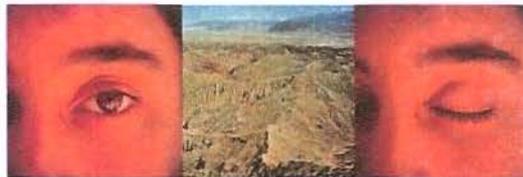
Primeiramente montada como instalação, *Entre os olhos, o deserto* é composta por três projeções de slides com cerca de 500 fotografias coloridas de mesmo tamanho, apresentadas como trípticos [02.16]. A sala é escura e na parede onde são projetadas, encontram-se barras de ferro e objetos utilitários abandonados, como um ventilador. Os espectadores podem sentar-se em sofás dispostos diante do trabalho.



02.16. Instalação *Entre os olhos, o deserto*, 1997.

As imagens são panorâmicas de um deserto no México, de recortes de olhos de pessoas e animais, cenas de televisão, objetos e lugares abandonados e velhos, texturas de galhos secos e de paisagens áridas [02.18].

Expõe a instalação no InSite de San Diego na Califórnia (1997), na Fundación La Caixa na Espanha, na exposição *Pele do Tempo* no Centro de Arte Helio Oiticica (2000), na D'Amelio Terras Galery em Nova Iorque (2001) e no Centro Cultural de la Villa em Madrid (2001).



02.17 e 02.18. Capa do livro *Entre os olhos, o deserto*, 2001 e detalhes.

Em 2001 publica as imagens de *Entre os olhos, o deserto* no formato de livro (14 x 14 cm), pela editora brasileira Cosac & Naify [02.17 e 02.18]. Um DVD com registro da instalação acompanha a publicação. O texto final, “Entre os olhos, o deserto: no escuro” é do historiador francês David Levi Strauss.

Desta forma, estes oito trabalhos, *Negativo Sujo*, *Dulce Sudor Amargo*, *Diálogo com Amaú*, *Nakta*, *Out of nowhere*, *Silent Book* e *Entre os olhos, o deserto*, que é apresentado como instalação e livro, formam a base estrutural para a análise nesta dissertação. Outras pequenas montagens inseridas nos próximos capítulos não necessitam uma descrição formal neste contexto da apresentação geral da obra.

"Para mim, o olhar é uma ferida, e a fotografia é a cicatriz."
González Palma¹

A produção imagética de Miguel Rio Branco apresenta características sintáticas que se constituem como uma marca na sua poética, ou seja, um conjunto de fatores próprios do suporte como meio expressivo que aqui se denomina como o fotográfico. Os aspectos desta fotografia analisados são elementos constitutivos na formação das imagens-poema presentes nos livros e instalações e são, neste sentido, importantes na composição da temática e na edição de todo o trabalho, assunto dos próximos capítulos.

Sendo assim, esta análise oferece um panorama da poética de Miguel Rio Branco no que diz respeito ao fotográfico, considerando principalmente como trata a luz e a cor, bem como a representação do espaço nas suas imagens. Para cada um dos três tópicos é possível estabelecer uma linha de trabalho dentro da obra, apontando sentidos simbólicos que não são necessariamente lineares ou cronológicos.

Um dos aspectos que leva a crítica a reconhecer a obra de Miguel Rio Branco é a maneira como ele trabalha com o desenho da luz e da sombra, bem como pelo uso da cor na fotografia. Estas características do fotográfico são constantemente reafirmadas nestas apreciações que, com certa recorrência, pontuam uma proximidade com o estilo barroco, principalmente com o claro-escuro de Caravaggio.

Nas telas do pintor italiano do século XVI, a luz pontual que marca as sombras muito densas, surge como um componente estrutural da cena. O claro-escuro, estratégia muito utilizada no barroco, produz relevo e faz que se tenha uma percepção ilusória do espaço bidimensional em profundidade, o que segundo Leon Kossovitch², simula na tela aspectos da escultura. Na fotografia, com a

¹ In: *La Mirada: looking at photography in latin américa today*. (Strauss, David Levi. "La mirada e a evidência de coisas não vistas"). Zurich: Daros & Hans-Michael Herzog, 2002.

² Kossovitch, Leon. "A emancipação da cor". In: Novaes, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Pág. 185.

possibilidade do filme ler as informações da alta luz e perder as áreas da baixa luz gradativamente, o efeito do claro-escuro faz que os objetos iluminados sejam percebidos como um destaque da cena, inclusive por meio da saturação, no caso das películas coloridas.

Com o políptico *Barroco*, apresentado em 1994 em uma exposição na Alemanha, estabelece-se pela primeira vez a relação da obra de Miguel Rio Branco com a estética do barroco. No catálogo da mostra, o curador Paulo Herkenhoff ressalta as características do trabalho do autor com o estilo, principalmente com o barroco ibérico:

“Impõe-se o *pathos* da luz, porque a luz se revela em energia pulsional, da mais delicada a mais brutal. Diante de sua consciência de materialidade, como potência expressiva, pintor e fotógrafo são termos insuficientes, demasiadamente empíricos, para uma concepção de artista que supera a territorialidade da técnica. (...) O que faz de Rio Branco um barroco, mais do que a obviedade visual das imagens ou até mesmo as dobras da matéria, seriam as dobras da alma”.³

Estas dobras a que se refere Paulo Herkenhoff, dizem respeito à proposição do filósofo Gilles Deleuze que aponta no barroco a possibilidade infinita de se desdobrar como uma função operatória, ou seja, dobrar, redobrar e desdobrar em seus sentidos. No caso da obra de Miguel Rio Branco, estas dobras encontram analogia na forma como o autor estabelece relações entre as imagens e com isso, sugere a temática das marcas do tempo. Neste sentido, estas ligações são evidenciadas em vários momentos pelos aspectos formais assinalados neste capítulo que trata do fotográfico.

A partir deste momento da exposição do políptico *Barroco*, outros críticos também passam a demarcar a obra do autor em torno do estilo barroco, principalmente pelo drama explicitado nas suas fotografias por meio da luz e da

³ *A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea*. (Herkenhoff, Paulo. “A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea”). São Paulo: Câmara Brasileira do Livro (Brasil: Confluência de Culturas – 46ª Feira do Livro de Frankfurt), 1994.

sombra, como também pela cor. O historiador David Levi Strauss⁴ observa uma sensibilidade barroca e Ligia Canongia, curadora de várias exposições⁵ de artes visuais com a participação de Miguel Rio Branco, ressalta que:

“Toda a obra de Rio Branco apóia-se na exaltação máxima da cor e da luz, assim como, no fervor místico das sombras, o que muitas vezes o aproxima historicamente da dramaticidade barroca de Caravaggio. Rio Branco é, sem dúvida, um poeta da luz e da cor. Atmosferas claras ou noturnas, macabras ou delicadas, grotescas ou vaporosas, são construídas graças à exploração sensível do cromatismo e da luminosidade”.⁶

Entretanto, esta analogia ressaltada aqui especialmente pelo aspecto do claro-escuro da pintura barroca, referência pictórica no fotográfico do autor, não é a principal direção da análise deste suporte. A luz, a cor e a representação do espaço são características que apontam semelhanças na constituição da temática e da edição, e são consideradas a seguir em suas especificidades formais.

A cor

A cor na fotografia brasileira começa a ser utilizada em maior escala a partir dos anos 1970⁷ e 1980 por fotógrafos como David Zingg e Walter Firmo, e segue nos próximos anos ampliando sua expressividade nos trabalhos de João Urban, Rosa Gauditano, Luis Braga, Mario Cravo Neto e do próprio Miguel Rio Branco. Utilizando-a de formas distintas, descobrem naquele momento algumas de suas potencialidades. Como a maioria destes autores, Miguel Rio Branco começa a fotografar em preto-e-branco. Sua primeira montagem, *Negativo Sujo* de 1978, é predominantemente sem cor.

⁴ Strauss, David Levi. “Smoking Mirrors”. *Art Forum International*. Nova Iorque: nº 8, Vol. XXXV, (62-67), 04/1997.

⁵ *Arte foto no Centro Cultural Banco do Brasil* (2002); *Panorama da Arte Brasileira* no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1995); *Poéticas da cor* no Centro Cultural Light (1998); *Violência e Paixão* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2002).

⁶ *Poéticas da cor*. (Canongia, Ligia. “Poéticas da cor”). Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998.

⁷ O preto e branco é até então o filme mais usado. A diversidade de material fotográfico ofertado pelo mercado aumenta a partir deste momento no Brasil, possibilitando uma série de novas pesquisas para os fotógrafos.

O ensaio fotográfico realizado em Salvador que inicia após *Negativo Sujo*, resulta no livro *Dulce Sudor Amargo*, já inteiramente colorido. A partir deste momento⁸ passa a fotografar somente em cor, usando filmes positivos e se tornando conhecido pela crítica como um fotógrafo que a utiliza como expressão. O pesquisador Pedro Vasquez⁹, em uma referência à fotografia brasileira, ressalta dois nomes emblemáticos na introdução do uso da cor, Walter Firmo, que exalta a vida por meio do contraste cromático, e Miguel Rio Branco, que a utiliza para reforçar as tragédias humanas. Neste sentido, Naomi Roseblum¹⁰ em seu livro sobre a história da fotografia mundial, destaca a obra do autor sobretudo pelo aspecto da sensualidade da cor no trabalho do Pelourinho.

Tanto o problema da luz, como da cor na obra de Miguel Rio Branco, estão diretamente relacionados com uma noção pictórica que o autor desenvolve fotograficamente. Ao longo da sua trajetória vai delineando uma paleta com as quais fotografa e edita o seu material. Direciona o seu olhar na escolha das cores saturadas e na forma como trabalha seus contrastes, fotografando em geral no final do dia quando a luz favorece os tons utilizados.

As cores na obra de Miguel Rio Branco, segundo David Levi Strauss¹¹, funcionam como uma tinta que mancha e “faz que tudo pareça estar vivo ou ter tido vida”. Esta citação se refere diretamente aos aspectos pictóricos trabalhados pelo autor e reforça a noção de que a cor é uma das características marcantes desta fotografia. Quando realiza a montagem de *Negativo Sujo*, Miguel Rio Branco faz uso de tinta para colorir as fotografias em preto-e-branco de dois painéis, escolhendo os tons quentes próximos ao vermelho para associar a idéia do corpo e da carne, cores e assuntos que permeiam toda a obra. Mas é a partir de *Dulce Sudor Amargo* que começa a experimentar sistematicamente como todos estes tons podem moldar a poética na própria tomada da fotografia.

⁸ Um dado interessante relacionado a esta questão é que em 1980, um incêndio destrói o ateliê de Miguel Rio Branco, e com isso perde os seus filmes, até então todos em preto e branco.

⁹ Citação em Coutinho, Wilson. “Olé! Com uma Rolleiflex”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 18/10/1995.

¹⁰ Roseblum, Naomi. “Photography since 1950: manipulations and color”. In: Roseblum, Naomi. *A world history of photography*. New York: Abbeville Press, 1997. Pág. 607.

¹¹ Strauss, David Levi. “A bela e a fera, bem entre os olhos” In: *Miguel Rio Branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



03.01 e 03.02. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

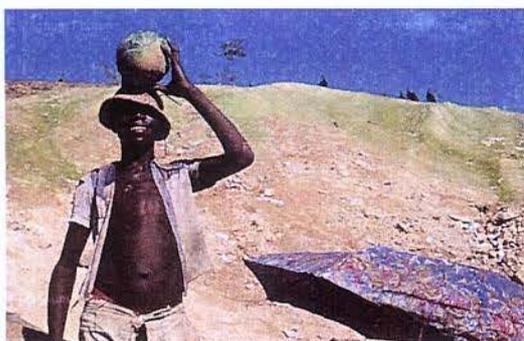


03.03 e 03.04. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

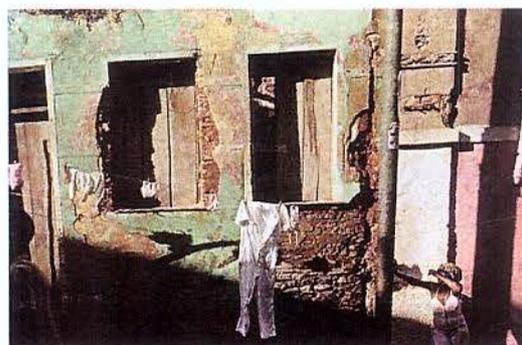
As imagens do livro que mostram o cotidiano da cidade de Salvador como a relação com o mar, as barracas de uma feira livre, pessoas em diferentes momentos de trabalho e lazer, baianas, o movimento da capoeira e diversas cenas urbanas são, do ponto de vista formal, compostas por cores saturadas, azuis, verdes, amarelos e muito vermelho [03.01 e 03.02]. São fortes no contraste de cor e luz e, ao mesmo tempo em que reforçam a situação de um lugar marcado por uma condição social desfavorável [03.03], fornecem intensidade e sensualidade, como na imagem do casal em que a identidade do rosto foi omitida pelo enquadramento [03.04], reforçando a forma dos corpos fortes em posição central, marcados pelo volume que a luz proporciona e pela cor em tons ocre e vermelho.

Em outra direção, a cor marca a edição em várias passagens do livro como na dupla em que o verde e o ocre da parede da casa são os mesmos do chão e da fruta que o homem carrega [03.05 e 03.06]. Em outras páginas este mesmo

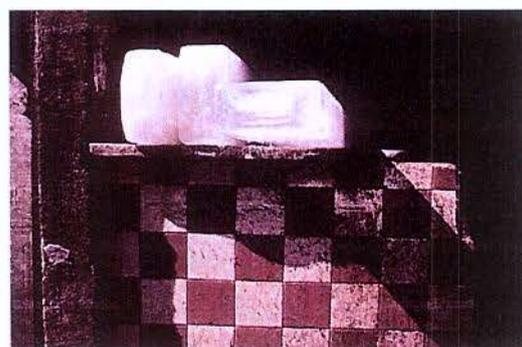
tom ocre se repete no pavimento e na parede, sendo que a barra de gelo é tão branca quanto a roupa da mulher sentada [03.07, 03.08, 03.09 e 03.10]. Neste caso, o vermelho funciona como uma pincelada que fornece nestas imagens uma referência à paleta, uma pequena parte escolhida para trazer a cor no banco, no azulejo, na embalagem de cigarro e na camiseta. Assim, por meio dos tons é que se estabelecem as ligações entre os elementos, um expediente comum à poética de Miguel Rio Branco.



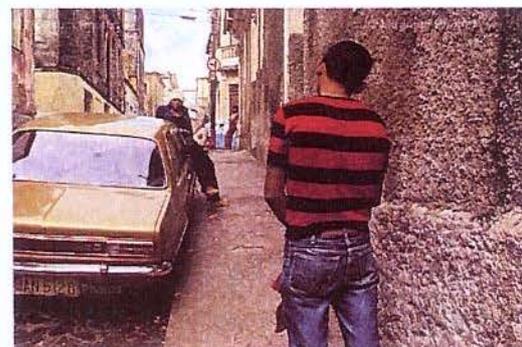
03.05 e 03.06. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.



03.07 e 03.08. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.



03.09 e 03.10. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.





03.11 e 03.12. *Dulce Sudor Amargo*, 1985 e *Galo de briga*, 1984.

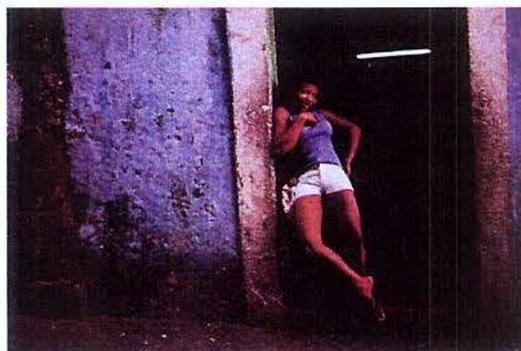
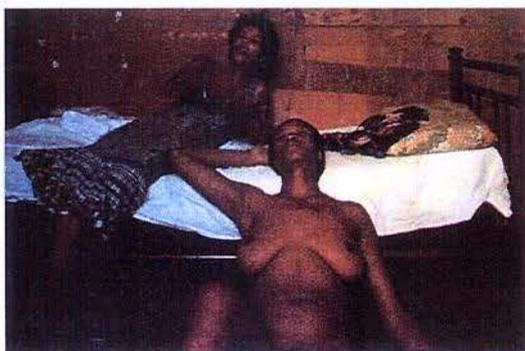


03.13 e 03.14. *Man dog* e *Dog man*, *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

Em outras duas páginas a cor como ligação entre as imagens também é evidenciada. No primeiro exemplo [03.11 e 03.12], além da forma do corpo ser semelhante na proporção e no ângulo de tomada, a camiseta da mulher repete os tons da penugem do galo, assim como o homem deitado se aproxima do cão pelo ocre acinzentado [03.13 e 03.14]. Neste último caso, com uma marca pictórica bastante evidente: o rosado do saco plástico se repete na pele sem pêlo do cachorro. Esta poética contribui para que se tome a noção do uso da cor em fotografia como uma das características mais marcantes do trabalho de Miguel Rio Branco. Segundo Tereza Siza¹², diretora do Centro Português de Fotografia, esta construção cromática da obra do autor encontra semelhanças com a pintura de Goya, artista espanhol do século XVIII conhecido por suas cores fortes, pretos e cinzas.

¹² *Miguel Rio Branco habla com Tereza Siza*. ("Conversaciones con fotógrafos"), Madrid: La Fábrica y Fundación Telefónica, 2002. Pág. 43.

Além desta característica do uso da cor em fotografia que se assemelha a uma pincelada, para o crítico Roberto Tejada¹³ a obra de Miguel Rio Branco também se aproxima da pintura pela dinâmica das linhas diagonais da composição e por meio de uma encruzilhada entre cores e planos. Isso faz parte de todo o conjunto de *Dulce Sudor Amargo*, mas se concentra no recorte que apresenta as imagens realizadas no Maciel. O lugar é malcuidado e as cores contrastadas da cidade são substituídas por um tom de terra monocromático. A cor não desaparece, mas assume uma outra característica no desenvolvimento do livro, preponderando o ocre e o vermelho que, por meio da luz, mostram as cenas e os objetos com volume e profundidade.



03.15 e 03.16. *Maciel*, Revista *Novidades Fotoptica*, 1980.

Miguel Rio Branco começa mostrando a região dos prostíbulos com as mulheres à sombra [03.15 e 03.16], lugares e pessoas à margem da sociedade. Existe uma espécie de fusão entre a arquitetura e os corpos, como se pela cor e textura estes elementos se misturassem. A prostituta com a blusa roxa no mesmo tom da casa ou a graduação da pele semelhante à da parede evidenciam este aspecto de mescla. O crítico Frederico Morais¹⁴ considera a cor uma parte essencial do entendimento deste trabalho, cumprindo uma função estrutural na linguagem. Neste sentido, a epígrafe do livro é uma citação de Goethe que diz ser a cor a expressão e o sofrimento da luz, um ponto de vista formal que se caracteriza como mais uma marca no trabalho de Miguel Rio Branco.

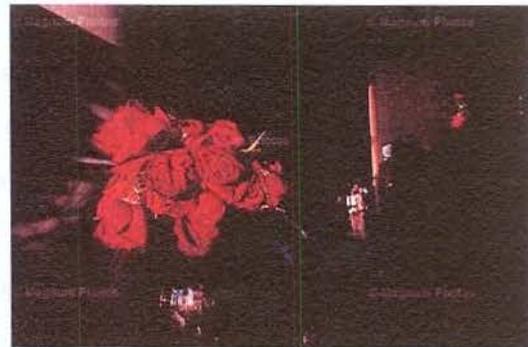
¹³ Tejada, Roberto. "Sweet Bitter Sweet". *Aperture*. Nova Iorque: n.º 153, (68-74), 1998.

¹⁴ Morais, Frederico. "Corpos e casas corroídos: o Maciel fotografado por Miguel Rio Branco". *O Globo*. Rio de Janeiro: 21/11/1980.

Um outro livro assinala questões importantes sobre a cor na obra do autor. *Nakta* é publicado quase onze anos depois de *Dulce Sudor Amargo* e assume características cromáticas marcantes. Praticamente só existem o preto, o vermelho e o ocre, não há outra coloração neste trabalho quase monocromático. O nome¹⁵ carrega o significado da noite e da escuridão, e a direção de arte indica estes elementos com o preto e o vermelho na capa [02.08], fazendo uma analogia de um retângulo vermelho como um mesmo registro de corte do enquadramento da câmera 35mm usada na realização do ensaio.



03.17 e 03.18. *El blanco y el rojo*, Santiago de Compostela, 1993 e *Nakta*, 1996.



03.19 e 03.20. *Nakta*, 1996.

Na seqüência inicial do livro, quatro fotografias apresentam características que sugerem uma semelhança com este aspecto ao se considerar a exposição do filme à luz. A valorização das áreas de alta luz da cena faz que se perca a informação das sombras que se tornam pretas na imagem [03.17, 03.18, 03.19 e

¹⁵ O poema "Noite Fechada" de Louis Calaferte que inicia o livro, cita a palavra *Nakta* que significa noite, como um elemento de destruição e infortúnio.

03.20]. Nestes exemplos, o que aparece iluminado, como o teto, as pernas e a grade da rua, o cabelo da mulher e as rosas, surge como um desenho dentro de uma tela negra, como se o autor pintasse de vermelho as formas como a luz delinea o referente fotografado, criando um clima dramático.



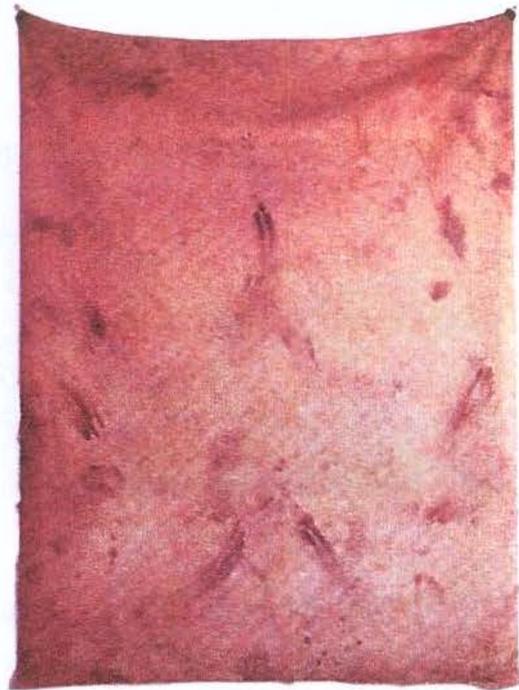
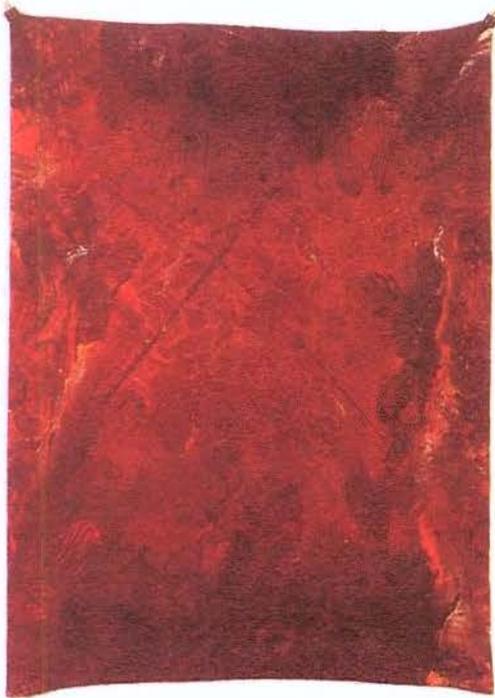
03.21 e 03.22. *Nakta*, 1996.

No caso de *Nakta*, a escolha da cor vermelha ressalta um aspecto sinalizado por Miguel Rio Branco no texto final da publicação com a proposta de um livro da carne, de uma analogia entre o homem e o animal, assunto recorrente em toda a obra do autor. Algumas imagens de bichos estão presentes e se aproximam visualmente pelo tom avermelhado da iluminação do ambiente¹⁶. Desta forma, a cor original própria do referente é modificada na fotografia. A cena interna da casa [03.21], que contém o objeto na parede na forma de um pássaro voando, também adquire a mesma tonalidade pela luz do lugar e pode estar associada a esta outra imagem que representa uma escultura com a forma de um corpo masculino queimando [03.22]. A cor entra como um elemento da linguagem fotográfica que, como em *Dulce Sudor Amargo*, sugere escolhas da edição do livro.

¹⁶ Os ambientes iluminados com luz incandescente adquirem um tom avermelhado ao serem fotografados com filmes calibrados para uma luz branca.



03.23 e 03.24. *Nakta*, 1996.



03.25 e 03.26. *Pinturas* [s.d.], Catálogo *Pele do Tempo*, 2000.

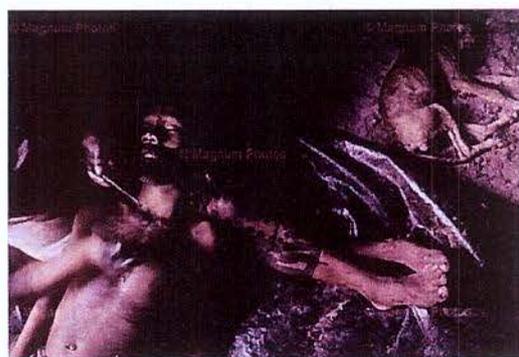
A carne a que o autor se refere no texto final do livro é apresentada na forma de cortes de bois, dos corpos de pessoas e bichos, e no sangue que inunda o chão de vermelho como uma tinta [03.23 e 03.24]. Esta cor trabalhada por Miguel Rio Branco é para o fotógrafo Mario Cravo Neto¹⁷, um drama intenso e infernal. Em *Nakta*, é também por meio dela que se dá a ligação entre os elementos fotografados e marcados pela tensão, por um contraste entre o preto e

¹⁷ *Cuore specchio della carne*. (Neto, Mario Cravo. "Miguel Rio Branco" e Nouhaud, Jean Pierre. "Colori dell' animalità") Veneza: Idea Books, 1988.

o vermelho que explode na percepção de quem vê. É o que marca a profundidade e o simbolismo da vida e morte na série apresentada.¹⁸ Das poucas pinturas do autor publicadas em seus catálogos, uma praticamente toda em vermelho com alguns tons de amarelo e preto [03.25] sugere que as escolhas cromáticas encontram eco também na sua produção plástica e serve de referência para uma paleta, independente do suporte. Em outra tela [03.26] o tom se aproxima da pele que Miguel Rio Branco fotografa diversas vezes e provoca uma sensação tátil, o que, para o crítico Lauro Cavalcanti¹⁹, é um convite ao toque. Neste caso, é interessante ressaltar que a definição conseguida nas texturas de muitas fotografias de *Nakta* provoca a mesma percepção.

Pág.33

Pág.33



03.27 e 03.28. *Snake black*, Cubatão, 1995 e *Tattoo dream*, Gorotire, 1983.

O tom de preto presente nas sombras fechadas aparece também nos elementos fotografados, como em alguns bichos, na tintura do corpo do índio, no asfalto do chão [03.27 e 03.28] e na própria tinta usada por Miguel Rio Branco na pintura que apresenta no final do livro [03.33]. Esta cor, ou sua ausência, é posta aqui como uma ligação direta à escuridão presente nas imagens, na direção de arte e no próprio título *Nakta*.

Pág.36

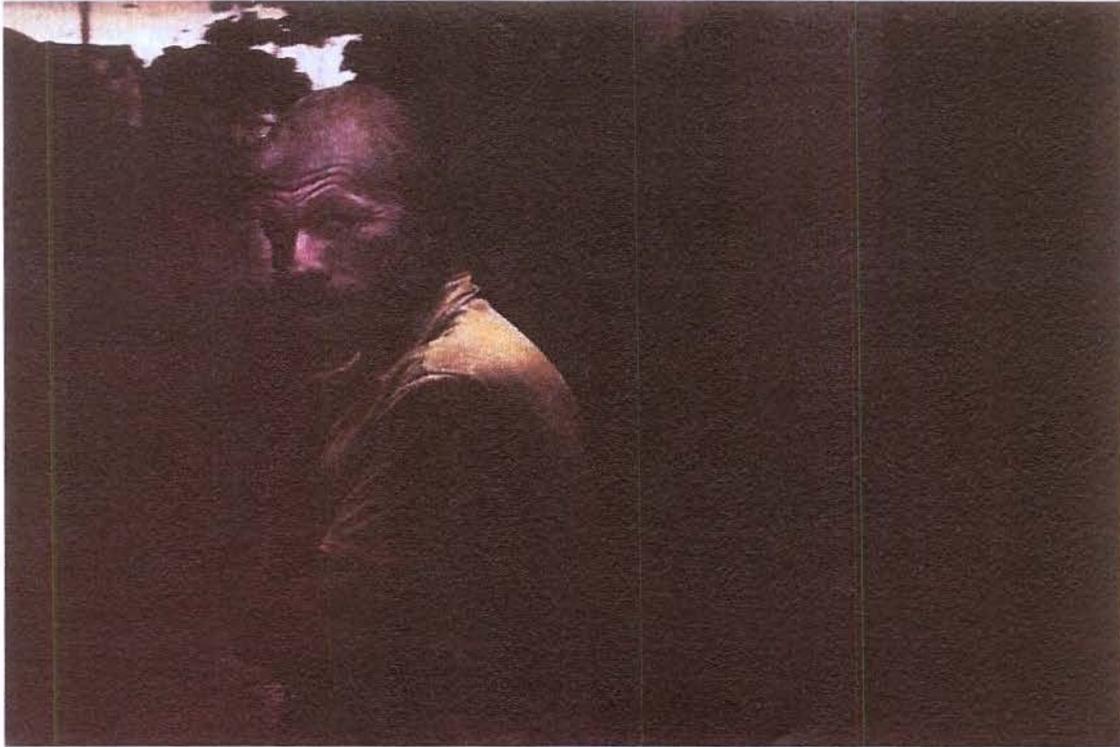
A mesma imagem do cachorro deitado no chão usada em *Dulce Sudor Amargo*, liga-se aqui ao retrato em preto-e-branco colorizado manualmente por Miguel Rio Branco em *Negativo Sujo*. Neste contexto, o rosado da face do homem com a testa franzida liga-se ao couro enrugado do cão na mesma gradação [03.13

Pág.29

¹⁸ Billeter, Érika. "Al final, un nuevo comienzo". In: *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana 1860-1993*. Barcelona: Lunwerg, 1993.

¹⁹ Cavalcanti, Lauro. "As cicatrizes da beleza". *Bravo!* São Paulo: n.º 40, Ano 4, (43), 01/2001.

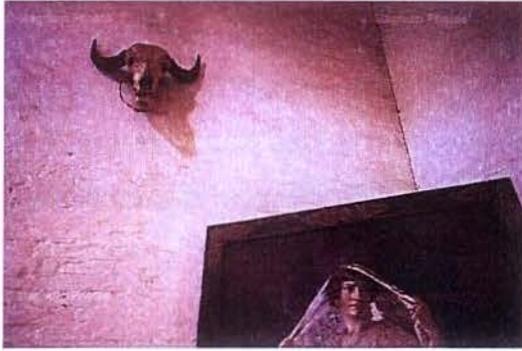
e 03.29]. O tom que aproxima as texturas, ressalta a relação simbólica entre os dois, mesmo que o elemento fotografado tenha suas semelhanças. Como neste outro caso em que o marrom da terra [03.30 e 03.31], dos pés, das patas e dos ossos queimados faz que uma imagem adquira sentido se posicionada ao lado da outra.



03.29. *Nakta*, 1996.



03.30 e 03.31. *A fruta*, Gorotire, 1983 e *Nakta*, 1996.



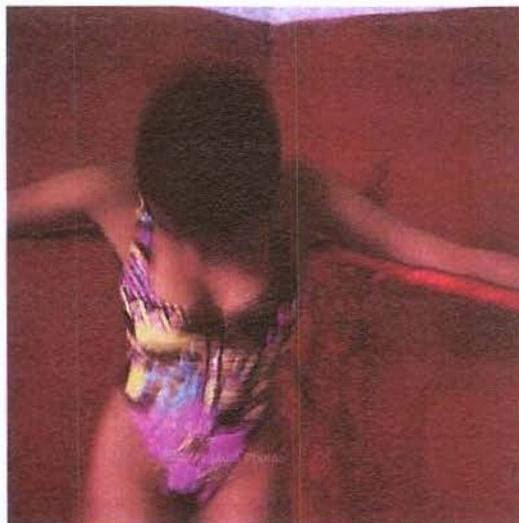
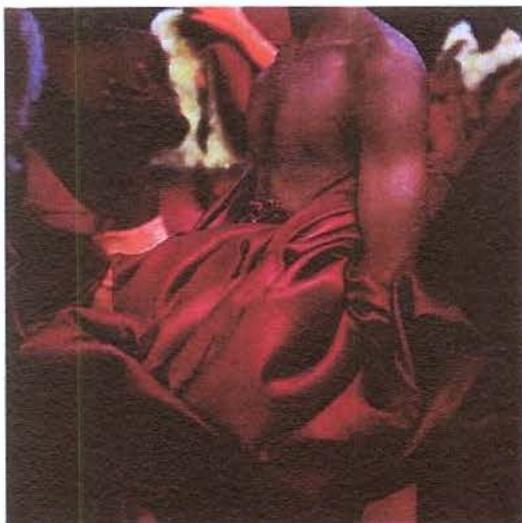
03.32 e 03.33. *Nakta*, 1996.

Nos exemplos citados anteriormente, esta maneira de desenhar com a luz a configuração das cores e a escolha de elementos que reproduzem o mesmo tom na imagem funciona como uma paleta do autor. Mas outra referência em *Nakta* marca esta noção pictórica da fotografia de Miguel Rio Branco. O livro começa com a imagem de uma tela e termina com outra pintura [02.32 e 03.33], supostamente feita pelo próprio Miguel Rio Branco, e precedida pelo sangue espalhado no chão [03.24] que se mescla, pelo tom, com a tinta igualmente esparramada sobre a pintura, um quadro negro com um traço vermelho. Se a natureza da fotografia indica a presença de uma marca, um traço, aqui é uma fotografia de um traço feito por um pintor. Um traço como uma marca vermelha na escuridão, como as cicatrizes dos corpos fotografados.

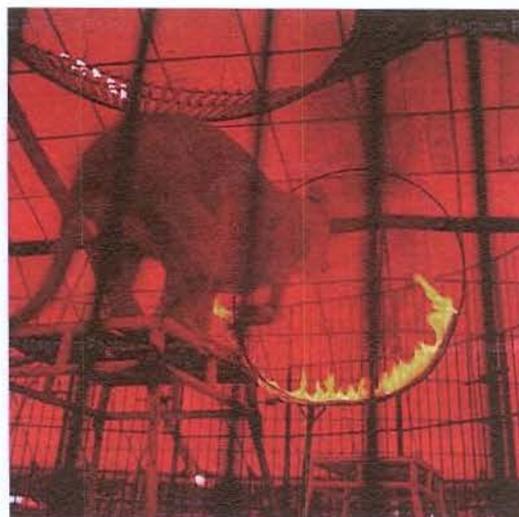
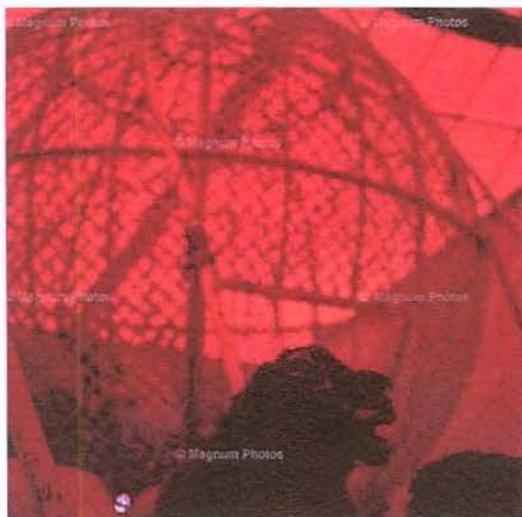
O livro *Silent Book* também apresenta as relações pictóricas discutidas neste capítulo, além de uma forte exploração da luz. Entretanto, a produção apresentada nesta publicação mantém características semelhantes às descritas em *Nakta* e retoma a presença do azul e do verde em algumas imagens como as de *Dulce Sudor Amargo*. A cor aparece novamente como um forte elemento da linguagem fotográfica, mas de uma forma mais sutil do ponto de vista da sua abrangência nas imagens. O ocre de texturas de paredes e do chão surge como base para o vermelho de alguns objetos fotografados pelo autor. O rubro funciona como uma marca, como se Miguel Rio Branco o utilizasse como uma espécie de *punctum*, um detalhe que atrai o olhar, segundo Roland Barthes²⁰. O sangue, os elementos usados no boxe e os tecidos que cobrem alguns personagens são

²⁰ Barthes, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Pág. 68.

alguns exemplos para esta questão [03.34 e 03.35], ou seja, a cor assume ainda mais o aspecto de uma pincelada. Como em *Nakta*, a direção de arte da capa evidencia este atributo à medida que os nomes do livro e do autor aparecem em rubro sobre uma imagem em tons de marrom [02.13].



03.34 e 03.35. *Clovis silken*, Rio de Janeiro, 1992 e *Silent Book*, 1997.



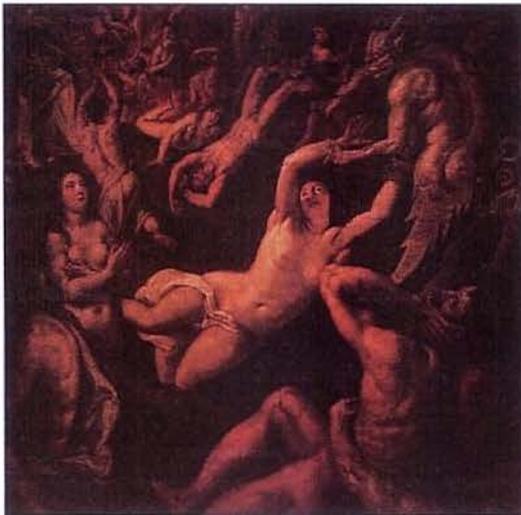
03.36 e 03.37. *Silent Book*, 1997 e *La lionne et lê feu*, Petrópolis, 1993.

Mas o vermelho ainda aparece gritante em algumas passagens de *Silent Book*, como na cena do globo da morte e da roda de fogo [03.36 e 03.37]. Nestes casos a cor compreende toda a imagem, evidenciando uma presença dramática

na relação entre todos os elementos do livro. Outras situações foram fotografadas em ambiente com luz incandescente, assumindo um tom avermelhando que as aproxima das anteriores, noção cromática que acentua²¹ a fronteira entre a vida e a morte.

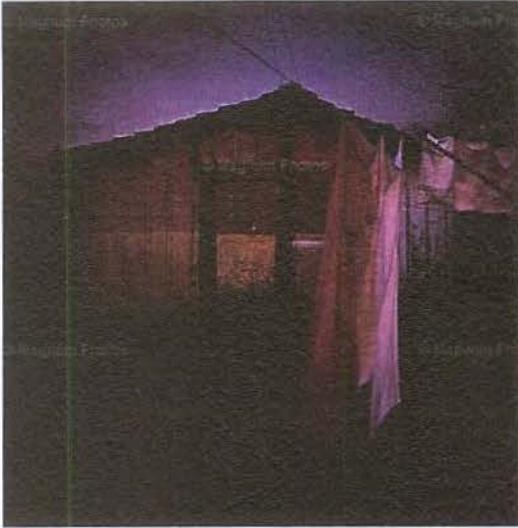
O livro indica as relações entre fotografia e pintura ao dispor elementos semelhantes aos apresentados em *Nakta* como, por exemplo, as telas barrocas reproduzidas por Miguel Rio Branco [03.38 e 03.39]. E em outras imagens, o tom avermelhado reafirma a paleta do autor: o céu no fim da tarde e o sangue esparramado novamente [03.40 e 03.41], uma referência à tinta. A faca pode ser uma analogia ao pincel, presente em outra cena disposta ao lado de uma almofada de carimbo. A impressão de uma marca, assim, refere-se à própria impressão fotográfica.

Silent Book é uma espécie de ontologia da obra do autor, com todas as suas citações, seus temas, sua forma de fotografar e editar as imagens, mas de uma forma mais elaborada.

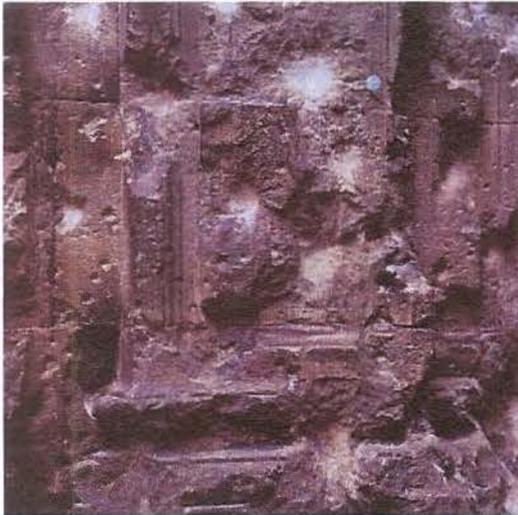


03.38 e 03.39. *Silent Book*, 1997.

²¹ Carvajal, Rina. "Rutas: América Latina". In: *Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros*. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: A Fundação, 1998. Vol. 2.



03.40 e 03.41. *Silent Book*, 1997.



03.42 e 03.43. *Silent Book*, 1997.

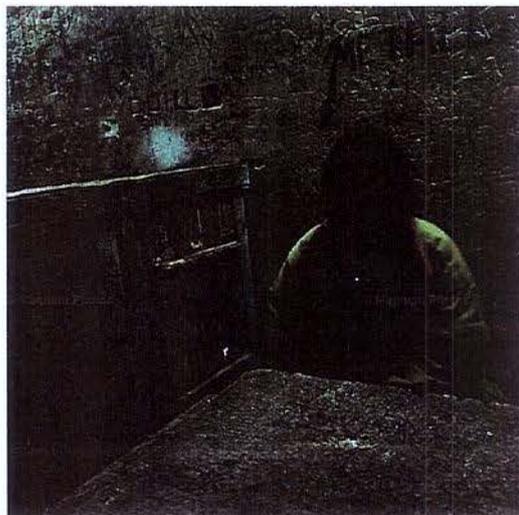
Um outro aspecto importante em *Silent Book* é a presença marcante do ocre e do marrom que valorizam as texturas dos objetos [03.42 e 03.43], a terra e a pele de homens e de animais [03.44 e 03.45]. Assim, todas estas imagens também estabelecem entre si uma ligação pelo tom, evidenciando a unidade da seqüência do livro.



03.44 e 03.45. *Silent Book*, 1997.



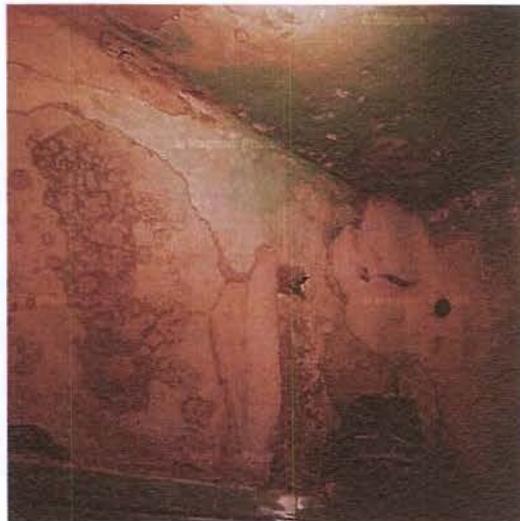
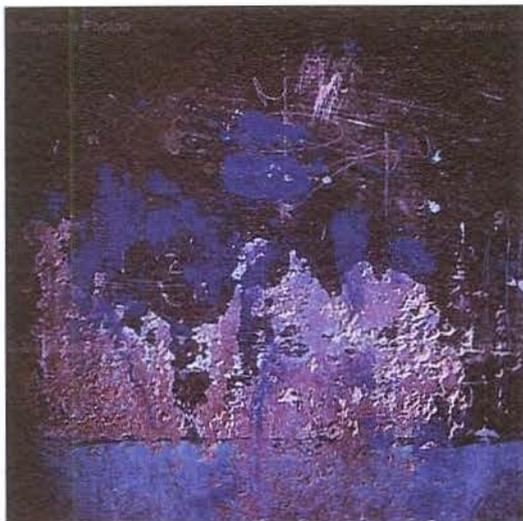
03.46 e 03.47. *Silent Book*, 1997.



Para finalizar as considerações sobre *Silent Book* no que diz respeito ao uso da cor, é necessário marcar a presença de alguns tons verdes e azuis que assumem na edição um aspecto frio em contraponto com as imagens vermelhas mais quentes. Estas cores são resultado do horário e local em que Miguel Rio Branco fotografa, ou seja, no final do dia as sombras são azuladas no filme [03.46], e a iluminação é esverdeada em alguns ambientes²² [03.47]. Há

²² Do ponto de vista técnico, ao contrário da luz incandescente, algumas fontes de luz como a fluorescente, aparecem esverdeadas quando fotografadas com filme calibrado para luz do dia.

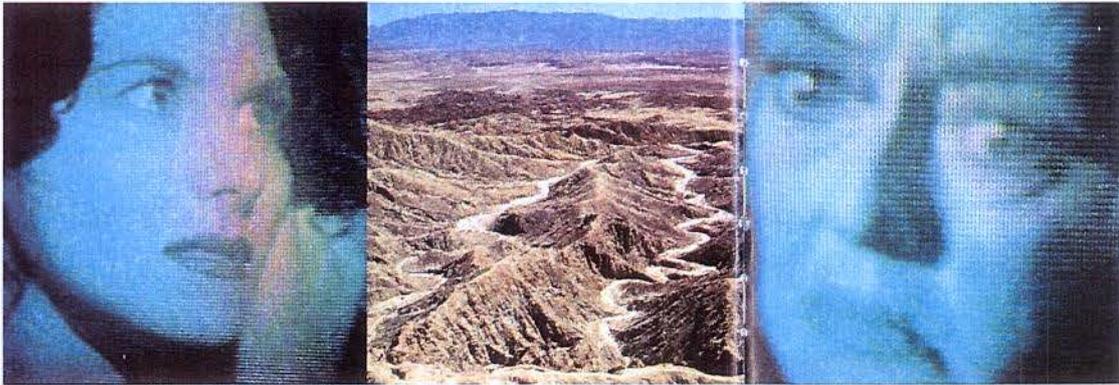
exemplos, entretanto, em que o azul e o verde fazem parte da cena [03.48 e 03.49]. Neste caso, diferente do que havia feito em *Nakta* (o rubro evidenciando a carne e, por conseqüência, também a morte) os tons mais frios vistos em *Silent Book* sugerem uma outra leitura para a relação com o fim da vida. Lugares gélidos e objetos como seringas e garrafas quebradas são indícios da idéia desta morte, reforçados pelo clima das cores frias presentes no livro.



03.48 e 03.49. *Silent Book*, 1997.

Em outro trabalho a presença dos tons mais frios também é marcante do ponto de vista poético. Em *Entre os olhos, o deserto*, além do ocre e do branco mais neutros predominantes, o azul surge em alguns objetos e fortemente no céu, na água e nas reproduções da tela da televisão [03.50 e 03.51]. Aqui o que parece mostrar não é mais aquele ambiente gélido, mas os espaços vazios e amplos, de uma imensidão semelhante aos planos panorâmicos do deserto. Simbolicamente uma cena televisiva pode, assim, gerar o mesmo sentimento de abandono da paisagem desértica ou do animal que nada sem direção em um aquário.

Mas a instalação *Entre os olhos, o deserto* é do ponto de vista cromático, uma quebra nos tons vermelhos marcantes. O branco aparece nas texturas tanto quanto os ocres. A trama de objetos, do solo árido, da pele do cavalo aproxima-se simbolicamente em uma estratégia semelhante a dos trabalhos anteriores em que a edição é favorecida sobretudo pelo uso das mesmas cores [03.52].



03.50. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.



03.51. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.



03.52. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.

A noção de desenho também aproxima a mão do homem, do espinho e do objeto metálico, todos em tons de bege [03.53]. Além da pele, os elementos fotografados são restos de animais e de objetos, pegadas e marcas de corrosão que evidenciam a passagem do tempo recorrente no percurso da obra e que faz

tudo ali permanecer suspenso em um cenário armado pela imagem do deserto [03.54].



03.53. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.



03.54. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.

Sendo assim, o autor apresenta duas formas de uso da paleta de cores, quase monocromática, com variações do ocre e presença marcante dos vermelhos e contraste do azul em alguns momentos. Primeiro, a aproximação com uma plasticidade tratada como uma referência pictórica bastante marcada, tanto pela escolha das cores quanto principalmente por sugerir no enquadramento a existência de uma pincelada. Segundo, a maneira como o autor escolhe os objetos em função de sua cor como uma estratégia de ligação entre eles na edição. De qualquer modo, não se trata de traçar analogias entre estas estratégias para estabelecer “um catálogo fixo de símbolos de cor”, como bem assinala o cineasta Sergei Eisenstein²³, mas pensar na função cromática dentro de um

²³ Eisenstein, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Pág. 99.

contexto de inteligibilidade emocional e perceptiva. Mesmo com todos estes significados das cores pré-estabelecidos tanto nas artes visuais, como no cinema, cabe ao produtor da obra decidir qual deles é capaz de evidenciar aquilo que propõe. E Miguel Rio Branco parece compreender dentro deste sistema, quais cores reforçam a temática e estabelecem conexões entre as imagens.

A luz

A luz delinea os objetos a ponto de serem percebidos com volume e profundidade na cena. A técnica fotográfica permite inúmeras representações do contraste e da intensidade da luz, sendo uma das principais variáveis no ato fotográfico. No Brasil, esta condição do uso da luz entre os fotógrafos não apresenta uma unidade conceitual. Como é inerente à própria fotografia, a luz é uma condição extremamente importante que pode, dependendo da maneira como é interpretada pelo fotógrafo, trazer ou não informações da cena para o filme, desenhando a forma como os elementos são visualizados na imagem.

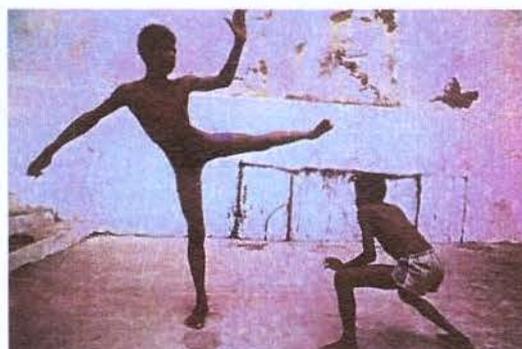
A obra de Miguel Rio Branco apresenta características marcantes com relação à maneira como trabalha com o desenho da luz e da sombra. Os fotógrafos Mario Cravo Neto e Luiz Braga estabelecem um diálogo com o autor, mantendo elementos singulares nos seus trabalhos, particularmente os realizados em filmes coloridos.

Como na questão da cor, a luz em Miguel Rio Branco indica algumas semelhanças com o estilo barroco, principalmente os usos do claro-escuro como na pintura. Este tipo de luz focalizada²⁴ oferece um ritmo de leitura no espaço e esboça linhas que impõem limites entre a escuridão e a superfície, definindo as figuras pelo recobrimento da cor. Estas considerações têm como foco principal a forma como o autor molda o desenho da luz no referente, considerando aqui o trabalho apresentado nos seus livros, desde o momento em que começa a trabalhar com a cor em *Dulce Sudor Amargo*, passando pelo desenvolvimento de *Nakta* e o reconhecimento das questões do claro-escuro em *Silent Book*, até chegar às texturas de *Entre os olhos, o deserto*.

²⁴ Arnheim, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira, 2002. Pág. 313.



03.55 e 03.56. *Dulce Sudor Amargo*, 1985 e *Festejo de Iemanjá*, 1984.

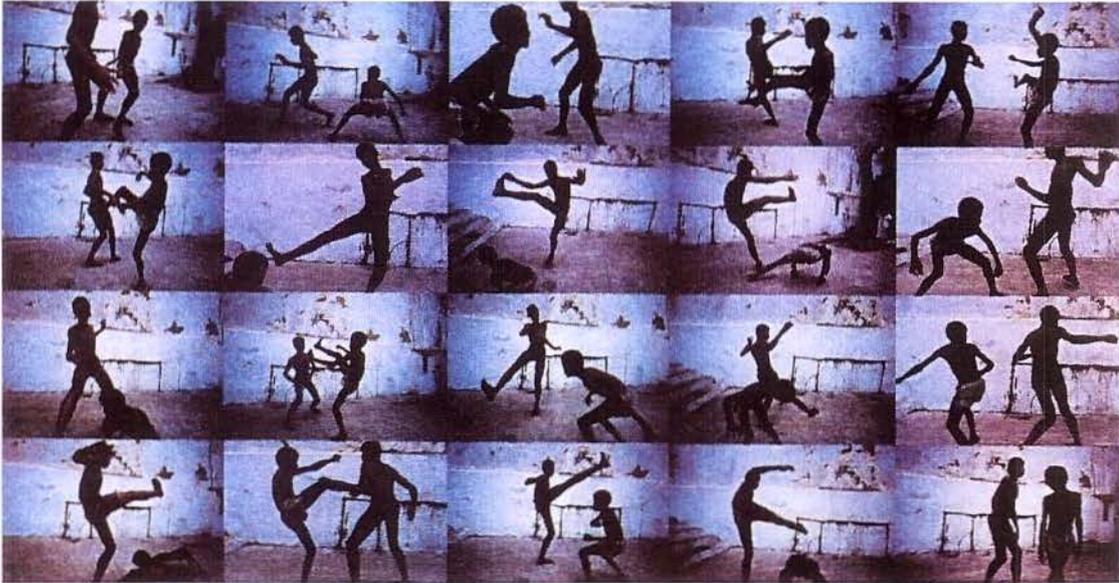


03.57 e 03.58. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

No livro *Dulce Sudor Amargo*, muito das qualidades cromáticas conseguidas nas fotografias de Salvador dependem da forma como trabalha com a leitura da luz pelo filme, muitas vezes realizando a escolha da exposição para as altas luzes e com isso saturando as cores. A coloração carregada do céu aparece quando se fotografa no final do dia, o que funciona como uma moldura para as pessoas e os objetos presentes na contraluz. Em alguns momentos, a luz e a cor desenham o contorno dos homens com o mar, o céu ou a parede azul ao fundo [03.55, 03.56, 03.57 e 03.58], cenas que sugerem sensualidade por meio do corpo quase nu como forma.

Miguel Rio Branco realiza em 1984 a montagem de um painel intitulado *Blue Tango* [03.59] contendo a seqüência de vinte fotos de meninos jogando capoeira na contraluz, a mesma do livro. Do ponto de vista formal, a luz e a cor delineiam o contorno dos corpos e dão à idéia do movimento da dança neste mural, bem como da silhueta das crianças no outro painel intitulado *Chupeta*

[03.60]. Nestas duas séries que sugerem o ritmo narrativo das imagens, está clara a percepção do autor do desenho da luz na fotografia.



03.59. *Blue Tango* (200x300cm), 1984. Catálogo *Mostra do Redescobrimto*, 2000.



03.60. *Chupeta* (150x240cm), 1984. Catálogo *Mostra do Redescobrimto*, 2000.

Ainda com relação a *Dulce Sudor Amargo*, algumas situações de luz rasante demarcam aqui o desenho das pessoas e da casa sem que necessariamente seus referentes estejam presentes na cena fotografada. Eles são

projetados como sombra no caso destas imagens [03.61 e 03.07]. Trazem também uma noção de volume dos objetos constituindo uma escolha formal de como esta luz pode representar os elementos na imagem. Isto é observado nas roupas na areia e no torço do casal [03.62 e 03.04].

Pág.28

Pág.27



03.61 e 03.62. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

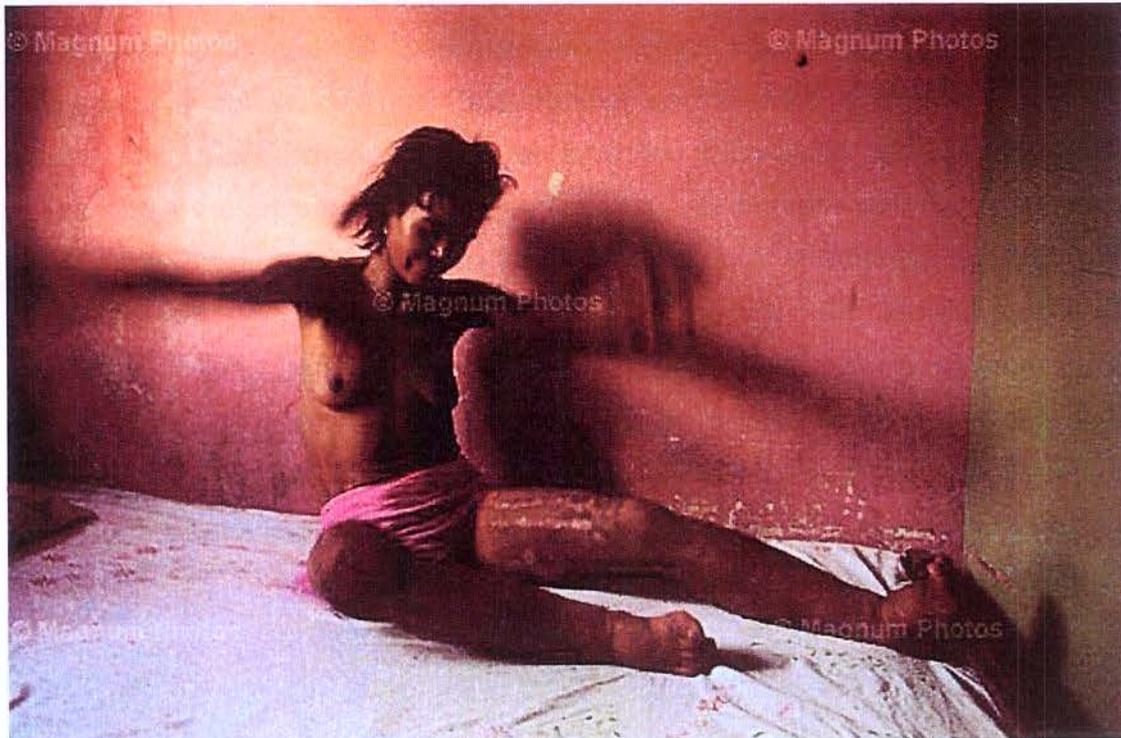
Nas imagens de Salvador é necessário olhar com cuidado para o recorte das prostitutas do Maciel. Como o autor fotografa durante o dia, as cenas são tomadas com luz natural. Por se tratar de um espaço interno, as janelas indicam a direção das luzes. Esta luz lateral valoriza o volume e a textura da pele, de paredes e superfícies. Aqui o autor começa a trabalhar com uma noção de claro-escuro, na qual as sombras se fecham e o caminho da luz é perceptível. É possível visualizar estas características na forma do corpo das mulheres no chão que, por serem do mesmo tom, separam-se um do outro pelo volume que a luz proporciona. Quando o enquadramento se aproxima, as texturas da pele e das cicatrizes também são valorizadas, bem como a parede cor-de-rosa que tem suas marcas evidenciadas pelo uso do mesmo recurso [03.63 e 03.64].

Pág.48

Todos estes aspectos de luz são aprimorados por Miguel Rio Branco no decorrer da sua trajetória na fotografia, consolidando-se como parte da sua poética. Em *Nakta*, a luz e a cor são a principal característica constitutiva da noção temática que o autor propõe em torno do corpo e da carne.



03.63. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.



03.64. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.



03.65. *Nakta*, 1996.

Nas imagens iniciais do livro este desenho da luz evidencia o recorte cromático do amarelo e do vermelho, conforme assinalado anteriormente, fechando as informações das sombras que, por serem negras, reforçam a forma dos objetos [03.17, 03.18, 03.19 e 03.20]. A escuridão das fotografias ratifica a edição e, com isso, a relação entre as imagens como na cena do objeto preso à janela que lembra o formato de um bicho [03.65] e se liga pela forma às mulheres deitadas no chão [03.63], a mesma cena de *Dulce Sudor Amargo*. Neste sentido, o próprio título *Nakta*, que significa noite, indica um caminho para a leitura da escuridão presente em quase todas as imagens. Se não está posto assim como sombra, o preto aparece nos elementos fotografados e na própria tinta usada pelo autor na pintura final [03.33], reforçando, como no caso da cor, suas referências pictóricas.

Em algumas cenas a luz não é o elemento principal e pelo fato de ser mais difusa ou direta [03.30] não valoriza tanto as texturas se comparada a situações em que os detalhes e a própria trama da superfície ficam mais evidentes. É o caso

Pág.31

Pág.48

Pág.36

Pág.35

do pêlo do animal [03.66], das cicatrizes e das mulheres do Maciel de *Dulce Sudor Amargo*, presentes neste outro livro também [03.63 e 03.67]. Neste aspecto, *Nakta* indica algumas primeiras escolhas de Miguel Rio Branco no que diz respeito ao tratamento da luz, e que são amadurecidas posteriormente em *Silent Book*.

Nas imagens realizadas no interior da academia de boxe usadas na instalação *Out of Nowhere* e no livro *Silent Book*, Miguel Rio Branco fecha mais ainda as sombras escuras, o preto é tido como um elemento formal até mesmo pela densidade alta com que trata as fotografias deste conjunto. Em uma referência direta à escuridão em seu sentido simbólico, trata aqui de um lado obscuro do homem na relação com a vida e a morte, por meio de um silêncio que se insinua no próprio nome *Silent Book*.



03.66. *Nakta*, 1996.



03.67. Scar one, 1979.

A cena inicial do livro sugere uma entrada nesta escuridão com a porta quase inteiramente sombreada [03.68]. Esta representação de espaços e buracos completamente negros [03.69, 03.70 e 03.71] aparece em outros momentos do livro. É conseguido na fotografia pela subexposição ou pela exposição do filme estar voltada para as regiões mais claras da cena, estratégia que vem sendo reforçada desde *Dulce Sudor Amargo* e que aqui é enfatizada. Estes buracos negros sugerem um espaço profundo e silencioso neste emaranhado de imagens densas tanto na sua constituição, quanto nos aspectos simbólicos que possam indicar. No caso das pessoas fotografadas, quando não há o corte no torso ou o uso do efeito borrado conseguido por velocidades lentas do obturador, aparecem na sombra que esconde identidades como uma metáfora por meio de orifícios negros [03.35 e 03.47].

Pág.52

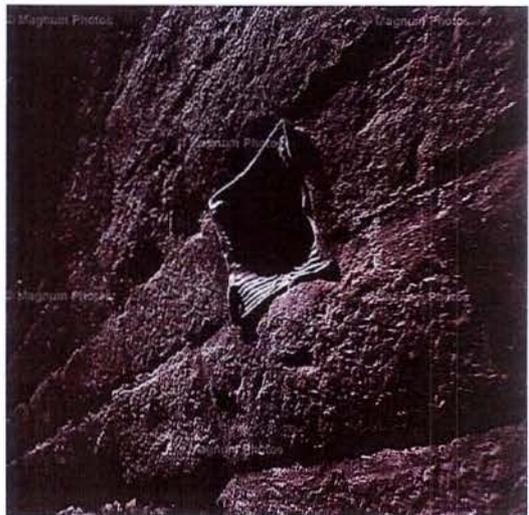
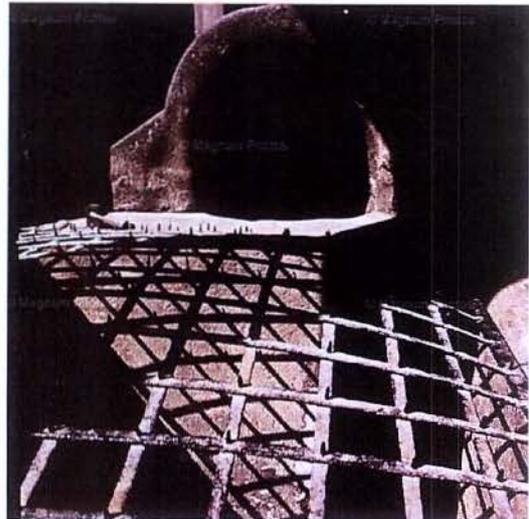
Pág.52

Pág.37

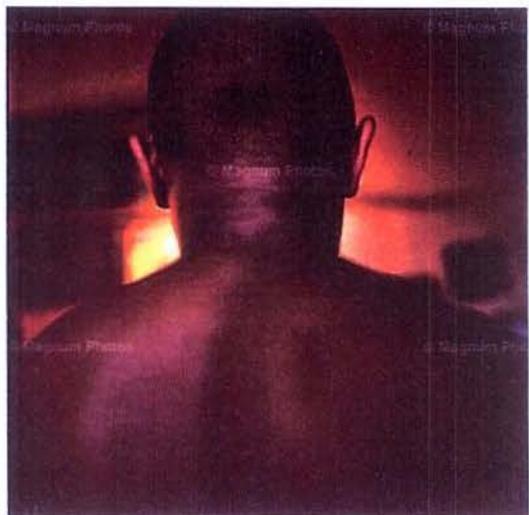
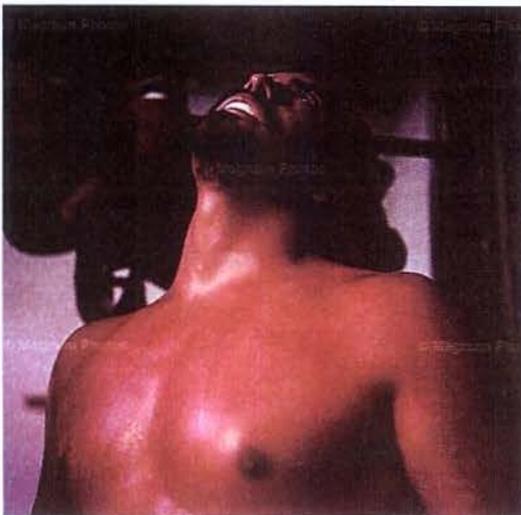
Pág.40



03.68 e 03.69. *Silent Book*, 1997.

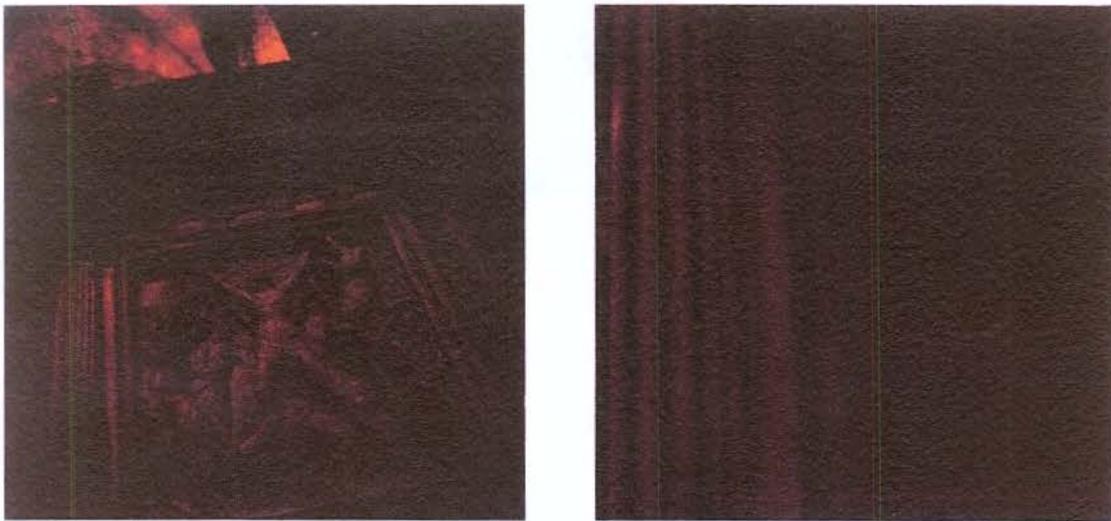


03.70 e 03.71. *Silent Book*, 1997 e *Buraco na parede*, 1993.



03.72 e 03.73. *São Sebastião*, 1994 e *Silent Book*, 1997.

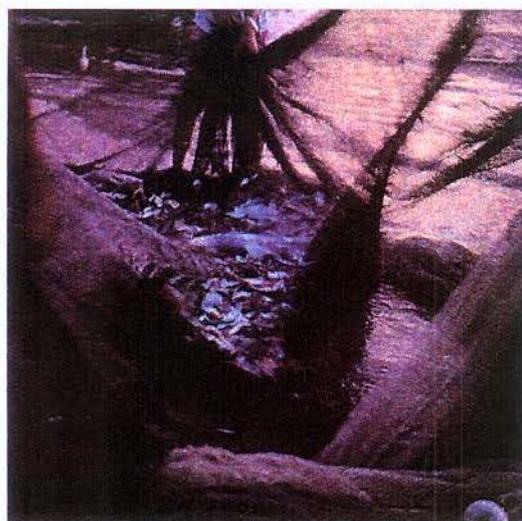
No único retrato em que é possível visualizar a feição do boxeador [03.72], a luminosidade da cena desenha com sombra e luz o olhar voltado para cima e a boca entreaberta, um claro-escuro semelhante ao usado em muitos retratos do estilo barroco. A luz valoriza o corpo [03.73] ao dar volume ao peito e às costas, bem como à textura da pele, do suor e das cicatrizes. Neste caso, reforça um aspecto escultural que estes corpos podem assumir por meio da forma, do volume e do tato. Esta característica se repete com alguns objetos e, como em todo o conjunto, possibilita na edição a ligação entre as imagens.



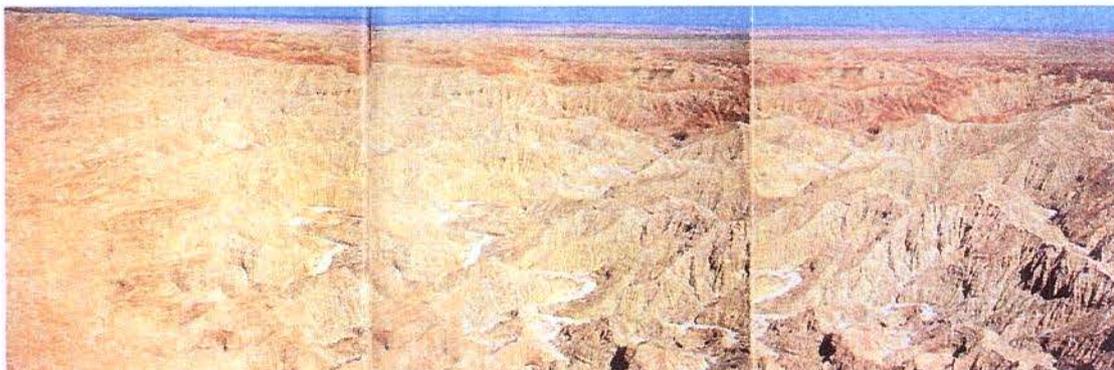
03.74 e 03.75. *Silent Book*, 1997.

Com relação à densidade de algumas imagens, não se trata propriamente de uma característica da luz da cena, mas da sua exposição no filme ser inferior à solicitada naquela situação, ou seja, uma subexposição. Em algumas passagens este recurso é utilizado para enfatizar o clima carregado de todo o livro [03.74], em diversas delas somente uma leitura mais atenta permite visualizar as imagens escondidas nos espaços de profunda escuridão, que passam despercebidas se não vistas com a devida atenção [03.75].

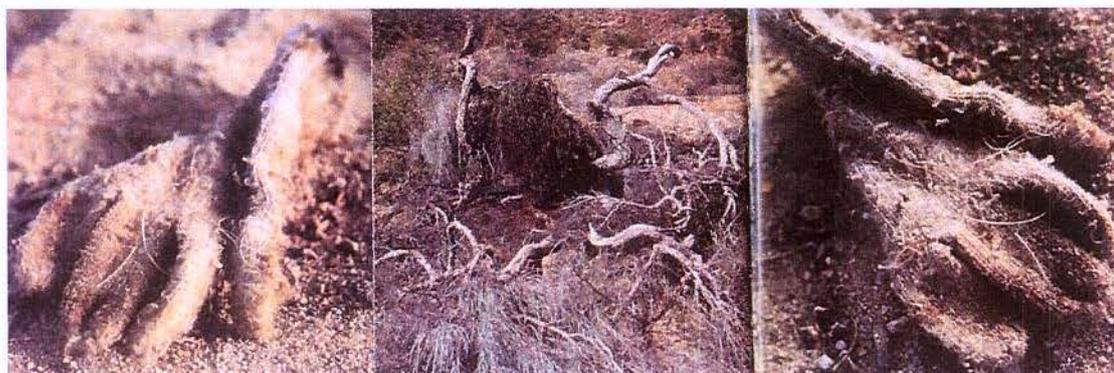
Ainda dentro de *Silent Book*, a contraluz é uma estratégia para delinear a forma dos objetos. A dupla [03.76 e 03.77] apresentada em conjunto no livro a evidencia na composição diagonal do desenho da luz, extrapolando a citação direta que se pode fazer ao referente e aproximando as imagens.



03.76 e 03.77. *Silent Book*, 1997.



03.78. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.



03.79. *L'arbre elegant*, *Entre os olhos, o deserto*, 1997.

Assim como o uso da cor, as características da luz se transformam um pouco quando Miguel Rio Branco realiza a montagem de *Entre os olhos, o*

deserto. Na maioria das cenas a luz natural ainda é presente como nas panorâmicas do deserto e nos detalhes dos objetos encontrados nesta paisagem e em outros lugares fotografados [03.78 e 03.79]. Mas a representação desta luz sai das referências diretas ao claro-escuro, e as sombras não são propriamente os principais elementos das imagens.

A luz é mais suave nesta montagem, reforçando as escalas cromáticas do branco e do ocre, presentes em praticamente todo o livro [03.54]. Elas mostram a noção simbólica de amplitude que a própria idéia do deserto traz para este conjunto.

Em alguns dos retratos de olhos nas cenas de televisão e nas cenas de aquário, as fotografias são mais escuras. Não significa que não haja passagens mais densas, mas se comparado a *Silent Book, Entre os olhos, o deserto* é muito mais leve. Diferente dos trabalhos anteriores, há sempre a presença do branco nos objetos ou na própria luminosidade do ambiente. Esta claridade funciona aqui como um eixo de ligação entre as imagens e sugere não mais o que pode estar escondido na escuridão, mas uma espécie de vazio nesta luz que ofusca.

Tanto a representação da luz quanto a cor são marcadas, na obra de Miguel Rio Branco, pela noção pictórica, como assinalado anteriormente. Entretanto mostra-se extremamente elaborada pelo autor como peculiar à linguagem fotográfica, ou seja, como uma estratégia simbólica para usar ou não as sombras, para o modo como faz a luz trabalhar as cores no filme e o desenho dos objetos na imagem.

Representação do espaço

Uma das questões a se considerar em uma produção fotográfica é a forma como o autor trabalha a representação do espaço, ou seja, como constrói na fotografia, uma imagem bidimensional, a noção da disposição e do volume do espaço tridimensional. Segundo Jacques Aumont²⁵, o espaço imaginário percebido em três dimensões na imagem fílmica é chamado de campo, e é o resultado de um enquadramento, de um corte visível por um olhar, de uma

²⁵ Aumont, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1995. Pág. 219.

escolha simbólica. O campo é representado sobre uma superfície plana em que o espaço profundo pode ser modificado em função da profundidade de campo da objetiva²⁶.

Na obra de Miguel Rio Branco duas características relacionadas à representação do espaço são analisadas neste momento. A primeira, e mais simples, diz respeito ao formato deste campo que se altera ao longo da trajetória do autor. A segunda, são os aspectos simbólicos envolvidos no próprio enquadramento.

O campo representado na fotografia de Miguel Rio Branco sofre uma alteração ao longo da sua trajetória no que diz respeito ao formato do equipamento. Quando começa a fotografar no início da década de 1970 utiliza uma câmera 35mm. Durante vinte anos realiza seus trabalhos com este equipamento até mudar para uma câmera de médio formato. Esta troca implica, naquele momento, duas conseqüências principais. A primeira, diz respeito ao fato da propriedade reprodutiva do material fotográfico de uma câmera de médio formato ser maior do que a de um equipamento 35mm, e por conseguir, em função disso, realizar grandes ampliações com nitidez e definição já que a base do filme é maior²⁷. A partir deste período de mudança, Miguel Rio Branco passa a expor suas fotografias em painéis de pelo menos um metro e com isso as texturas e os detalhes que se tornam marcantes no decorrer do seu trabalho, ganham valor visual na reprodução ampliada. Este fato pode ser percebido na série da academia Santa Rosa em que as paredes descascadas e os detalhes dos equipamentos utilizados pelos boxeadores são ressaltados, bem como os muros desgastados [03.48 e 03.49] e marcados com inscrições que remetem à passagem do tempo, temática constante na obra do autor.

A outra conseqüência desta mudança do formato do equipamento relaciona-se com o fato de que as fotografias realizadas com uma câmera 35mm fornecem uma imagem retangular e aquelas tiradas com o médio formato são

²⁶ A profundidade de campo é determinada pela abertura do diafragma da objetiva. Quanto mais aberto o diafragma, menor a profundidade de campo representada.

²⁷ O recorte em uma câmera 35mm é 24 x 36 mm e em uma câmera de médio formato, no modelo Rolleiflex utilizado por Rio Branco, é 6 x 6 cm.

quadradas. No trabalho de Miguel Rio Branco esta característica aparece diretamente relacionada ao primeiro período em que utiliza o retângulo quando a opção era praticamente por composições horizontais. Na série *Negativo Sujo* e no livro *Dulce Sudor Amargo*, ambos com quase oitenta fotografias, somente vinte são verticais no caso do primeiro exemplo e três imagens no segundo. Em *Nakta*, livro publicado após *Dulce Sudor Amargo* e último trabalho neste formato 35mm, todas as fotografias são compostas na horizontal, e sugerem que esta escolha apresenta uma relação direta com a edição que vai sendo composta por duplas ou trios, e que funcionam melhor se estiverem no mesmo formato.

Quanto aos aspectos simbólicos envolvidos no enquadramento, ressalta-se aqui a forma como o autor recorta e organiza o ambiente fotografado em função do seu ponto de vista. A partir deste fragmento pode-se refletir sobre o lugar de onde este campo foi retirado²⁸.

É possível perceber um movimento do autor quanto ao enquadramento nos diferentes trabalhos que são analisados nesta dissertação. Inicialmente, utiliza planos mais abertos quando é possível identificar onde foram realizadas as imagens. Aos poucos se aproxima do universo que escolhe para fotografar e paulatinamente vai abandonando esta forma mais descritiva que funciona no início muitas vezes para contextualizar o tema. Passa a apresentar uma série de trabalhos cujos campos se fecham na forma, na textura e no detalhe e, mesmo quando se mostram mais amplos, são limitados a um espaço visual que valoriza estas características. Isto passa a ser uma marca do fotográfico que funciona atrelada a uma noção simbólica do espaço fotografado, ou seja, implica situar um lugar imaginário para a obra.

Isto pode ser apreendido na série *Negativo Sujo* que mostra o local onde se encontram as minas de garimpo, as casas da vila de sertanejos e os homens trabalhando na exploração das pedras [03.80 e 03.81]. Todas situam o leitor em uma geografia pontuada por uma paisagem e um contexto socioeconômico dos personagens que aparecem como crianças, trabalhadores, prostitutas e jogadores [03.82 e 03.83].

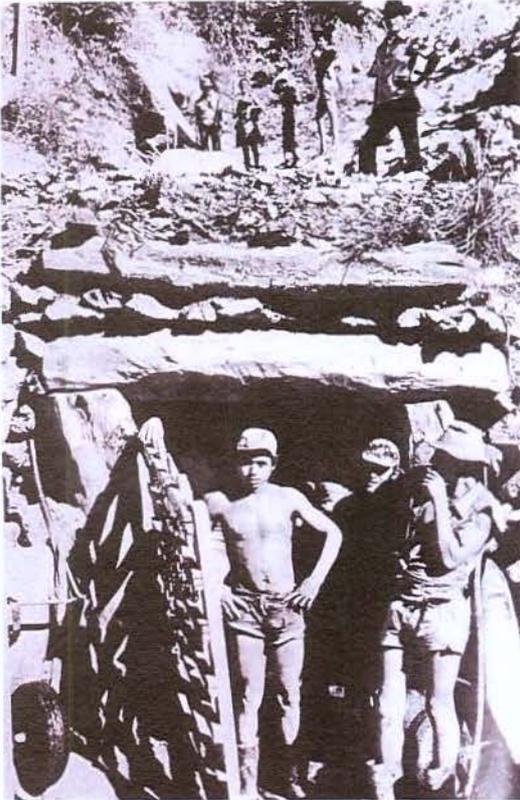
²⁸ Aumont, *op. cit.*, pág. 220.



03.80. *Negativo Sujo*, 1978.



03.81. *Negativo Sujo*, 1978.



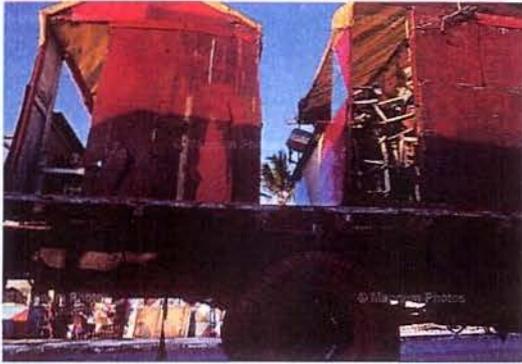
03.82 e 03.83. *Negativo Sujo*, 1978.

Em *Dulce Sudor Amargo* existe uma série de fotografias nas quais novamente um olhar mais amplo e o enquadramento mais aberto compõem junto com as outras imagens um tipo de cidade com suas cores, seus moradores e hábitos²⁹. No início e no final do livro, Miguel Rio Branco mostra Salvador, o mercado, o mar, as ruas e pessoas que ali circulam [03.84 e 03.85]. É uma espécie de panorama do espaço, um movimento que se abre e se fecha para inserir o ensaio especialmente desenvolvido sobre as prostitutas do Maciel [03.86 e 03.87]. Ali sim, cerca as mulheres, as marcas que trazem no corpo, o lugar onde vivem, enfatizando no corte espacial a dimensão daquele lugar no conjunto das imagens publicadas.

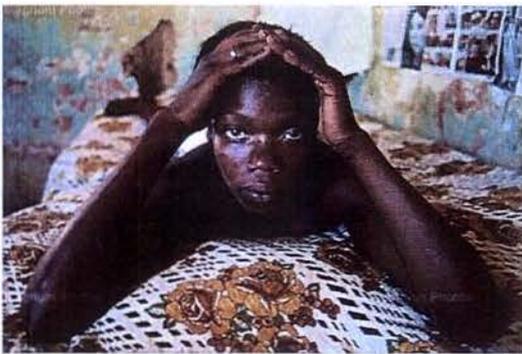
Pág 60

Pág 60

²⁹ Neste sentido, a epígrafe do livro indica também o lugar em que as imagens estão postas: *Salvador de Bahia; Sudores dulces y amargos; A veces lo Dulce no lo es tanto; Quizá lo amargo tampoco lo sea siempre.*



03.84 e 03.85. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.



03.86 e 03.87. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.



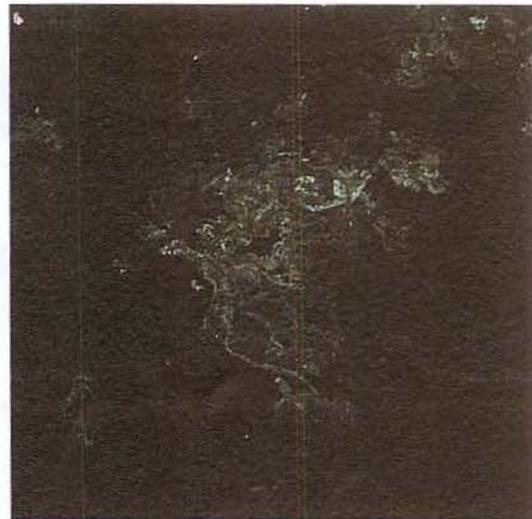
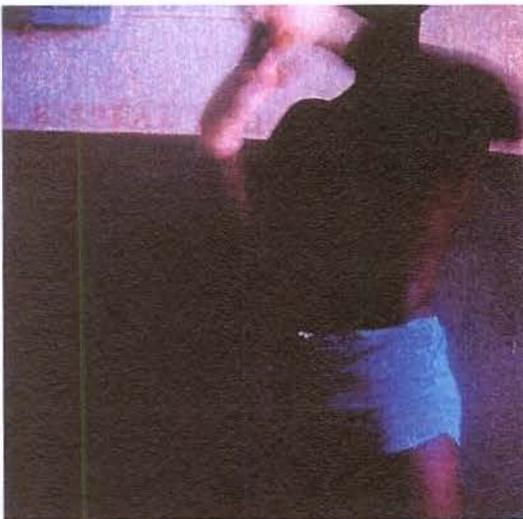
03.88 e 03.89. *Nakta*, 1996.



Nos dois exemplos é preciso pensar na função de um campo aberto que contextualiza o conjunto, ou seja, imagens que situam a geografia do lugar onde se desenvolve o assunto. Este recurso aparece explicitamente nos primeiros trabalhos de Miguel Rio Branco, quando ainda realiza ensaios para revistas e agências de fotografia documental. Aos poucos deixa esta característica e assume um aspecto mais subjetivo com relação a uma referência direta no que diz respeito

à identificação dos locais fotografados. Passa a utilizar imagens de diferentes ambientes e contextos para tratar a temática que propõe.

As fotografias apresentadas no livro *Nakta* são fechadas em torno do referente, ou seja, o corpo, o animal, os objetos que representam um destes dois assuntos [03.88 e 03.89]. O olhar mais dirigido passa a mostrar detalhes de cenas que interessam para compor uma temática mais subjetiva. Não há horizonte, o campo é limitado e contém apenas o elemento de que se propõe falar o autor. Este aspecto do enquadramento passa a fazer parte dos trabalhos montados por Miguel Rio Branco a partir das instalações *Coração espelho da carne* e *Pequenas reflexões sobre uma certa bestialidade* que subsidiaram as imagens de *Nakta*, mas segue como característica do fotográfico na instalação *Out of Nowhere* e no livro *Silent Book* [03.90 e 03.91].

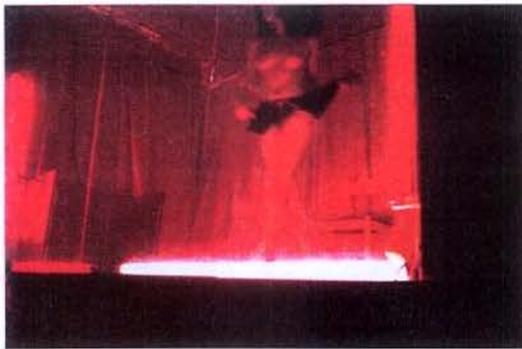


03.90 e 03.91. *Out of Nowhere*, 1994 e *Silent Book*, 1997.

Em todos estes casos o campo delimitado pelo objeto propõe a leitura direta dos seus pares dispostos lado a lado. Este recurso oferece a ilusão do tamanho que os objetos assumem na imagem. Para Sergei Eisenstein³⁰, esta maneira de descrição não proporcional das coisas é comum ao ser humano desde a infância. O cinema, no caso da leitura proposta, não deve necessariamente seguir uma lógica ortodoxa em que os elementos apareçam na sua forma

³⁰ Eisenstein, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Pág. 40.

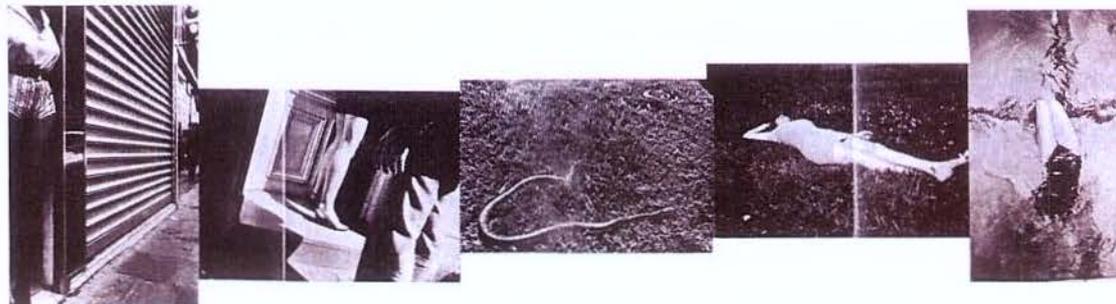
absoluta. Neste sentido, para esta representação, Miguel Rio Branco trabalha muitas vezes com a desproporção do referente, ou seja, um peixe no aquário aparece do mesmo tamanho da mulher que se apresenta em uma casa de shows [03.92 e 03.93] e os garimpeiros assumem o mesmo volume das pedras pelo ângulo de tomada da foto [03.94 e 03.95], exemplos situados em *Nakta*. Uma outra série presente na exposição *Pele do Tempo* [03.96] também indica esta mesma característica formal, ao colocar o corpo da mulher proporcional ao tamanho da cobra; novamente um critério de edição.



03.92 e 03.93. *Strip tease forain*, Paris, 1985 e *Nakta*, 1996.



03.94 e 03.95. *Nakta*, 1996.



03.96. *Mãos e Pernas, Snake, Snake Girl e Swimming Snake*, 90'.

Em *Silent Book* esta noção do enquadramento rebate nos conceitos fotográficos. Isto é visualmente percebido nas diversas texturas fotografadas. As imagens do chão e de paredes manchados apresentadas em diversos momentos do livro representam as marcas do tempo, exploradas pelo autor junto com os corpos de homens e mulheres postos em um ambiente degradado. Entretanto, não estão descritas informações sobre o tempo-espaço das tomadas. É a trama que reforça a ligação simbólica entre elas na visualidade de cada elemento isolado. Em uma crítica publicada na revista espanhola *Lapiz*³¹, este tratamento que Miguel Rio Branco utiliza em suas imagens, a cor, a luz, a nitidez das texturas dos objetos e principalmente o enquadramento fotográfico, é o que possibilita, por meio da fragmentação e da aproximação, abstrair a coisa em si.

Diferente do que apresenta em *Negativo Sujo* e *Dulce Sudor Amargo*, em *Nakta* e *Silent Book* não há indícios de onde se situam os objetos e personagens. Eles se localizam em um lugar imaginário. É a edição que contribui para o tipo de visão que se quer na totalidade da obra. Quanto a isso, na instalação *Entre os olhos, o deserto* Miguel Rio Branco retoma os planos abertos nas imagens do deserto [03.78], mas neste caso não funcionam como no início, para situar o local, e sim para trazer ao conjunto a simbologia do espaço vazio e solitário, lugar que as pessoas ou os seus olhos ocupam.

Ainda dentro da representação do espaço e dos aspectos simbólicos envolvidos no enquadramento surge a noção do fora-de-campo. Quando trata da idéia de campo, Jacques Aumont³² afirma que, a sensação de realidade gerada por uma imagem filmica leva o espectador a crer na realidade do campo como um espaço profundo que, por ser ligado ao real, não pára nas bordas, estende-se para o fora-de-campo. Esta discussão, embora tenha suas origens no cinema, pode ser estendida para a fotografia ao se pensar em um prolongamento imaginário do quadro para além das margens.

³¹ Olivares, Rosa. "Miguel Rio Branco". *Lapiz*. Madrid: nº 148, (79), 12/1997.

³² Aumont, *ibidem*.

Para a obra de Miguel Rio Branco, um aspecto deste fora-de-campo que se pode considerar é o que Philippe Dubois relaciona aos componentes do cenário, ou seja:

“Portas ou janelas, mais ou menos entreabertas; fundos, ou fundos duplos, de cena; espelhos, quadros; recortes de todos os tipos; em suma tudo o que pode indicar ou introduzir dentro do espaço homogêneo e fechado do campo fragmentos de outros espaços, em princípio contíguos e mais ou menos exteriores ao espaço principal”.³³

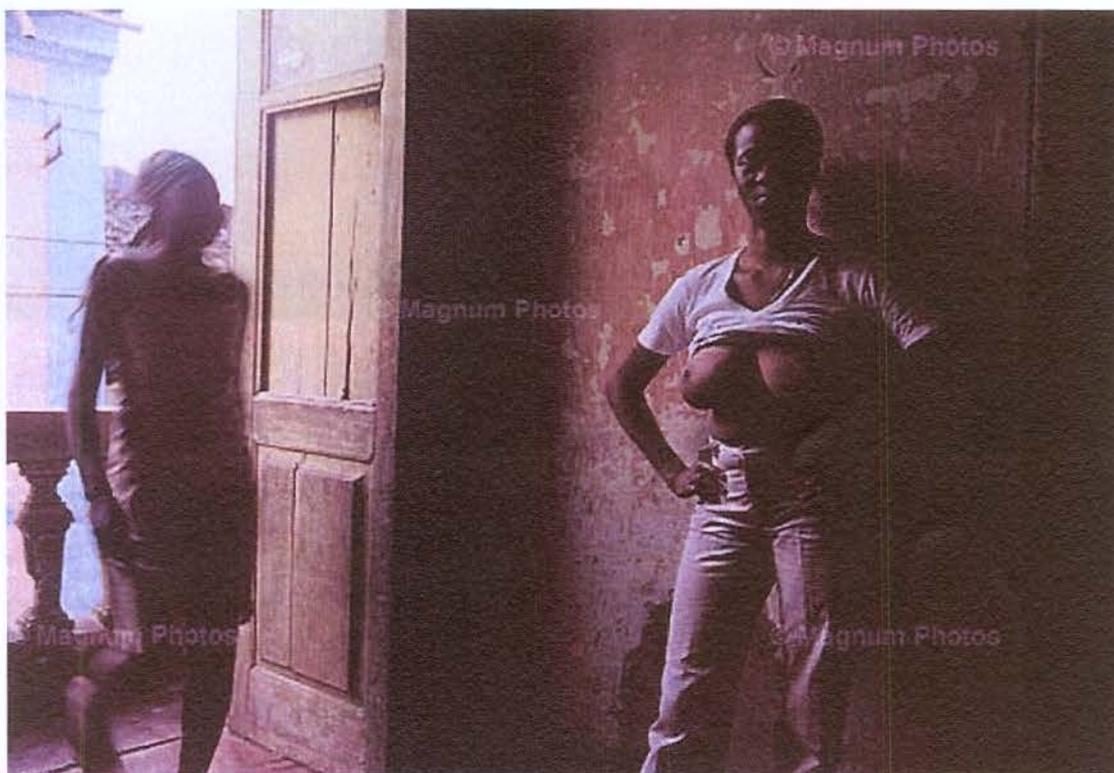
Estes elementos encontram-se presentes em vários momentos, mas dois em especial trazem algumas relações simbólicas significativas, nos livros *Dulce Sudor Amargo* e *Silent Book*.



03.97. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

³³ Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1998. Pág. 187.

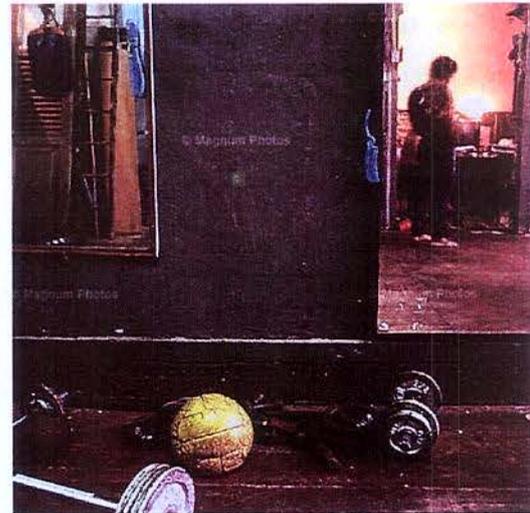
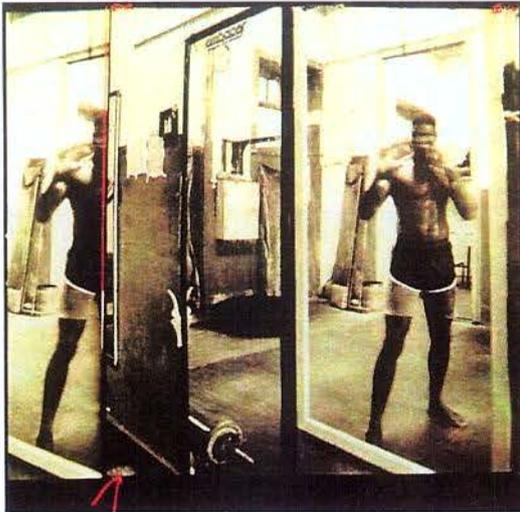
A imagem que mostra a moldura de uma janela com pôsteres de artistas pregados no interior da casa [03.97] marca uma passagem na edição do livro. Os cartazes [03.87] na parede destas duas fotografias funcionam como um fora-de-campo simbólico, um elemento que leva para o exterior do ambiente representado. Indicam para o imaginário daquelas mulheres o lugar que gostariam de ocupar. De uma outra forma, o fora-de-campo remete àquela cidade do início da série, com a luz clara do dia que surge através da porta da sacada [03.98], insinuando novamente o que está lá fora. A idéia das cenas anteriores da cidade com seus planos abertos é agora fechada, sugere um olhar para dentro. A entrada da seqüência realizada na região de prostituição do Maciel é uma visão intimista dos prostíbulos e das pessoas que freqüentam aqueles lugares.



03.98. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

Em *Out of Nowhere* e *Silent Book*, Miguel Rio Branco trabalha com uma outra noção de fora-de-campo por meio de espelhos presentes na academia de

boxe [03.99]. Nesta modalidade, ainda segundo Philippe Dubois³⁴, a idéia não é suprimir um espaço do campo, mas adicionar um outro espaço figurativo dentro da reflexão. Assim, o espelho pode tanto refletir algo criando uma espécie de mosaico do espaço e do corpo que se duplica na imagem, como sugerir uma outra cena deslocada, como o homem de costas que se contrapõe ao saco usado nos treinos e a uma escada [03.100] no canto superior esquerdo da composição, saindo da parede como uma outra figura.



03.99 e 03.100. *Silent Book*, 1997 e *Out of Nowhere*, 1994.

Para encerrar a noção da representação do espaço na obra de Miguel Rio Branco pode-se pensar que, no recorte feito para análise, ocorre um movimento de aproximação entre o referente, na busca por sua representação simbólica, e o assunto tratado pelo autor. Nos primeiros trabalhos datados de uma visão mais ampla, os aspectos subjetivos nem sempre se tornam tão claros como quando cerca o campo e passa a trabalhar com um enquadramento fechado nos elementos que, juntos, estabelecem conexões. A representação do espaço é em conjunto com a cor e a luz, um dos aspectos do fotográfico que reforçam a construção das ligações entre fotografias trabalhadas nos livros e nas instalações na forma de imagens-poema.

³⁴ *Ibidem*, pág. 198.

O fotográfico na obra de Miguel Rio Branco aponta estas características analisadas que são marcantes em toda a obra. Os aspectos considerados aqui se constituem como um mapeamento desta forma de construção na fotografia que fornecem subsídios para a compreensão dos assuntos abordados e da forma como o autor trabalha a edição das imagens. Para Ligia Canongia³⁵, Miguel Rio Branco compreende tanto o sistema dos meios fotográficos, como os pictóricos, de forma a sugerir a abstração e se desvincular da realidade imediata do referente. E é certamente desta maneira que constrói parte de sua poética, utilizando a fotografia como meio expressivo na composição de sua temática e na articulação das dobras de suas imagens-poema.

³⁵ Canongia, Ligia. "O tumulto do corpo em ação". *O Globo*. Rio de Janeiro: 28/05/1989.

04. SOBRE A TEMÁTICA: A FOTOGRAFIA EM SUA PERSPECTIVA SIMBÓLICA

"Por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem".
Michel Foucault¹

A fotografia possibilita, pelos aspectos da sua natureza enquanto representação, ser considerada como um vestígio onde o sentido dos seus elementos como significantes podem sobrepor a leitura imediata do referente. Neste sentido, analisá-la em seus aspectos semânticos é um dos caminhos possíveis para refletir sobre a temática desenvolvida por um autor que trabalha a imagem fotográfica como meio expressivo.

É interessante assinalar, em função disso, a proposição do historiador Boris Kossoy quando trata da representação de um assunto em imagem fotográfica:

"A fotografia implica uma transposição de realidades: é a transposição da realidade visual do 'assunto selecionado', no contexto da vida, para a realidade da representação (imagem fotográfica)".²

Neste sentido, Miguel Rio Branco marca sua produção pela forma como constrói a temática por meio da conexão entre as imagens e seus desdobramentos nas imagens-poema, bem como pelos aspectos do fotográfico, analisados no capítulo anterior. Para o crítico Paulo Herkenhoff, o autor estabelece estas ligações para sair da referência direta a que estas fotografias podem remeter:

"Rio Branco tem reunido algumas fotografias em trípticos e polípticos, nos quais o tema se constrói por fragmentos do real, por múltiplos níveis de analogia ou por pequenas operações. (...) Pequenos signos, sinais, marcas, grafites, cicatrizes, tatuagens, suores. (...) A história do corpo e do monumento se tornam o processo necessário à constituição da imagem. O real referente não

¹ Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Pág.12.

² Kossoy, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999. Pág. 37.

encontra lugar fixo, nem hora, porque o artista está permanentemente voltando à superfície fotográfica, à concretude da cópia”.³

A temática de Miguel Rio Branco não aparece literalmente descrita na apresentação de sua obra, surge como um emaranhado que evoca um sentido a cada nó que se desfaz. As relações entre diferentes situações fotografadas, como corpos e objetos postos lado a lado, oferecem uma leitura aberta que foge de uma definição deste ou daquele lugar. Nesta direção, a instalação *Out of Nowhere* sugere no próprio nome que este local não tem limites definidos, o que para Ligia Canongia, é o próprio problema na obra do autor. Para ela, o tema, neste caso, apresenta um caráter residual, diluído no processo de transferência do fato à imagem, da realidade à ficção:

“As imagens do artista pertencem à esfera do enigma e do drama por extrapolarem a definição de um campo factual preciso e transformá-lo em outro universo, sensível, redimensionado por sua poética subversiva. (...) O tema não é ‘coisa’, mas conceito; não se restringe a objetos, pessoas, cenas ou acontecimentos, a elementos físicos e concretos do real observado”.⁴

É como se as imagens captadas de uma determinada realidade escapassem deste contexto e assumissem uma outra realidade, agora de caráter ficcional, criada em função da ligação estabelecida entre todo o universo imagético do autor. Cria-se por meio destas conexões, uma espécie de fronteira entre os diversos elementos apresentados por Miguel Rio Branco como, por exemplo, a relação do homem com o espaço que habita, com o animal, com as marcas do tempo, com a vida e a morte. Aquilo que alguns críticos sugerem ser o

³ 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.

⁴ Canongia, Ligia. “Sobre a cor e a luz”. In: Rio Branco, Miguel. *Out of Nowhere*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.

apontamento de um homem e a sua presença trágica, seu estado de ânimo flutuante, exuberante e bestial.⁵

Em 1997, a Coleção Pirelli de Fotografias do Museu de Arte de São Paulo faz uma homenagem especial a Miguel Rio Branco adquirindo onze imagens de sua obra por considerá-la original e com densidade poética. No catálogo da mostra, o curador Rubens Fernandes Junior traça a seguinte consideração sobre o autor:

“O tema desenvolvido é sempre estranho e incômodo. Imagino ser as referências visuais mais realistas e perturbadoras da fotografia brasileira contemporânea, pois as imagens e a atmosfera de seu trabalho como um todo denotam um clima barroco, baseado no excesso de informação, nos caminhos labirínticos, na experiência com o tempo, no caráter fantasmagórico da paisagem inútil”.⁶

Neste sentido, se, como afirma Susan Sontag⁷, a fotografia valoriza um tema pelo próprio ato de tomada através da câmera, na obra de Miguel Rio Branco parece que a quase tudo pode se atribuir um valor de significação para que se torne um dos elementos de um conjunto cujo conteúdo não se limita a ser lido linearmente. Em princípio, as imagens são postas aleatoriamente, mas é justo nesta condição que as ligações entre elas se tornam possíveis, formando uma espécie de quebra-cabeça de problemas que se repetem e ao mesmo tempo sofrem modificações nas diferentes montagens.

O tempo é a tônica na obra de Miguel Rio Branco. Ele o reconhece em marcas estampadas nos corpos e em lugares onde é possível reconhecer esta passagem. Para falar deste aspecto o autor não fotografa pessoas idosas, mas homens e mulheres que têm suas peles marcadas por cicatrizes ou tatuagens, formando uma textura que se associa aos objetos e às superfícies, estes sim corroídos.

⁵ Watriss, Wendy & Zamora, Lois Parkinson. *Image and Memory: photography from Latin America 1866-1994*. Austin: University of Texas Press, 1998. Pág. 74.

⁶ *Coleção Pirelli 7*. (Fernandes Junior, Rubens. "A Coleção Pirelli / MASP de Fotografia"). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1997.

⁷ Sontag, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Pág. 41.

O livro *Dulce Sudor Amargo* apresenta algumas destas relações, principalmente no recorte das prostitutas do Maciel. Suas cicatrizes funcionam como uma espécie de recordação, e nas construções do próprio local há evidências do efeito cruel de um tempo passado. Na edição em que mostra Salvador, esta mudança pode ser percebida no contraste da cidade do início e do final do livro, como por exemplo na cena da *Cortina Amarela* [04.01] e da *Ladeira do Mijo* [04.02]. Em ambas, a composição fotográfica é praticamente a mesma, uma coluna e uma cortina que separam o quadro ao meio. O acortinado de flores iluminado por uma luz de tom quente deixa mostrar a leveza do mar ao fundo, em contraposição à parede de azulejo fria e suja que separa e ao mesmo tempo une um lugar deteriorado, que sofreu pelo desgaste do tempo e do descaso.



04.01 e 04.02. *Cortina Amarela* e *Ladeira do Mijo*, *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

Na instalação *Out of Nowhere*, além da presença das marcas no corpo, os espelhos corroídos representam também um tempo passado. Quando realiza a montagem das imagens desta instalação no formato do livro *Silent Book*, Miguel Rio Branco acrescenta outras que reforçam esta noção. A publicação é repleta de sinais da ação do homem ou do tempo: coisas e superfícies carcomidas, um relógio quebrado [05.22] e marcas que lembram cicatrizes [04.03].

Em outra instalação, *Entre os olhos, o deserto*, Miguel Rio Branco continua trabalhando com a idéia do tempo. Estabelece relações nas peças marcadas, por vezes abandonadas no deserto; e nos próprios objetos presentes na sala escura. Em um dos trípticos isso aparece, formalmente, na textura da tinta descascada do teto e, simbolicamente, na forma da espiral que remete a uma noção de tempo

[04.04]. Outro elemento que surge nesta montagem é a pegada que, por si mesma, já traz a referência do vestígio. Esta alusão é reforçada pela ligação destas pegadas à carcaça de um animal e à textura ferruginosa do carro [03.54], aspectos formais presentes nas três imagens.



04.03. *Xota tumbs*, 1993.



04.04. *Jazz, Entre os olhos, o deserto*, 1997.

O tempo é para Miguel Rio Branco o elemento que evidencia a destruição de objetos e pessoas. Em uma exposição coletiva sobre a cidade de Brasília, o

autor trabalha com imagens semelhantes a estas, problematizando um espaço fisicamente deteriorado. Para Evandro Salles, um dos curadores da mostra, o autor usa o tempo para falar de uma espécie de decomposição:

“Miguel Rio Branco persegue o tempo, percorre a fatalidade de sua ação sobre a carne das coisas. O mundo apodrece, se dissolve, perde a autonomia, se desconstrói. A cor revela a interioridade dramática das coisas morrendo, despersonalizadas e entregues a sua pura materialidade, desprovidas do espírito que um dia as habitou e possuiu. Esta é uma fotografia dramaticamente pictórica. Podemos, com ela, percorrer as camadas sucessivas de tempo até o ponto onde estamos, parados, diante da morte”.⁸

Em uma outra exposição, agora individual, Miguel Rio Branco evidencia ainda mais este aspecto ao mostrar diferentes trabalhos como um conjunto, com as imagens do Maciel, as instalações *Out of Nowhere* e *Entre os olhos, o deserto*, e outros dípticos e trípticos de *Silent Book*. É o caso da mostra *Pele do Tempo*, que indica no próprio nome a presença dos dois elementos da obra do autor, o corpo e o tempo. Para Paulo Sergio Duarte, que define o conceito de imagem-poema nesta obra, o título carrega em si a noção poética da coleção:

“O tempo teria uma pele, um envelope que cerca e separa interior de exterior, invólucro de corpo, região sensível, portadora de mensagens, espelho da alma, primeira fronteira do ser. (...) E cada cicatriz tem um tempo e uma memória guardada na subjetividade dos portadores daqueles corpos e esse tempo é toda a eternidade”.⁹

Neste sentido, a pele evidencia as marcas da existência e se refere a uma espécie de embalagem do tempo. As pessoas e os objetos se transformam em uma paisagem na qual a pele é uma metáfora, segundo Jean-Pierre Nouhaud¹⁰, em que tudo serve como sugestão visual para apresentá-la. É nela que por vezes se sente a vida passar, por onde se experimentam a dor e o prazer. E é por este

⁸ Salles, Evandro. “Cruel horizonte”. In: *Revendo Brasília neu gesehen. III Fórum Brasília de Artes*. Brasília: Goethe Institute & Fundação Athos Bulcão, 1994.

⁹ Duarte, Paulo Sergio. “Pele do Tempo”. In: *Pele do tempo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.

¹⁰ Nouhaud, Jean-Pierre e Lens, Íris. In: *Coração espelho da carne*. Stuttgart: Institut für Auslandsberziehungen, 1991.

viés que Miguel Rio Branco aponta reflexões sobre a forma de criação de diferentes relações do homem com o tempo por meio da fotografia. Ressalta-se aqui sua dupla função: mostrar o referente e criar por meio dele as metáforas que sugerem a temática. É no corpo que ocorrem as ações do tempo e também do próprio homem. No caso desta obra, pode-se falar em mais do que um corpo já que ele contém múltiplas possibilidades como, por exemplo, um corpo erótico, oculto, tatuado ou mesmo fragmentado. As inscrições e tatuagens transformam o corpo¹¹, tudo passa a significar a partir da outra imagem, como um duplo que encerra o corpo e seus desdobramentos.

É importante lembrar que diversos artistas no Brasil começam a lidar com estes problemas a partir das décadas de 1970 e 1980. A produção de Helio Oiticica e Lygia Clark¹² que, nos anos anteriores, trabalham o corpo por meio da vestimenta, de parangolés, de máscaras, de estandartes e de mantos, acaba influenciando uma nova geração de artistas que neste momento começa a se tornar mais conhecida, inclusive o próprio Miguel Rio Branco. Nestes novos trabalhos, o corpo aparece muitas vezes por meio de seus vestígios e marcas, ou como um espaço de mudanças onde não cabem limites muito precisos.

No início dos anos 1970, Miguel Rio Branco explora a imagem do corpo feminino [04.05] em um ensaio publicado na revista *Novidades Fotoptica*¹³. Ele é declarado pelos editores como um jovem talento na fotografia brasileira. À parte destas pequenas imersões no mercado editorial, realiza um projeto a partir de algumas viagens feitas pelo interior do Brasil. Assim, sua primeira montagem, a série *Negativo Sujo*, traça uma espécie de parábola da sociedade. O recorte usado é uma região de garimpo na Bahia. Ele faz do tema um jogo em que as pedras são movimentadas e o tempo permanece estático¹⁴. Embora mostre uma visão ampla do espaço onde se localiza aquela comunidade, é através do corpo e das pessoas que se tem a percepção da totalidade daquele lugar. Trabalhadores,

¹¹ Molina, Mauricio. "El cuerpo y sus dobles." In: Pérez, David (org.). *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía em el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004. Pág. 200.

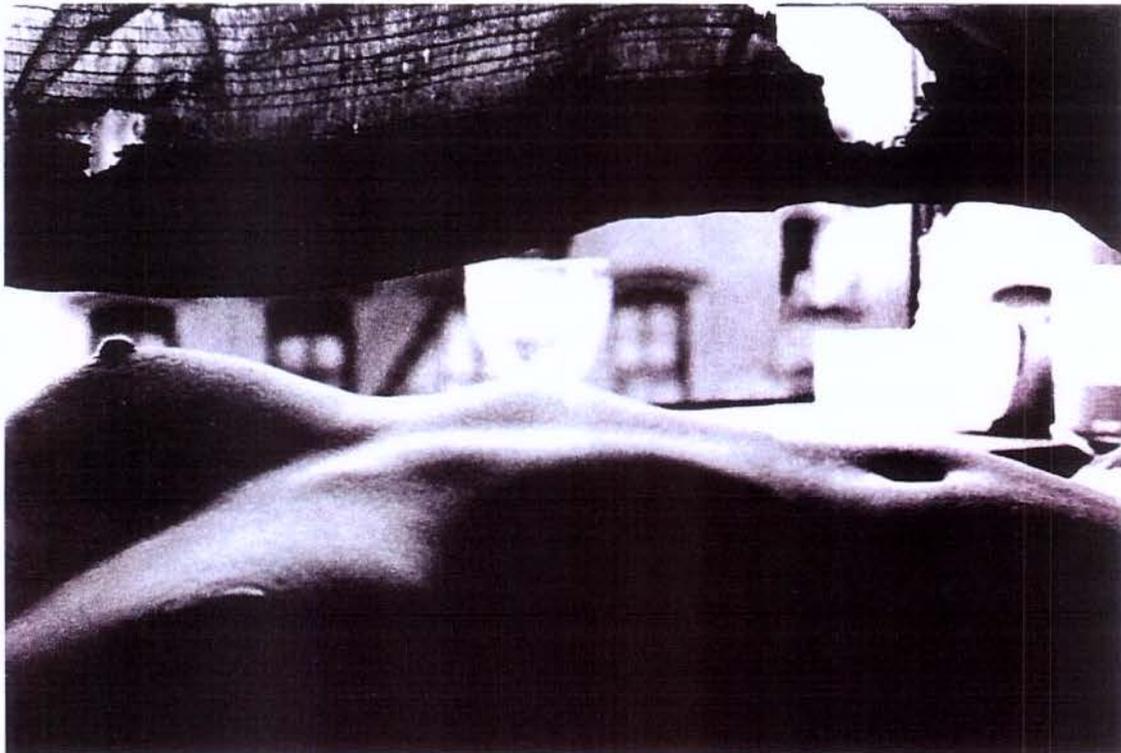
¹² Chiarelli, Tadeu. "Trenzando los hilos de la trama". In: *O fio da trama/The thread unraveled – Contemporary Brazilian Art*. New York: El Museum del Barrio, 2001. Pág. 135.

¹³ "Nós apostamos neste moço: Miguel Rio Branco". *Novidades Fotoptica*. São Paulo: nº 55, Ano 15, (11-15), 06/1972.

¹⁴ Coutinho, Wilson. "O país diante do seu foco". *O Globo*. Rio de Janeiro: 1984.

negociantes, jogadores, prostitutas e a população sertaneja local são postos como uma representação deste pequeno grupo, trazendo à tona relações entre retrato e sociedade tais como Annateresa Fabris considera:

“(O retrato atual remete) ao corpo como espaço físico e como território para o qual convergem as pressões políticas e culturais, sociais e econômicas. A versões radicalmente diferentes do indivíduo, que pode ser representado por sucedâneos e imitações do homem. A arquétipos sociais e não tanto a indivíduos concretos”¹⁵

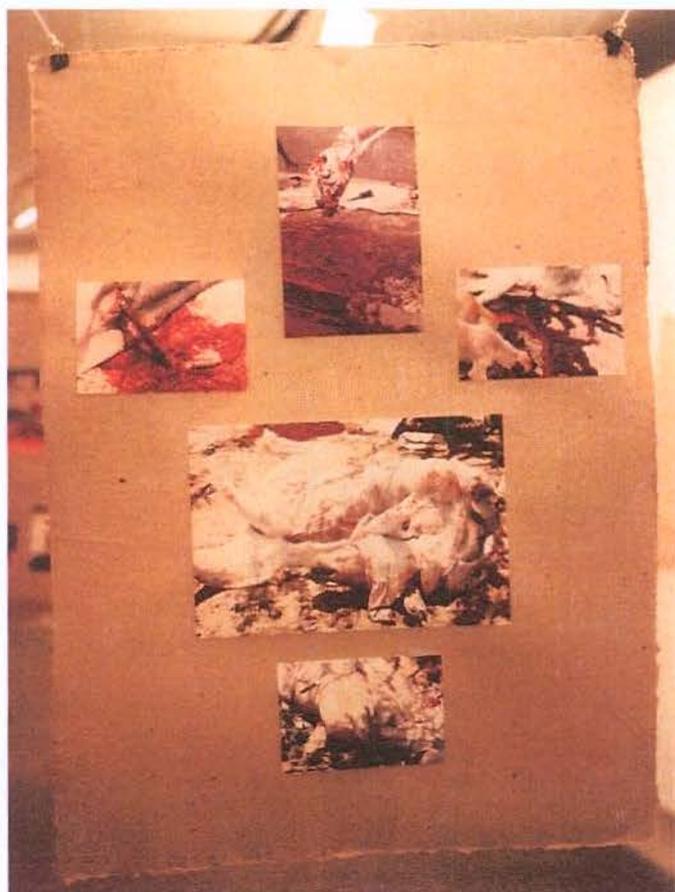


04.05. Revista *Novidades Fotoptica*, 1972.

Desta forma, Miguel Rio Branco toca na pobreza e precariedade daquele lugar, mas ao final o conjunto de imagens não quer dizer exatamente de um espaço específico, mas de como aqueles corpos concentram os aspectos sociais daquele pequeno grupo. Dois painéis trazem esta questão ao mostrarem um corpo que sofre as conseqüências das escolhas de uma sociedade, evidenciando a idéia

¹⁵ Fabris, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. Pág.173.

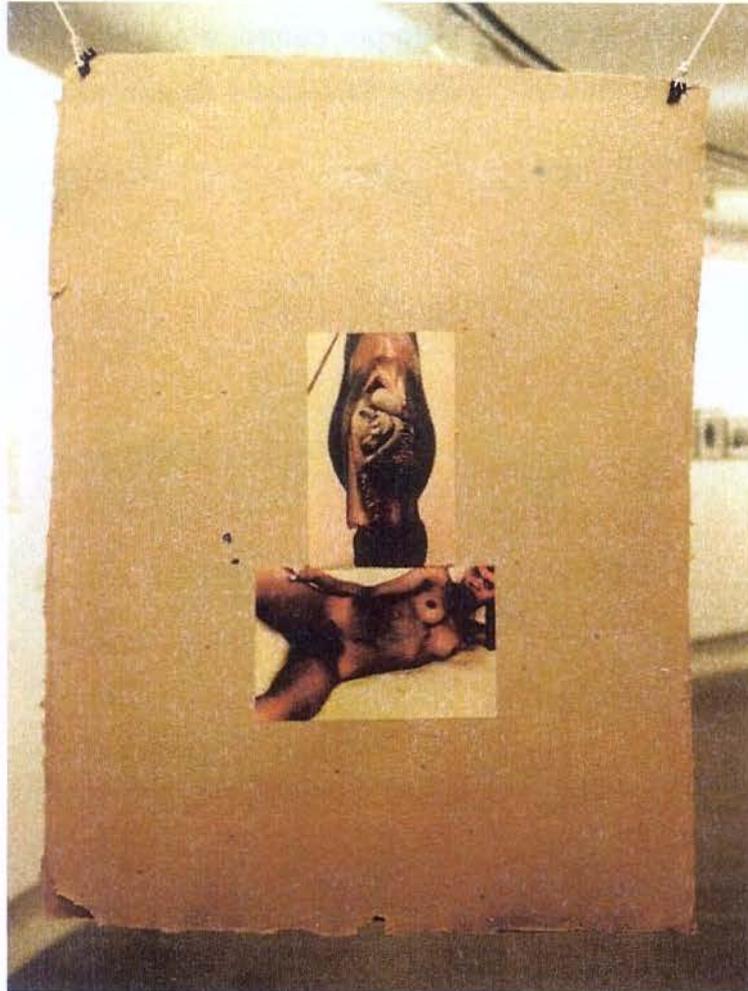
de uma temática marcada pela forma que Miguel Rio Branco fotografou e editou as imagens. Um deles é composto por cinco fotografias coloridas de um matadouro em que bois são sangrados [04.06]. O vermelho da carne e do sangue que escorre evidencia o corpo visto por dentro, e o próprio cenário da montagem reforça no papel de embrulho a idéia da aridez e da pobreza do local.



04.06. *Negativo Sujo*, 1978.

No outro painel [04.07], duas fotos em preto-e-branco coloridas manualmente são costuradas entre si por um fio preto: uma exibe as vísceras de um animal aberto e a outra, uma mulher deitada nua, provavelmente uma prostituta, em cujo corpo a brutalidade social é vivenciada. Aqui, o sangue não aparece escorrendo, a carne está limpa. Entretanto, está ligada a uma pessoa como uma espécie de sutura. O boi esquartejado do primeiro mural aparece no mesmo corte do corpo da mulher na cama, ponto de ligação formal entre as

imagens, sugerindo as primeiras conexões entre o homem e o animal na obra de Miguel Rio Branco.

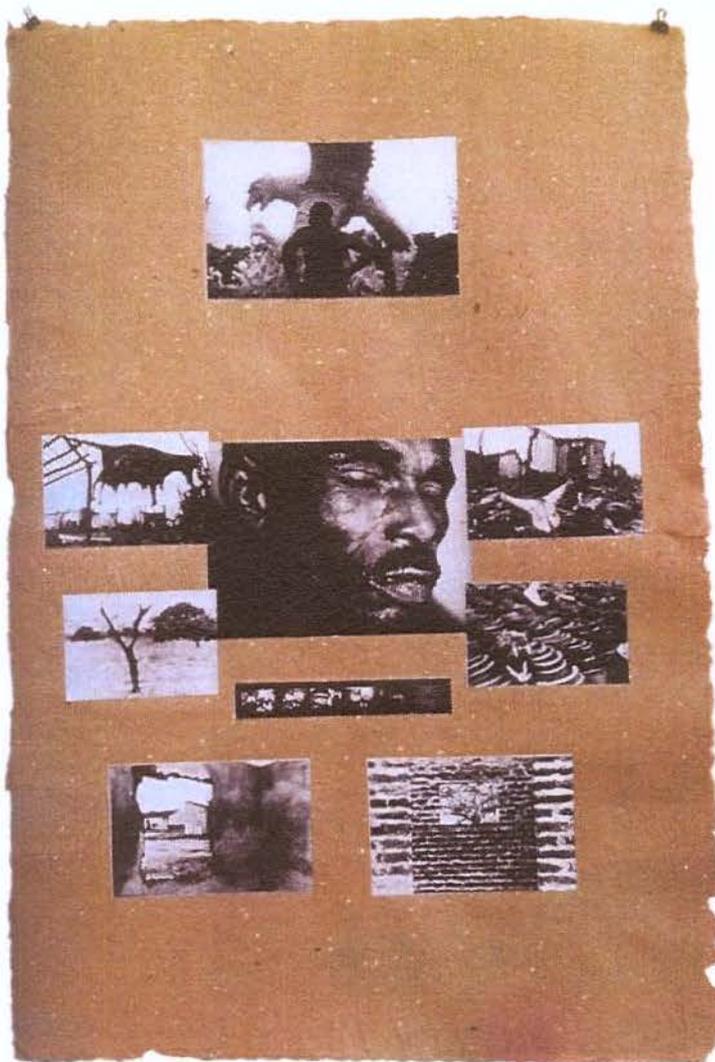


04.07. *Negativo Sujo*, 1978.

Por vezes, a própria aproximação das imagens já sugere esta relação, como no painel [04.08] em que um homem está rodeado por peles secas de animais, pela carcaça de um cão e pela cabeça de um boi, por ruínas de casas e por uma paisagem árida. No alto, a imagem da ave, que contém a silhueta de um homem, está separada das outras do grupo e indica simbolicamente uma possibilidade de voar e sair daquele lugar aparentemente deteriorado.

Freqüentemente Miguel Rio Branco dá título às obras para criar conexões simbólicas com as imagens que apresenta, evidenciando a temática. Isto aparece

na peça composta por cinco fotografias preto-e-branco: uma criança no trilho do trem e outra em uma mata fechada refletida em um espelho, uma imagem coberta por um pedaço de papel onde se lê o título escrito à mão, e duas fotomontagens em que olhos e bocas são colados sobre o rosto de um homem e de uma mulher [04.09]. O painel é marcado pela inscrição *Strangler in a strangler land*, isto é, estrangulador numa terra estrangulada, que pode significar que não há muito mais o que fazer neste lugar em que quase tudo já foi explorado.



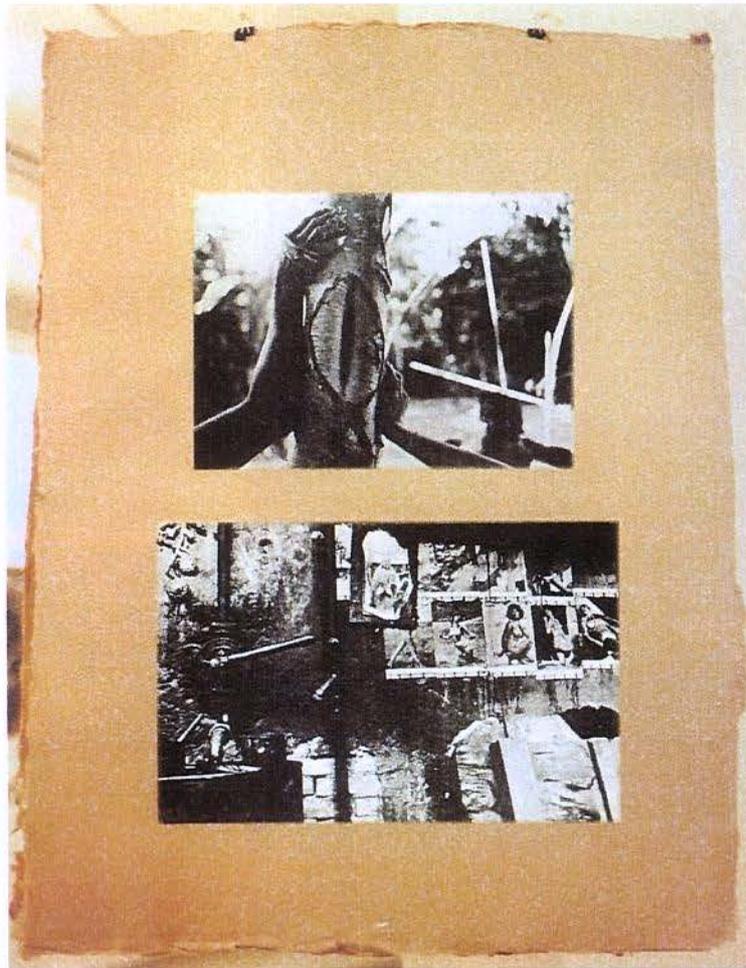
04.08. *Negativo Sujo*, 1978.



04.09. *Negativo Sujo*, 1978.

Em outros momentos, Miguel Rio Branco utiliza imagens de diferentes referentes para remeter à idéia do corpo. Neste painel de *Negativo Sujo*, a

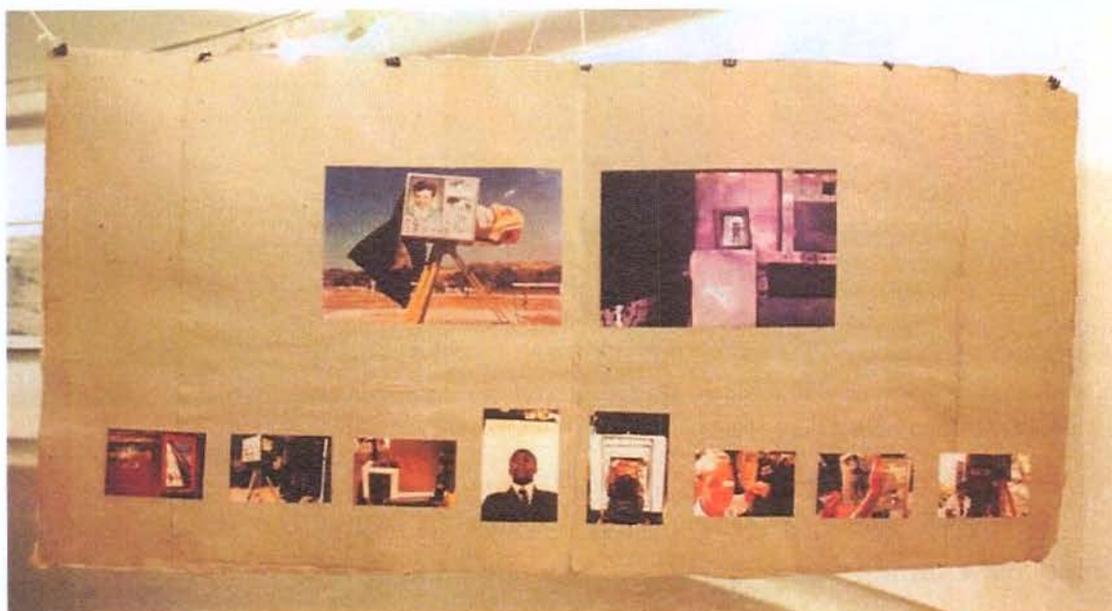
primeira cena mostra uma cisão no tronco de uma árvore que lembra a representação do órgão genital feminino [04.10], neste caso, atingido pela flecha que aparece em segundo plano. A segunda fotografia do mural apresenta recortes de revistas pregados na parede contendo mulheres nuas. Ao seu lado, uma torneira sugere um aspecto fálico pelo formato e pela posição. É neste sentido que o referente não encontra necessariamente na obra do autor um lugar fixo, a temática encontra-se na analogia entre os objetos fotografados.



04.10. *Negativo Sujo*, 1978.

Negativo Sujo, painel homônimo à montagem, mostra uma seqüência de retratos feitos em um lambe-lambe, cujos suportes de exposição são as câmeras fotográficas. Na principal cena do mural, um negativo de uma foto 3 x 4 indica que

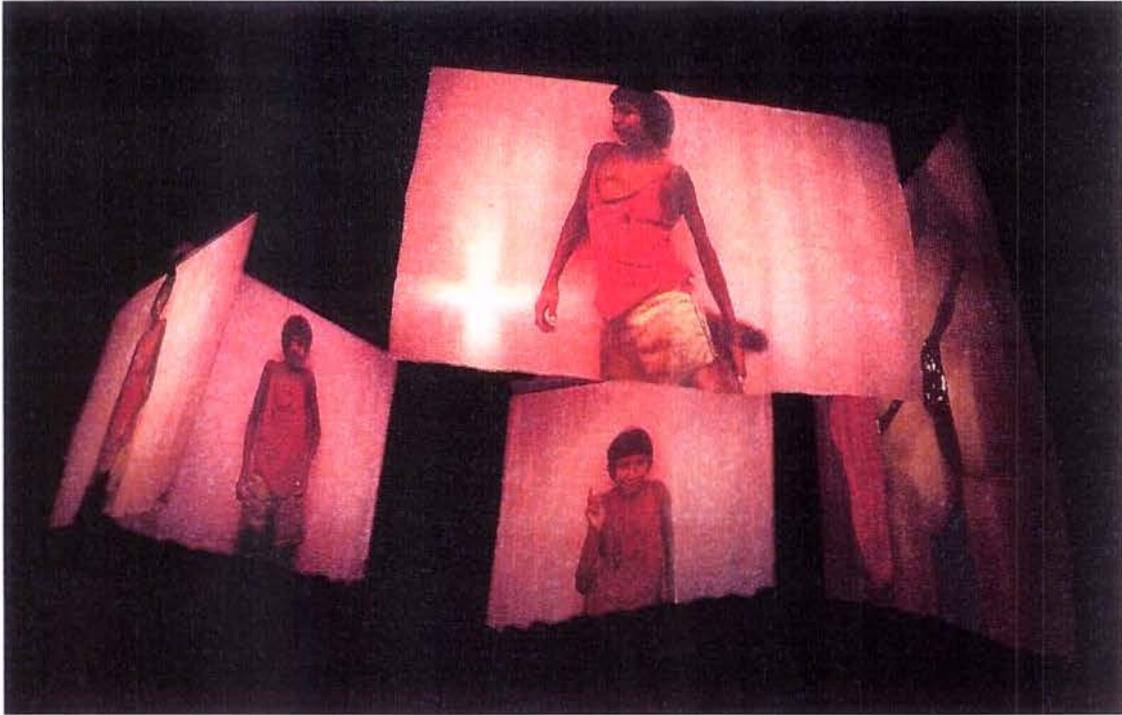
a noção de identidade não passa apenas pela face, mas também pelo corpo daquelas pessoas [04.11]. A relação entre tantos rostos e a situação do local sugere, pela inversão em negativo, um lado ausente da identidade, algo que pode ser visto por dentro, como a carne. Miguel Rio Branco cerca na série *Negativo Sujo* três elementos da temática que se repetem em outros trabalhos: um recorte de um grupo que vive à margem da sociedade estendendo-se para o Maciel, para a aldeia Gorotire e depois para a academia de boxe; a presença de corpos femininos e masculinos como um elemento de sensualidade e, por fim, a relação entre o homem e o animal, que é tratada em *Dulce Sudor Amargo* e atinge sua magnitude no livro *Nakta*.



04.11. *Negativo Sujo*, 1978.

Em outra instalação intitulada *Diálogo com Amaú* [04.12], Miguel Rio Branco aponta a relação do homem com a sociedade por meio de uma seqüência aleatória, criando diferentes conexões entre a criança surda-muda da aldeia e cenas do cotidiano urbano. Como não se tem registro destas imagens em catálogo, não é possível traçar relações mais detalhadas desta montagem, mas, mesmo assim, há uma indicação de uma preocupação do autor em sugerir estas temáticas nos diversos trabalhos realizados. Pela fotografia não é possível

identificar a deficiência do índio, mas sim o movimento do seu corpo que sugere uma tentativa de comunicação. Contudo, a própria marcação desta característica na descrição da obra, indica uma espécie de impedimento que possa existir entre este sujeito e a sociedade da qual ele não faz parte.



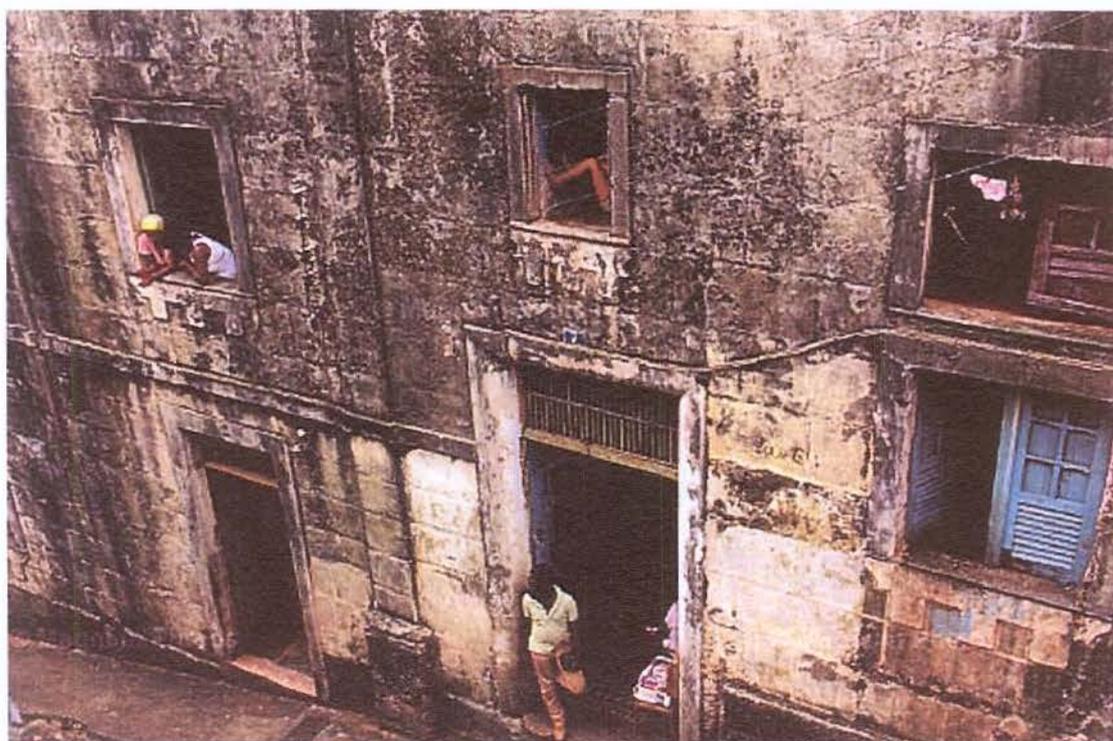
04.12. *Diálogo com Amaú*, 1983.

No livro *Dulce Sudor Amargo*, novamente Miguel Rio Branco escolhe um grupo para retratar suas questões. Em um primeiro momento o livro mostra a cidade de Salvador em uma espécie de panorama com suas cores, o mar, as pessoas em diversas situações de trabalho e lazer, conforme analisado anteriormente nos aspectos do fotográfico. Depois, estabelece entre estas imagens e o recorte do Maciel as relações que marcam o prazer dos corpos e a dor que suas marcas carregam. O conjunto de fotografias suporta uma contradição entre o sofrimento de um homem abandonado à própria sorte [03.14] e a leveza e sensualidade das roupas secando ao sol [03.62], ou encahadas na areia, segundo sugere uma das críticas a este trabalho¹⁶.

¹⁶ Tejada, Roberto. "Sweet Bitter Sweet". *Aperture*. Nova Iorque: nº 153, (68-74), 1998.

O resultado de *Dulce Sudor Amargo* é uma metáfora visual dos problemas de uma sociedade vistos através de um corte espacial, de um universo de fragmentos de matéria texturizada com as cicatrizes e cores vivas da arquitetura, das casas e dos “corpos fachadas” na expressão de Stefania Bril¹⁷. Para o crítico Frederico Moraes o autor não se restringe a denunciar uma situação socioeconômica frágil:

“Não é a primeira vez que ele vai recolher em comunidades marginais o material fotográfico que lhe permite uma leitura crítica e ideológica da sociedade brasileira. (...) Ele não se limita a condenar condições subumanas de vida, a luta desesperada pela sobrevivência. (...) A analogia entre o corpo e a casa não é gratuita. Habita-se uma casa como um corpo de mulher”.¹⁸



04.13. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

¹⁷ Bril, Stefania. “Imagens de vida-inferno”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 18/10/1980. Pág. 15.

¹⁸ Moraes, Frederico. “Corpos e casas corroídos: o Maciel fotografado por Miguel Rio Branco”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 21/11/1980.

Neste sentido, é interessante pensar que o Maciel corresponde à parte mais antiga do bairro do Pelourinho, atualmente tombado pelo Patrimônio Histórico. Na época em que Miguel Rio Branco fotografa, o local é freqüentado por prostitutas, mendigos e vendedores ambulantes. Uma população de rua tão pobre quanto a condição em que se encontram os casarões coloniais [04.13]. Na crítica da revista italiana *Il fotografo*¹⁹, esta questão aparece como um confronto simbólico de um sistema social que permite a convivência destes universos tão distintos, um que se dirige à exploração do turismo e outro que aponta para um estado decadente.



04.14. *A gargalhada, duas na cama*, 1979.

Para realizar este trabalho, o autor freqüenta o lugar durante o dia por seis meses, mostrando as mulheres sem a presença das luzes vermelhas que normalmente iluminam os prostíbulos, registrando as cicatrizes das pessoas e do local a céu aberto. Neste processo de aproximação com o Maciel [04.14],

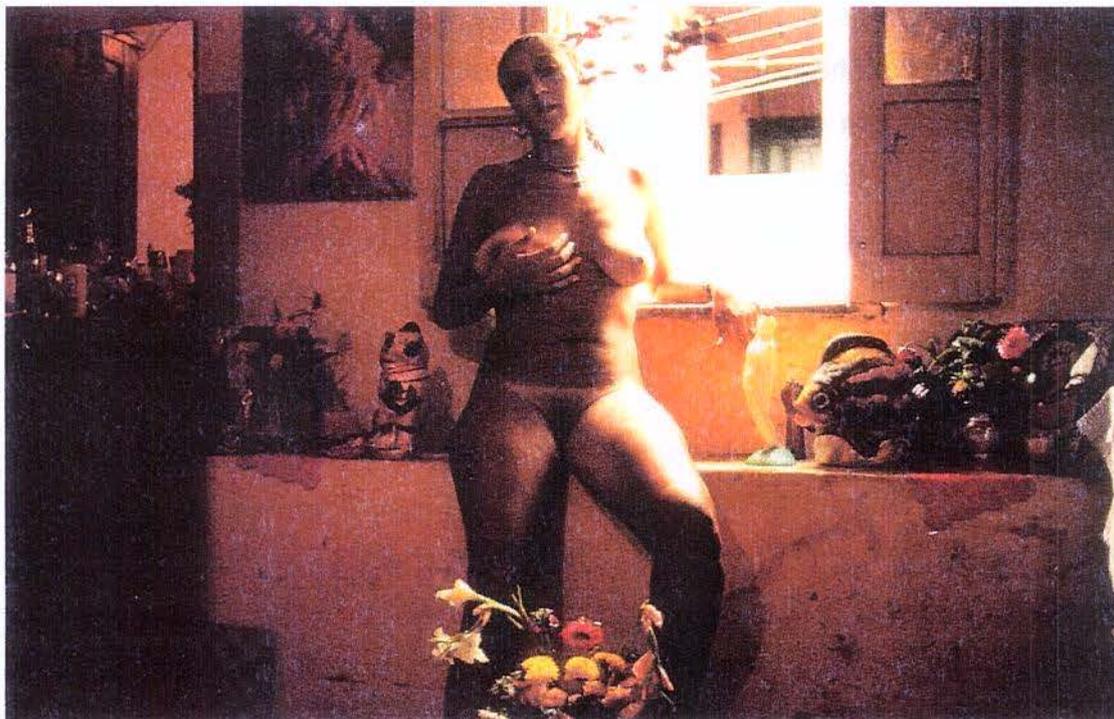
¹⁹ Calvenzi, Giovanna. "Lê cicatrici di um Brasile disperatamente vivo". - *Il fotografo*. Milão: nº 41, (42), 1980.

sobretudo com o assunto que norteia a produção das imagens, realiza uma série de retratos das mulheres que posam para a câmera sem pudor. É quase como um enfrentamento para quem vê estes rostos muitas vezes marcados não somente pelo tempo, mas por algum contratempo da própria vida por meio das cicatrizes. Entretanto, o mais importante não é a individualidade destas mulheres e sim o que elas representam como um todo neste universo, e principalmente, o que seus corpos carregam de significado, com as cicatrizes de brigas de rua, de torturas e de doenças.

Existe uma violência implícita presente em quase tudo que aparece no movimento de aproximação das pessoas e do lugar. Por vezes a construção da imagem é mais explícita como em *Jogos de Crianças* [04.15], em que os objetos do primeiro plano, como o revólver e os álbuns de figurinhas jogados no chão, se misturam com o que se vê ao fundo entre os espaços da sacada, alguns adultos e uma criança. Os elementos que se relacionam aqui são mais diretos dentro da própria cena, diferentes de quando a câmera se fecha nas marcas do corpo.



04.15. *Jogos de crianças*, 1979.



04.16. *Grandona e Jesus*, 1979.

Uma outra característica de algumas fotografias [04.16 e 03.87] do Maciel é a relação que Miguel Rio Branco faz das prostitutas com as figuras coladas nas paredes dos prostíbulos. Do mesmo modo que incorpora este elemento em outros trabalhos na forma de colagem, como em *Out of Nowhere*, *Dulce Sudor Amargo* indica o início deste tipo de conexão. Os recortes de mulheres nuas ou de artistas trazem um certo glamour para esse mundo tão marcado. Em outras imagens dentro da cena, o que se apresenta é a religiosidade presente na figura de lemanjá no enfeite e de Jesus Cristo no quadro. A posição da mão no peito da prostituta é a mesma de Cristo ao fundo, o que cola uma imagem à outra pela forma.

A crítica do *Jornal da Tarde*²⁰ na época da exposição das fotografias do Maciel indica a qualidade com que Miguel Rio Branco consegue mesclar a documentação de uma temática de fácil assimilação, já que trabalha com imagens de um lugar decadente e destruído, com um discurso pessoal em que revela um

²⁰ Oliveira, Moracy R. de. "Rio Branco, polêmico, instigante". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 03/11/1980.

universo intimista de sensualidade e marcas deixadas pela vida nos corpos e nas paredes corroídas. A inscrição *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (sic), encontrada pelo autor em um dos bordéis e que intitula o filme em 16 mm feito no Maciel, sugere que os sinais não estão somente no corpo, mas também na vida de quem habita aquele lugar. E em *Dulce Sudor Amargo*, Miguel Rio Branco parece descobrir a cicatriz como um dos elementos que sugerem a passagem do tempo no corpo, buscando outras representações para o mesmo problema.



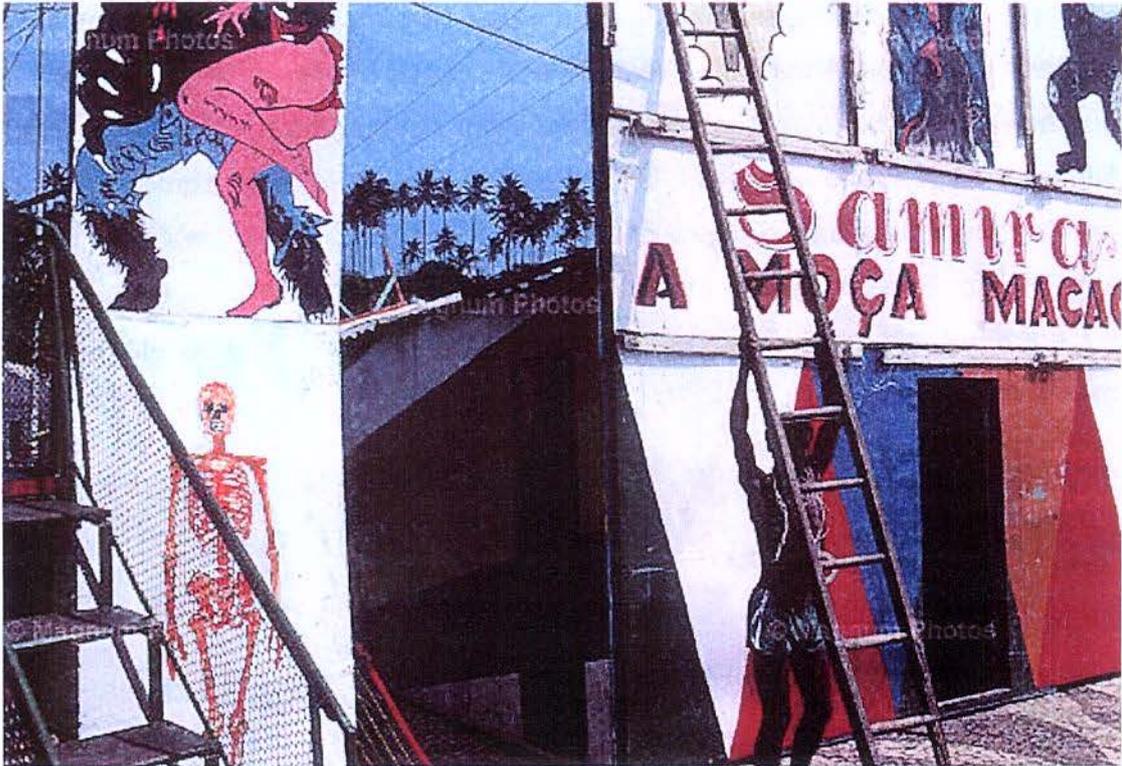
03.17 e 03.18. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

Para encerrar os aspectos da temática dentro de *Dulce Sudor Amargo*, é importante ressaltar a página dupla que mostra o cachorro e o homem deitados no chão. Intituladas *Man dog* e *Dog man* [03.13 e 03.14], estas fotografias apresentam, do ponto de vista formal, características que as aproximam, conforme analisado nos aspectos do fotográfico, e reforçam a relação entre o homem e o animal na obra de Miguel Rio Branco, da mesma maneira que a cena das costas da mulher e do galo [03.11 e 03.12]. De uma forma mais indireta, outras duas situações também abordam esta analogia. A primeira [04.17 e 04.18], na página dupla com o pescador ao lado da pintura da sereia rodeada de peixes na parede com as mulheres abaixo que realizam um movimento semelhante ao de um cardume e, na segunda, a imagem em que o homem sombreado sugere a forma de um macaco [04.19], idéia reforçada com a inscrição “Samira, a moça macaca” acima dele.

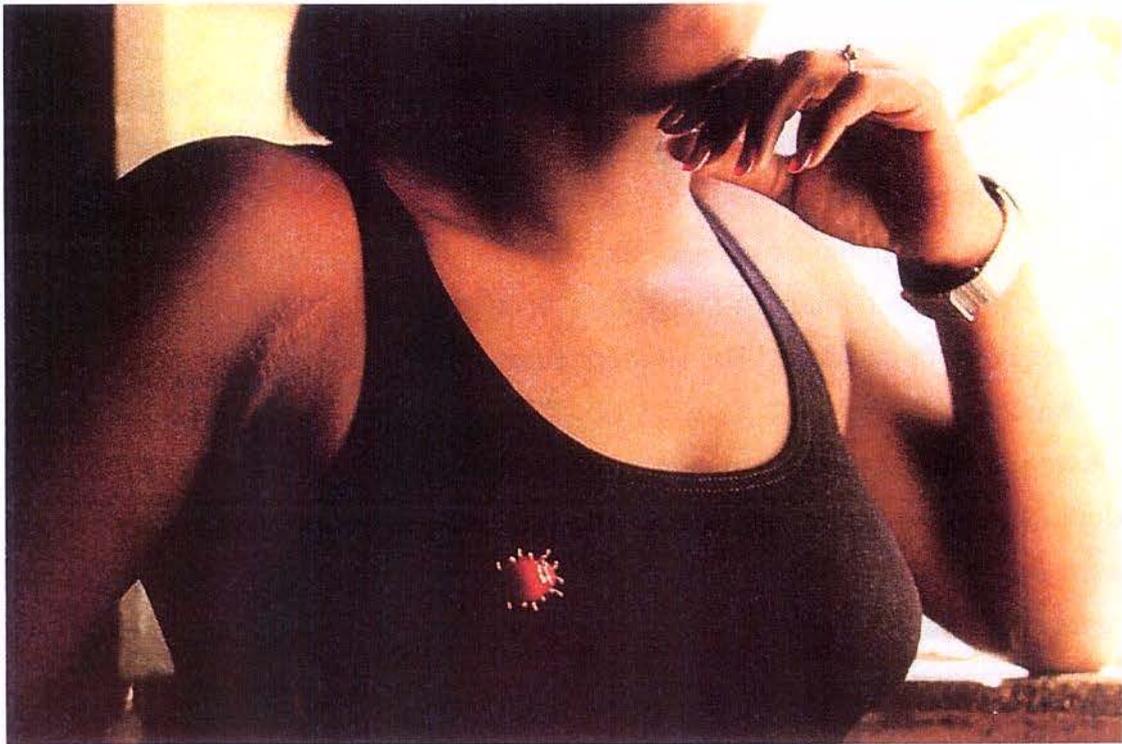
Pág.29

Pág.29

Pág.88

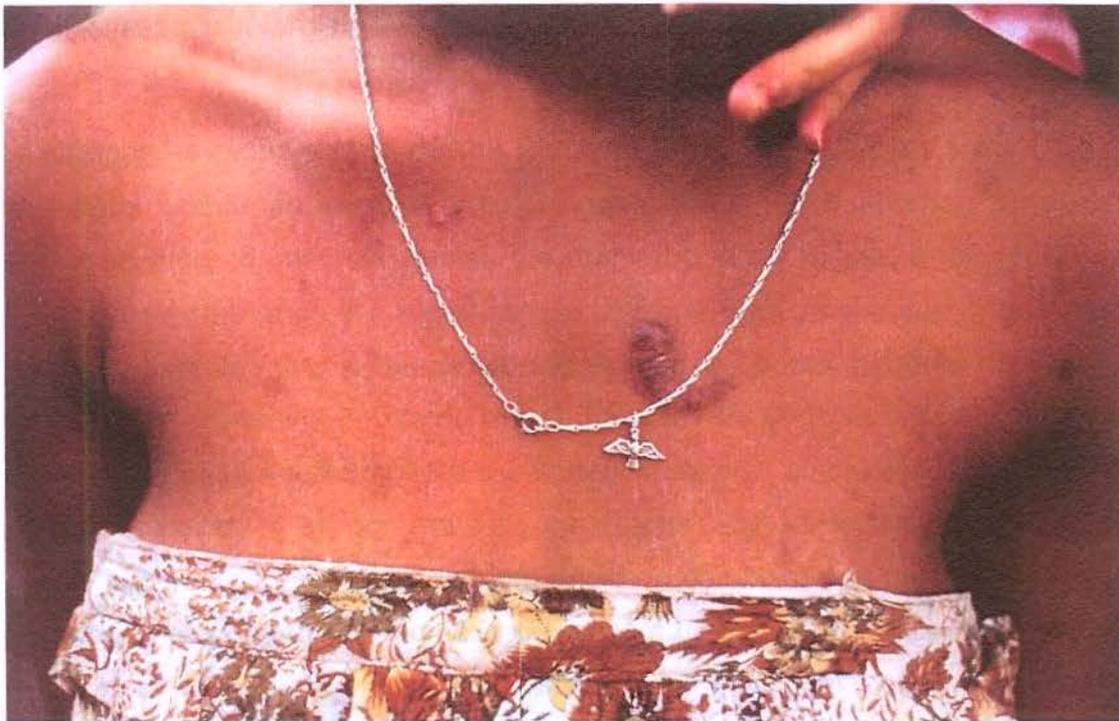


04.19. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.



04.20. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

Duas outras imagens em especial relacionam-se a esta idéia do homem e do animal [04.20 e 04.21]. Na primeira, o formato do broche de besouro é o mesmo da cicatriz no ombro da mulher e, na segunda, o cordão com pingente de pássaro repete o movimento circular da marca no peito. O que elas evidenciam é a própria noção de animalidade por meio da forma dos objetos e das marcas na pele. Deste modo, a presença de diversos bichos, especialmente do cachorro que circula por muitas cenas, transforma-se em metáfora²¹ daquelas pessoas marginalizadas, e isso acontece de diferentes maneiras dentro do trabalho: formalmente ou por analogias e semelhanças.



04.21. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

Se em *Negativo Sujo* e *Dulce Sudor Amargo* o autor sugere a relação entre homem e animal como pares, no livro *Nakta* praticamente a afirma ao trazer muitas imagens das instalações *Pequenas reflexões sobre uma certa bestialidade* e *Coração espelho da carne*. Pelo próprio nome, já indicam a presença destes

²¹ Carvajal, Rina. "Rutas: América Latina". In: *Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros*. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: A Fundação, 1998. Vol. 2.

elementos. A publicação é uma idéia elaborada simbolicamente a partir do que Miguel Rio Branco chama do “livro da carne”:

“O bestiário, tema clássico, significa para mim a viagem da dor, da materialidade do sofrer. (...) Pedi a Jean Yves Cousseau, artista e amigo, que me ajudasse a juntar essas visões do bicho, visões do lado animal do homem. Nasceu aí o que alguns chamaram de *The Meat Book*, o livro da carne. (...) A trilha sonora foi inspirada nos urros do jogo de futebol que se realizava freqüentemente na quadra ao lado da minha casa. Ruídos vindos do fundo da lama arcaica do homem. Surpreendi-me rodeado de imagens de cachorros, imagens de pele sempre sujeita às garras que impõem a dor. Márcia Mello ajudou-me a eliminar certas fotografias mais violentas e cruas do projeto original e a aperfeiçoar a escolha de certas imagens que navegavam entre o real e a ficção”.²²

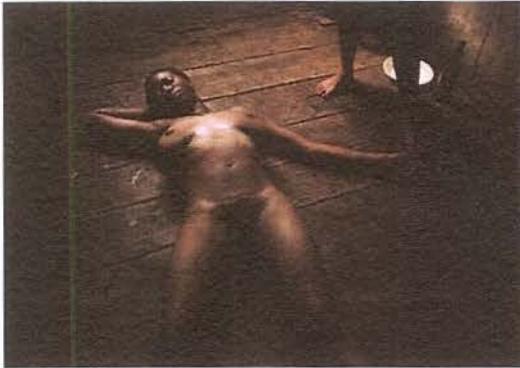
A crítica americana Rosalind Krauss²³, em um ensaio sobre a fotografia no surrealismo, comenta a forma como os artistas utilizam-se da sintaxe fotográfica para evidenciar a relação entre o homem e o animal. No caso da obra de Miguel Rio Branco, o que sugere esta analogia muitas vezes é o corte do corpo na luz e na sombra, o enquadramento, a perspectiva deformada e o ângulo de tomada da imagem como uma espécie de vertigem de um objeto na iminência de cair. Uma outra operação que indica esta semelhança é o efeito de duplicação por meio da sombra e de outros elementos, apontando para um tipo de mimetismo, ou seja, um comportamento de adaptação do bicho que toma a cor ou a aparência de seu entorno para ludibriar o inimigo ou a caça. No exemplo do surrealismo, é por meio de uma explicação científica que a noção de duplo é explorada, tanto como preceito estrutural, como formal e temático.

Em se tratando do livro *Nakta*, a visão do lado animal do homem, como sugere o autor, passa formalmente por uma operação semelhante à do surrealismo. Se em *Dulce Sudor Amargo* o mimetismo assinala características formais mais diretas, como nas duplas do homem com o cachorro e da mulher

²² Rio Branco, Miguel. *Nakta*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

²³ Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Pág. 174 e 182.

com o galo, em *Nakta* a adaptação de uma imagem à outra para estabelecer esta relação aponta também outros aspectos.



04.22 e 04.23. *Nakta*, 1996.

As pessoas que aparecem no livro ficam na sombra ou são vultos [03.17 e 03.19], e saem do contexto em que foram fotografadas. Já não pertencem a um grupo ou lugar específicos, são tratadas aqui como um corpo ou um recorte deste que se liga a outros contextos. A mesma fotografia de *Dulce Sudor Amargo*, que mostra a prostituta deitada no chão do bordel, aqui assume uma outra representação junto a estes corpos e às fotografias de animais, como se pelo desenho da sombra fosse semelhante à figura da imagem seguinte que lembra o formato de um bicho preso em uma janela [04.22 e 04.23].

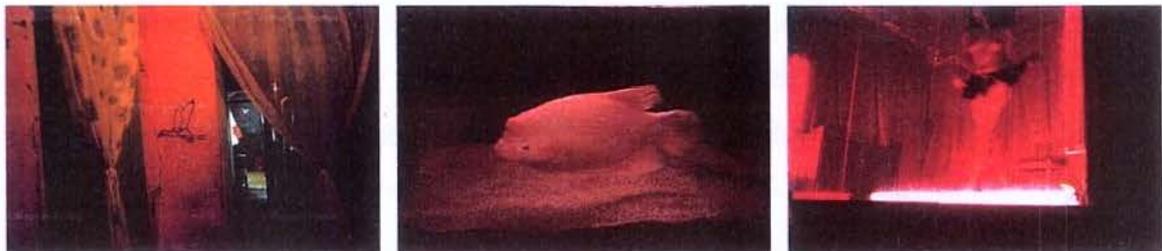
Algumas fotografias de *Nakta* são parte da matéria documental sobre os índios Gorotire no Pará [04.24]. Novamente saem do seu contexto original para tratar das relações simbólicas entre o homem e o animal que, mesmo presentes na cultura indígena, não assumem estes aspectos de registro da tribo no livro. Não importa neste conjunto qual é o homem, se é uma prostituta, um índio, um cidadão urbano, todos eles estão postos aqui como pequenos recortes de uma humanidade na visão do autor.

Em outro momento é a edição seqüencial do livro que destaca a aproximação com o bicho e a presença do homem nas imagens. No trio que contém o pássaro na parede, o peixe preso no aquário, e a mulher dentro de uma vitrina [04.25, 04.26 e 04.27], o tom vermelho e o próprio sentido do movimento dos três elementos são semelhantes. Em imagens isoladas, Miguel Rio Branco

trabalha tanto com uma leitura horizontal, pela seqüência com as possíveis ligações entre os elementos fotografados, como com uma leitura vertical ao possibilitar em cada tomada uma compreensão simbólica do referente: corpos, bichos, cicatrizes, carne, sangue, facas. Todos signos marcantes para a temática proposta no texto do livro pelo próprio autor, a questão do bestiário.



04.24. *Feather dog*, 1983.



04.25, 04.26 e 04.27. *Nakta*, 1996.

Algumas vezes as metáforas visuais se dão por meio de fragmentos que aproximam o homem do animal pela forma do próprio referente, como no caso das mãos e pés humanos e as patas de uma galinha [03.30 e 03.31]; ou também pela

textura, como neste exemplo em que a pele e o vestido vermelho adquirem o mesmo aspecto da carne do boi [04.28]; ou ainda neste outro em que a feição do homem é igual ao couro enrugado do cão [04.29 e 04.30]. A presença destas características simbólicas assume uma espécie de comportamento adaptativo, como no mimetismo: o corpo veste a pele e a penugem [03.19 e 04.24], adereços que aproximam o elemento do seu entorno pela identificação com o grupo.



04.28. *Bela, a Fera*, 1985.



04.29 e 04.30. *Man dog*, 1985 e *Nakta*, 1996.

A representação do animal aparece no livro de diferentes formas: cobra, sapo, porco, peixe, boi, galo e cachorro, que em *Dulce Sudor Amargo* surge como uma espécie de testemunha fiel. De todos os bichos, o cão é o que mais pode representar uma possível ligação afetiva com o homem, sugerida por Miguel Rio Branco pela própria convivência domesticada que o torna presente em boa parte das cenas de *Nakta*.



04.31 e 04.32. *Nakta*, 1996.

Outra maneira de representar o animal é por meio de partes que remetem à sua presença como a carne pendurada na vitrina [02.09]; a carcaça da cabeça de boi [03.32] e o couro de cobra [04.31] ou, ainda, enquanto imagem como uma escultura do cão e o tecido estampado com tigras [04.32]. Em todas estas fotografias há uma referência a um universo humano como o açougue, o bar ou a igreja. Elas sugerem, por serem lugares lúgubres ou escuros, que é pela penumbra que os dois podem se aproximar já que o homem também é posto na sombra. Como se, por dentro, pela carne e pelo osso, houvesse um mesmo conteúdo que por vezes se confunde.

Pág.16

Pág.36



04.33 e 04.34. *Nakta*, 1996.

Se em *Dulce Sudor Amargo* as imagens das cicatrizes [03.64, 03.67 e 04.20] apontam para o tempo na pele daquelas mulheres, aqui em *Nakta*, sugerem uma ligação estreita com a própria idéia da morte por meio de objetos cortantes que podem causá-la, como o vidro quebrado e as facas [04.33 e 04.34]. Entretanto, estas fotografias das prostitutas também indicam uma dose de sensualidade pelo enquadramento próximo do corpo e pela textura que convida ao toque. Morte e sensualidade presentes ao mesmo tempo, no mesmo lugar. Como no caso em que as rosas murchas no vaso [03.20], de vermelho tão intenso quanto o sangue que veste de sensualidade os corpos fotografados e que também faz menção à morte.

A idéia da morte perpassa toda a edição de *Nakta*, seja de forma direta pelas imagens de carne, sangue, fogo e animais mortos, ou indiretamente pela escuridão, pela sombra ou pela impressão de pessimismo sobre o local que o homem ocupa no mundo que estas imagens sugerem. Para o crítico David Levi Strauss²⁴, muitas fotografias de Miguel Rio Branco são como canopos, ou seja, um tipo de recipiente em que os egípcios guardam restos mortais e neste sentido, indicam que este homem representado no livro não é capaz de encontrar a luz dentro de um lugar em que permanece entrevado.

Com a leitura destas três obras, a exposição *Negativo Sujo*, e os livros *Dulce Sudor Amargo* e *Nakta*, pode-se perceber, no percurso traçado por Miguel Rio Branco, uma forma de trabalho em que as imagens são reeditadas, criando um outro discurso a cada montagem. A temática muda, sinaliza um ou outro grupo, a sensualidade ou a morte, entretanto trata sempre de questões que se aproximam de uma noção do corpo como território. Assim, em *Negativo Sujo* fotografa uma região de exploração de pedras preciosas, mas o foco acaba sendo as histórias das relações daquela pequena sociedade, as mulheres, a prostituição, o jogo, os detalhes de vidas sem recursos e a aridez.

Já em *Dulce Sudor Amargo*, o assunto gira novamente em torno de um grupo, primeiro a cidade e depois o espaço de prostituição do Maciel. Miguel Rio

²⁴ Strauss, David Levi. "A bela e a fera, bem entre os olhos" e Salgado, Lélia Wanick & Salgado, Sebastião. In: *Miguel Rio Branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Branco olha para estes locais do mesmo modo, busca características específicas como as marcas no corpo e nos casarões coloniais. A forma de abordagem do fotógrafo muda, como se aproximasse mais do referente, não só no enquadramento, mas na própria relação estabelecida entre as imagens. O lugar onde o corpo é a moeda corrente serve de pano de fundo para falar dos sinais do tempo na pele e na vida daquela região.

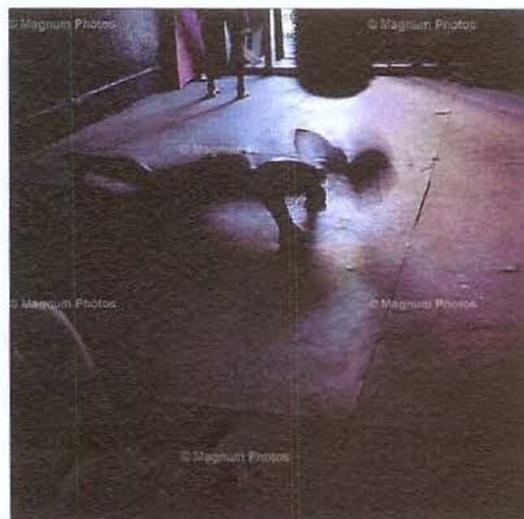
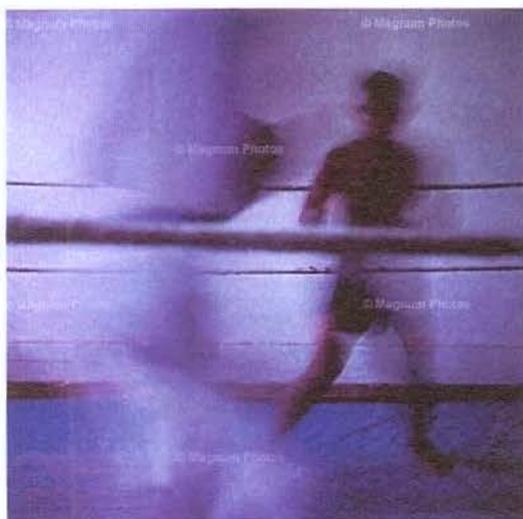
Quando parte para a publicação de *Nakta*, Miguel Rio Branco elege uma série de imagens deste período inicial. É o caso da cicatriz nas costas e no seio, da prostituta deitada no chão, do cachorro moribundo, do retrato do homem com semblante de bicho. A cada trabalho o autor vai ressignificando as fotografias. Em *Nakta*, chega ao extremo do corpo, fecha na pele, entra na carne e o conecta com o animal de forma marcante.

Mas, o que de fato pode ser lido a partir das mesmas fotografias, do mesmo referente? O autor escolhe pequenos grupos caracterizados por uma espécie de miséria social e mostra os conflitos ali implícitos e assume locais imaginários sem a necessidade de defini-los. Para estes três trabalhos fotografa mulheres, na maioria prostitutas, suas marcas, a ligação com as pequenas sociedades de que fazem parte. Entretanto, o que está nas imagens parece ser mesmo o lugar do corpo e suas relações. Deste modo, cria conexões para uma mesma temática utilizando-se de fotografias de diferentes lugares, saindo da referência direta e assumindo uma leitura simbólica de temas como a dor, o prazer, o bestiário e as marcas do tempo. A ressignificação aparece na forma como as edita, isto é, nas possíveis ligações entre o sentido das imagens-poema.

O livro *Nakta* marca o final da produção de Miguel Rio Branco no formato retangular. Ele passa então a fotografar com uma câmera de chassi quadrado. Nas edições e instalações seguintes não utiliza mais as imagens anteriores, o que não o impede de repetir algumas cenas em outro contexto, trabalhando ainda as questões que se assemelham com aquelas do início da sua trajetória.

A instalação *Out of Nowhere* e o livro *Silent Book* apresentam, com relação à temática, características que se aproximam dos trabalhos anteriores. Pela forma de produção e edição favorecem a criação de um lugar imaginário onde o corpo

sofre as ações do tempo e das marcas da vida. A maior parte das fotografias tomadas em uma academia de boxe mostram o ambiente e as pessoas que freqüentam um local aparentemente muito simples. Em *Out of Nowhere* as fotografias dos lutadores, em conjunto com os recortes de jornais de jogos e atores de Hollywood sugerem que aquele lugar imaginário toma parte na idealização do universo do cinema, do esporte e da própria religiosidade. No caso do livro, outras imagens de texturas e detalhes não têm um espaço identificado e reforçam a noção de que partem de um dado real como os boxeadores. Embora não funcionem calcadas neste aspecto, ajudam a criar este campo imaginário. Nos dois trabalhos, a temática assume semelhanças que são aqui analisadas em conjunto.



04.35 e 04.36. *Swift blues*, 1994 e *Insect*, 1994.

O corpo e o espaço continuam a indicar as marcas do tempo que se assemelham a uma espécie de decomposição. É o corpo que sofre a passagem do tempo até à morte. Neste momento, Miguel Rio Branco faz uso do efeito obtido por um longo tempo de exposição do obturador da câmara que deixa um borrão na fotografia quando o referente está em movimento, um recurso pouco utilizado em outros trabalhos. Nestas imagens, a agitação dos boxeadores em treinamento sugere um corpo se desmanchando [04.35 e 04.36], como se fosse fantasma neste cenário envelhecido e decadente. O vulto das pessoas cria, junto com a cor

e a luz, um efeito de fusão com o lugar. Em uma das únicas fotografias preto-e-branco do livro [04.37], a mesma tensão aparece no corpo em exercício e no nó na ponta da corda que corta a composição ao meio, separando a reflexão dos dois espelhos, sugerindo que aquela cena está amarrada ao seu reflexo como uma armadilha.



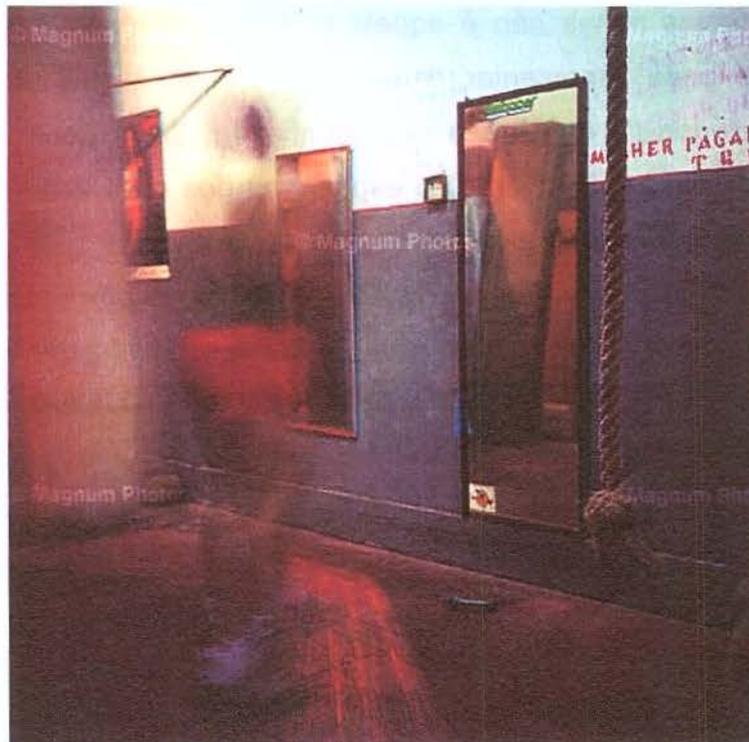
04.37. *Black tension*, 1994.

No fotográfico o espelho assume aspectos importantes no que diz respeito ao fora-de-campo da composição de Miguel Rio Branco. Na temática ele surge como um dos elementos fundamentais que indica o lugar que o corpo ocupa na obra do autor, pelo jogo de imagens que proporciona. Para Rosalind Krauss, esta repetição labiríntica é própria da natureza da fotografia que no século XIX é definida como um espelho com memória:

“Existe um cisma fundamental entre o sujeito que percebe e a imagem que, por sua vez, olha para ele, pois esta imagem que o aprisiona é percebida do ponto de vista de outro”.²⁵

Em *Silent Book*, esta visão sinuosa do olhar através do reflexo aparece especialmente em uma cena em que, em função do ângulo de tomada, não é possível ver o homem em movimento na própria imagem refletida [04.38], reforçando a sugestão de que está ali se desmanchando como um fantasma. Em *Out of Nowhere* o espelho, que faz parte da própria instalação como objeto, assume o papel de duplo por ao mesmo tempo dobrar a visão do boxeador e do observador [03.99], promovendo a fragmentação que Rosalind Krauss aponta.

Pag.66



04.38. *Smoking mirror*, 1992.

No romance *Um, nenhum e cem mil* de Luigi Pirandello, o protagonista passa a especular sobre sua própria identidade ao descobrir uma característica no seu rosto que ainda não havia percebido. Vai desvendando, assim, tantos sujeitos

²⁵ Krauss, *op. cit.*, pág. 187.

quantos forem as imagens que os outros fazem dele. Ao discutir a noção do retrato e do espelho nesta obra, Annateresa Fabris faz a seguinte consideração:

“O que o espelho lhe revela, afinal, é o outro que existe dentro dele, o outro que tem seu semblante e seu corpo, mas que poderia ser qualquer um. (...) Fotografia e espelho compartilham o mesmo mecanismo de auto-revelação. (...) Quando alguém vive, vive e não se vê. (...) É como se tivesse diante, sempre, a imagem de si, em cada ato, em cada movimento. (...) Não se pode viver diante de um espelho”.²⁶

As cenas de espelho da academia remetem à situação descrita no romance e sugerem o que Annateresa Fabris afirma sobre a comparação com a fotografia. O que se vê nestas cenas não é aquele sujeito fotografado, mas as imagens plurais que ele pode representar dentro da obra de Miguel Rio Branco. No caminho do protagonista que busca uma identidade, *Silent Book* indica diversas faces como a de quem está diante do espelho ou dos observadores, e reforça a noção da presença do corpo e de seus desdobramentos.

O rosto como sinônimo de identidade não aparece em *Silent Book*. Miguel Rio Branco fotografou a maior parte das pessoas de modo que estivessem na sombra [03.47 e 04.39], característica que se aproxima da idéia de decomposição do corpo das fotografias em que o movimento é registrado borrado. Uma metáfora disso está na própria capa do livro [04.40], é a imagem de uma tapeçaria vista pelo avesso, em que características como olhos, nariz e boca são irreconhecíveis pela confusão do emaranhado das linhas que aparentam um tipo de retalhamento daquela fisionomia. A face desfigurada pode remeter, neste contexto, à própria situação de alguns boxeadores após a luta.

²⁶ Fabris, *op. cit.*, pág. 154.

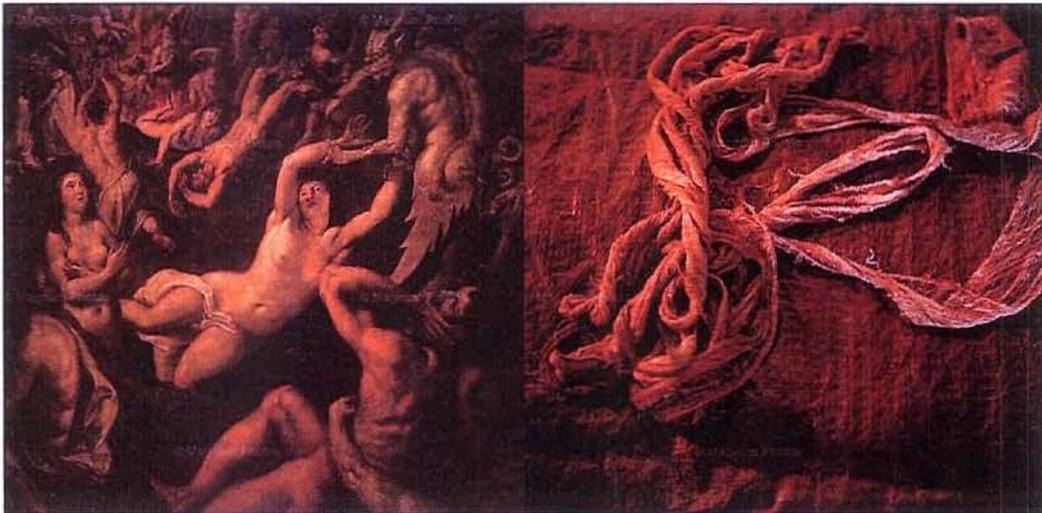


04.39. *Hanging shadow*, 1993.



04.40. *Touch os Evil*, 1994.

O díptico *Hells dyptich* [04.41], presente em *Silent Book*, também revela esta desconstrução. Mostra a reprodução de uma tela contendo uma mulher seminua carregada por demônios que se contrapõem à outra cena contendo faixas usadas por um lutador e jogadas no chão após o uso. Formalmente, as duas têm uma composição muito semelhante pela estrutura diagonal e por serem iluminadas com o mesmo tipo de fonte, garantindo um tom quente parecido. Para Adriano Pedrosa²⁷, esta dupla é um bom exemplo da técnica de justaposição de imagens que o autor utiliza ao retirar um fragmento do contexto original para criar uma nova narrativa. Miguel Rio Branco sugere, por este mecanismo, que o corpo se transforma ou se dilui em outro elemento, o próprio pano.

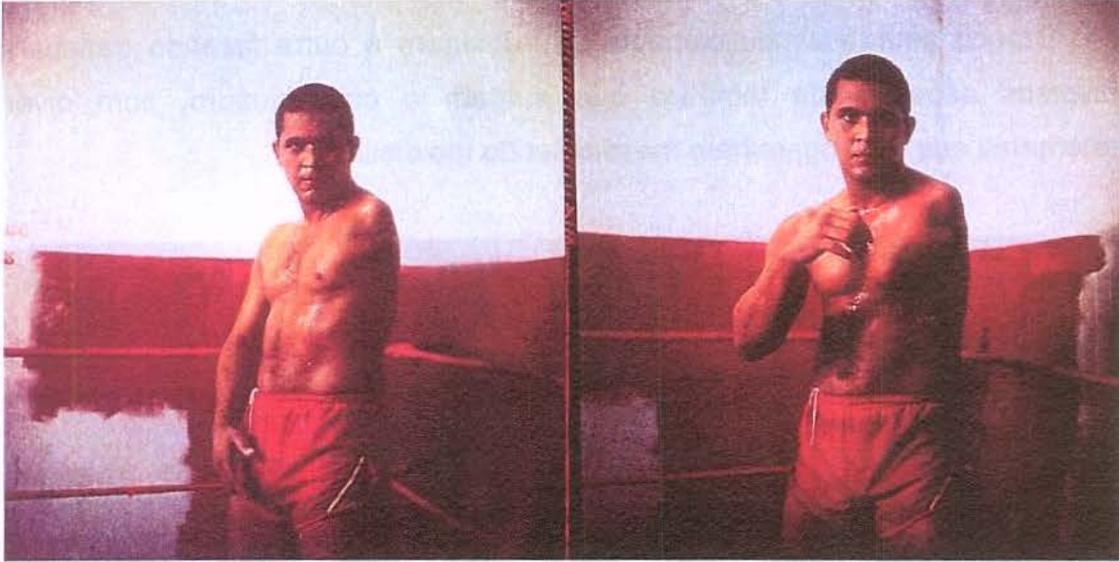


04.41. *Hells dyptich*, *Silent Book*, 1997.

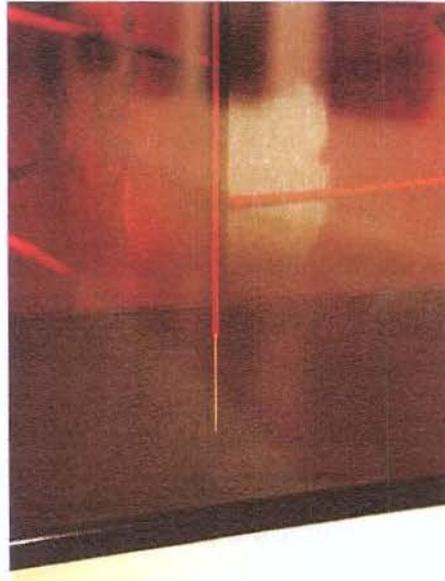
O que todas estas características indicam é a visão de um corpo fragmentado pelo recorte no espelho e nas sombras, pelo retalhamento da tapeçaria ou mesmo pela possível transformação que a edição sugere em *Hells dyptich*. O díptico *Sem* [04.42], que faz parte de *Out of Nowhere*, também evidencia a fragmentação no próprio referente ao mostrar um homem sem braço olhando para a câmera em pose de luta. Embora ostente o rosto do boxeador, a identidade não é o foco de atenção das fotografias, e sim a ausência de um

²⁷ Pedrosa, Adriano. "Miguel Rio Branco". *Flash Art*. Milão/Nova Iorque: n.º 206, Vol. XXXII, (103), 05-06/1999. Neste artigo o crítico relata que a imagem da pintura apresentada em *Hells dyptich* foi feita por Miguel Rio Branco em um museu de Sevilha.

membro para um lutador, ou seja, a representação de impedimento ou grande resistência.



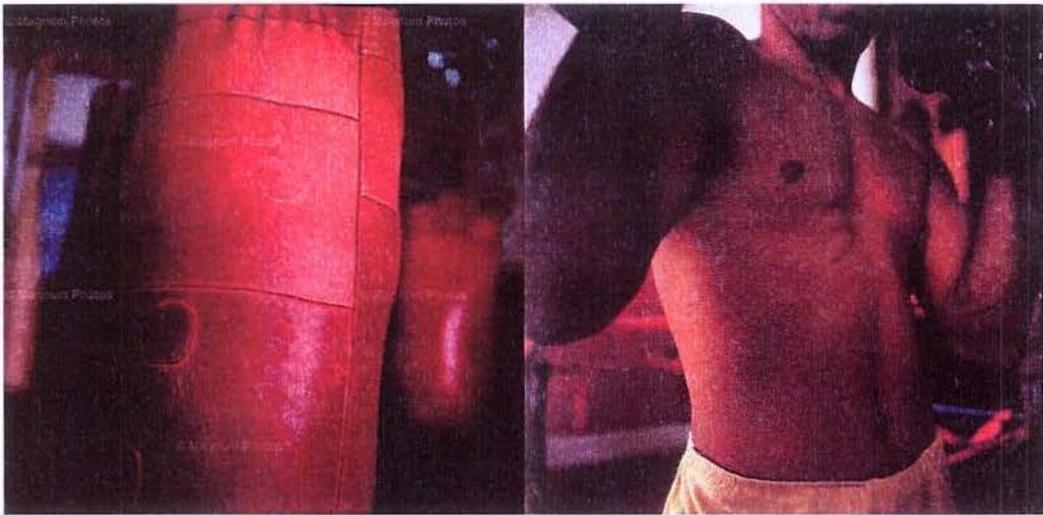
04.42. *Sem*, 1994.



04.43. *Sem* (detalhe), 1994.

Seguindo o mesmo mecanismo apresentado em *Negativo Sujo*, as duas imagens são costuradas com uma linha vermelha que permanece à mostra junto com a agulha [04.43], sugerindo uma ligação com as cicatrizes e com a própria emenda dos sacos de luta. Em outro díptico intitulado *Scar bag* presente em *Silent*

Book [04.44], o saco de boxe de couro costurado com uma marcação em brasa indica pelo desenho a semelhança com a forma da cicatriz na pele do lutador à direita, um outro tipo de corte. Como uma espécie de colcha de retalhos, Miguel Rio Branco amarra simbolicamente uma imagem à outra fazendo transparecer diversos aspectos da temática que surgem a cada quadro, com diversos referentes que se emparelham mesmo sendo tão distintos.



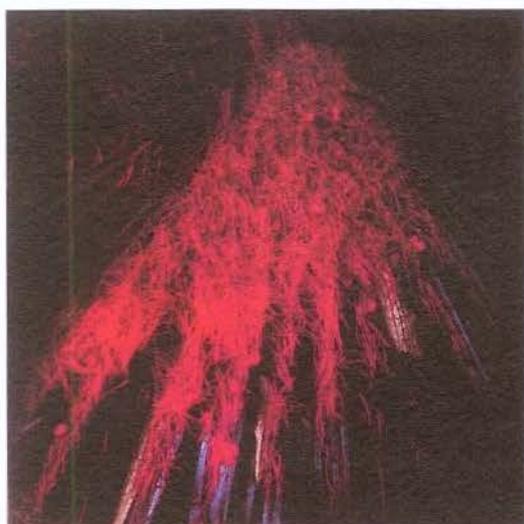
04.44. *Scar Bag*, *Silent Book*, 1997.

A fragmentação ainda aparece construída a partir do material do próprio corpo, quase sem roupa, que se transforma em forma, linha, volume e abstração, resultando muitas vezes em um tipo de dramaticidade nos cortes marcados no tronco e nos membros. Em uma fotografia em que o torso de um homem parcialmente coberto por uma seda vermelha [03.34], semelhante aos mantos que cobrem as chamadas imagens de vestir²⁸ da estatuária barroca, há evidência destes aspectos formais pela cor saturada e pela beleza da forma do peito nu.

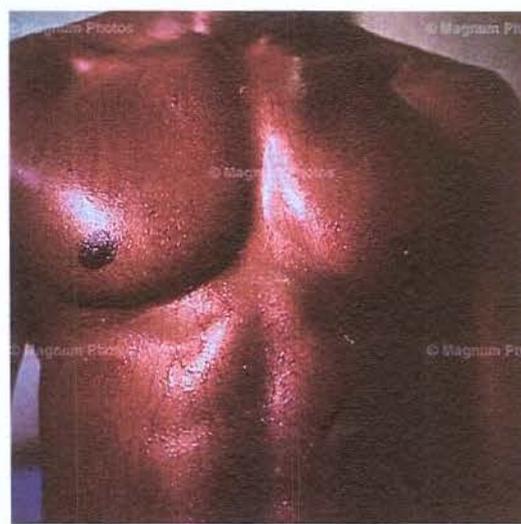
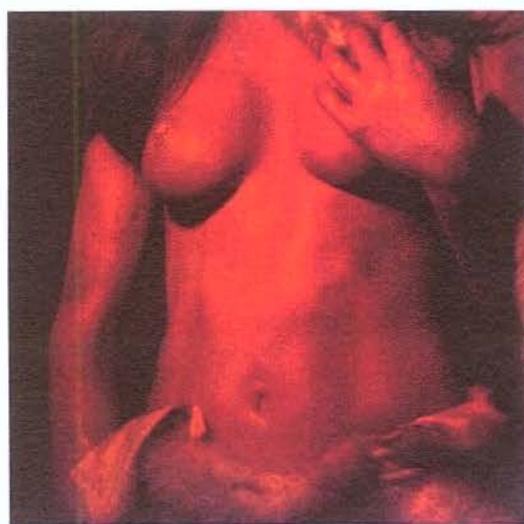
Ao trabalhar a temática de referentes que saem do seu contexto para assumir outro significado, Miguel Rio Branco aponta ainda aspectos da vida na presença do feminino e da fertilidade. Três imagens exemplificam isto: a flor de jambo, o vestido de noiva arrastando no chão com pétalas de rosas e grãos de

²⁸ Esculturas formadas por uma armação de madeira e com acabamento somente nas partes visíveis como cabeça e membros, cobertas com cabelos naturais e roupas de tecido. Muito comuns no barroco na Espanha e na América Latina.

arroz, e a marca na calçada que lembra o formato da genitália feminina [04.03, 04.45 e 04.46], operação semelhante à da série *Negativo Sujo*.



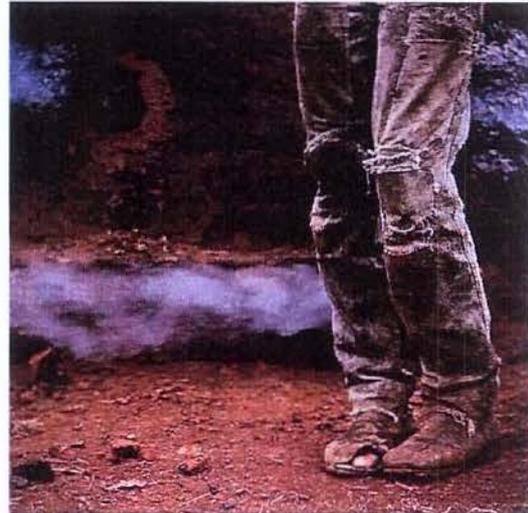
04.45 e 04.46. *Flores de Jambo*, 1985 e *Feminine*, 1993.



04.47 e 04.48. *Silent Book*, 1997.

Por meio do enquadramento e da luz que Miguel Rio Branco trabalha, o corpo assume por vezes uma visão escultórica e surge como território onde se vivenciam os temas presentes tanto em *Silent Book*, como em *Out of Nowhere*. Estas cenas mostram tanto o corpo jovem e belo [04.47 e 04.48], com formas bem definidas que sugerem a vida e o prazer, bem como outro corpo cujas marcas na pele ou na roupa indicam uma decomposição [04.49 e 04.50], a dor e a morte.

Formalmente em todas estas imagens o tratamento da luz é que possibilita a percepção do volume e, conseqüentemente, a compreensão do espaço tridimensional, como escultura, por meio da fotografia.

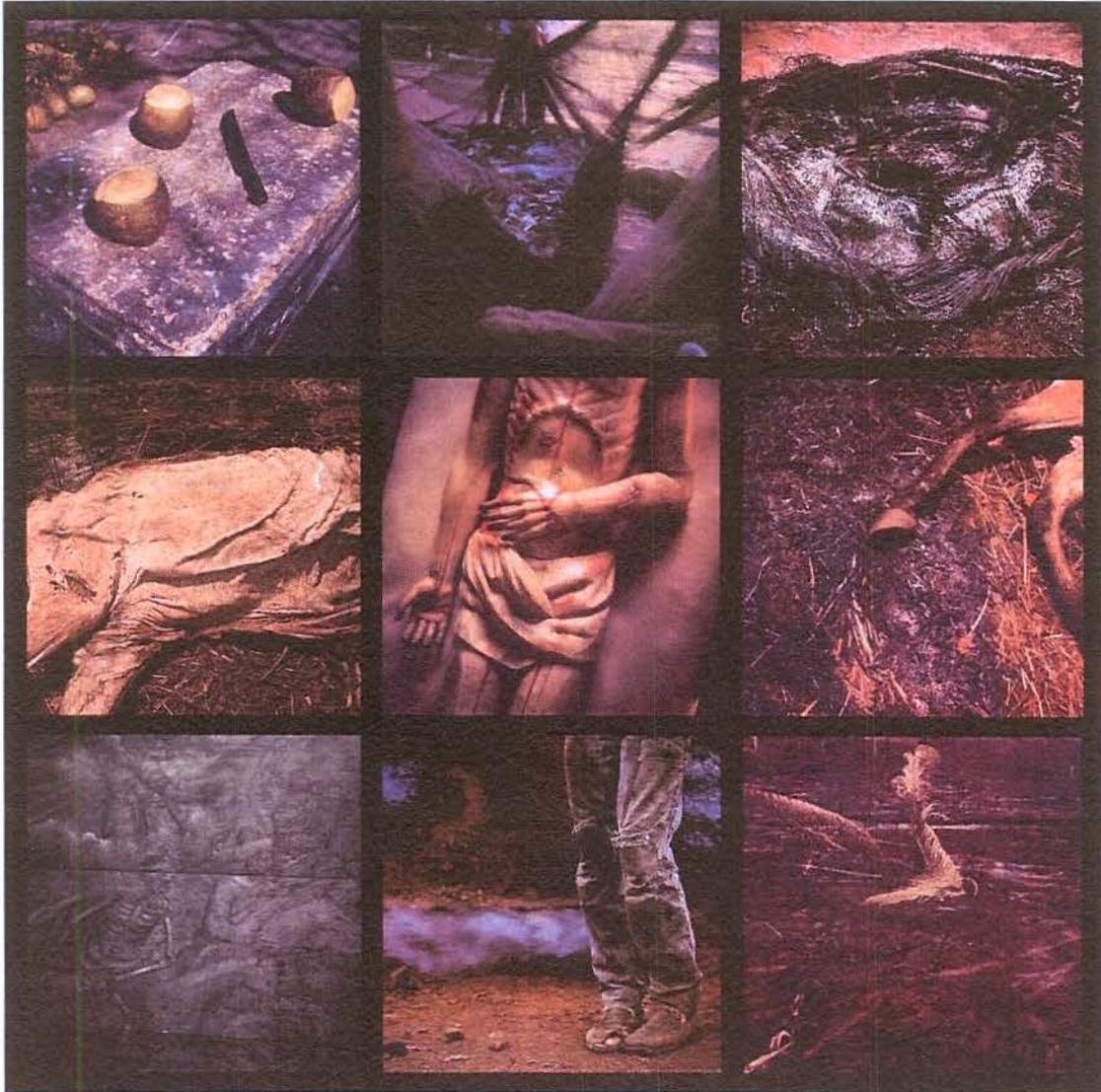


04.49 e 04.50. *Silent Book*, 1997 e *Jeans*, 1992.

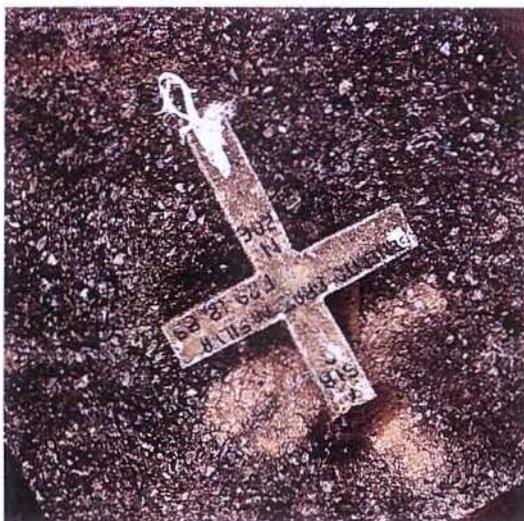
O políptico *Barroco* [04.51], citado no capítulo anterior como o ponto de partida para as comparações que a crítica faz da obra de Miguel Rio Branco com o estilo barroco, é composto por algumas imagens de *Silent Book*. O próprio título da montagem indica esta aproximação e, por vezes, a analogia que se pode fazer aqui caminha na mesma direção tanto no livro quanto na instalação *Out of Nowhere*. Como parte da temática do barroco é centrada na dicotomia entre a vida e a morte, entre o céu e o inferno, bem como na expiação da passagem de um tempo devastador, Miguel Rio Branco sugere em alguns momentos a atração por problemas semelhantes.

Desta forma, a representação da morte aparece na pintura de um esqueleto, nos peixes na rede e na carcaça do cavalo no políptico *Barroco*. No livro há outras referências, como o sangue da poça, o preservativo usado jogado no chão [03.41 e 03.46], os restos de animais, a cruz de um jazigo e o boi sangrado [04.52 e 04.53]. Nesta última cena, a imagem do chifre pode ser associada à outra que aparece ao seu lado em *Silent Book*. Nela a postura de uma mulher nas cordas do ringue de boxe [03.35] sugere o enfrentamento do

toureiro em uma tourada, na iminência da possibilidade da morte, como quem se sujeita ao globo da morte ou ao círculo de fogo utilizados no circo [03.36 e 03.37]. E o que a morte pode significar também é a própria destruição do homem, abordada de diferentes formas nestes trabalhos.



04.51. *Barroco*, 1994.



04.52 e 04.53. *Silent Book*, 1997.

A idéia da morte aparece também por meio das reproduções de obras barrocas que trazem a idéia da dicotomia entre céu e inferno. É o caso das pinturas [03.38 e 03.39] que mostram a violência de uma mulher sendo esfaqueada ou levada por demônios, ou do relevo que representa uma cena religiosa de elevação ao céu [03.75], ou mesmo da própria escultura desgastada [04.55]. Neste sentido, Miguel Rio Branco utiliza diversos referentes do barroco para trazer à tona a temática. Mesmo que *Silent Book* não seja necessariamente pautado por este tema, há diversas citações ao estilo.

Pág.38

Pág.53

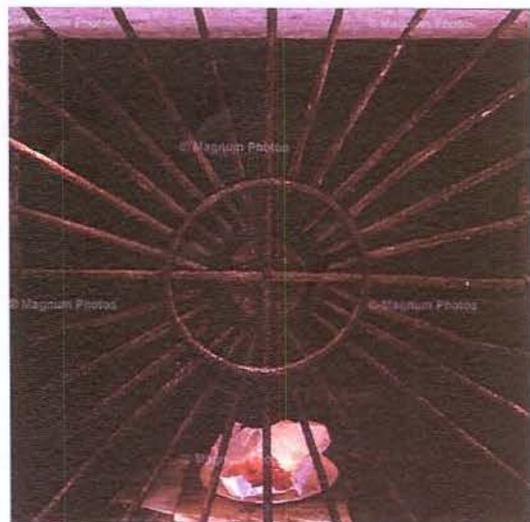
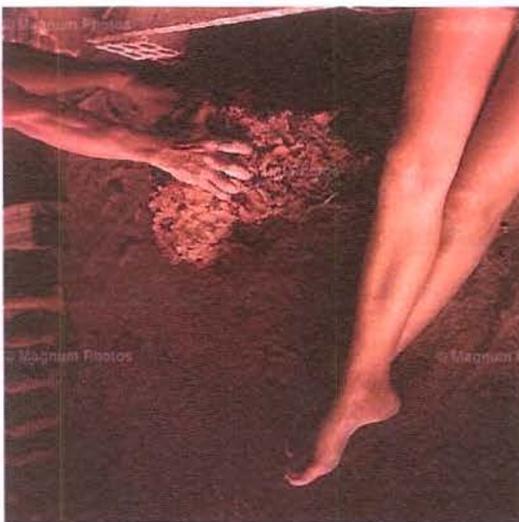


04.54, 04.55, 04.56 e 04.57. *Silent Book*, 1997.

Em algumas passagens esta referência aos temas do estilo barroco é mais sutil, como em uma das seqüências em dobradura de *Silent Book* [04.54, 04.55, 04.56 e 04.57]. O retrato do boxeador não marca a sua identidade, mas o próprio Cristo crucificado olhando para o céu. Ao seu lado, a outra imagem mostra as

costas de um homem e ao fundo uma mulher com os seios nus. Ao abrir a página, esta última cena forma um tríptico junto com a fotografia da tatuagem. Aqui o olhar leva à marca na pele, a imagem de Nossa Senhora protegida por anjos e a inscrição “ampara-me”. A última das quatro imagens da seqüência é uma escultura barroca: braços abertos, o rosto desfigurado indicando, como a imagem da capa do livro, a circunstância de alguns lutadores depois da luta.

Assim como as obras reproduzidas, *Silent Book* e o políptico *Barroco* apresentam uma alusão aos signos religiosos presentes no estilo barroco. A imagem de Cristo crucificado com um enquadramento cortado no tronco é posta acima da cena, a mesma presente no livro, em que um homem vestindo calça e sapatos velhos pisa sobre o chão batido [04.50]. A analogia do céu surge por meio desta escultura que representa o divino e, da terra, pelo solo presente na cena onde as condições do homem e do lugar apontam uma destruição. Outro momento do livro [04.58] trata de questões semelhantes mas de forma mais indireta. Mostra uma mão manipulando um punhado de argila, elemento da criação do homem na visão católica, ao lado das pernas de uma mulher em posição semelhante à tradicional pose das pernas de Cristo na cruz.



04.58 e 04.59. *Silent Book*, 1997.

Para encerrar esta questão relativa aos aspectos religiosos do barroco de que Miguel Rio Branco se apropria, cabe lembrar a cena que mostra uma grade

com um círculo e uma cruz ao centro [04.59]. Ao fundo vê-se um embrulho com um conteúdo vermelho, uma espécie de representação do sacrário, lugar na igreja em que uma chama permanece constantemente acesa em adoração ao Espírito Santo. As referências ao barroco englobam aqui tanto seus aspectos formais, o excesso e o ilusionismo, como a própria temática.

Silent Book cria um labirinto de idéias em que uma imagem se liga à outra por uma característica específica, ao mesmo tempo em que um outro aspecto estabelece diferentes conexões. É praticamente impossível definir uma linearidade aos assuntos tratados neste livro. Os temas são iniciados sucessivamente. A unidade desta obra encontra-se justamente na forma como Miguel Rio Branco cria um encadeamento entre as fotografias e novas relações a cada leitura. Ligia Canongia, ao discutir a forma como o autor desloca o primeiro significado das imagens para criar um outro sentido, ressalta que:

“A emoção na cor, a perda dos contornos, a justaposição de planos, a dissolução das imagens, os jogos de espelhamento, enfim, a própria experiência do trabalho é que vai configurar ‘aquilo que vemos’, de tal forma que o tema não pré-existe à obra, mas surge, no seu exato sentido, através dela”.²⁹

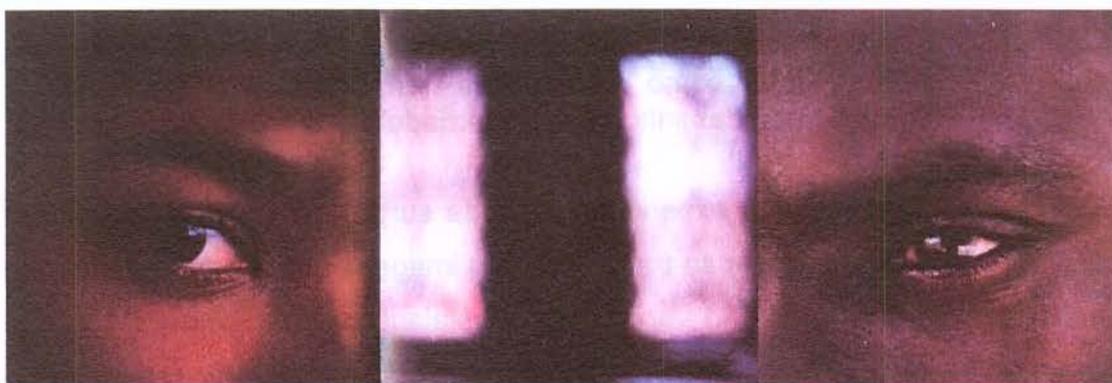
Desta forma, quando realiza a montagem da instalação *Entre os olhos, o deserto*, Miguel Rio Branco assume esta mesma estratégia. Trabalha a temática a partir de fragmentos, de analogias entre diferentes imagens que conduzem às questões propostas. Continua a abordar o problema do tempo, conforme analisado no início deste capítulo. Objetos abandonados, carcaças de animais e vestígios como as pegadas no chão mostram a decomposição do homem que continua a fazer parte do seu universo expressivo [03.52 e 03.54].

Porém, a forma de representação do corpo aponta para um outro caminho. Surge algumas vezes em mãos que seguram objetos ou pés que pisam em solo árido, mas predominantemente aparece por meio das fotografias de olhos que compõem quase sempre as laterais dos trípticos de forma que, entre eles é que as metáforas visuais passam a existir.

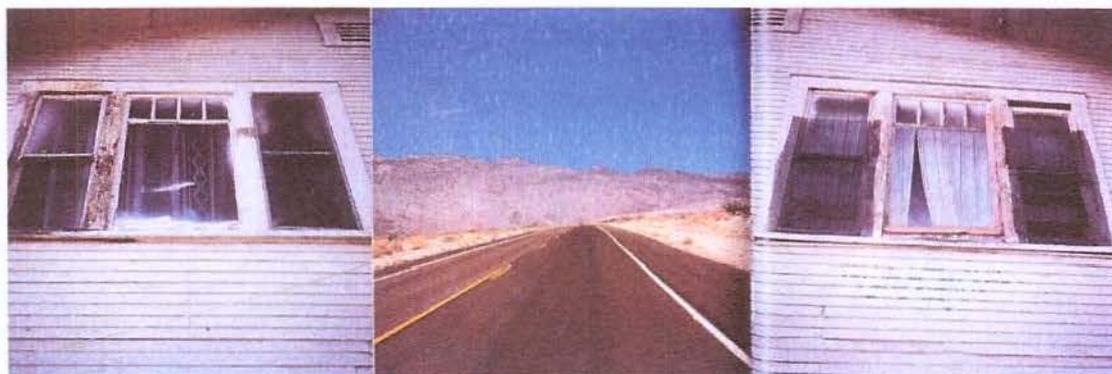
²⁹ Canongia, *op. cit.*



04.60. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.



04.61. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.



04.62. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.

O olho aqui assume o mesmo caráter plural do corpo, assinalado anteriormente. São olhos de homens, mulheres, crianças e animais, expressões de dor tristeza ou espanto, retiradas de imagens de televisão [03.50], ou ainda representados por objetos como o farol do carro ou por analogia como o buraco da janela [04.60, 04.61 e 04.62]. O que estes olhos sugerem é que a passagem do

tempo e a destruição do homem encontram-se demarcadas não somente fora do corpo ou na superfície da pele, mas dentro dele.

O olho como janela da alma é uma metáfora com diversos significados. *Entre os olhos, o deserto* marca o trânsito para dentro daquilo que se vê fora do corpo: as ações do homem nas marcas, nos lugares e objetos, e a paisagem que provoca sentimentos de solidão pela imensidão do deserto, ou mesmo, por expressões captadas de uma tela de televisão. Neste sentido, uma das citações presentes no livro é um trecho de *Elegias de Duíno* de Rainer Maria Rilke:

“Com todos os seus olhos a criatura-mundo contempla o aberto. Mas nossos olhos, como pelo avesso, circundam-na inteiramente como armadilhas armadas em torno de seu desobstruído caminho para a liberdade”.³⁰

No livro do poeta a experiência da vida surge como uma impossibilidade pelo desejo ou pela morte e se transforma em imagens em que o homem sofre as conseqüências de um tempo voraz. Nesta instalação, Miguel Rio Branco sugere que esta vivência é assimilada pelo próprio olho, pela presença de inúmeras metáforas visuais.

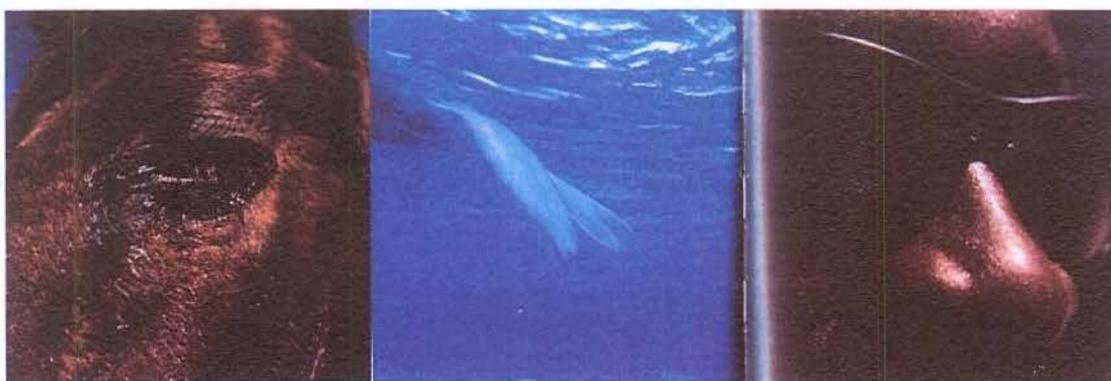


04.63. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.

As fotografias que compõem os trípticos em conjunto com as imagens dos olhos mostram praticamente todas as temáticas já trabalhadas pelo autor em outras montagens. Além da passagem do tempo, comentada anteriormente, a

³⁰ Citação do próprio autor em *Entre os olhos, o deserto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

presença do animal surge de três formas. Primeiro nas inúmeras cenas de tubarões [04.63] e outros peixes nadando em um aquário, que indicam a imensidão e o vazio do deserto. Depois no cão com suas pegadas [03.54] que remetem à idéia de que há uma testemunha para tudo. E, por último, lembrando a noção de mimetismo abordada em *Nakta*, na imagem do homem que se emparelha com a do bicho por meio dos olhos do cavalo e do tubarão [04.64 e 04.65]. Este aspecto de adaptação também é evidenciado na instalação em função do ritmo da projeção dos slides que causa uma sobreposição das fotografias e com isso, faz justapor uma idéia à outra.



04.64. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.



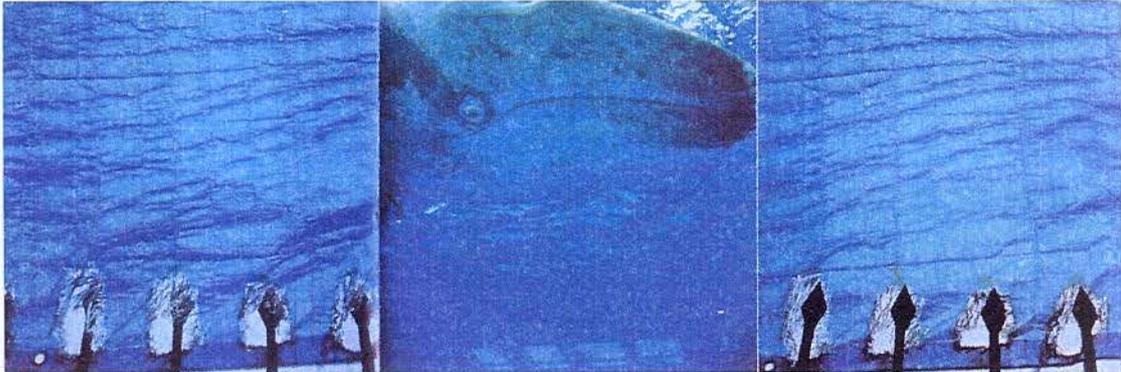
04.65. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.

O espelho surge como um elemento que não ocupa mais o lugar de duplo do corpo, como em *Out of Nowhere* e *Silent Book*, mas como objeto que reflete a paisagem. A cena da capa é a mesma que encerra o livro, o reflexo do céu em um espelho corroído. Encontra-se presente em outros momentos como no tríptico em

que assume o lugar dos olhos [03.51], sugerindo que ambos podem refletir as metáforas presentes na montagem. Desta forma, o que há entre estes olhos é a própria representação de uma sociedade que Miguel Rio Branco percebe se decompondo nestes diversos olhares, nas pessoas e nos objetos se transformando em paisagens desérticas.



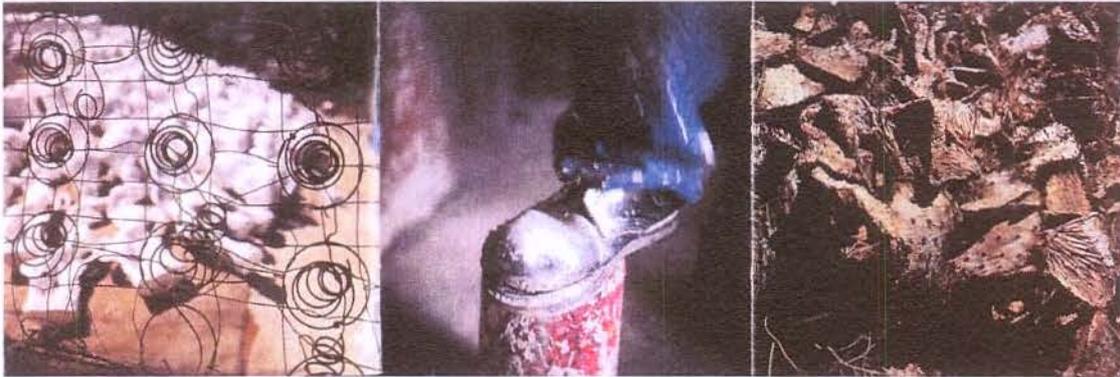
04.66. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.



04.67. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.

Em *Entre os olhos, o deserto*, o espelho surge evidenciando o fora-de-campo e indicando uma espécie de armadilha da paisagem do deserto ou das sensações que surgem a partir dela. Entre duas cenas de uma estrada em que o que se avista ao longe é sempre o deserto [04.66], o reflexo afirma que o outro lado não oferece saída, para onde se olha vê-se o vazio deste cenário. A aridez sugere também que este mundo, visto entre os olhos, mostra-se por vezes perigoso. A repetição das cenas da paisagem ampla e desocupada é a possibilidade de se ficar preso ali, circulando nas espirais do tempo [04.04] ou nos

caminhos onde não se avista o fim, cercado por tubarões, grades pontiagudas e espinhos ou cercas que remetem ao formato dos olhos [04.67 e 04.68].



04.68. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.

Por fim, em todos os trabalhos apresentados neste capítulo, surgem questões da temática que sofrem desdobramentos a cada montagem. O corpo e o tempo são os principais elementos que constituem a poética deste autor que utiliza fragmentos, marcas, pequenos sinais e operações para sugerir suas metáforas visuais e criar um espaço imaginário. Os aspectos sintáticos e simbólicos das fotografias são utilizados por Miguel Rio Branco na construção de suas imagens-poema, autênticas dobras sobre dobras.

Barroco
obra
se diz d'obra
que se desdobra¹

Miguel Rio Branco estabelece ligações entre as fotografias para construir sua poética. A produção fotográfica e as escolhas temáticas funcionam como um eixo formal e semântico para a constituição de sentido das imagens-poema, elemento presente nas instalações *Negativo Sujo*, *Diálogo com Amaú*, *Out of Nowhere* e *Entre os olhos, o deserto*, nos livros *Dulce Sudor Amargo*, *Nakta* e *Silent Book*. O fotógrafo como editor está presente em todas estas montagens. O objetivo principal deste capítulo é analisar as estratégias utilizadas pelo autor na configuração deste aspecto da construção da obra.

Para Adriano Pedrosa, o trabalho de Miguel Rio Branco é associado a duas questões principais, a sensualidade e a poesia. O primeiro ponto é tratado no capítulo anterior e se refere ao tema do corpo na obra do autor. Já a poesia, assume aqui a própria estrutura das imagens-poema produzidas desde a montagem de *Negativo Sujo*. O crítico assinala ainda que um dos aspectos mais subversivos desta obra é propor sempre novas entradas a cada exposição ou montagem. Não há uma finalização.

“As imagens podem viajar por campos vizinhos e ganhar outra dimensão em diferentes construções, contextos, extensões, formatos e suportes. Nesta contínua reinterpretação, uma simples imagem pode aparecer, desaparecer e reaparecer de diferentes formas e em diferentes trabalhos, como uma simples cópia, ampliada e justaposta com uma segunda imagem; impressa num livro próxima a uma terceira; ganhando novo tamanho, quadro ou cor; transformada em projeção em uma instalação”.²

¹ Orl Van Andí. In: Deleuze, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.

² Pedrosa, Adriano. “Poesia del real” e Gili, Marta. “Entrevista a Miguel Rio Branco”. In: *Entre els ulls*. Barcelona: Fundació La Caixa, 1999.

Analisar a edição é considerar esta afirmação, pois ela situa as estratégias da montagem que sofrem influência da inserção de Miguel Rio Branco no cinema e trata as suas especificidades, tanto nas instalações, como nos livros e em algumas séries. Esta poesia visual, subversiva para Adriano Pedrosa, assume um estilo trágico na visão de David Levi Strauss³, tanto pelos cortes como pela própria associação entre as imagens.

Em qualquer uma destas formas de apresentação, a montagem é um componente estrutural⁴, funciona em conjunto com todos os outros estatutos que trazem os sentidos simbólicos à obra. A edição das imagens é orquestrada seguindo a lógica do espaço expositivo das instalações e da natureza do livro como objeto, e possui formalmente características da montagem do cinema.

A experiência de Miguel Rio Branco nesta área se dá tanto como diretor de fotografia⁵, quanto como operador de câmera. Nas imagens-poema, o trabalho conceitual opera em conjunto com a edição, seguindo um procedimento análogo ao do cineasta e do montador. Desta forma, funciona como uma colcha de retalhos simbólica que utiliza fotografias de diferentes referentes e propicia a união das imagens dando sentido e profundidade tanto ao conjunto, quanto ao fragmento. Em função disso é que as fotografias podem ser usadas em diversos trabalhos, significando e ressignificando neste imenso quebra-cabeça poético, em que novas conexões se desdobram a cada montagem.

Em uma crítica comparativa da obra de Miguel Rio Branco com o cinema, o editor Eder Chiodetto⁶ invalida a possibilidade de leitura como em uma história linear, com começo, meio e fim, e sinaliza que a montagem é tão importante quanto o ato fotográfico. Para o curador Paulo Herkenhoff, esta estratégia de edição das imagens é mais um ponto de aproximação com o barroco:

³ Strauss, David Levi. "A bela e a fera, bem entre os olhos" e Salgado, Lélia Wanick & Salgado, Sebastião. In: *Miguel Rio Branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁴ Canongia, Ligia. "Sobre a cor e a luz". In: *Out of Nowhere*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.

⁵ A filmografia do autor é apresentada no Anexo 5.

⁶ Chiodetto, Eder. "Rio Branco verte cinema em fotografia". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 24/10/1998.

“As imagens escorrem copiosamente. É seu paradoxo que se articulem, que instituem sua estranha harmonia, para que finalmente se precipitem em um brutal confronto. (...) O que se constrói não é uma imagem harmoniosa e única, mas o recorte de uma totalidade como uma vertigem, com inúmeros níveis da vida e da linguagem imbricados. (...) São conjuntos paralelísticos, como num discurso barroco. Essa retórica, tão própria do barroco ibérico, termina sendo a junção adequada de suas imagens sensuais e violentas do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Amazônia. (...) Analogias visuais, conjecturas, são algumas das primeiras reações do olhar neste labirinto, onde as situações existenciais, a forma, a substância ou a natureza da coisa, sua presentificação na imagem, tudo forma a trama e o tecido desta fotografia”.⁷

Este labirinto vertiginoso é construído com imagens e planos muitas vezes isolados de seu significado, o que Sergei Eisenstein chama de “contextos e séries intelectuais”⁸. Para o cineasta, a montagem é um ato preciso, e pode desintegrar um assunto pelo desmembramento em diferentes planos e proporções. Isto oferece tensão no próprio quadro, entre escalas, volumes, profundidade e enquadramento. Portanto, é possível criar um novo conceito, um novo significado por meio da justaposição de fragmentos de filmes diferentes, que não expressam a mesma coisa separadamente, mas adquirem força expressiva justamente quando postos em conjunto.

A montagem é considerada por Gérard Betton, um dos elementos mais característicos da linguagem cinematográfica, espécie de “fundamento estético do filme”:

“A montagem não se limita a um simples trabalho de cortes e colagens. (...) Preside a organização do real visando satisfazer simultaneamente a inteligência e a sensibilidade provocando a emoção artística, o efeito dramático ou onírico: faz malabarismos com o tempo e o espaço, com cenários e personagens.”⁹

⁷ 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.

⁸ Eisenstein, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Pág.36.

⁹ Betton, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. Pág. 71.

Este autor classifica no seu ensaio, três tipos de montagem. Na primeira, a montagem rítmica, o que se considera não são necessariamente as relações de tempo entre os planos, mas a coincidência entre sua duração e a atenção que provoca por meio dos seus movimentos. O ritmo neste caso pode ser criado pelo movimento do plano, da composição da imagem em linhas e formas dominantes e também da extensão do campo visual. O segundo tipo, a montagem intelectual ou ideológica, trabalha aproximando planos que comunicam um sentimento ou um conteúdo, e tem como objetivo oferecer uma visão da realidade construída intelectualmente no filme. Por fim, a montagem narrativa que é empregada quando se quer falar de um ato por meio de fragmentos da realidade que, juntos, formam um conjunto significativo. Como o tempo é estrutural na narração, neste terceiro tipo pode existir uma ação linear, invertida, alternada ou paralela. Sobre esta última forma, Gérard Betton assinala:

“A montagem paralela baseia-se na aproximação simbólica de várias ações com o objetivo de fazer surgir uma significação de sua justaposição. (...) Para o espectador, tudo se passa como se cada elemento de uma história continuasse dramaticamente um elemento da outra, os acontecimentos refletindo-se uns nos outros num ritmo cada vez mais cerrado”.¹⁰

Miguel Rio Branco opera com um sistema semelhante ao da linguagem cinematográfica nos seus diferentes trabalhos. E esta é uma das características mais marcantes da construção das imagens-poema, centrais em sua obra. A fragmentação de aspectos de diferentes realidades, que denotam uma outra temática pela seqüência ou justaposição, abre um espaço entre as imagens e sugere um entre-lugar inquietante¹¹.

Em um ensaio sobre o que chama de passagem através das imagens da pintura, fotografia, cinema e arquitetura, Nelson Brissac Peixoto marca o conceito de entre-lugar em analogia ao conceito de dobra de Gilles Deleuze:

¹⁰ *Ibidem*, pág. 80.

¹¹ Montejo, Adolfo. “Contra o álibi fotográfico”. In: *Foto Arte 2003*. Brasília: Arte 21, 2003.

“Conexão entre um ponto e outro qualquer. Sem começo nem fim, mas entre. Não se trata de uma simples relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade. O ‘entre-lugar’. (...) Algo que acontece entre os elementos, mas que não se reduz aos seus termos. (...) Esta disposição contemporânea encontra analogia no barroco, na medida em que remete não a uma essência, mas a uma ‘função operatória’: ele não pára de fazer dobras, curva e recurva, até o infinito. Dobra sobre dobras. Toda uma outra concepção do espaço e do tempo, da relação entre as imagens, emerge dali. (...) O princípio da dobra é a curvatura: acrescentar sempre um rodeio, fazendo de todo intervalo o lugar de um novo desdobramento, apagando todo contorno, toda fronteira. O barroco é (portanto) uma transição. (...) A dobra está sempre entre duas dobras, um ‘entre-duas-dobras’ que passa por toda parte, entre todas as coisas. A dobra passa entre a matéria e a alma, a fachada e o compartimento fechado, o exterior e o interior”.¹²

De uma forma semelhante, nas montagens de Miguel Rio Branco é justamente nesta dobra de sucessões e de justaposições de imagens que a obra adquire expressividade poética. Uma expressão que surge não somente pelas fotografias, mas sobretudo pela relação entre elas nas instalações e nos livros.

No conjunto da obra do autor, quatro instalações são analisadas neste capítulo cujo enfoque são estes aspectos da edição, *Negativo Sujo*, *Diálogo com Amaú*, *Out of Nowhere* e *Entre os olhos, o deserto*. Cada uma apresenta uma estratégia de montagem para compor a poética.

Segundo a proposição do crítico Frederico Moraes, as instalações podem ser compreendidas como um campo tridimensional que abrange a escultura em seu conceito tradicional, os ambientes, os relevos e objetos. Com relação a esta forma de montagem no espaço, traça a seguinte consideração:

“A instalação é pensada para um espaço específico e a estrutura de arranjo pode ser modificada em função dos diferentes locais. É um conceito que se desenvolve no espaço, às vezes estruturando-se como uma narrativa, outras vezes assumindo um caráter cenográfico, os objetos como protagonistas. Pode ser um

¹² Peixoto, Nelson Brissac. “Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema e arquitetura.” In: Parente, André (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. Pág. 238.

penetrável, pedindo ao espectador que o percorra ou dele participe”.¹³

Neste sentido, os espaços elaborados por Miguel Rio Branco por meio de construções ambientadas ou projeções fotográficas comportam além das referências de montagem da linguagem cinematográfica, características discutidas no contexto artístico em que começa a realizá-las. A partir da década 1970, muitos artistas como Helio Oiticica e Lygia Clark, e depois Waltércio Caldas e José Resende, com quem o autor passa a conviver na mesma época, iniciam um debate sobre o suporte tradicional da pintura e escultura, e começam a trabalhar um conceito semelhante ao do campo tridimensional.

Em função disso, é interessante lembrar o que Maria Alice Milliet, curadora da mostra *A subversão dos meios*, comenta sobre os movimentos de vanguarda do início do século XX, que de um certo modo influenciam estes artistas no Brasil. O cubismo, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo utilizam colagens, montagens e fotomontagens em que apresentam a relação entre elementos artesanais e industriais. Mesmo que sugiram uma subversão dos materiais, estes não se deslocam inteiramente do seu lugar original e apontam para a imprecisão de um significado estável já que podem remeter simultaneamente ao antigo e ao novo. A autora lembra ainda que esta circulação dos significados das coisas é tratada por Roland Barthes como uma espécie de “disseminação de sentidos”, que leva, no campo das artes, para o *readymade* de Marcel Duchamp:

“O *readymade* duchampiano veio sintetizar a idéia de apropriação e deslocamento com mudança de significado. (...) O *readymade*, como se sabe, é algo encontrado pronto, algo que sai de um contexto conhecido e encontra um significado inédito em outra situação. Assim, quando os artistas aderem ao seqüestro de imagens ou objetos, instauram processo de ressignificação. Essas práticas vanguardistas explicam o hibridismo das novas produções (dos ‘combine paintings’ aos ambientes, das instalações às manifestações multimeios) e o modo como operam: o recortar e o colar implícito nas colagens e montagens se tornam usual na pop art, na arte

¹³ Morais, Frederico. “O Campo tridimensional: Esculturas, Relevos, Objetos e Instalações”. In: *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999. Pág. 227.

conceitual, na editoração eletrônica, nas citações e apropriações de toda sorte”.¹⁴

Em Miguel Rio Branco, as instalações elaboradas em geral dentro de salas escuras, comportam além de fotografias impressas e slides projetados em grandes tecidos e telas, papéis, panos, recortes de jornal, espelhos e objetos velhos. Funcionam como uma marcação da temática e, por vezes, inserem o espectador na obra, no caso dos reflexos. Cada um destes elementos é considerado no contexto da sua montagem. O importante é que junto com as imagens fotográficas levam a significados nos diferentes ambientes planejados. Para Ligia Canongia, estes aspectos fazem que se tenha uma percepção de casualidade na obra do autor:

“O trabalho de montagem, de edição, de cortes, fusões, transparências e colagens – com os quais lida na elaboração de ambientes/instalações ou na publicação de livros – é que imprime a cadeia rítmica das imagens, sua temporalidade no espaço, sua descontinuidade. Associando a fotografia a outras matérias – espelhos, vidros, jornais, tecidos, Miguel Rio Branco monta um caleidoscópio de imagens em permanente processo de fragmentação e fusão, compondo um magma de recortes, e interligando poeticamente os próprios *cuts* que fundamentam a fotografia”.¹⁵

A série *Negativo Sujo* é composta por painéis com colagens de fotografias em um papel rústico suspensos por fios presos ao teto. Para Miguel Rio Branco, esta seqüência fotográfica funciona como um “jornal visual, uma fotonovela”¹⁶ em que traça relações entre diferentes elementos. O espectador, ao circular entre os murais, pode ter a impressão de estar dentro de um grande caderno de notas visuais.

Semelhante à montagem intelectual proposta por Gérard Betton, estes murais sugerem uma realidade construída da própria edição e de conexões de tempo e lugar. Miguel Rio Branco dispõe as fotografias como uma estrutura

¹⁴ Betts, Nancy. “Os andamentos da arte” e Milliet, Maria Alice. “A subversão dos meios”. In: *A subversão dos meios*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

¹⁵ Canongia, Ligia. “ArteFoto”. In: *Arte foto*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

¹⁶ “Miguel Rio Branco”. *Iris*. São Paulo: nº 321, 11/1979.

cenográfica por meio das folhas penduradas que contam sobre a situação do vilarejo onde se situa o garimpo. A linguagem fotográfica apresenta qualidades formais de composição no preto-e-branco e do início do uso da cor, mas a montagem como colagem é que reforça uma narrativa não linear. Não há começo, meio e fim, mas relações que apontam para o espaço entre as imagens.



05.01. *Negativo Sujo*, 1978.

Miguel Rio Branco propôs múltiplas visões ao fotografar o mesmo lugar de diferentes ângulos e distâncias e justapor as imagens. Um dos painéis é composto por vinte e dois retratos preto-e-branco de pessoas e da multidão [05.01]. A idéia de aglomeração é mostrada tanto pelo distanciamento e aproximação do campo, estratégia do fotográfico, quanto pelo formato da montagem: uma foto colada à outra como um mosaico. As fotografias superiores sugerem a idéia do grupo e os retratos isolados nas laterais e abaixo delas atestam a presença dos indivíduos que fazem parte deste agrupamento. Nesta outra dupla [05.02 e 05.03], a ligação entre as imagens é dada pelo próprio número de pessoas, oito homens diante de um bar, ao lado de oito prostitutas à porta de uma boate.



05.02 e 05.03. *Oito homens*, 1976 e *Negativo Sujo*, 1978.



05.04 e 05.05. Detalhes de *Negativo Sujo*, 1978.

Em um outro painel, intitulado *Strangler in a strangler land* [04.09 e 05.04], o autor utiliza o recurso da fotomontagem nos retratos, inserindo olhos e bocas nas pessoas fotografadas. O espelho presente na última imagem também propõe uma espécie de recorte da idéia do fora-de-campo e traz a figura do menino para dentro da cena da mata. Assim como a costura presente no painel que liga a imagem de uma mulher com a de um boi [04.07 e 05.05], vários elementos

utilizados nesta montagem convergem para o mesmo sentido de unir diferentes imagens na construção daquela realidade retrabalhada.

A própria justaposição das imagens mostra estas relações, como o painel em que um homem está rodeado por cenas de diferentes referências a animais [04.08]. Neste caso, não há outro recurso senão a própria colagem das fotografias em um mesmo conjunto, estratégia recorrente na obra do autor, ou seja, a união de contextos diversos para criar um novo discurso.

A série *Negativo Sujo* apresenta as primeiras relações entre imagens. Mesmo tendo a fotografia como principal elemento da montagem, este conjunto contém relações que estabelecem um eixo de leitura da temática pelo modo como os painéis são apresentados. Cada um fornece um pequeno recorte do lugar e de seus habitantes.

Em um artigo publicado na época da exibição de *Negativo Sujo*, Frederico Morais faz uma crítica aos fotógrafos Otto Stupakoff, Hugo Denizart e Bina Foniart, que realizam exposições neste mesmo momento. Sobre a mostra de Miguel Rio Branco, reforça a construção da poética por meio da montagem:

“A própria quantidade de fotos, de diferentes tamanhos, em cores e em preto e branco, a maneira como são agrupadas, tudo isso indica uma postura diferente em relação aos três fotógrafos anteriormente citados. A montagem não é linear, a exposição pode ser lida a partir de várias entradas, mas não chega a ser um difícil quebra-cabeça. Uma foto puxa a outra, ou melhor, um conjunto puxa o outro, como palavras na frase, ou frases num texto. Mas um texto livre, freqüentemente ácido e duro, as vezes poético. (...) Tudo ali é instável e precário, como as próprias minas (de exploração de esmeralda) improvisadas”.¹⁷

Esta fragilidade da montagem que o crítico comenta também aparece como um recurso recorrente utilizado pelo autor em outras instalações. Em *Negativo Sujo*, o papel de embrulho relaciona-se diretamente com o tema proposto, uma pequena sociedade vivendo em condições socioeconômicas limitadas. Quando realiza sua próxima instalação *Diálogo com Amaú*, este aspecto surge no

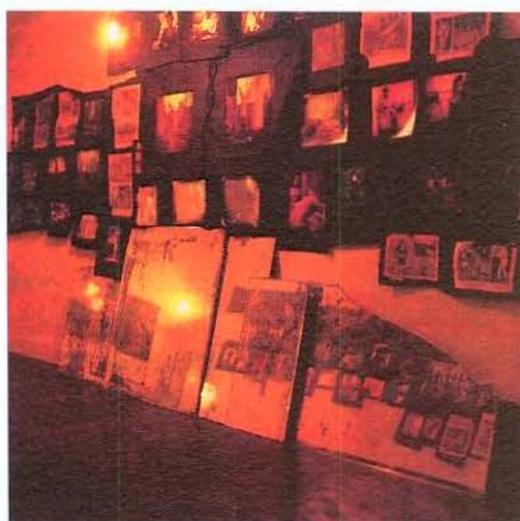
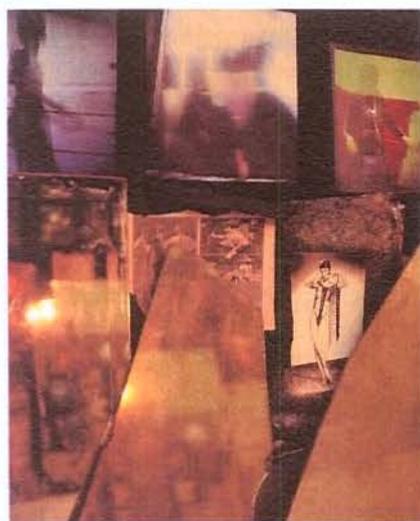
¹⁷ Morais, Frederico. “Na fotografia, o compromisso com a realidade: denúncia e documento social.” *O Globo*. Rio de Janeiro: 23/10/1978.

movimento dos grandes tecidos em que as fotografias são projetadas na sala escura e também na própria relação criada para indicar uma casualidade entre a criança e as cenas do cotidiano urbano. Desta forma, o ritmo da montagem pode ser produzido pela seqüência irregular que aproxima os planos e pela simultaneidade de sua duração.

Miguel Rio Branco realiza uma outra montagem com as imagens de *Diálogo com Amaú* em que coloca as cenas da criança em um grande painel [02.07]. Semelhante a um mosaico, este mural segue o mesmo formato de *Blue Tango* e *Chupeta* [03.59 e 03.60]. Na discussão sobre os aspectos do fotográfico, o autor repete uma ação da mesma cena em uma seqüência lateral, sugerindo o ritmo do movimento e do tratamento da luz e da cor que marcam o corpo como um desenho. Estes três painéis remetem à idéia dos *flipbooks*, ou seja, daqueles pequenos livros com os quais se pode ter noção da animação por meio da passagem rápida das páginas, como no quadro a quadro do cinema.

Pág.15

Pág.46



05.06 e 05.07. *Out of Nowhere*, 1994.

Esta forma de montagem em painéis que começa com *Negativo Sujo* e se estende parcialmente em *Diálogo com Amaú*, é retomada pelo autor na instalação *Out of Nowhere*. Miguel Rio Branco também utiliza a parede como suporte para o grande mural que constrói com as fotografias do boxe emolduradas em tecido preto, recortes de jornal e espelhos [05.06]. Assim como recorre ao papel de

embrulho em *Negativo Sujo* para evidenciar aspectos do próprio lugar, em *Out of Nowhere* a escolha de um local fechado para a instalação e a iluminação com luzes incandescentes à mostra remetem à situação do ambiente fotografado. A academia de boxe Santa Rosa é um lugar simples e bastante precário, como se observa nas imagens. Esta característica é ressaltada nas texturas, na cor e na luz, bem como neste espaço concebido como um campo tridimensional.

Mas a montagem também traz este clima de precariedade no uso do suporte de tecido e do espelho corroído, um objeto frágil que se encontra encostado à parede sem estabilidade [05.07]. É também a própria armação da instalação que aponta simbolicamente a condição humana e social tratada nas fotografias, e que marca o desgaste do tempo e a degradação do lugar e das pessoas, segundo tratado nos aspectos da temática. Conforme a proposição de Philippe Dubois, as fotografias assumem os efeitos da própria instalação:

“A instalação (ou escultura) fotográfica se define muito globalmente pelo fato de que a imagem fotográfica só tem sentido encenada num espaço e num tempo determinado, ou seja, integrada num dispositivo que a ultrapassa e lhe proporciona sua eficácia. (...) Trata-se de considerar a foto aqui não apenas como uma imagem, mas também como um ‘objeto’, uma realidade física que pode ser tridimensional, que tem consistência, densidade, matéria, volume”.¹⁸

Esta consistência é marcada especialmente em *Out of Nowhere* por uma estratégia semelhante à da montagem narrativa proposta por Gérard Betton, em que diferentes fragmentos compõem um conjunto significativo por meio da justaposição. Desta forma, *Out of Nowhere*, ou seja, fora de lugar nenhum, é também no próprio nome uma metáfora da disposição de todos estes elementos no espaço. Como no poema *Anywhere out of the world – Seja onde for, Fora do Mundo* de Charles Baudelaire¹⁹, o entendimento deste universo proposto por

¹⁸ Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1998. Pág. 291-292.

¹⁹ “Esta vida é um hospital onde cada enfermo vive ansioso por mudar de leito. (...) Tenho a impressão de que estaria sempre bem lá onde não estou, e este problema de mudança é um dos que eu discuto sem cessar com a minha alma. – Dize-me, ó minha alma, pobre alma arrefecida, gostaria de habitar Lisboa? (...) Minha alma não responde. (...) Então chegaste a um grau de entorpecimento em que só te comprazes com o teu próprio mal? Se assim é, fuja para as terras que são as análogas da Morte... (...) Por fim, minha alma explode, e sabiamente me grita:

Miguel Rio Branco remete a uma sensação de que não se quer permanecer naquele leito. Seja onde for, contando que seja fora daquele mundo onde não se chega a lugar nenhum e que se apresenta com fronteiras indefinidas por meio das fotografias que se fundem com os tecidos e os recortes de jornal.



05.08. *Out of Nowhere*, 1994.

Em *Out of Nowhere* existe a participação do espectador no próprio corpo da montagem [05.08]. Miguel Rio Branco trabalha com espelhos que refletem quem está olhando e comunicam diretamente a obra com o espaço expositivo. A platéia se vê refletida na própria obra e constrói os sentidos que a instalação fornece, intervindo materialmente no trabalho ao se ver lá como imagem em reflexos de espelhos corroídos. Segundo Nancy Betts, a instalação transpõe o limite bidimensional ao inserir esta presença no espaço, fazendo a interface do diálogo entre o artista e o espectador:

Seja onde for! Contanto que seja fora deste mundo". In: Baudelaire, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.117.

“A instalação é um ambiente cujo campo tem um espaço específico e um tempo predeterminado. O tempo é definido pela duração que o espectador está em interação com a obra, e essa duração é que possibilitará a construção de sentido. A interação sempre foi a condição para apreensão do sentido, mas na instalação é o convite, ao espectador, a tomar uma atitude diferente da meramente contemplativa que faz a diferença”.²⁰

Em um texto homônimo à pintura *Las meninas* de Velásquez²¹, Michel Foucault²² analisa a relação do observador com as pessoas representadas na tela. Sobre o lugar que ele julga inacessível, o exterior ao quadro, considera que o rosto refletido no espelho é o mesmo que contempla a tela. Os personagens olham uns para os outros. É como se o quadro todo contemplasse uma cena para a qual ele próprio é protagonista. Assim como na tela, o espetáculo de olhares em *Out of Nowhere* é capaz de sugerir um jogo imaginário no qual o espectador passa a fazer parte da cena que também olha para ele, tornando-se enfermo como no poema de Charles Baudelaire. O observador transforma-se no próprio dispositivo, isto é, na própria instalação.

E é justamente nesta relação entre diferentes possibilidades visuais que reside o dinamismo da montagem. Para Philippe Dubois²³, é a dupla visão que o espectador da instalação fotográfica é exposto, ou seja, uma visão normal em que cada fotografia pode ser vista isoladamente, e outra escultural cuja interferência da estrutura lhe atribui valores. Da mesma forma que o fora-de-campo da representação do espaço da própria fotografia, em *Out of Nowhere* os espelhos adicionam e inscrevem um lugar figurativo em outro, semelhante a um vai-e-vem imaginário de duplos que se multiplicam, refletindo e aprisionando imagens. Ao mesmo tempo em que o objeto rompe com o espaço, cria outro por cima, indicando uma justaposição de imagens como em uma colagem.

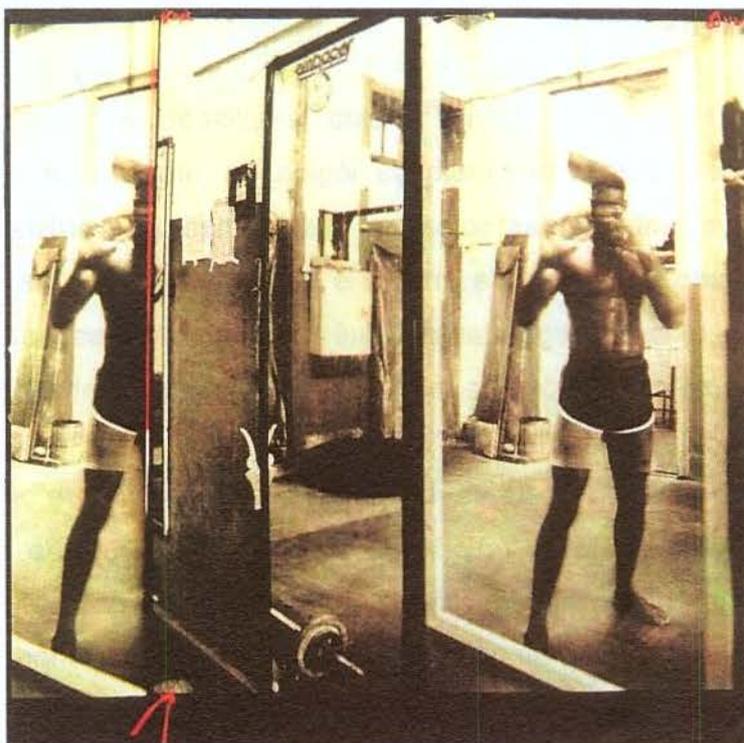
²⁰ Betts e Milliet, *op. cit.*

²¹ Velásquez, pintor espanhol do século XVII, representa em *Las meninas* um auto-retrato no qual está em ação, mas o espectador não pode ver o que ele está pintando. Supõe-se ser um retrato do casal real que aparece refletido no espelho pendurado na parede da sala, onde um único homem na porta ao fundo vê o conjunto da cena.

²² Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Pág.12.

²³ Dubois, *op. cit.*, pág. 298.

Pode-se fazer uma analogia entre a própria instalação e a imagem do lutador treinando na academia composta pelo jogo de espelhos [05.09]. É o homem que Miguel Rio Branco fotografa posto no lugar de um espectador, contraponto do contraste de lugares citados no espaço da instalação, fora de lugar nenhum. E a luz intensa que vem do fundo da cena, da porta e da janela, não permite que se conheça o mundo do lado de fora, restringindo a visão do que se passa dentro deste espaço de espelhos. Como uma armadilha, instalação e imagem fazem que se fique ali, flutuando no imaginário.



05.09. *Out of Nowhere*, 1994.

A instalação *Out of Nowhere* marca a maneira como Miguel Rio Branco realiza suas montagens. Além de utilizar fotografias por ele capturadas, agrega outros elementos, como objetos cênicos que passam a estabelecer relações simbólicas com as imagens, indicando a mesma temática da passagem do tempo e suas marcas no homem e no seu meio. É interessante assinalar neste momento a noção de campo expandido que Rosalind Krauss desenvolve, após considerar as distorções que o conceito original de escultura sofre para se adequar às

transformações do suporte na forma de bloco rígido em instalações e intervenções ambientais:

“O campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. (...) Conseqüentemente, dentro de qualquer uma das posições geradas por um determinado espaço lógico, vários meios diferentes de expressão poderão ser utilizados. Ocorre também que qualquer artista pode vir a ocupar, sucessivamente, qualquer uma das posições”.²⁴

Segundo Maria Alice Milliet²⁵, esta ampliação e a sua conseqüente descaracterização ocorrem por meio da lógica da situação do homem no seu tempo que motiva, entre tantas coisas, o deslocamento do artista e, portanto, o próprio alargamento do campo da arte. E é neste sentido que as instalações de Miguel Rio Branco, ao agregar tanto influências das discussões de suporte do meio artístico, como as relações de montagem do cinema, ganham expressividade poética na temática trabalhada.

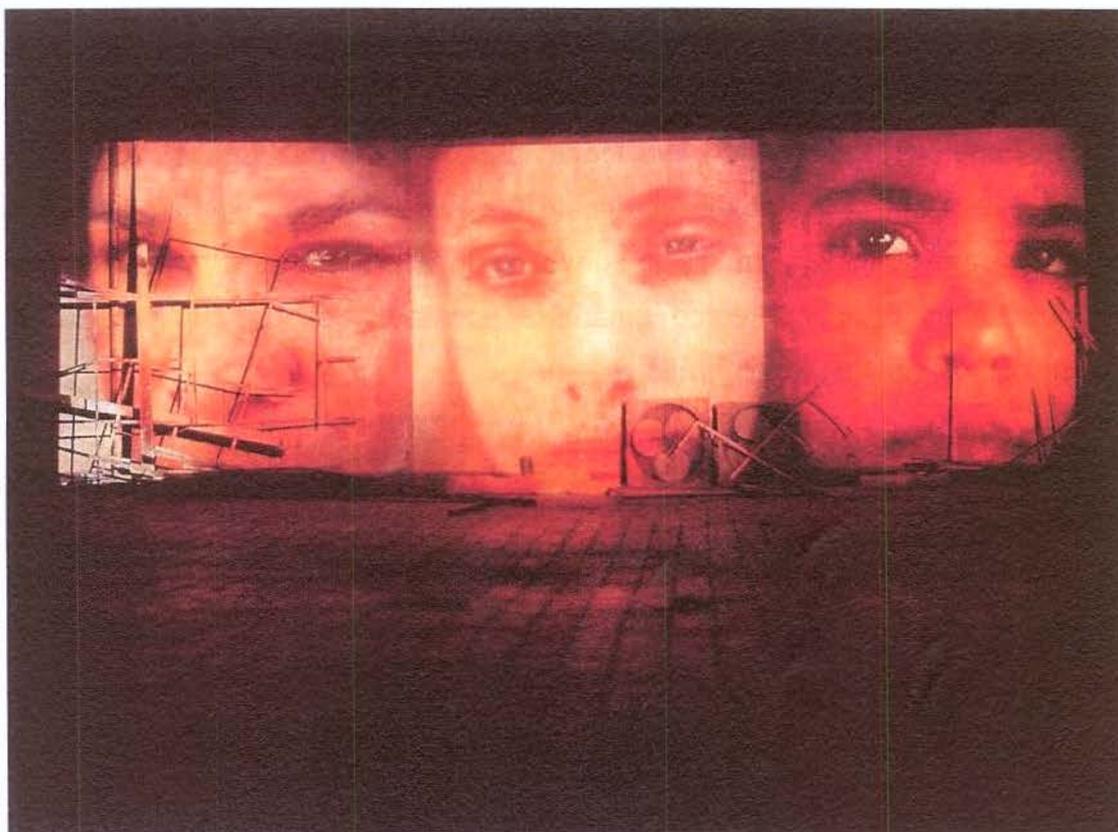
Cabe lembrar ainda neste sentido a estrutura de *Entre os olhos, o deserto*, última instalação analisada no recorte da obra [05.10]. Cerca de 500 fotografias projetadas em forma de trípticos compõem o ambiente escuro com poltronas, semelhantes a uma sala de cinema. No texto do livro que comporta as imagens desta instalação, o crítico David Levi Strauss²⁶ compara, de forma poética, a sua experiência ao ver o trabalho de Miguel Rio Branco com o mito da caverna de Platão, uma metáfora da maneira como a visão pode aprisionar ou libertar o homem da escuridão. Desse modo, do ponto de vista da ambientação, as projeções que estabelecem diferentes conexões em *Entre os olhos, o deserto* falam, como no mito, da sedução do espectador ao ficar ali sentado, preso a este emaranhado de significações.

²⁴ Krauss, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. *Revista Gávea*. Rio de Janeiro: Vol. 1, (87-93), 1975. Pág. 93.

²⁵ Betts e Milliet, *op. cit.*

²⁶ Strauss, David Levi. “Entre os olhos, o deserto: no escuro”. In: *Entre os olhos, o deserto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Miguel Rio Branco incorpora ainda nesta instalação alguns elementos escultóricos como as grades de ferro enferrujadas e os objetos abandonados. Os artefatos compõem com as imagens a temática em torno de um tempo passado e sofrido pelo homem e seu ambiente. O tempo, neste caso, é também estrutural já que *Entre os olhos, o deserto* é uma peça audiovisual, sem começo e fim definidos. Pode-se ir de uma imagem à outra por meio das justaposições, tanto como conjunto, quanto como fragmento. Portanto, não se trata de uma adaptação homogênea entre as fotografias, mas de um problema que gira ao redor da própria defasagem e descontinuidade da montagem²⁷.



05.10. *Entre os olhos, o deserto*, 1997.

Para concluir a análise dos aspectos referentes à montagem das instalações de Miguel Rio Branco, cabe lembrar que *Entre os olhos, o deserto*

²⁷ Dubois, *op. cit.*, pág. 296.

comporta também a noção das imagens-poema como eixo condutor da leitura, conforme assinala Paulo Sergio Duarte:

“Cada encontro sincrônico de três imagens, cada fusão, cada *fade*, foram construídos, um a um, como versos e como obra do destino nesse longo poema de fotos”.²⁸

É desta forma que todo o trabalho de edição por meio da fragmentação, das fusões por colagens e transparências torna-se estrutural na obra de Miguel Rio Branco. São estas características que indicam o ritmo de leitura das imagens tanto nas instalações, como nos livros, no sentido da construção de uma poética.

O livro também é um suporte que agrega características de montagem semelhantes às das instalações. Se, por um lado pode organizar e difundir um trabalho fotográfico, garantindo sua longevidade²⁹ como catalogação, por outro, pode ser visto como um objeto composto por seus próprios elementos que se configuram em conjunto com as imagens como a própria obra. Neste sentido, Philippe Dubois o aponta como uma das possibilidades de configuração da escultura ou da instalação fotográfica:

“Um simples livro ou álbum de fotografias pode ser descrito como uma instalação ou escultura: o álbum é de fato um volume, é um objeto tridimensional, manipulável que se pode virar e revirar, abrir e fechar, folhear e atravessar, ele apela para uma experiência física, implica de fato um espaço e uma temporalidade específicas, um paginador que ordena o dispositivo, todo um jogo de relações instituído pelo tipo de encenação das fotos no volume, um destinatário preciso cujo trabalho é atualizado pela leitura”.³⁰

Enquanto objeto, o livro permite que o próprio leitor estabeleça um ritmo e uma forma de visualizar e criar relações entre as imagens, mesmo que tenha um começo, meio e fim estrutural. Embora não apresente a mesma dinâmica do cinema com relação ao aspecto temporal, pode sugerir na edição a conexão entre

²⁸ Duarte, Paulo Sergio. “Pele do Tempo”. In: *Pele do tempo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.

²⁹ Sontag, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Pág. 15.

³⁰ Dubois, *op. cit.*, pág. 292.

as fotografias de forma semelhante à montagem de um filme. Por meio destas ligações no livro é que se indica a criação de um universo temático repleto de significados, em que o autor guarda suas imagens como um colecionador, oferecendo ao leitor a aquisição de uma espécie de museu imaginário.

Na obra de Miguel Rio Branco, o livro aparece como suporte de um dos seus primeiros trabalhos em *Dulce Sudor Amargo*, e depois em *Nakta*, *Silent Book* e *Entre os olhos, o deserto*. É importante ressaltar que muitas das imagens apresentadas nos livros fazem parte de instalações realizadas pelo autor e, por vezes, sugerem diferentes significados entre estes meios, conforme analisado no capítulo anterior. Desta forma, a edição sustenta o eixo temático de cada trabalho e se constitui como uma das características marcantes na obra, fazendo que as fotografias circulem por diferentes meios como as publicações e exposições.

Miguel Rio Branco é cuidadoso com a publicação tanto dos livros, quanto dos catálogos de exposições. A direção de arte apresenta qualidades no tratamento das imagens e do texto, bem como na escolha do tamanho, do formato e da capa. Neste sentido, é interessante notar que:

“O livro de fotografia é uma associação de fotografia, texto e design que recria um ambiente e um fluxo temporal que dá sentido à imagem fotográfica, segundo especificidades que decorrem do próprio modo de ser do livro. Modo de ser que tem como características fundamentais, além da sua materialidade, a unidade, a originalidade, a intimidade, o alcance social e a perenidade”.³¹

Com relação a estas características, *Dulce Sudor Amargo*, primeiro livro do autor, segue uma estrutura de apresentação clássica das fotografias. As impressões são em páginas brancas, geralmente frente e verso, com margens pequenas de todos os lados como uma moldura [05.11 e 05.12], em um tamanho mediano para o suporte. Embora não contenha legendas, o livro começa com

³¹ Lefèvre, Beatriz. *Livros de fotografia: história, conceito e leitura*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003. Pág. 125.

duas citações³² iniciais que sugerem a intenção da cor e o sentido do título. O texto final não explica o contexto do trabalho, mas indica de maneira poética algumas relações da construção formal e temática da obra.



05.11 e 05.12. Detalhes do livro *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

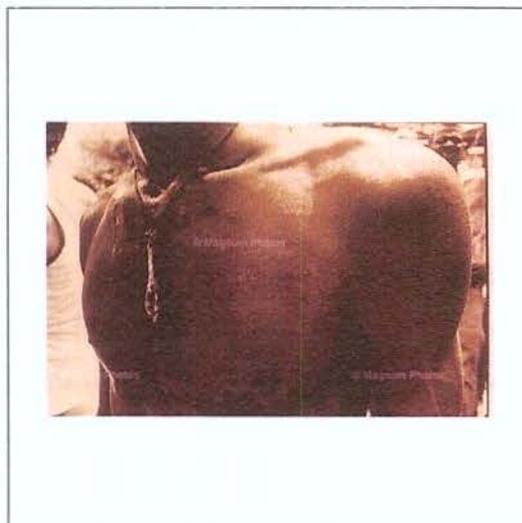
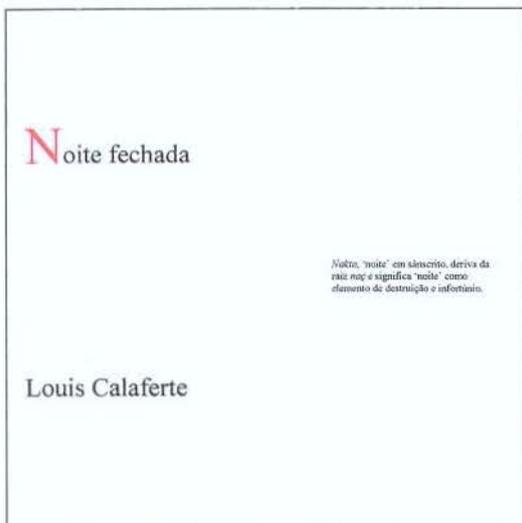
Já em *Nakta*, segundo livro analisado, tanto a edição das imagens, como a própria direção de arte, assumem aspectos mais elaborados. Utiliza fotografias das instalações *Coração espelho da carne* e *Pequenas reflexões sobre uma certa bestialidade* para criar uma espécie de “livro da carne”, segundo definição do próprio autor no texto final. Aqui ele apresenta como pensa esta edição e quais são os seus parceiros nesta tarefa, contextualizando uma criação cuja temática é marcadamente simbólica. É o próprio livro de histórias visuais e imaginárias, semelhante aos bestiários da Idade Média.

Como se tratam de imagens que relacionam o homem com o animal, principalmente tendo a própria pele, a carcaça e a carne como referente, o retângulo da frente e a guarda do livro [02.08], bem como o próprio título, são impressos em vermelho, uma referência à idéia do próprio sangue enquanto cor da paleta do autor. E *Nakta*, que significa noite, justifica a presença do preto que cobre toda a capa.

O livro, em formato quadrado, apresenta as imagens com moldura branca. Além dos textos iniciais dos editores, um poema antecede as fotografias do autor

³² A primeira citação é *A cor é a expressão e o sofrimento da luz*, de Goethe, e a segunda do próprio autor, *Salvador da Bahia: suores doces e amargos. Às vezes não é tão doce, e tampouco sempre amargo.*

que são dispostas isoladamente a cada página [05.13 e 05.14]. A conexão entre imagens é sugerida pela própria seqüência e pelo conjunto da publicação. Quatro momentos analisados anteriormente são marcantes com relação a este aspecto, e são retomados aqui reforçando a noção de edição neste tipo de suporte.

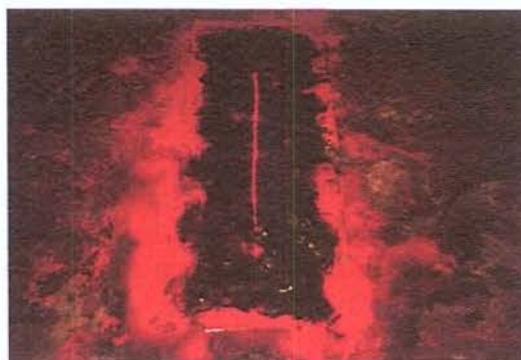


05.13 e 05.14. Detalhes do livro *Nakta*, 1996.

O primeiro é a série inicial do livro com quatro fotografias em que o autor apresenta as cores com as quais trabalha [03.17, 03.18, 03.19 e 03.20], o desenho da sombra e os elementos que giram ao redor da temática do homem e do bicho. A outra, mais simbólica, sugere esta relação pelo próprio referente e por aspectos formais. Um pássaro de ferro pendurado na parede, um peixe no aquário e uma prostituta na vitrina [04.25, 04.26 e 04.27] fotografados em ambientes avermelhados e em proporções que os aproxima.

Pág.31

Pág.92



05.15 e 05.16. *Nakta*, 1996.

Em uma terceira seqüência de *Nakta* [03.23, 04.29 e 04.30], a cor e a textura aproximam as imagens da carcaça dos bois, do cachorro deitado e do retrato de um homem. A dupla final marca as referências pictóricas do autor [05.15 e 05.16], tanto pela presença da própria tela, como pela cor vermelha, a mesma na tinta e no sangue.

Estas quatro séries de *Nakta* retomadas neste momento são exemplos do modo dinâmico com que Miguel Rio Branco estabelece relações seqüenciais entre as imagens, o que não significa ser um sentido obrigatório de leitura. É possível ir de uma cena à outra e estabelecer conexões simbólicas e formais sem necessariamente seguir a ordem das páginas. Obviamente isto é plausível em qualquer livro, mas neste, diversas entradas para as justaposições das fotografias são sugeridas por uma edição extremamente criteriosa nesta espécie de colcha de retalhos.

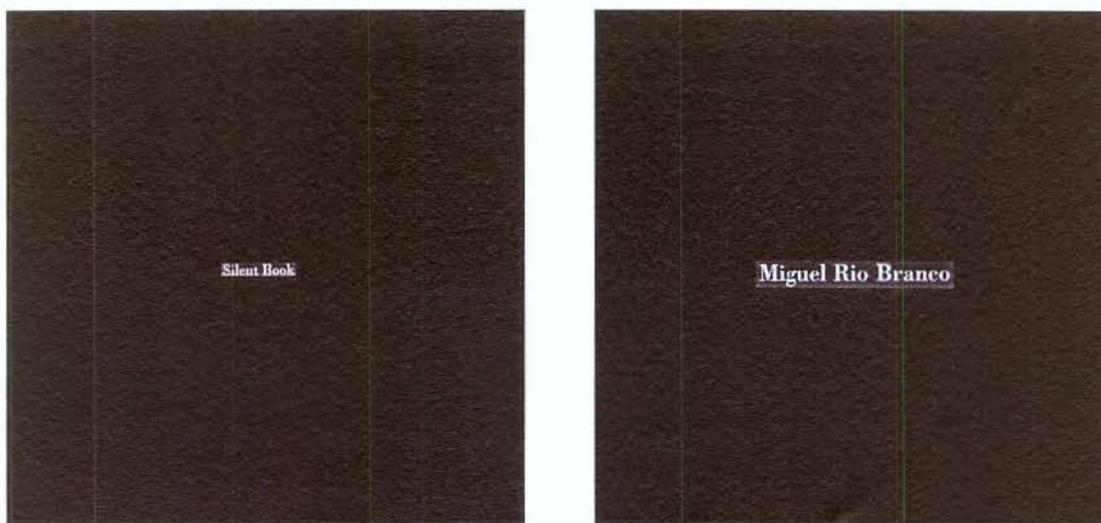
Contudo, é com a publicação de *Silent Book* que Miguel Rio Branco consegue tratar o livro como um Objeto ao utilizar todas as suas características estruturais para evidenciar as imagens-poema, suas relações e conseqüentemente sua poética. O livro não apresenta uma obra somente, torna-se ele próprio a obra³³. Assim, *Silent Book* se assemelha ao livro de artista pela exploração de sua própria natureza:

“O livro de artista configura-se como uma unidade expressiva que veicula uma determinada idéia de arte e incorpora em seu processo estrutural o elemento fundamental na construção do livro: sua natureza seqüencial. Assim como o pintor que, ao fazer um quadro, explora dados inerentes à natureza deste suporte (superfície, enquadramento, dimensão, etc), ao fazer um livro, o artista trabalha com uma seqüência coerente de espaços, as páginas, o tempo que é necessário para virá-las, o gesto do leitor e a intimidade que estabelece entre o livro e a pessoa que o manipula. (...) O livro de artista explora sempre as características estruturais do livro: a obra não é cada página e sim a soma de todas elas, percebida em diferentes momentos. O livro de artista configura-se, portanto, como uma seqüência espaço-temporal, determinada pela relação cinética

³³ Lefèvre, Beatriz. “Silent Book, de Miguel Rio Branco: um livro obra”. *Cadernos da Pós-graduação* – Instituto de Artes / Unicamp. Campinas: nº 1, Vol. 5, Ano 5, (85-91), 2001.

entre página e página, ou (...) pela página em seu diálogo com o contexto da página, o livro".³⁴

Conforme analisa Annateresa Fabris, nem sempre os livros de artista têm como consequência final uma publicação, fazendo que alguns críticos os considerem objetos ou esculturas portáteis. Sua definição se expande e passa a indicar a obra presente na própria estrutura formal do livro. É o caso, muitas vezes, dos catálogos de exposições que apresentam projetos paralelos àqueles que documentam no espaço expositivo, assumindo as páginas seqüenciais como substitutas das paredes dos museus e das galerias.



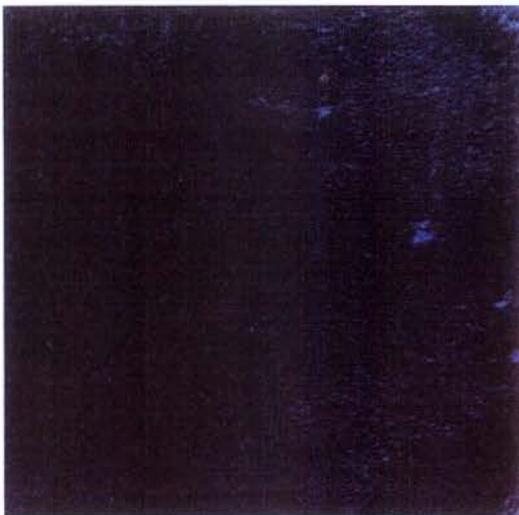
05.17 e 05.18. Detalhe do livro *Silent Book*, 1997.

Com base nesta afirmação é que este livro assume a função de um Objeto. *Silent Book* é pequeno e intimista, próprio para ser segurado na mão, inclusive por conter poucas folhas. A direção de arte evidencia as imagens sangradas, sem moldura na capa e no miolo, e sugere o silêncio do título no preto da guarda e das páginas iniciais nos quais somente os nomes da obra e do autor aparecem escritos [05.17 e 05.18]. Diferente dos outros livros, aqui não há texto que enuncie qualquer aspecto das fotografias, apenas o currículo de Miguel Rio Branco e os dados de catalogação bibliográfica impressos no final em páginas brancas,

³⁴ Fabris, Annateresa e Teixeira da Costa, Cacilda. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

indicando pela cor do papel que estas informações têm um lugar diferenciado do restante da obra toda em negro.

A capa de *Silent Book* mostra uma das imagens interiores [04.40], o verso de uma tapeçaria como um retrato desfigurado. Não identifica o personagem, uma menção direta à inexistência de um referente específico neste livro silencioso. Os rostos estão quase sempre à sombra, cobertos por algum elemento ou cortados pelo próprio enquadramento. Em função disso, é bastante marcante a escolha desta cena para compor a capa.



05.19 e 05.20. *Silent Book*, 1997.

A primeira cena do livro une a abertura em preto com a seqüência das fotografias. Uma porta iluminada por tom de azul frio indica a entrada [05.20], a passagem para o interior de *Silent Book*. Metade dela encontra-se sombreada, indicando o silêncio do próprio título, pela escuridão. Aliás, isto é presente inclusive na imagem situada ao lado que pode passar despercebida por ser quase totalmente negra [05.19], uma textura muito sutil de uma parede pode ser vista em uma leitura atenta. Esta estratégia aparece em diferentes momentos do livro como uma espécie de brecha taciturna, e funciona como indício de algo, sugerindo que nesta obra é possível espiar por entre as páginas ou mesmo por buracos semelhantes ao da página inicial do livro de onde não se pode ver o interior [03.69, 03.70 e 03.71].

As imagens são impressas nos dois lados da folha. Assim a relação entre elas é extremamente importante nesta obra e indica uma série de elementos como um jogo simbólico. Neste aspecto, os dípticos *Hells dyptich* e *Scar bag* [04.41 e 04.44] sinalizam a relevância destas conexões entre as fotografias, já no início do livro, pelos aspectos formais analisados nos capítulos anteriores. No primeiro, o autor faz ligação de uma atadura com o próprio inferno retratado na pintura, e no segundo, da cicatriz do homem com a costura e a marca no couro do saco de pancada. Para o editor Eder Chiodetto, é fundamental perceber justamente como se dá esta amarração:

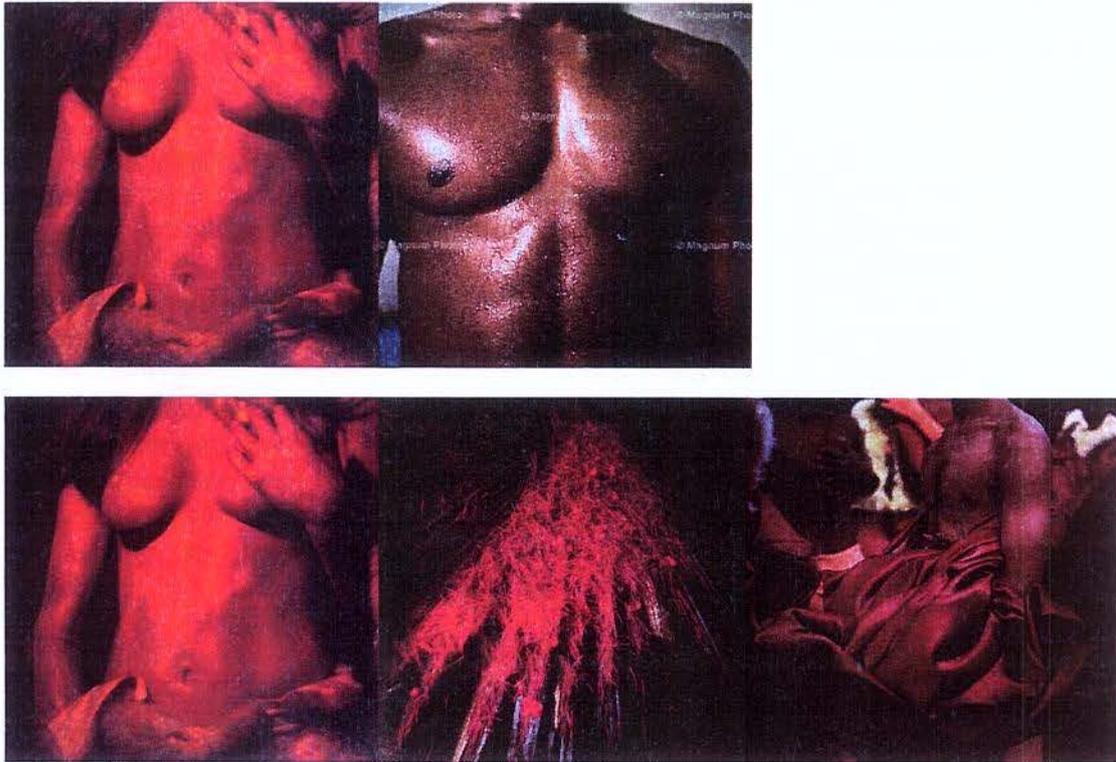
"Por se tratar de um projeto complexo e descartar a hipótese de uma coletânea de imagens, *Silent Book* mantém uma unidade editorial rara em livros de fotografia. É como uma coerente seqüência de imagens de um filme. (...) Assim como em suas instalações, em seus livros é fundamental perceber como as imagens se interligam e dialogam entre si. É por isso que a edição ou a montagem de seu trabalho são tão ou mais importantes que o ato fotográfico. (...) A sobrevida do que a sua câmera vê está na explosão da cor, no rigor da composição. Tudo reforçado por uma luz difusa, escassa, anterior à escuridão. São flagrantes silenciosos da matéria em mutação. Não se espere de Rio Branco, porém, uma narrativa linear. É preciso abstrair e perder de vez a necessidade atávica de querer uma historinha com começo, meio e final feliz".³⁵

E é principalmente por esta característica não linear que *Silent Book* apresenta uma marca expressiva na edição. O que o diferencia de *Nakta* é evidenciado especialmente nas dobraduras que se abrem e estabelecem conexões na forma de trípticos. Aqui não somente os dípticos e trípticos assumem relações, mas aquilo que Gilles Deleuze caracteriza como o entre-lugar que se dá entre os diferentes elementos. Para o filósofo, este aspecto encontra analogia no barroco pelas inúmeras possibilidades de dobras e curvas. Conforme sinalizado nos capítulos anteriores, Miguel Rio Branco é comparado pela crítica com o barroco. Entretanto, aqui não se trata necessariamente do conteúdo das imagens se referirem diretamente a este estilo, mas o modo como trabalha com elas. Como

³⁵ Chiodetto, *op. cit.*

nas instalações, é na justaposição das fotografias que a obra adquire expressividade poética, não somente por elas, mas entre elas.

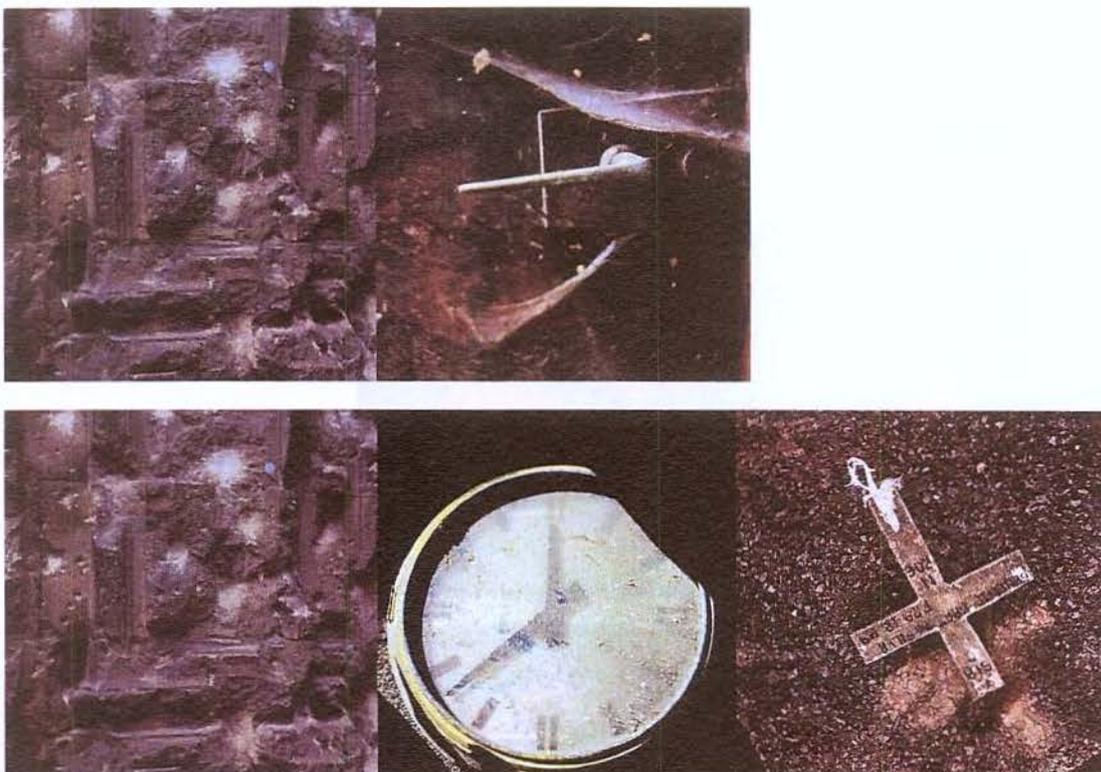
As três dobraduras que compõem *Silent Book* são quase imperceptíveis na primeira vez que se folheiam as páginas. A imagem que permanece escondida é revelada pelo leitor ao abrir a página, o que de um certo modo, assemelha-se ao ato de espiar algo oculto. O livro comporta no próprio título uma metáfora desta ação, já que para passar despercebido, convém permanecer em silêncio.



05.21. Dobradura do livro *Silent Book*, 1997.

As dobraduras funcionam como uma espécie de *hiperlink* em que uma imagem leva às outras duas que se relacionam mutuamente. No primeiro modelo de dobradura [05.21], o díptico apresenta o torso de um homem e de uma mulher nus. Quando a página é aberta aparece uma flor de jambu ao lado de outro tronco masculino coberto por seda vermelha. Tanto a flor, quanto os corpos jovens representam uma idéia da efemeridade da vida, e são postos no lugar onde o autor demarca a passagem do tempo, tema constantemente explorado.

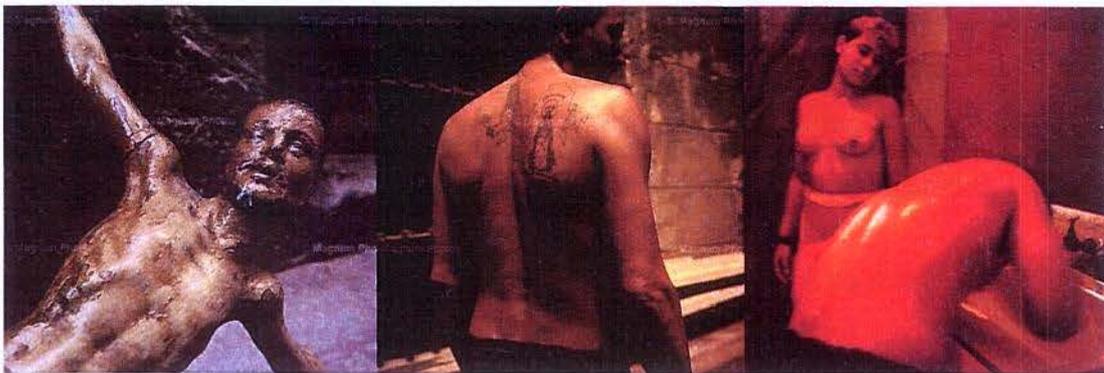
A segunda dobradura apresenta de um lado um muro de pedra bastante marcado pelo tempo e de outro o detalhe de um trinco coberto por teia de aranha, cena de um lugar abandonado. A fechadura indica a abertura da página como uma porta e revela duas fotografias que marcam a mesma passagem do tempo e da morte, um relógio velho e parado e a cruz de uma sepultura [05.22].



05.22. Dobradura do livro *Silent Book*, 1997.

No terceiro exemplo [05.23], a fotografia que sugere uma representação de Cristo crucificado faz dupla com uma cena da academia onde um homem está abaixado ao lado de uma mulher seminua. Ao abrir a página, surge a cena de uma escultura barroca, cujo rosto está machucado e, ao lado, há um homem com as costas tatuadas com imagens religiosas. Ao mesmo tempo em que as duas primeiras se relacionam pela idéia dos boxeadores com a prostituta que freqüenta a academia, quando dispostas em trio, a figura feminina se emparelha com a imagem de Nossa Senhora tatuada no corpo masculino, que assume também um lugar de imagem ao fazer par com a escultura ao lado esquerdo.

Se a seqüência das imagens em um livro de fotografia sugere uma leitura linear por páginas, mesmo que nada obrigue o leitor a seguir este encadeamento, em *Silent Book* as metáforas entre elas possibilitam uma visão continuada e ao mesmo tempo desconexa da paginação. E são justamente estas dobras estruturais e simbólicas que tornam este livro uma obra em si, apresentando expressividade pelo próprio formato, além da qualidade formal das fotografias e da escolha dos diversos referentes no tratamento da temática. Tudo se encontra conectado não por um aspecto somente, mas por diferentes características de cada fotografia escolhida pelo autor.



05.23. Dobradura do livro *Silent Book*, 1997.

O último livro publicado por Miguel Rio Branco é baseado na instalação *Entre os olhos, o deserto*. Embora tenha um formato menor, apresenta muitas características semelhantes às de *Silent Book*, como a guarda em preto, a ausência de um texto inicial³⁶ e principalmente pelas dobras. A publicação é

³⁶ Há um texto final impresso em papel ocre, diferente do preto que contém as citações do autor.

praticamente toda composta por dobraduras que mostram os trípticos apresentados na montagem de cerca de 500 imagens que, por vezes, repetem diferentes enquadramentos da mesma cena ou assunto.

Entretanto, se o livro *Silent Book* sugere uma leitura contemplativa pela quantidade de imagens e pela relação entre elas, em *Entre os olhos, o deserto* esta experiência não vai pela mesma direção. É claro que a edição é cuidadosa, cada fotografia estabelece conexões, mas o próprio ato de abrir cada uma das 38 dobraduras a cada página, indica para o leitor que o livro tem outro ritmo. O risco que se corre de ler tudo ao mesmo tempo é perder o fio que conduz a saída deste imenso labirinto visual.

Em *Entre os olhos, o deserto*, na montagem da instalação, o sentido da dobra proposto por Gilles Deleuze se dá nos próprios trípticos formados pela projeção continuada e pela fusão das imagens, conexões e justaposições quase intermináveis. No livro, mesmo sendo uma unidade fechada com começo e fim, estas dobras estruturais podem ser criadas também pelo leitor, formando duplas e trios inacabados. Neste trabalho, Miguel Rio Branco mostra como faz circular as imagens em diferentes suportes, criando a poética pela edição e pela montagem, reforçada pelo próprio título que comporta com a idéia do deserto, uma noção de infinito.

Portanto, são estas características, aliadas à forma como o autor fotografa e escolhe os referentes que compõem os trabalhos, que as imagens-poema surgem como uma estrutura que fazem os sentidos desta obra eclodir. É interessante ressaltar nesta direção, que os próprios títulos e as legendas das diferentes montagens indicam semelhanças com a poética de um poema verbal. Assim, *Dulce Sudor Amargo*, *Pele do Tempo*, *Silent Book*, *Out of Nowhere*, *Man dog*, *Dog man*, *Coração espelho da carne*, *Strangler in a strangler land*, *Blue Panther*, *Swift on blue*, *Ray gun*, *Hell dyptich*, *Xota tumbs*, *Entre os olhos, o deserto*, compõem a diversidade na estratégia da poética em estruturas de linguagem de texto e imagem. É neste emaranhado que Miguel Rio Branco faz que as relações entre os elementos criem velocidade e sentido. Dobra sobre dobras, fazendo surgir o lugar entre elas.

As imagens-poema são o eixo condutor para a reflexão da poética de Miguel Rio Branco. Sua constituição aponta para a sintaxe desenvolvida na própria tomada da fotografia e nas estratégias de edição que afirmam os aspectos da temática trabalhada pelo autor.

O modo como estabelece as relações entre as imagens constitui-se como metáforas visuais, isto é, fotografias que se conectam por meio dos seus elementos simbólicos e da disposição em dípticos ou trípticos presentes nos livros, nas instalações e nas exposições. Desta forma é que emergem o sentido e a expressividade da própria obra.

É relevante considerar que a presença de Miguel Rio Branco no cenário das artes visuais é marcada por esta poética para a qual utiliza a imagem fotográfica na constituição das imagens-poema.

A conjuntura na qual a obra de Miguel Rio Branco surge e se expande, é marcada por aspectos que contribuem para o surgimento de um debate entre diversos suportes nas artes visuais. E, certamente, a produção do autor colabora para o fortalecimento desta discussão por meio da poética, que revela dois aspectos importantes no contexto brasileiro.

Primeiro, a própria presença da fotografia em um ambiente que foi aos poucos abrindo espaço para novos suportes a partir das décadas de 1960 e 1970, com artistas como Geraldo de Barros e Helio Oiticica. E, segundo, o desenvolvimento essencial da linguagem fotográfica neste mesmo período, entre aqueles produtores que ainda não fazem parte deste circuito e que aos poucos promovem uma migração entre diferentes áreas. Cabe destacar a ação de Thomaz Farkas no fotoclubismo e posteriormente nas inserções deste grupo nas principais mostras de arte.

A constituição de sentidos por meio das imagens-poema é a principal característica da obra de Miguel Rio Branco. Nesta dissertação ela é estudada em três aspectos estruturais: o fotográfico, a temática e a edição. A análise destes elementos apresenta, além das relações dentro do próprio trabalho fotográfico, as

considerações sobre as influências sofridas pelo autor com a sua experiência tanto com a pintura, quanto com a linguagem cinematográfica.

Com relação ao fotográfico, a obra de Miguel Rio Branco apresenta três características principais que são de extrema importância e marcantes para a poética: o tratamento da cor e da luz, e a representação do espaço, que torna evidentes o volume e a disposição do campo na imagem fotográfica. Ela marca simbolicamente o movimento de aproximação com o referente. É desta maneira que o autor compõe parte da poética com enquadramentos mais fechados, acentuando as texturas de lugares e as formas do corpo, e fazendo significar os elementos dentro de uma cena.

A cor e a luz denotam a influência da experiência do autor com a pintura. Mesmo que não tenha uma produção reconhecida deste suporte, Miguel Rio Branco se apropria de características pictóricas na constituição da sua fotografia. Assim sendo, por meio da cor constrói uma paleta quase monocromática, com variações do ocre, a presença marcante dos vermelhos e contrastes do azul ou do verde em certos momentos. Este elemento surge na fotografia como uma espécie de pincelada com a qual o autor escolhe cenas e objetos formados pelas cores da paleta, mais uma estratégia de ligação entre as imagens. É deste mesmo modo que Miguel Rio Branco também trabalha a representação da luz como uma possibilidade formal tanto no uso das próprias cores, quanto das sombras, desenhando os objetos na fotografia.

A temática nesta obra é estabelecida pelo conjunto das relações entre diferentes situações fotografadas. Como uma espécie de labirinto visual não é descrita literalmente na apresentação de sua obra, surge por meio da ligação entre corpos e objetos que não necessitam, a priori, de uma definição de lugar ou de identidade, escapando do contexto original para assumir um campo imaginário no qual o autor trabalha o tempo e as marcas impressas no corpo e nos locais onde é possível reconhecer sua passagem.

O corpo e o tempo são, portanto, as principais matérias constituintes da temática na poética deste autor que se vale de fragmentos, pequenos sinais, marcas e operações que indicam suas metáforas visuais. Nas imagens-poema,

uma mesma fotografia pode remeter à presença de diferentes relações quando posta em outra montagem. Por meio destas conexões é que surge uma estreita fronteira entre os elementos fotografados por Miguel Rio Branco, permitindo a ligação do homem com o seu tempo e espaço, sugerida em muitos momentos por uma analogia entre ele e o animal, bem como entre a vida e a morte.

O último aspecto da poética do autor é a própria constituição das imagens-poema. Tanto o fotográfico, quanto a temática são fundamentais na sua composição e funcionam como elementos estruturais na edição das fotografias. Cabe ressaltar, neste sentido, que a experiência do autor com a linguagem cinematográfica é de extrema importância à medida que ele assume nas instalações e nos livros uma forma de montagem semelhante à do cinema, ou seja, imagens e cenas postas lado a lado fazendo surgir os sentidos simbólicos da obra em conjunto com outros estatutos.

O entre-lugar destas imagens-poema é, além da conexão entre um ponto e outro, o próprio lugar onde ganham sentido e velocidade. Na poética de Miguel Rio Branco esta atividade surge no emaranhado desta forma visual que faz emergir as dobras, curvas e recurvas propostas por Gilles Deleuze. Estas dobras sobre dobras se instalam tanto na passagem entre as imagens, quanto no movimento do autor nos diferentes meios como fotografia, cinema e pintura. E considerando ainda que, por meio destas operações podem surgir sempre novos desdobramentos, qualquer conclusão que tente estabelecer uma fronteira ou um contorno muito marcado, mostra-se arriscada para esta obra.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	Página
01.01. <i>Scar Bag</i> , 1997.	Capa
Apresentação da obra	
02.01. <i>Negativo Sujo</i> , 1978 (Instalação).	12
02.02. <i>Negativo Sujo</i> , 1978 (Detalhe da instalação).	13
02.03. <i>Negativo Sujo</i> , 1978 (Detalhe da instalação).	13
02.04. <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985 (Capa do livro).	13
02.05. <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985 (Detalhe do livro).	13
02.06. <i>Diálogo com Amaú</i> , 1983 (Detalhe da instalação).	15
02.07. <i>Diálogo com Amaú</i> , 1983 (Painel).	15
02.08. <i>Nakta</i> , 1996 (Capa do livro).	16
02.09. <i>Nakta</i> , 1996 (Detalhe do livro).	16
02.10. <i>Out of Nowhere</i> , 1994 (Instalação).	17
02.11. <i>Out of Nowhere</i> , 1994 (Detalhes da instalação).	18
02.12. <i>Out of Nowhere</i> , 1994 (Detalhes da instalação).	18
02.13. <i>Silent Book</i> , 1997 (Capa do livro).	19
02.14. <i>Silent Book</i> , 1997 (Detalhe do livro).	19
02.15. <i>Hells dyptich</i> , 1997 (Detalhe do livro <i>Silent Book</i>).	19
02.16. <i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997 (Instalação).	20
02.17. <i>Entre os olhos, o deserto</i> , 2001 (Capa do livro).	21
02.18. <i>Entre os olhos, o deserto</i> , 2001 (Detalhe do livro).	21
Noções do fotográfico: a propósito dos aspectos sintáticos	
03.01. <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	27
03.02. <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	27
03.03. <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	27
03.04. <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	27
03.05. <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	28
03.06. <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	28
03.07. <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	28
03.08. <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	28
03.09. <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	28
03.10. <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	28
03.11. <i>Galo de briga</i> , 1984.	29
03.12. <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	29
03.13. <i>Man dog</i> , <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	29
03.14. <i>Dog man</i> , <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	29
03.15. <i>Maciel</i> , Revista <i>Novidades Foptica</i> , 1980.	30
03.16. <i>Maciel</i> , Revista <i>Novidades Foptica</i> , 1980.	30
03.17. <i>El blanco y el rojo</i> , Santiago de Compostela, 1993.	31
03.18. <i>Nakta</i> , 1996.	31
03.19. <i>Nakta</i> , 1996.	31
03.20. <i>Nakta</i> , 1996.	31
03.21. <i>Nakta</i> , 1996.	32
03.22. <i>Nakta</i> , 1996.	32
03.23. <i>Nakta</i> , 1996.	33
03.24. <i>Nakta</i> , 1996.	33
03.25. <i>Pintura</i> , [s.d.], Catálogo <i>Pele do Tempo</i> , 2000.	33
03.26. <i>Pintura</i> , [s.d.], Catálogo <i>Pele do Tempo</i> , 2000.	33
03.27. <i>Snake black</i> , Cubatão, 1995.	34
03.28. <i>Tattoo dream</i> , Gorotire, 1983.	34
03.29. <i>Nakta</i> , 1996.	35
03.30. <i>A fruta</i> , Gorotire, 1983.	35
03.31. <i>Nakta</i> , 1996.	35

03.32.	<i>Nakta</i> , 1996.	36
03.33.	<i>Nakta</i> , 1996.	36
03.34.	<i>Clovis silken</i> , Rio de Janeiro, 1992.	37
03.35.	<i>Silent Book</i> , 1997.	37
03.36.	<i>La lionne et le feu</i> , Petrópolis, 1993.	37
03.37.	<i>Silent Book</i> , 1997.	37
03.38.	<i>Silent Book</i> , 1997.	38
03.39.	<i>Silent Book</i> , 1997.	38
03.40.	<i>Silent Book</i> , 1997.	39
03.41.	<i>Silent Book</i> , 1997.	39
03.42.	<i>Silent Book</i> , 1997.	39
03.43.	<i>Silent Book</i> , 1997.	39
03.44.	<i>Silent Book</i> , 1997.	40
03.45.	<i>Silent Book</i> , 1997.	40
03.46.	<i>Silent Book</i> , 1997.	40
03.47.	<i>Silent Book</i> , 1997.	40
03.48.	<i>Silent Book</i> , 1997.	41
03.49.	<i>Silent Book</i> , 1997.	41
03.50.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	42
03.51.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	42
03.52.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	42
03.53.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	43
03.54.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	43
03.55.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	45
03.56.	<i>Festejo de Iemanjá</i> , 1984.	45
03.57.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	45
03.58.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	45
03.59.	<i>Blue Tango</i> (200x300cm), 1984. Catálogo <i>Mostra do Redescobrimento</i> , 2000.	46
03.60.	<i>Chupeta</i> (150x240cm), 1984. Catálogo <i>Mostra do Redescobrimento</i> , 2000.	46
03.61.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	47
03.62.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	47
03.63.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	48
03.64.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	48
03.65.	<i>Nakta</i> , 1996.	49
03.66.	<i>Nakta</i> , 1996.	50
03.67.	<i>Scar one</i> , 1979.	51
03.68.	<i>Silent Book</i> , 1997.	52
03.69.	<i>Silent Book</i> , 1997.	52
03.70.	<i>Silent Book</i> , 1997.	52
03.71.	<i>Buraco na parede</i> , 1993.	52
03.72.	<i>São Sebastião</i> , 1994.	52
03.73.	<i>Silent Book</i> , 1997.	52
03.74.	<i>Silent Book</i> , 1997.	53
03.75.	<i>Silent Book</i> , 1997.	53
03.76.	<i>Silent Book</i> , 1997.	54
03.77.	<i>Silent Book</i> , 1997.	54
03.78.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	54
03.79.	<i>L'abre elegant</i> , <i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	54
03.80.	<i>Negativo Sujo</i> , 1978.	58
03.81.	<i>Negativo Sujo</i> , 1978.	58
03.82.	<i>Negativo Sujo</i> , 1978.	59
03.83.	<i>Negativo Sujo</i> , 1978.	59
03.84.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	60
03.85.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	60
03.86.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	60
03.87.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	60

03.88.	<i>Nakta</i> , 1996.	60
03.89.	<i>Nakta</i> , 1996.	60
03.90.	<i>Out of Nowhere</i> , 1994.	61
03.91.	<i>Silent Book</i> , 1997.	61
03.92.	<i>Strip tease forain</i> , Paris, 1985.	62
03.93.	<i>Nakta</i> , 1996.	62
03.94.	<i>Nakta</i> , 1996.	62
03.95.	<i>Nakta</i> , 1996.	62
03.96.	<i>Mãos e Pernas, Snake, Snake Girl e Swimming Snake</i> , 90'.	62
03.97.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	64
03.98.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	65
03.99.	<i>Silent Book</i> , 1997.	66
03.100.	<i>Out of Nowhere</i> , 1994.	66
	Sobre a temática: a fotografia em sua perspectiva simbólica	
04.01.	<i>Cortina Amarela, Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	72
04.02.	<i>Ladeira do Mijo, Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	72
04.03.	<i>Xota tumbs</i> , 1993.	73
04.04.	<i>Jazz, Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	73
04.05.	<i>Revista Novidades Fotoptica</i> , 1972.	76
04.06.	<i>Negativo Sujo</i> , 1978.	77
04.07.	<i>Negativo Sujo</i> , 1978.	78
04.08.	<i>Negativo Sujo</i> , 1978.	79
04.09.	<i>Strangler in a strangler land, Negativo Sujo</i> , 1978.	79
04.10.	<i>Negativo Sujo</i> , 1978.	80
04.11.	<i>Negativo Sujo</i> , 1978.	81
04.12.	<i>Diálogo com Amaú</i> , 1983.	82
04.13.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	83
04.14.	<i>A gargalhada, duas na cama</i> , 1979.	84
04.15.	<i>Jogos de crianças</i> , 1979.	85
04.16.	<i>Grandona e Jesus</i> , 1979.	86
04.17.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	87
04.18.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	87
04.19.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	88
04.20.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	88
04.21.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	89
04.22.	<i>Nakta</i> , 1996.	91
04.23.	<i>Nakta</i> , 1996.	91
04.24.	<i>Feather dog</i> , 1983.	92
04.25.	<i>Nakta</i> , 1996.	92
04.26.	<i>Nakta</i> , 1996.	92
04.27.	<i>Nakta</i> , 1996.	92
04.28.	<i>Bela, a Fera</i> , 1985.	93
04.29.	<i>Man dog</i> , 1985.	93
04.30.	<i>Nakta</i> , 1996.	93
04.31.	<i>Nakta</i> , 1996.	94
04.32.	<i>Nakta</i> , 1996.	94
04.33.	<i>Nakta</i> , 1996.	94
04.34.	<i>Nakta</i> , 1996.	94
04.35.	<i>Swift blues</i> , 1994.	97
04.36.	<i>Insect</i> , 1994.	97
04.37.	<i>Black tension</i> , 1994.	98
04.38.	<i>Smoking mirror</i> , 1992.	99
04.39.	<i>Hanging shadow</i> , 1993.	101
04.40.	<i>Touch os Evil</i> , 1994.	101
04.41.	<i>Hells dyptich, Silent Book</i> , 1997.	102
04.42.	<i>Sem</i> , 1994.	103

04.43.	<i>Sem</i> , 1994 (Detalhe).	103
04.44.	<i>Scar Bag</i> , <i>Silent Book</i> , 1997.	104
04.45.	<i>Flores de Jambo</i> , 1985.	105
04.46.	<i>Feminine</i> , 1993.	105
04.47.	<i>Silent Book</i> , 1997.	105
04.48.	<i>Silent Book</i> , 1997.	105
04.49.	<i>Silent Book</i> , 1997.	106
04.50.	<i>Jeans</i> , 1992.	106
04.51.	<i>Barroco</i> , 1994.	107
04.52.	<i>Silent Book</i> , 1997.	108
04.53.	<i>Silent Book</i> , 1997.	108
04.54.	<i>Silent Book</i> , 1997.	108
04.55.	<i>Silent Book</i> , 1997.	108
04.56.	<i>Silent Book</i> , 1997.	108
04.57.	<i>Silent Book</i> , 1997.	108
04.58.	<i>Silent Book</i> , 1997.	109
04.59.	<i>Silent Book</i> , 1997.	109
04.60.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	111
04.61.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	111
04.62.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	111
04.63.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	112
04.64.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	113
04.65.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	113
04.66.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	114
04.67.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	114
04.68.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	115
	Entre-imagens: o trabalho da edição	
05.01.	<i>Negativo Sujo</i> , 1978.	124
05.02.	<i>Oito homens</i> , 1976.	125
05.03.	<i>Negativo Sujo</i> , 1978.	125
05.04.	<i>Strangler in a strangler land</i> , <i>Negativo Sujo</i> , 1978 (Detalhe).	125
05.05.	<i>Negativo Sujo</i> , 1978 (Detalhe).	125
05.06.	<i>Out of Nowhere</i> , 1994.	127
05.07.	<i>Out of Nowhere</i> , 1994.	127
05.08.	<i>Out of Nowhere</i> , 1994.	129
05.09.	<i>Out of Nowhere</i> , 1994.	131
05.10.	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , 1997.	133
05.11.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985 (Detalhe do livro).	136
05.12.	<i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985 (Detalhe do livro).	136
05.13.	<i>Nakta</i> , 1996 (Detalhe do livro).	137
05.14.	<i>Nakta</i> , 1996 (Detalhe do livro).	137
05.15.	<i>Nakta</i> , 1996.	137
05.16.	<i>Nakta</i> , 1996.	137
05.17.	<i>Silent Book</i> , 1997 (Detalhe do livro).	139
05.18.	<i>Silent Book</i> , 1997 (Detalhe do livro).	139
05.19.	<i>Silent Book</i> , 1997.	140
05.20.	<i>Silent Book</i> , 1997.	140
05.21.	<i>Silent Book</i> , 1997 (Dobradura do livro).	142
05.22.	<i>Silent Book</i> , 1997 (Dobradura do livro).	143
05.23.	<i>Silent Book</i> , 1997 (Dobradura do livro).	144

Anexo 1: Exposições

1964

- *Pinturas e Desenhos*, Gallerie Anlikerkeller, Bern, Suíça.

1966

- *Pinturas*, Columbia University, Nova Iorque.
- *The Young Three*, Sawdust Gallery, Nova Iorque. *

1967

- *Desenhos*, Galeria Relevo, Rio de Janeiro.
- *Pinturas*, Salão Esso de Artes Plásticas, Rio de Janeiro. *
- *Pinturas*, IX Bienal de São Paulo. *

1968

- *Objetos e Escultura*, Galeria Goeldi, Rio de Janeiro. *

1972

- *Filmes e Fotografias*, Veste Sagrada, Rio de Janeiro.

1974

- *Fotografias*, Galeria Grupo B, Rio de Janeiro.

1976

- *Grande São Paulo*, Museu de Arte de São Paulo. *

1977

- *Fotografias*, Ipanema Gallery, Tel Aviv.
- *Fotografias*, Galeria Grafitti, Rio de Janeiro. *

1978

- *Negativo Sujo*, Escola de Artes Visuais, Rio de Janeiro.

1979

- *Negativo Sujo*, Teatro Castro Alves, Salvador.
- *Negativo Sujo*, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
- *Foto Bahia*, Teatro Castro Alves, Salvador, Bahia. *
- *Nossa Gente*, Fotogaleria Funarte, Rio de Janeiro. *

1980

- *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, Galeria Fotoptica, São Paulo e Fotogaleria FUNARTE, Rio de Janeiro.
- *1a Trienal de Fotografia*, Museu de Arte Moderna de São Paulo. *
- *Quasi Cinema*, Centro Internazionale di Breza, Itália. *
- *Camera Incantate*, Palazzo Reale, Milão. *

1981

- *Colóquio Latino Americano de Fotografia*, Cidade do México. *
- *Coleção Gilberto Chateaubriand*, Museu de Arte Moderna do Rio. *
- *Coleção Gilberto Chateaubriand*, Museu de Arte Moderna de São Paulo. *
- *Quase Cinema*, Funarte, Rio de Janeiro. *

* Indica as exposições coletivas.

1982

- *Fotografias*, Gabinete de Cultura, Bilbao, Espanha.
- *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, Oberhausen Film Festival, Alemanha. *
- *Fotografia Contemporânea Latino-Americana*, Georges Pompidou, Paris. *
- *Prize Kodak Color*, Centre Kodak, Paris. *

1983

- *Diálogo com Amaú*, XVII Bienal de São Paulo. *
- *Fotografias*, Galeria Arco, São Paulo. *
- *Brésil des Brésiliens*, Centre George Pompidou, Paris. *
- *O tempo do olhar*, Museu de Arte de São Paulo. *
- *O tempo do olhar*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. *
- *Journées audio visuelles*, Centre George Pompidou, Paris. *
- *De l'eau dans le jazz*, Rencontres Photo d'Arles. *

1984

- *Les Présidents*, Magnum Gallery, Paris. *
- *1a Bienal de Arte de Cuba*, Havana. *

1985

- *Coração espelho da carne*, Magnum Gallery, Paris.
- *Coração espelho da carne*, Aperture Foundation, Nova Iorque.
- *Coração espelho da carne*, Fotogaleria FUNARTE, Rio de Janeiro.
- *Auto-retrato do brasileiro*, Museu de Arte de São Paulo. *
- *Brazilian Color Photography*, Aperture Foundation, Nova Iorque. *

1986

- *Foto Seqüências*, Fotogaleria Teatro San Martin, Buenos Aires.
- *50 Jahre Moderne Farbfotografie*, Fotokina, Cologne. *
- *On the Line, the New Color Photojournalism*, Walker Art Center of Minneapolis, Portland Museum of Art, Oakland Art Museum. *
- *1a Quadrienal de Fotografia*, Museu de Arte de São Paulo. *
- *Diálogo com Amaú*, Rencontres Photo d'Arles. *

1987

- *Coração Espelho da Carne*, Galeria Fotoptica, São Paulo.
- *Coração Espelho da Carne*, FUNARTE, Rio de Janeiro.
- *Latin American Photography*, Australian Center of Photography, Sydney. *
- *On the Line, the New Color Photojournalism*, Spencer Museum of Art. *
- Gloria Art Museum, Carnegie Mellon Art Gallery. *
- *Masters of Street Photography III*, Museum of Photographic Arts, EUA. *

1988

- *Coração Espelho da Carne*, Pallazo Fortuny, Veneza.
- *Brazil Projects - P.S.1*, Nova Iorque. *

1989

- *Pinturas*, Galeria Saramenha, Rio de Janeiro.
- *Rio Hoje*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *
- *3a Bienal de Arte de Cuba*, Havana. *
- *Contemporary Art in Uruguay*, Argentina, Brazil and Chile, Stedelijk Museum, Amsterdam. *

1990

- *Desenhos e Pinturas*, Espaço Sérgio Porto, Rio de Janeiro.
- *Suadouro*, Galerie 1900-2000, Paris. *
- *Pequenas reflexões sobre uma certa bestialidade*, Biennale, Rotterdam. *

1991

- IFA Gallery, Bonn, Alemanha.
- *Foto Forum*, Frankfurt.
- *Pequenas reflexões sobre uma certa bestialidade*, Rencontres d'Arles.

1992

- Stadtliche Galerie Tuttlingen, Berlin.
- *Arte Amazonas*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- *V Vigo Foto Bienal*. *
- *Brazilian Color Photography*, Houston Photofest, EUA. *
- *Arte e Poder*, Paço Imperial, Rio de Janeiro. *

1993

- Centro de estúdios Romulo Gallegos, Caracas.
- Galerie Agathe Gaillard e Space Archide, Paris.
- *Paixão do olhar*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *
- *Arte Amazonas*, Berlin Kunsthalle. *
- *Sobre Santiago*, Universidad de Santiago de Compostela. *

1994

- *Out of Nowhere*, Castillo del Morro, V Bienal de Havana. *
- *Out of Nowhere*, Ludwig Forum, Alemanha. *
- *Fotografie Forum*, Frankfurt, Alemanha. *
- *A Hidden View*, Barbican Center Concourse Gallery, Londres. *
- *Reverendo Brasília*, Galeria Athos Bulcão, Teatro Nacional, Brasília. *

1995

- Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- *Out of Nowhere*, IFA Gallery, Stuttgart, Alemanha.
- *Panorama da arte brasileira*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. *
- *Panorama da arte brasileira*, Museu de Arte Moderna, São Paulo. *

1996

- *Santa Rosa*, Throckmorton Fine Art Gallery, Nova Iorque.
- Agathe Gaillard Gallery, Mois de la Photo, Paris.
- *Nakta*, Casa Vermelha, I Bienal de Fotografia da Cidade de Curitiba.
- Galeria Joel Edelman Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.
- *Out of Nowhere*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- *Door into Darkness*, Prospect 96, Kunstverein, Frankfurt. *
- *Excesso*, Paço das Artes, São Paulo. *

1997

- *Nakta*, D'Amelio Terras Gallery, Nova Iorque.
- *Between the eyes, the desert*, Site 97, San Diego.
- *Echoes of Art in Age of Endless Conclusions*, Santa Fé, Novo México. *
- *Between the Eyes the Desert*, Site 97, San Diego. *

1998

- Galerie Ghislaine Hussenot, Paris.
- Galeria Oliva Arauna, Madrid.
- *London Projects*, Londres.
- Galeria Camargo Vilaça, São Paulo.
- *AMNESIA*, Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, California. *
- *LUMO 98*, Jyvaskila, Finlândia. *
- *Mysterious Voyages*, Contemporary Museum of Baltimore. *
- *Exterminating Angel*, Galerie Ghislaine Hussenot. *
- *The Garden of the Forking Paths*, Kunstforeningen Copenhagen, Oslo. *
- *Poéticas da Cor*, Centro Cultural São Paulo e Centro Cultural Light, Rio. *
- *Roteiros Roteiros Roteiros Roteiros Roteiros*, XXIV Bienal de São Paulo. *
- *Arte Contemporânea Brasileira: Um e Outro*, XXIV Bienal de São Paulo. *

1999

- *Entre los Ojos*, Fundación La Caixa, Barcelona, Espanha.
- *Nakta*, Rena Bransten Gallery San Francisco.
- *Silent Book*, Galeria Módulo, Lisboa.
- *Sketches of Fear*, D'Amelio Terras, Nova Iorque.
- *Bienal of Contemporary Art*, Tate Gallery, Liverpool. *
- *Magnum 50 Ans*, Paris. *
- *Carnaval*, Museo Extremeño de Arte Contemporáneo, Badajoz. *
- *Zeno X Gallery*, Antwerp, Bélgica. *

2000

- *Pele do Tempo*, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- *Photographs*, William Benton Museum, Storrs, Connecticut, EUA.
- *Nature presque Mort*, Galerie Ghislaine Hussenot, Paris.
- *Door into Darkness*, Hellenic American Union, Atenas, Grécia.
- *Miguel Rio Branco*, Patrick De Brock Gallery, Knokke, Bélgica.
- *Entre los Ojos*, Fundación La Caixa, Palma de Mallorca, Espanha.
- *Entre los Ojos*, Centro Insular de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria.
- *Entre los Ojos*, Sala de Exposiciones Alameda, Málaga, Espanha.
- *Entre los Ojos*, Colexio de Fonseca, Santiago de Compostela, Espanha.
- *Miguel Rio Branco and Mario Cravo Neto*, University of Massachusetts. *
- *AMNESIA*, Contemporary Art Museum, Florida e Ohio. *
- *AMNESIA*, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá. *
- *Mostra Brasil +500*, Módulo de Arte Contemporânea, São Paulo. *

2001

- Galeria Oliva Arauna, Madrid.
- *Between the eyes the desert*, D'Amelio Terras, Nova Iorque.
- *Miguel Rio Branco*, Peggy Guggenheim Museum, Veneza.
- *Entre los ojos*, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
- *Brazil Body and Soul*, Guggenheim, Nova Iorque. *
- *The Thread Unraveled*, El Museo del Barrio, Nova Iorque. *
- *Virgin Territory*, The Museum of Woman for the Arts, Washington. *
- *Bienal 50 anos*, Fundação Bienal, São Paulo. *

2002

- *Teoria da Cor*, Galeria André Millan, São Paulo.
- *Fast Flash Backs*, Galerie 1900-2000, Paris.
- *Série Havana*, Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro.
- *Série Havana*, Parque da Luz, São Paulo.
- *Gritos Surdos*, Centro Português de Fotografia, Porto.
- *Violência e Paixão*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *
- *Mundos Credos*, Fotogalerie n°5, Nederland. *
- *La Mirada*, Daros Exhibitions, Zurich. *

2003

- *Nakta*, FNAC Montparnasse, Paris.
- *Gritos Surdos e outras amenidades*, Foto Arte Brasília, Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, Brasília.
- *Door into Darkness*, Aperture's Burden Gallery, Nova Iorque.
- *Negativo Sujo*, Artefoto, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio e Brasília. *
- *Beauty, the Beast*, The Art Institute of Boston, EUA. *
- *Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto*, Museu de Arte Moderna, Rio. *
- *Labirinto e Identidades*, Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo. *
- *A Subversão dos Meios*, Itaú Cultural, São Paulo. *
- *Mapas Abiertos*, Fotografia Latinoamericana 1991-2002, Fundación Telefónica, Madrid e Palau de la Virreina, Barcelona. *
- *Calcio di Rigore*, Scuderie del Palazzo Santacroce, Roma. *
- *Arte em Movimento*, Galeria BNDS, Rio de Janeiro. *
- *Revisitar Canárias*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas, Espanha. *

2004

- *Algunas Habaneras, otras no...*, Galeria Oliva Arauna, Madrid.
- *Gritos Surdos*, Galeria Millan Antonio, São Paulo.
- *Estratégias Barrocas*, Centro Metropolitano de Quito, Equador. *
- *Brazil Body Nostalgia*, MAM Tokyo. *
- *Santíssima Trindade*, Murilo Castro Escritório de Arte, Belo Horizonte. *

Anexo 2: Livros e Catálogos

Livros

1985

- *Dulce Sudor Amargo*, Fondo de Cultura Economico, México.
- *Salvador da Bahia*, Double Page, França.

1996

- *Nakta*, Fundação Cultural de Curitiba, Brasil.

1997

- *Silent Book*, Cosac & Naify, Brasil.

1998

- *Miguel Rio Branco*, Companhia das Letras, Brasil.
Coletânea originalmente publicada pela editora americana Aperture no mesmo ano.

2001

- *Entre os olhos, o deserto*. Cosac & Naify, Brasil.

Catálogos de exposições individuais

1988

- *Cuore specchio della carne*, Idea Books, Itália.
Apresenta as instalações *Coração espelho da carne* e *Diálogo com Amaú*.

1991

- *Coração espelho da carne*, Institut für Auslandsbeziehungen, Alemanha.
Apresenta a instalação *Coração espelho da carne*.

1995

- *Von Nirgendwoher*, Institut für Auslandsbeziehungen, Alemanha.
Apresenta a instalação *Out of Nowhere*.

1996

- *Out of Nowhere*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.
Apresenta as instalações *Porta da Escuridão*, *Out of Nowhere* e *Diálogo com Amaú*.

1999

- *Entre els ulls*, Fundación La Caixa, Espanha.
Apresenta as instalações *Pequena reflexão sobre uma certa bestialidade*, *Out of Nowhere* e *Entre os olhos, o deserto*.

2000

- *Pele do tempo*, Centro de Arte Helio Oiticica, Brasil.
Apresenta as instalações *Out of Nowhere* e *Entre os olhos, o deserto* e imagens de diversos trabalhos anteriores.

2002

- *Gritos Surdos*, Centro Português de Fotografia, Portugal.
Apresenta as instalações *Porta da Escuridão* e *Gritos Surdos*.

Anexo 3: Prêmios

1980

- Grande Prêmio da 1ª Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo

1981

- Melhor Fotografia, Festival de Cinema de Brasília pelo filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno.*

1982

- Premio Especial do Júri e Prêmio da Crítica Internacional, XI Festival Internacional de Filmes de Curta-metragem e Documental, Lille, França, por *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno.*

1982

- Prêmio Kodak da Crítica Fotográfica, Paris.

1986

- O vídeo *Apaga-te Sésamo* ganhou os seguintes prêmios: Prêmio Especial do Júri, Festival Internacional de Curta Metragem em Salvador; Melhor Vídeo e Direção, Festival de Vídeo e Cinema do Maranhão.

1988

- Melhor Direção de Fotografia por *Memória Viva* de Otavio Bezerra e *Abolição* de Zozimo Bulbul no Festival de Brasília.

1993

- Fundação Rockfeller.

1994

- Bolsa Vitae pela série *Santa Rosa*.

1995

- Prêmio FUNARTE de Fotografia, Melhor Ensaio Fotográfico.

1997

- Prêmio do Livro de Fotografia, Arles, França, pelo livro *Nakta*.

Anexo 4: Obras em Acervos e Coleções

- Alfonso Pons, Caracas.
- Arocha, Houston.
- Berman, Nova Iorque.
- Butler, Palm Spring.
- Carlos Leal, Rio de Janeiro.
- Celina Lunsford, Frankfurt.
- Centre Georges Pompidou, Paris.
- Cesar, San Francisco.
- Coplan, Baltimore.
- David Rockefeller, EUA.
- Delgado, Nova Iorque.
- DG Bank, Frankfurt.
- Diker, Nova Iorque.
- Enrique Beckoff, EUA.
- Galerie 1900-2000, Paris.
- Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.
- Hirsh, Nova Iorque.
- João Carlos de Figueiredo Ferraz, Brasil.
- João Satamini, Rio de Janeiro.
- Joaquim Paiva, Brasil.
- Juan Carlos I, Rei da Espanha, Madrid.
- Kim Esteve, São Paulo.
- Manfred Heiting, Frankfurt.
- Marcos Martin Blanco.
- Museu de Arte de São Paulo, Brasil.
- Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.
- Museum of Modern Art, San Francisco.
- Museum of Photographic Arts San Diego, EUA.
- Metropolitan Museum, Nova Iorque.
- Patricia Phelps de Cisneros, Caracas.
- Paul Andriessse, Amsterdã.
- Portnoy, Nova Iorque.
- Progressive, Ohio.
- Ritter, Nova Iorque.
- Rocha, Portugal.
- Rosa e Carlos de La Cruz, Miami.
- Galeria Camargo Vilaça, São Paulo.
- Rosen, Wayne.
- Stedelijk Museum, Amsterdã.
- Tete Pacheco, Brasil.
- Valentina e Ignacio Oberto, Brasil.
- Zeno X Gallery, Bélgica.

Anexo 5: Filmografia

Diretor em:

1971

- *Waiting for the man* (8' Super 8). *
- *Burning Gloves* (6' Super 8).

1972

- *Colony Records* (15' Super 8).
- *Dragon Trap* (7' Super 8).
- *Torture Touch* (4' Super 8).

1977

- *Trio elétrico* (10' 16mm).

1981

- *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (20' 16mm).

1985

- *Apaga-te Sésamo* (10' vídeo Umatic).

1987

- *Trabalho: José Resende* (10' vídeo Umatic).

Diretor de fotografia e cameraman:

Longas

1969

- *Sem título*, direção Antonio Calmon.

1971

- *Lágrima Pantera*, direção Julio Bressane.

1976

- *Revólver de Brinquedo*, direção Antonio Calmon.

1978

- *Madrepérola*, direção Sergio Wladimir Bernardes.

1981

- *Corações a mil*, direção Tom Tob Azulay.

1986

- *Memória Viva*, direção Otavio Bezerra.

1987

- *Abolição*, direção Zózimo Bulbul.

1988

- *Uma avenida chamada Brasil*, direção Otavio Bezerra.

1991

- *Dayse das almas deste mundo*, direção Lucia Murat.

* Todos os filmes Super 8 queimaram em um incêndio ocorrido no ateliê do autor em 1980.

Curtas

1969

- *A jaula*, direção Luis Carlos Góes.

1972

- *Beco da fome*, direção Sebastião de França.
- *Trópico*, direção Florence Bildner.
- *Copacabana das 7 às 7*, direção Gilberto Loureiro.

1974

- *Chorinhos e chorões*, direção A. Carlos Fontoura.
- *Pé direito*, direção Nazareth O'Hana.

1978

- *Raizeiros*, direção Tom Tob Azulay.

1979

- *Cildo Meireles*, direção Wilson Coutinho.
- *Gaviões*, direção Alceu Massari.
- *Tucuruí*, direção Alceu Massari.

1980

- *Aldeia nova*, direção Alceu Massari.
- *Horto florestal*, direção Gilberto Loureiro.

1986

- *Lampião*, direção Otavio Bezerra.
- *Resistência da lua*, direção Otavio Bezerra.

BIBLIOGRAFIA

- Aletti, Vince e Roth, Andrew. *The book of 101 books – Seminal photographic books the twentieth century*. New York: PPP Editions, 2001.
- Arnheim, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira, 2002.
- Aumont, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.
- Barthes, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Baxandall, Michael. *Sombras e Luzes*. São Paulo, Edusp, 1997.
- Betton, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- Chiarelli, Tadeu. "O tridimensional na Arte Brasileira dos Anos 80 e 90: genealogias, superações". In: *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999.
- Costa, Helouise e Rodrigues, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: Funarte, 1995.
- Deleuze, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 1991.
- Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1998.
- Eisenstein, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- Eisenstein, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- Erwing, William A. *The body: photographs of human form*. San Francisco: Chronicle Books, 1994.
- Fabris, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- Fontcuberta, Joan. *Estética Fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Foucault, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Gullar, Ferreira. "Barroco: olhar e vertigem". In: Novaes, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- Kossovitch, Leon. "A emancipação da cor". In: Novaes, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- Kossoy, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Molina, Mauricio. "El cuerpo y sus dobles." In: Pérez, David (org.). *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía em el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Morais, Frederico. "O Campo tridimensional: Esculturas, Relevos, Objetos e Instalações". In: *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999.
- Peixoto, Nelson Brissac. "Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema e arquitetura." In: Parente, André (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- Price, Derrick & Wells, Liz. "Thinking about photography: debates, historically and now." In: Wells, Liz (org.) *Photography: a critical introduction*. London-New York: Routledge, 1997.
- Sontag, Susan. *Ensaíos sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Weston, Edward. "Seeing photographically". In: Trachtenberg, Alan. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.
- Yates, Steve. "El valor del espacio: esbozo teórico sobre el arte fotográfico a finales del siglo XX". In: Yates, Steve (ed.). *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Catálogos de exposições

- Arte Barroca*. (Aguilar, Nelson. "Arte Barroca: Mostra do Redescobrimento"). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- Coleção Pirelli de Fotografias (1)*. (Kossoy, Boris. "Memória da Fotografia: o nascimento de uma coleção"). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1991.
- Coleção Pirelli de Fotografias (6)*. (Kossoy, Boris. "A Coleção Pirelli/Masp de Fotografia: sua trajetória, sua identidade"). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1997.
- Coleção Pirelli de Fotografias (9)*. (Kossoy, Boris. "No século que vem... veremos"). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2000.

Coleção Pirelli de Fotografias de 1992 (2). (Fernandes Junior, Rubens. "Fotografia Brasileira Contemporânea: influências e repercussões"). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1992.

Tendências do livro de artista no Brasil. (Fabris, Annateresa e Teixeira da Costa, Cacilda). São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

Periódicos

Revistas

Dubois, Philippe. "A fotografia autobiográfica". *Imagens*. Campinas: nº 4, 04/1995. (64-76).

Krauss, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". *Revista Gávea*. Rio de Janeiro: Vol. 1, (87-93), 1975.

Schaeffer, Jean-Marie. "Sobre a arte fotográfica". *Imagens*. Campinas: nº 7, 05-08/1996. (43-47).

Livros do autor

- Dulce Sudor Amargo*. (Nouhaud, Jean Pierre. "Carta a um amigo da Bahia"). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Entre os olhos, o deserto*. (Strauss, David Levi. "Entre os olhos, o deserto: no escuro"). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- Miguel Rio Branco*. (Strauss, David Levi. "A bela e a fera, bem entre os olhos" e Salgado, Lélia Wanick & Salgado, Sebastião. Posfácio). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Nakta*. (Calaferte, Louis. "Noite Fechada" e Rio Branco, Miguel). Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.
- Salvador da Bahia*. (Amado, Jorge). Paris: Double Page, 1985.
- Silent Book*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

Catálogos

Exposições individuais

- Coração espelho da carne*. (Nouhaud, Jean-Pierre e Lens, Íris) Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1991.
- Cuore specchio della carne*. (Neto, Mario Cravo. "Miguel Rio Branco" e Nouhaud, Jean Pierre. "Colori dell' animalità") Veneza: Idea Books, 1988.
- Entre els ulls*. (Pedrosa, Adriano. "Poesia del real" e Gili, Marta. "Entrevista a Miguel Rio Branco"). Barcelona: Fundació La Caixa, 1999.
- Gritos Surdos*. (Séren, Maria do Carmo. "Gritos Surdos: um imaginário do medo") Porto: Centro Português de Fotografia, 2002.
- Out of Nowhere*. (Canongia, Ligia. "Sobre a cor e a luz"). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.
- Pele do tempo*. (Duarte, Paulo Sergio. "Pele do Tempo"). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.
- Von Nirgendwoher*. (Lens, Íris e Stempel, Karin) Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1995.

Exposições coletivas

- A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea.* (Herkenhoff, Paulo. "A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea"). São Paulo: Câmara Brasileira do Livro (Brasil: Confluência de Culturas – 46ª Feira do Livro de Frankfurt), 1994.
- A subversão dos meios.* (Betts, Nancy. "Os andamentos da arte" e Milliet, Maria Alice. "A subversão dos meios"). São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- Alegoria: Arte Brasileira – Século XX.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002.
- Arte Amazonas.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1992.
- Arte Contemporânea.* (Aguilar, Nelson. "Arte Contemporânea: Mostra do Redescobrimto"). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- Arte foto.* (Canongia, Ligia. "ArteFoto"). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- Bienal Internacional de Fotografia.* Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba e Fundação Cultural de Curitiba, 1996.
- Bienal Internacional de Fotografia.* Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba e Fundação Cultural de Curitiba, 2000.
- Brasil in Venezia.* São Paulo: Brasil Connects, 2001.
- Brasileiro, brasileiros.* São Paulo: Museu Afro Brasil, 2005.
- Brasilianische Fotografie - 1946-1998: labirinto e identidades.* Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 1999.
- Brasilien Entdeckung und Selbstentdeckung.* Bern: Benteli, 1992.
- Catálogo geral da coleção permanente do Museu de Arte Moderna de São Paulo: inventário.* São Paulo: Lemos, 2002.
- Ceará redescobre o Brasil.* São Paulo: Brazil Connects, 2002.
- Coleção Pirelli 7.* (Fernandes Junior, Rubens. "A Coleção Pirelli / MASP de Fotografia"). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1997.
- Espelho Cego: Seleções de uma coleção contemporânea.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001.

- Foto Arte 2003.* (Montejo, Adolfo. "Contra o álibi fotográfico"). Brasília: Arte 21, 2003.
- Fotografias no acervo do MAM/SP.* (Chiarelli, Tadeu. "A fotografia brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo"). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2002.
- Fotógrafos e fotoartistas na coleção do Museu de arte Moderna de São Paulo – Fotografia Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.
- Insite 97: private time in public space.* San Diego: Installation Galery, 1998.
- La Mirada: looking at photography in latin américa today.* (Strauss, David Levi. "La mirada e a evidência de coisas não vistas" e Herzog, Hans-Michael. "Entrevista"). Zurich: Daros & Hans-Michael Herzog, 2002.
- Mapas Abiertos – Fotografía latinoamericana 1991-2002.* (Castellote, Alejandro. "Mapas Abiertos" e Fernandez, Rubens. "La fotografía brasileña y la década de 1990") Barcelona: Fundación Telefónica, 2003.
- Miguel Rio Branco e Tunga.* São Paulo: Brasil Connects, 2001.
- Navegar é preciso.* São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1998.
- Nona Bienal de São Paulo.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967.
- O espírito da nossa época – Coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001.
- O fio da trama/The thread unraveled – Contemporary Brazilian Art.* (Chiarelli, Tadeu. "Trenzando los hilos de la trama"). New York: El Museum del Barrio, 2001.
- O tempo do olhar.* São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1983.
- Paixão do olhar instalação, pintura, fotografia e vídeo.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1993.
- Panorama da Arte Brasileira.* (Mesquita, Ivo. "Panorama da arte brasileira" e Canongia, Lúcia. "Miguel Rio Branco"). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1995.
- Paralelos. Arte Brasileira da segunda metade do século XX em contexto: Colección Cisneiros.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002.

- Poéticas da cor.* (Canongia, Ligia. "Poéticas da cor"). Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998.
- Prêmio Brasília de Artes Visuais.* Brasília: Museu de Arte de Brasília, 1998.
- Prospect - Photography in contemporary art.* Frankfurt: Stemmler, 1996.
- Quadrienal de Fotografia.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1985.
- Rede de tensão: Bienal 50 anos.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- Reverendo Brasília neu gesehen. III Fórum Brasília de Artes.* (Salles, Evandro. "Cruel horizonte"). Brasília: Goethe Institute & Fundação Athos Bulcão, 1994.
- Rio, mistérios e Fronteiras.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.
- Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros.* XXIV Bienal de São Paulo. (Carvajal, Rina. "Rutas: América Latina"). São Paulo: A Fundação, 1998. Vol. 2.
- Século 20: Arte do Brasil.* (Aguillar, Nelson. "Brasil, Século XX"). Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão, 2000.
- The Promise of photography, The DG Bank Collection.* (Richter, Peter-Cornell. "Miguel Rio Branco"). Munique: Prestel Verlag, 1998.
- Trajatória da Luz na Arte Brasileira.* (Herkenhoff, Paulo. "O olhar em luz, um percurso brasileiro"). São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- Trienal de Fotografia.* São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1980.
- Violência e Paixão.* (Canongia, Ligia. "Um viés romântico expressionista na arte contemporânea brasileira"). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2002.
- Visões e Alumbramentos: Fotografia Contemporânea na Coleção Joaquim Paiva.* São Paulo: Brasil Connects, 2002.
- XXIV Bienal de São Paulo - Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros.* (Herkenhoff, Paulo e Pedrosa, Adriano. "Arte Contemporânea Brasileira: uma presença complexa"). São Paulo: A Fundação, 1998.
- 17ª Bienal de São Paulo.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

Teses

Lefèvre, Beatriz. *Livros de fotografia: história, conceito e leitura*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

Mello, Célia Regina Menezes. *A fotografia documental na coleção museológica Pirelli do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.

Citações em livros, dicionários e coletâneas

Magnum cinema: dès histories de cinema par photographes de magnum. Paris: Cahier du Cinema, 1994.

Magnum degrees. Londres: Phaidon, 2000.

Magnum Photos - Couples. Paris: Terrail, 1998.

Magnum Photos - Murs. Paris: Terrail, 1998.

Miguel Rio Branco habla com Tereza Siza. (“Conversaciones con fotógrafos”), Madrid: La Fábrica y Fundación Telefónica, 2002.

Billeter, Érika. “Al final, un nuevo comienzo”. In: *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana 1860-1993*. Barcelona: Lunwerg, 1993.

Chiarelli, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos, 2002.

Esderers, Viviane. *Dictionnaire de la Photo*. Paris: Larousse, 1996.

Herkenhoff, Paulo. “Brasil / Brasis”. In: Basbaum, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. Texto originalmente publicado em *Lapiz*. Madrid: nº 134/135, 07-09/1997.

Kossoy, Boris. “Fotografia”. In: Zanini, Walter (coord.). *História Geral da Arte no Brasil – Vol. II*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

Magalhães, Ângela e Peregrino, Nadja Fonseca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

Manchester, William. *In our time: the world as seen by Magnum photographers*. New York: Norton & company, 1989.

Morais, Frederico. *Crônicas do amor à arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

Paiva, Joaquim. *Olhares refletidos: diálogo com 25 fotógrafos brasileiros*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1989.

Persichetti, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira - 2*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora SENAC, 2000.

Richter, Peter-Cornell. *Nude photography: masterpieces from the past 150 year*. Munich: Prestel, 1998.

Roseblum, Naomi. "Photography since 1950: manipulations and color". In: Roseblum, Naomi. *A world history of photography*. New York: Abbeville Press, 1997.

Watriss, Wendy & Zamora, Lois Parkinson. *Image and Memory: photography from Latin America 1866-1994*. Austin: University of Texas Press, 1998.

Periódicos

Internet

"Enciclopédia de Artes Visuais – Itaú Cultural."

http://www.itaucultural.com.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&cd_verbete=914

"Miguel Rio Branco apresenta trabalho em SP". 19/11/2004

http://www.fotosite.com.br/noticias_interna.php?id=3213

Caujolle, Christian. "Fotografia de autor". 19/04/2002.

http://www.photosynt.net/ano2/03pe/tete/01_cajouille/cajouille.htm

Chioretto, Eder. "A sonata de imagens de Miguel Rio Branco". 16/09/03.

http://www.fotosite.com.br/colunistas_interna.php?id=59

Nasr, Rebeca Montoy. "A ojo de pájaro". 25/05/2003.

<http://morgan.iaa.unam.mx/usr/humanidades/207/ARTICULOS/MONROY>.

Navas, Adolfo Montejo. "Uma fotografia pura pele". 10/01/2001.

<http://www.no.com.br/revista/noticia/15309/981068763000>.

Persichetti, Simonetta. "Entre os olhos, o deserto". 04/2002. www.fotosite.com.br.

Rodrigues, Érica. "Foto Arte 2003". 16/06/2003.

<http://www.fotosite.com.br/especiais/fotoarte.php>.

Rodrigues, Érica. "Os caminhos da nova fotografia latino-americana". 21/11/2003.

http://www.fotosite.com.br/especiais/esp_mapas.

Jornais

- "Bestiário Barroco". *Gazeta Mercantil*. São Paulo: 12/06/1998.
- "Bienal faz 50 e balança entre passado e futuro". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 23/05/2001.
- "Brasil recebe a visita de curadores estrangeiros". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 27/08/1999.
- "Brasil tem destaque em revista de arte". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 03/04/1997.
- "Calendário Burti exhibe Miguel Rio Branco". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 15/12/2001.
- "Exposição reúne obras de 93 fotógrafos contemporâneos nos 50 anos do Masp". *O Globo*. Rio de Janeiro: 22/08/1997.
- "Funarte distribui 1º Prêmio de Fotografia". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 25/11/1995.
- "Instalação de Miguel Rio Branco é registrada em livro". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 18/03/2002.
- "Miguel Rio Branco pinta com máquina fotográfica". *O Globo*. Rio de Janeiro: 07/12/2000.
- "Miguel Rio Branco reabre espaço". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 21/12/2001.
- "Mostra lembra Poéticas da cor". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 11/09/1998.
- "Mostra do Redescobrimento destaca o papel da fotografia". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 19/04/2000.
- "Pele do tempo: trabalhos de Miguel Rio Branco". *O Globo*. Rio de Janeiro: 09/03/2001.
- "Rio Branco mostra pobreza, prostituição e marginalidade". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 24/10/1998.
- "Sexo, vida e morte no Helio Oiticica". *O Globo*. Rio de Janeiro: 08/12/2000.
- "Um jovem brasileiro em Wall Street". *O Globo*. Rio de Janeiro: 07/07/1965.

- "Vitae seleciona 20 artistas para bolsas". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 27/04/1994.
- Abreu, Gilberto de. "Brasil bem na foto". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 18/05/2000.
- Abreu, Gilberto de. "Tatuagens do Tempo". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 05/12/2000.
- Anderáos, Ricardo. "Fotografia de arte dá salto hoje no país". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 27/03/1990.
- Barcinski, André. "Miguel Rio Branco lança 1º livro no Brasil". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 09/03/1991.
- Bril, Stefania. "Imagens de vida-inferno". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 18/10/1980.
- Burgos, Pedro. "Imagens com drama, cor e arte". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 23/06/2003.
- Cancino, Cristian Avello. "Barcelona expõe transgressões de Rio Branco". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 21/09/1999.
- Canongia, Ligia. "O tumulto do corpo em ação". *O Globo*. Rio de Janeiro: 28/05/1989.
- Chiodetto, Eder. "Foto Arte 2003 destaca Brasília". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 29/07/2003.
- Chiodetto, Eder. "Mostra no CCBB carioca reúne obras de brasileiros de diversos períodos que trabalham relação entre arte e imagem". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 08/02/2003.
- Chiodetto, Eder. "Rio Branco orchestra imagens em mostra e livro". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 21/03/2002.
- Chiodetto, Eder. "Rio Branco verte cinema em fotografia". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 24/10/1998.
- Coutinho, Wilson. "A noite negra e poética de Miguel Rio Branco." *O Globo*. Rio de Janeiro: 06/11/1996.
- Coutinho, Wilson. "Cuidado formal revela imagem desdramatizada". *O Globo*. Rio de Janeiro: 16/05/1996.

- Coutinho, Wilson. "Imagens como troféus de caça". *O Globo*. Rio de Janeiro: 14/01/1997.
- Coutinho, Wilson. "O país diante do seu foco". *O Globo*. Rio de Janeiro: 1984.
- Coutinho, Wilson. "Olé! Com uma Rolleiflex". *O Globo*. Rio de Janeiro: 18/10/1995.
- Coutinho, Wilson. "Parque perverso: Miguel Rio Branco e Gianguido Bonfati transformam o MAM numa arena de taras". *O Globo*. Rio de Janeiro: 01/05/1996.
- Cypriano, Fabio. "Brazil, Body & Soul tem predominância de arte barroca". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 20/10/2001.
- Cypriano, Fabio. "Coletivas e individuais de artistas brasileiros contemporâneos invadem Washington e Nova York". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 23/10/2001.
- Cypriano, Fabio. "Curador da Bienal vem acertar sua equipe". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 18/11/2000.
- Cypriano, Fabio. "Destino Nova York". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 06/06/2001.
- Cypriano, Fabio. "MAM-RJ cria salão com R\$ 80 mil em prêmios". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 30/11/2001.
- Cypriano, Fabio. "O culto ao corpo". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 16/10/2001.
- Cypriano, Fabio. "Peggy Guggenheim expoe Rio Branco, Tunga e Gober". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 09/06/2001.
- Cypriano, Fabio. "Pincel contemporâneo". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 16/12/2002.
- Cypriano, Fabio. "Seleção Brasileira". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 25/12/2002.
- Del Ré, Adriana. "Imagens que se comunicam por meio da poética". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 21/03/2002.
- Ferreira, Paulo Henrique. "As partes do todo mostra reúne fotos inéditas de Miguel Rio Branco". *O Globo*. Rio de Janeiro: 03/10/2003.
- Fioravante, Celso. "Arte se movimenta entre globalização e fronteiras". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 28/11/1997.

- Fioravante, Celso. "Editor da 'Visionaire' seleciona obras do Redescobrimento". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 14/07/2000.
- Fioravante, Celso. "Feira de arte contemporânea em Paris destaca América Latina". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 15/09/1999.
- Fioravante, Celso. "InSITE 97 leva brasileiros à fronteira". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 22/10/1996.
- Garcia, Cynthia. "Cenas da luta de luz e sombra". *O Globo*. Rio de Janeiro: 30/05/1997.
- Guariglia, Ana Maria. "Coleção Pirelli mostra 156 imagens". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 22/08/1997.
- Guariglia, Ana Maria. "Feira de Frankfurt expõe imagens do Brasil". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 03/08/1994.
- Guariglia, Ana Maria. "Masp inaugura 7ª edição da Coleção Pirelli". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 19/08/1997.
- Guariglia, Ana Maria. "Miguel Rio Branco abre Bienal de Curitiba". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 15/08/1996.
- Guariglia, Ana Maria. "Miguel Rio Branco representa o Brasil". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 06/11/1996.
- Hirszman, Maria. "Artista envolve leitor em suas cenas poéticas". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 27/10/1998.
- Hirszman, Maria. "As várias formas da fotografia brasileira". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 07/01/2003.
- Hirszman, Maria. "Noite de prêmio e belas imagens". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 20/06/2000.
- Lemos, Fernando Cerqueira. "Para o fotógrafo, um livro é etapa indispensável". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 29/06/1980.
- Machado, Cassiano, Elek. "Espanha recebe mais de 850 peças do Brasil". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 12/12/2000.
- Maria, Cleusa. "Perguntas para Miguel Rio Branco". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 22/09/2003.
- Millen, Maria. "Múltiplas visões da capital federal". *O Globo*. Rio de Janeiro: 03/02/1995.

- Moi, Izabela. "Prazer em conhecer". *Folha de São Paulo - Revista da Folha*. São Paulo: nº 310. 05/04/1998.
- Molina, Camila. "Calendário Burti traz a luz de Havana". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 14/12/2001.
- Moraes, Angélica de. "Bienal de Veneza: craques em jogo de poucos gols". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 23/06/2001.
- Morais, Frederico. "Corpos e casas corroídos: o Maciel fotografado por Miguel Rio Branco". *O Globo*. Rio de Janeiro: 21/11/1980.
- Morais, Frederico. "Na fotografia, o compromisso com a realidade: denúncia e documento social." *O Globo*. Rio de Janeiro: 23/10/1978.
- Morais, Frederico. "Na Funarte, o quase cinema dos artistas". *O Globo*. Rio de Janeiro: 14/10/1981.
- Name, Daniela. "Expoentes da casa das cinco cifras". *O Globo*. Rio de Janeiro: 13/06/1997.
- Name, Daniela. "Fronteiras de imagem e cor". *O Globo*. Rio de Janeiro: 26/08/1998.
- Name, Daniela. "Guggenheim de Veneza recebe obras de Miguel Rio Branco". *O Globo*. Rio de Janeiro: 09/06/2001.
- Name, Daniela. "Miguel Rio Branco expõe obras em guache". *O Globo*. Rio de Janeiro: 15/08/1999.
- Name, Daniela. "Retrato da nova fotografia brasileira". *O Globo*. Rio de Janeiro: 16/12/2002.
- Name, Daniela. "Rio Branco olha para Havana". *O Globo*. Rio de Janeiro: 17/09/2002.
- Name, Daniela. "Veneza recebe a partir de hoje a arte contemporânea". *O Globo*. Rio de Janeiro: 06/06/2001.
- Nogueira, Fernanda. "Havana em fotos. Mas desta vez sem Fidel". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 17/12/2001.
- Oliveira, Fausto. "Rio Branco mostra no Rio 'A Pele do Tempo'". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 06/12/2000.

Oliveira, Moracy R. de. "Rio Branco, polêmico, instigante". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 03/11/1980.

Osório, Luiz Camillo. "Pele do tempo: fotógrafo expõe no Centro de Arte Helio Oiticica uma face nada *clean* do país". *O Globo*. Rio de Janeiro: 07/01/2001.

Passiago, Paulo. "A beleza no caos". *Correio Brasiliense*. Brasília: 25/10/1998.

Pavlova, Adriana. "A cara do Brasil em fotografia". *O Globo*. Rio de Janeiro: 14/08/1996.

Pavlova, Adriana. "Um retrato do boxe entre paredes e ruínas". *O Globo*. Rio de Janeiro: 31/05/1998.

Persichetti, Simonetta. "Livros guardam as imagens de Miguel Rio Branco". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 27/10/1998.

Piza, Daniel. "Strina reúne fotos de Miguel Rio Branco". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 11/04/1995.

Smirkoff, Marcos. "Brasil expões arte contemporânea em NY". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 12/02/1988.

Souza, Ricardo de. "Rio Branco e Pedro Proença expõem em São Paulo". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 03/06/1998.

Zappi, Lucrecia. "Inquietude a óleo". *Folha de São Paulo*. São Paulo: 14/01/2004.

Revistas

"A fotografia no Brasil Projects". *Galeria Revista de Arte*. São Paulo: nº 8, (82-90), 1988.

"Enxergando o planeta: 46 fotógrafos mostram como vêem o planeta Terra". *Íris*. São Paulo: nº 451, Ano 45, (26-73), 01-02/1992.

"Ilusionistas Modernos" *Época*. São Paulo: nº 49, 26/04/1999.

"Maciel, na visão de Miguel Rio Branco". *Novidades Fotográfica*. São Paulo: nº 97, (34-41), 1980.

"Miguel Rio Branco". *Íris*. São Paulo: nº 321, 11/1979.

"Miguel Rio Branco: Still life". *Aperture*. New York: Nº 164, (44-49), Summer 2001.

- "Nós apostamos neste moço: Miguel Rio Branco". *Novidades Fotográfica*. São Paulo: nº 55, Año 15, (11-15), 06/1972.
- "The women of Maciel". *Aperture*. New York: nº 92, (48-65), Fall 1983.
- "50th Anniversary Part II". *Aperture*. New York: nº 169, Winter 2002.
- Aletti, Vince. "Male / Female". *Aperture*. New York: nº 156, (3-43), Summer 1999.
- Calvenzi, Giovanna. "Lê cicatrici di um Brasile disperatamente vivo". - *Il fotografo*. Milão: nº 41, (42), 1980.
- Castro, Eduardo Viveiro de. "Miguel Rio Branco: The Indians of the future". *Aperture*. New York: nº 109, (40-47), Winter 1987.
- Cavalcanti, Lauro. "As cicatrizes da beleza". *Bravo!* São Paulo: nº 40, Ano 4, (43), 01/2001.
- Costa, Helouise. "Além da forma". *Bravo!* São Paulo: nº 63, Ano 6, (33-37), 12/2002.
- Coutinho, Wilson. "Imagens do tempo e do desperdício". *Arte Hoje*. Rio de Janeiro: nº 28, (51-53), 10/1979.
- Coutinho, Wilson. "Miguel Rio Branco: Porta da Escuridão". *Paparazzi*. São Paulo: nº 9, Ano 11, (44-55), 01-02/1997.
- Filho, Antonio G. "Fantasmagorias". *Época*. São Paulo: nº 186, (120-122), 10/12/2001.
- Jiménez, Carlos. "Ruinas y duraciones en la fotografía". *Lapiz*. Madrid: nº 128/129, 02/1997.
- Lefèvre, Beatriz. "Silent Book, de Miguel Rio Branco: um livro obra". *Cadernos da Pós-graduação – Instituto de Artes / Unicamp*. Campinas: nº 1, Vol. 5, Ano 5, (85-91), 2001.
- Leffingwell, Edward. "Cannibals all". *Art in America*. New York: Vol. 87, 05/1999.
- Mitchell, Charles Dee. "New Narratives". *Art in America*. New York: nº 11, Vol. 85, (43-47), 11/1997.
- Olivares, Rosa. "Miguel Rio Branco". *Lapiz*. Madrid: nº 148, (79), 12/1997.

- Olmo, Santiago B. "Tropical utópico: las formas posibles". *Lapiz*. Madrid: nº 134/135, 07-09/1997.
- Pedrosa, Adriano. "Miguel Rio Branco". *Flash Art*. Milão/ New York: nº 206, Vol. XXXII, (103), 05-06/1999.
- Persichetti, Simonetta. "Novas legendas". *Bravo!* São Paulo: nº 75, Ano 7, (85-89), 12/2003.
- Piza, Daniel. "A verdade entre os olhos". *Bravo!* São Paulo: nº 55, Ano 5, (32-35), 04/2002.
- Ponte, Antonio José. "Eyes of Havana". *Aperture*. New York: nº 141, (5-15), Fall 1995.
- Rocha, Flavia. "Imagens entre as cordas do ringue". *Bravo!* São Paulo: nº 9, Ano 1, (100), 06/1998.
- Strauss, David Levi. "Smoking Mirrors". *Art Forum International*. New York: nº 8, Vol. XXXV, (62-67), 04/1997.
- Stycer, Mauricio. "Luz e sombra da realidade". *Época*. São Paulo: nº 23, 26/10/1998.
- Tejada, Roberto. "Sweet Bitter Sweet". *Aperture*. New York: nº 153, (68-74), 1998.
- Vasquez, Pedro Karp. "Documento e contaminação". *Bravo!* São Paulo: nº 58, Ano 5, 07/2002. (25-28).
- Wollin, Joseph R. "Miguel Rio Branco". *Flash Art*. Milão/New York: nº 194, Vol. XXX, (113), 05-06/1997.

