



VARIA

Out of Nowhere: a história antes das últimas fotografias

Out of Nowhere: history before the last photographs

Out of Nowhere: la historia antes de las últimas fotografías

Gustavo Chataignier¹

orcid.org/0000-0002-1846-0369
gustavo.chat.gad@gmail.com

Leandro Pimentel²

orcid.org/0000-0001-5887-1990
pimenteleandro@hotmail.com

Recebido em: 7 maio 2021.

Aprovado em: 17 dez. 2021.

Publicado em: 23 jun. 2022.

Resumo: O presente texto se debruçará sobre o conjunto de obras 'Out of Nowhere' (do nada) do fotógrafo Miguel Rio Branco. Analisaremos sobretudo as imagens relativas à academia de boxe Santa Rosa. Sua produção se caracteriza tanto pelo singular uso da cor quanto pelo interesse em personagens marginalizados. Em termos afirmativos, dá a ver relações temporais inauditas, cujas intensidades religam um passado de esquecimento e presença corporal. Tal movimento prenuncia a passagem ao que se tentou denominar como "pós-fotografia".

Palavras-chave: Miguel Rio Branco. Pós-fotografia. Teoria da imagem.

Abstract: This text will focus on the set of works 'Out of Nowhere' by the photographer Miguel Rio Branco. We will analyze mainly the images related to the Santa Rosa boxing academy. His production is characterized both by the unique use of color and by the interest in marginalized characters. In affirmative terms, it shows unprecedented temporal relationships, whose intensities re-connect a past of forgetfulness and bodily presence. Such a movement foreshadows the passage of what was tried to be called "post-photography".

Keywords: Miguel Rio Branco. Post-photography. Image Theory.

Resumen: Este texto se centrará en el conjunto de obras 'Out of Nowhere' (do nada) del fotógrafo Miguel Rio Branco. Principalmente analizaremos las imágenes relacionadas con el gimnasio de boxeo Santa Rosa. Su producción se caracteriza tanto por el singular uso del color como por su interés por los personajes marginados. En términos afirmativos, revela relaciones temporales inéditas, cuyas intensidades reconectan un pasado de olvido y presencia corporal. Tal movimiento presagia la transición a lo que se intentó llamar "post-fotografía".

Palabras clave: Miguel Rio Branco. Post-fotografía. Teoría de la imagen.

*"Não tenho medo da morte/
Mas sim medo de morrer/ [...]
É que a morte já é depois/
Que eu deixar de respirar/
Morrer ainda é aqui".*

(Gilberto Gil – Não tenho medo da morte)

Introdução

O presente texto se debruçará sobre a fotografia do artista Miguel Rio Branco, mais especificamente sobre o conjunto de obras *Out of Nowhere* (do nada), dispostas tanto em exposição – o que inclui a espacialidade das instalações – quanto em livros. Analisaremos sobretudo as imagens relativas à academia de boxe Santa Rosa, no centro do Rio de Janeiro,



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidad Católica del Maule (UCM), Talca, Chile.

² Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

mas também o trabalho realizado com a montagem de espelhos, ora fotografados, ora alçados a elementos cênicos. Sua produção se caracteriza tanto pelo singular uso da cor quanto pelo interesse em personagens marginalizados. Se, negativamente, o autor se desvincula de temas, datas e localizações, em termos afirmativos, sua obra dá a ver relações temporais inauditas, cujas intensidades religam passado de esquecimento e presença corporal, com rastros em película, papel, *bytes* e peles. Tal movimento prenuncia a passagem ao que se tentou denominar como "pós-fotografia", momento no qual a transição do analógico ao digital implica na transformação imediata do elemento fotografado em unidade de informação, perdendo assim sua aderência à impressão dos corpos na luz. Os processos de criação se ligam, anacronicamente, à artesanaria, fazendo da imagem um elemento não só de construção de discurso, mas de interpretação. No caso por nós comentado, e eis nossa hipótese, novas relações temporais são criadas independentemente do aparato técnico, assim atribuindo posição de vanguarda a Rio Branco. Para tanto, elencaremos alguns dos elementos constitutivos de sua prática fotográfica, de modo a apontar para rastros de presença e feixes de tempo descontínuos em um regime imagético passível de operar deslocamentos subjetivos. A teoria da história do pensador alemão Siegfried Kracauer nos servirá de guia: ao comparar as modernas mídias da imagem a uma processualidade temporal aberta, segundo a qual um elemento particular dá a ver os condicionamentos do tempo, provocam-se incessantes deslocamentos entre as perspectivas macro e micro, entre o caso particular que salta aos olhos e seu entorno societal (ou, se se quiser, entre o plano fechado e a panorâmica).

Em guisa de método, recorramos às reflexões de dois autores que nos acompanharão ao longo do texto – a saber, Benjamin e Kracauer (junto a eles, o nome de Ernst Bloch também costuma ser lembrado). Mattelart os reúne na encruzilhada da modernidade, onde o faro pelo novo se esbarra com a persistência do arcaico. A "observação dos detalhes", explica, bem como dos "resíduos

da história", influenciados pela busca do vivido (Husserl) pelas "manifestações de superfície" (em Simmel), são os procedimentos aptos à compreensão de uma época (MATTELART; MATTELART, 1999, p. 55).

A inteligibilidade da história, cujo ensejo de compreensão se dá na suspensão do movimento, na irrupção do desconhecido, não se dará senão por meio de repetidas visitas à coisa, petrificada e mortificada pelo trabalho do conceito. O livro de Benjamin sobre o Barroco alemão começa com uma frase arrebatadora: "A doutrina filosófica funda-se na codificação histórica" (BENJAMIN, 1984, p. 49-54). Cabe ressaltar que se apela mais a uma "filosofia da experiência" do que a uma compreensão política da relação entre os homens e suas construções objetivas, como se verificará em sua *démarche*. De qualquer modo, tudo o que o homem fez impregna-se no objeto. Elege-se o tratado contra o sistema, por nele ver uma maneira privilegiada de se compor uma forma condizente com o que acontece. Seu "método" é o desvio, que desemboca na apresentação. O movimento contínuo desse pensamento renuncia à intenção, em uma aposta na percepção espiritual da determinação objetiva. O pensamento é marcado por recomeços e, incansável, retorna às coisas. Para tanto, é necessário sair de si, fazendo do retorno algo vitalmente rico. Essa seria a mais elevada forma de "contemplação". A consideração do objeto em seus múltiplos estratos estimula o "recomeço perpétuo" e justifica a "intermitência" dessa estranha contemplação calcada na exterioridade. Chega-se, por meio dessa atividade, a um "mosaico", à "verdade", com o impacto transcendente de uma "imagem sagrada". Os "fragmentos" de pensamento ganham tanto mais importância quanto mais se afastam da imediata "concepção básica" que lhe é dada. A relação dialética entre o "trabalho microscópico" do conceito e a "grandeza do todo plástico e intelectual" – respectivamente a duração subjetiva até um "resultado" ou mudança de rumo e a base material – demonstra que "[...] o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do

conteúdo material" (BENJAMIN, 1984, p. 49-54).

Para falar como Adorno, eis a dignidade do "ensaio como forma": retomar o exposto para dele retirar novas potencialidades. Em uma palavra, entre o conceito e a intuição. (ADORNO, 2003, p. 15-45). Não poderíamos aplicar, cegamente, uma lei a um mundo cuja objetividade pretensamente estática se renderia a um tal esforço de dominação: "O 'como' da expressão deve salvar a precisão sacrificada pela renúncia à delimitação do objeto, sem todavia abandonar a coisa ao arbítrio de significados conceituais decretados de maneira definitiva" (ADORNO, 2003 p. 29). Tal visitação, "metodicamente sem método" (ADORNO, 2003, p. 30), cria uma imagem do universal (epocal), trazido pelo particular, em sua materialidade.

Kracauer parece estar de acordo, já que atribui ao pensamento a tarefa de, desde o "individual imediato", "sondar a camada dos últimos significados espirituais" (KRACAUER, 2009, p. 156). Trazendo mais explicitamente a discussão para o campo da comunicação, não se trata de uma metafísica da imagem (no sentido de separação), segundo a qual os exemplares se adequariam ou não. Trata-se de pensar o impensado pela captura técnica, cuja novidade se relaciona e se diferencia com um pano de fundo, fazendo com que o passado seja evocado. Nesse sentido, a experimentação imagética de Rio Branco descentra a imagem de sua mera referencialidade, reunindo no quadro corpos, cores, procedimentos técnicos – e diversos feixes temporais. O entrecruzamento dos gêneros de escrita mobilizados por Kracauer cumprem a função de organização da experiência, qual seja, a de fornecer um mosaico do vivido. Não por acaso, acredita Alexis Chausovsky, a fotografia é o "meio idôneo" para redimir e salvar o convulsionado mundo empírico. Pequenas peças se iluminam mutuamente, gerando uma nova luz (2021, p. 63). Veremos a história nos primeiros planos (a imagem fotográfica borrada), cujos elementos pictóricos e espaciais, em combinação, presentificam o invisível: exploração, segregação, diversão, alegria. Não só o isolamento das grandes cidades e a repetição do trabalho mecânico – mas, antes, de maneira

interna a tal conformação, uma inconformada afirmação de si, uma promessa de um novo estar juntos. Quanto à economia do texto, mesmo porque devemos estar atentos à extensão proposta, estando descartada a hipótese positivista, nos limitaremos a anunciar nossos passos. A aderência ao campo se justifica na medida em que nossa sociabilidade e nossa percepção é constituída por mediações imagéticas, reproduzidas e passíveis de circulação por meio de aparato técnico – o que aponta para a formação da subjetividade como problema a ser compreendido.

Imagens do fim: história aberta em Kracauer

Kracauer cunhou a expressão das "penúltimas coisas" ao se referir ao conhecimento da história. As últimas coisas, estas corresponderiam ao fim do movimento, à estática da morte. O que temos do passado, esse outro do presente, não corresponde a um ponto imutável, idêntico a si mesmo ao longo do tempo. Muito pelo contrário, discurso criado por uma disputa de forças presente, o passado jamais se apresenta como esgotamento, erigindo-se, antes, como fonte de indagação.

A busca de Kracauer por um "invariante" capaz de compreender a história o levou a elaborar modelos interpretativos em um precário equilíbrio entre o macro e micro, o presente e o passado, as fontes e a subjetividade. Filosofia, ciência e teologia anelam, segundo ele, alcançar e capturar as "últimas coisas". Porém, nos casos das mídias de imagem, eis que se constata a existência de uma antecâmara que abriga as "penúltimas coisas", que findam por recompensar o pesquisador. A exemplo de tais dispositivos, a história deve "pensar através das coisas", e não acima delas, o que nos permite de melhor compreender os "fenômenos passageiros do mundo exterior". Porque a antecâmara se encontra aí onde vivemos, podemos nos deslocar e respirar. Trata-se de uma "escuta", ao invés de uma "concepção"; uma "explicação", mais do que uma "definição" (KRACAUER, 2006, p. 264, 267, 173, 119). Escutar, por fim, qual música a bailar dos corpos, libertos

de sua condição finita e entregue à impressão – em nosso caso, a obra de Rio Branco.

O pensador alemão enxerga um paralelo de estrutura entre a “câmera-realidade” e a realidade histórica, uma vez que o fotógrafo se situa no mundo o qual tenta apreender: “um verdadeiro fotógrafo bane toda noção de completude. Seu enquadramento marca um limite provisório; seu conteúdo visa a um para além do quadro, referindo-se a uma multidão de fenômenos da vida real de tal modo que é impossível englobá-los em sua integralidade” (KRACAUER, 2006, p. 117-118). Entre a reprodução e a construção, o fotógrafo faz escolhas, sofre influências, carrega tendências e nunca prevê completamente o resultado de seus procedimentos. Isso posto, suas imagens contém o “pessoal” e o “informado” (KRACAUER, 2006, p. 111-112). De nossa parte, gostaríamos de acrescentar a dimensão artística da técnica, não reduzida ao domínio de processos. Já no início do século XX, Walter Benjamin apontava o caminho a ser seguido. Não o debate centrado na questão da “fotografia como arte”, que tende a citações da tradição, mas, da “arte como fotografia”, assumindo a experiência propiciada por tal advento. Graças à fotografia, passa-se a miniaturizar a vida urbana e torná-la visível na foto, mostrando fisionomias anônimas e próximas (BENJAMIN, 1985a, p. 104).

Se há “História”, com maiúscula, ela se revela uma catástrofe. Pois

quanto mais vasta for a narrativa, mais fortemente se imporão os postulados heurísticos e as ideias unificadoras sintetizantes. Em grande altitude, a realidade se apaga e o homem se encontra só consigo mesmo... Ou será que a realidade lhe traz uma resposta? (KRACAUER, 2006, p. 292).

Em todo caso, as “verdades filosóficas” não são “regras”. Tal apoio à experiência histórica não redunde em porto seguro. É, pensa Kracauer, uma questão de “tato”. O procedimento teórico deve ser “aproximativo”, na busca do “entre” o particular aqui e agora e o regime de expectativas. A “última palavra de sabedoria” da antecâmara é essa zona de sombras e de aproximações no seio da qual se para “no meio do caminho”. Assim sendo, a luz

segue um regime intermitente, descaracterizando as cores puras – se nos voltarmos à Academia de Boxe recriada pelas lentes e procedimentos do fotógrafo ora analisado. Ao reconhecer a “estrutura não homogênea” da história (avessa tanto ao espontaneísmo quanto ao fechamento de totalidades metafísicas), os “interstícios das doutrinas” ensejam “possibilidades não nomeadas” e “escondidas”. Tais emergências emergem “da absorção das configurações de detalhes”.

Ao se manter o paralelo entre mídias da imagem e história, depreende-se uma “estrutura do universo histórico”. O singular, ou micro, é um primeiro plano, concentrado nos detalhes; o universal, por seu turno, corresponde às tomadas de conjunto, aos *travellings* e ao distanciamento (KRACAUER, 2006, p. 292). Narrativas distintas apresentam funcionamentos distintos, tanto quanto à “extensão” como quanto à “unidade espaço-temporal”. O desafio se decide na tensão entre “sínteses de extrema generalidade” e “acontecimentos microscópicos” (KRACAUER, 2006, p. p. 167-169).

Há, ainda que no elogio do interstício, uma “definição positiva” da história: “o historiador deve contar uma história” que englobe múltiplas narrativas, dentre elas a descrição. Não necessariamente com palavras, lembremo-nos. Os rastros de presença nos fotogramas por nós lidos evocam pertencimentos e procedências cuja montagem nos convida à interpretação. Diante de “entidades irreduzíveis” – ou seja, uma “conjunção de séries de acontecimentos normalmente sem relação entre si” –, a novidade advém, sem se diluir à “jurisdição da natureza”. Espera-se evitar o “determinismo”, em prol do exame do emaranhado da “existência real” cuja “necessidade” para sua inclusão em nova vida é a de ser narrada. Histórias contadas, naturais ou cósmicas, guardam igualmente leis, já que, ao narrar, apresentam elementos de repetição e estabelecem sequências temporais.

Cabe à “lei da perspectiva” o papel de mediação ou passagem do mundo micro ao macro, e vice-versa, ligando subjetividade e fontes (KRACAUER, 2006, p. 181) A “posição” marca a perspec-

tiva (KRACAUER, 2006, p. 172-173). A alternância de posições, e uma alteridade constitutiva, permitem a visão: "o que o macro-historiador deixa de ver, não pode vê-lo porque se encontra eclipsado por aquilo que vê", e inversamente (KRACAUER, 2006, p. 182-186). Um limite estabelece fronteiras, cujas porosidades são exploradas nos diferentes momentos de uma narrativa (KRACAUER, 2006, p. 88-89). A oscilação entre o primeiro plano e a altitude é denominada como "lei dos níveis" (KRACAUER, 2006, p. 188-191).

A ruptura do hábito modificou a situação: "o apagamento de si gera a expansão de si" (KRACAUER, 2006, p. 138). Nessa disposição de espírito, o exilado "cessou de 'pertencer'" (KRACAUER, 2006, p. 141). A tarefa do historiador que anela penetrar no interior das fontes é, assim, a de um expatriado: "somente no apagamento de si, ou em uma situação de sem abrigo, que o historiador pode comungar com o material que estuda" (KRACAUER, 2006, p. 144). Em outras palavras, é questão de uma "passividade ativa", pois há que se retornar da empreitada. Organizando o que deve ser compreendido, ou "fatos", passa-se à interpretação (KRACAUER, 2006, p. 153-154, 145-147). Um e outro, fonte e historiador, já não são mais os mesmos que outrora em função de sua "estadia no passado", na alteridade temporal, presente tão só em rastros (KRACAUER, 2006, p. 149, 153). Essa viagem relativiza a constatação segundo a qual o historiador é filho de sua época. É o rebento de ao menos duas épocas, a sua e a que estuda: "deambula sem domicílio fixo" (2006, p. 154-155) – *out of nowhere*.

A fotografia de Miguel Rio Branco se destaca tanto no cenário nacional quanto internacional, haja vista a intensa publicação de livros, catálogos e exposições – a exemplo de "Palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas", em cartaz no Instituto Moreira Salles de São

Paulo de dezembro de 2020 a março de 2021. Na referida exposição, há uma retrospectiva de produções anteriores, das quais chama a atenção o trabalho *Out of Nowhere*, com fotografias feitas na academia de boxe Santa Rosa, nos anos 1980. O lugar fulcral deste trabalho se explicita na instalação montada no IMS paulistano: um espaço quadrado, como um ringue de boxe, cercado por espelhos. Aparentemente, não há "vida", já que o espaço circundado por cordas permanece vazio, sem seus atletas/atores. Todavia, o palco se povoa à medida em que é contemplado pelo público, então chamado ao meio da "ação" – não aquela relativa à troca de golpes, mas, antes, mais fundamentalmente, à ação da imagem, no que tange aos processos formativos – e, portanto, históricos, leia-se, impessoais e compartilháveis – da subjetividade.

Ao se adotar a terminologia de Jacques Rancière, seria questão de uma "partilha do sensível": uma percepção moldada por práticas sociais e aberta ao acaso relacional, produzindo espaços e tempos de maneira imanente, ou seja, se pondo em regime de exterioridade e contraindo contatos, em um processo aberto de diferenciação.² Dito de outra maneira, as fotos funcionam como lentes, um vetor empírico que mobiliza outras formas de se sentir, se pensar e agir. Ora, em tal troca contínua entre teoria e prática, o referencial teórico se vê mudado. A relação entre teoria e prática é cambiada pela afetação dos sujeitos socialmente existentes. Nossa hipótese de leitura consiste no esforço de caracterização do referido *corpus* de fotos como um lugar privilegiado de reunião de espectadores e assim criador de novas expectativas. Para tanto, privilegiaremos, via de regra, elementos da prática fotográfica, sua forma pictural e componentes cromáticos que se atualizam na montagem: diferentes elementos cênicos de instalação, disponibilidade de mate-

² Em *Políticas da escrita*, Rancière (1995, p. 7) define a partilha do sensível para além da filosofia da arte (portanto uma especialização), como a instância criadora da comunidade. Isso acarreta em dois sentidos: por um lado designa a participação naquilo que é comum; por outro, concomitantemente, a exclusividade. No opúsculo *A partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009) a noção é desenvolvida e permite a elaboração de "três regimes de identificação da arte", o ético, o poético e o estético (a grosso modo, o paradigma prático da união da comunidade, a mimese como guia da técnica e, por fim, a prevalência de questões de linguagem, com a possibilidade expressiva de qualquer tema e, ao mesmo tempo, qualquer um). O comentário e explicitação desses funcionamentos da arte fogem no momento de nossa preocupação. De todo modo, há que se levar em conta o papel explicitamente político de uma tal divisão do sensível, imanente às práticas e organização da *polis*. Pois, mesmo em desenvolvimentos consagrados prioritariamente às artes, postula-se que a autonomização do objeto artístico implica na articulação "[...] a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações" (2009, p. 32).

riais, processos de revelação e de impressão, e mesmo aproximações entre imagens realocam a relação entre o momento da foto e a fruição oferecida aos espectadores. Para além de uma linearidade entre passado e presente, é questão de novo enquadramento entre o antigo e o agora, inesgotável. Tal choque de alteridades é criador de linguagem³.

A recusa do tema, que insiste em invadir as imagens que não se acomodam confortavelmente na narrativa ficcional, serve como substância para a atualização do jogo de forças que atravessam a origem das fotografias e a sua manifestação na sala da instalação. Esta, atualizada a cada nova montagem de acordo com o espaço expositivo e as contingências, mantém os fundamentos de uma obra que recusa um lugar. Pintura, escultura, instalação, documento, cinema, vídeo, fotografia, fora do lugar, *Out of Nowhere* escapa do regime representativo e instaura uma presença que se desdobra na ausência manifesta de marcos espaço-temporais estáveis. As imagens da academia de boxe se misturam com outras, realizadas em outros lugares, e imagens de arquivo. No caso da exposição de 2021, na sala do IMS, a experiência se potencializa pelo próprio anacronismo de sua presença na suntuosidade da arquitetura contemporânea do prédio na Avenida Paulista. Há algo nele que parece evitar um lugar específico e põe o espectador em uma espécie de lugar heterotópico (FOUCAULT, 1984), fugindo da forma documento. Se, por um lado, o pensador francês se refere a instituições e à normatização, por outro é questão de um funcionamento espacial imanente a um lugar – cujo potencial de ruptura com o *socius* jamais pode ser completamente descartado, como um “contra-funcionamento”.

Um ponto fora da contingência temporal ou uma objetividade estática remetem ao conceito de origem, exterior à mudança. Na melhor das

hipóteses, o tempo presente oferecer-se-ia na figura de uma caída, salva apenas por um milagre. Não obstante, o passado é mediado por uma interrupção presente; dialeticamente, a perda de um mundo é a possibilidade da vinda de um outro mundo – neste mundo. A restauração do que passou é “[...] uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo – e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não identidade consigo mesmo – abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo” (GAGNEBIN, 1994, p. 14-15). Trata-se de uma “ligação inédita” entre dois fenômenos separados no tempo. A origem é histórica porque não se trata de um retorno ao passado, mas de uma nova ligação entre passado e presente, que mutuamente vivificam-se (GAGNEBIN, 1994, p. 14-15). O tempo próprio da coisa se determina no impróprio das alteridades do presente. Poderíamos dizer que não se volta à origem – é ela que retorna, modificando-se. Em suma, o que há de atemporal é o espanto e o aparecer – mas de forma alguma o que aparece e o que daí é vivido e resulta. Em termos abstratos, a própria história é essa repetição, produtora de diferença. Ora, diz Nietzsche, “se a forma é fluida, o ‘sentido’ é mais ainda...” (NIETZSCHE, 1998, p. 65-66). Com isso espera-se sair do relativismo historicista segundo o qual a verdade é histórica. Para além de um puro empirismo que não empreende o esforço genealógico para, ao ruminar, interpretar as configurações do tempo, é questão de afirmar que a história é a verdade: mediante um jogo de interrupção e consolidação estabelece-se o visível. No *Livro das Passagens*, Benjamin indaga-se sobre a paleontologia do pensamento por imagens. Ele exibe um comentário de Adorno acerca de uma citação de Kierkegaard, em vertiginoso exercício de citação: “‘Pode-se chegar à mesma visão do mito, trabalhando a partir do imagístico’. [...] A dialética vem para uma pausa

³ Em seu projeto inacabado sobre a Paris do século XIX, atravessado por experimentos de escrita como a colagem e a montagem, Walter Benjamin (1989, p. 49) chega a uma definição de imagem que pensa, ou imagem dialética – já que sua apresentação seria capaz de suspender a continuidade do sentido: “Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é onde o Antigo encontra o Agora em um raio para formar uma constelação. [...] Porque, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, continua, a relação do Antigo com o Agora é presente e dialética: não é algo que se escoe, mas uma imagem descontínua. [...] seu lugar é na linguagem”. Dito isso, a disposição de textos (e, por que não, imagens) em blocos, erige-se com uma “arte de citar sem aspas”, cuja “teoria é intimamente ligada à da montagem”. Eis, portanto, o “método desse projeto: montagem literária” (BENJAMIN, 1989, p. 45-47).

na imagem e no historicamente novo, situando o mito como aquilo há muito perdido: natureza como pré-História" (BENJAMIN, 1989, p. 48). Tais imagens seriam "fósseis antediluvianos", concordando com a definição de Benjamin de imagem dialética, assegura Adorno (BENJAMIN, 1989, p. 48), uma vez que reúne sob um mesmo suporte temporalidades diferentes.

Há que se suspender, ainda que momentaneamente, o fluxo da argumentação, que não deve se descolar daquilo mesmo que ensina a discussão – a saber, um recorte na produção de Miguel Rio Branco. Como as fotografias em questão se relacionam com o passado – tanto de seus personagens quanto da prática fotográfica? Se as imagens expostas se deixam compreender como "origem", isso só é possível na medida em que a imagem abandona sua referencialidade e passa a funcionar como vetor de atualização – ou, ainda, ela se "parte" em dois, fazendo com que a "coisa" mostrada adquira outra significação. O "de lugar algum" do título em inglês se corporifica, saindo da latência. O passado de opressão e a história dos vencidos se tornam palpáveis com corpos, cores e texturas. A cena inicial do clique é ressignificada pelo dispositivo técnico somado a procedimentos artísticos (o que inclui o acaso). O "ponto de partida", por assim dizer, é a fotografia, origem de uma subjetivação possível. Toda nova disposição e rearranjo é passível de novas afetação e sentido.

"Do nada" ou *Out of Nowhere*

Miguel Rio Branco foi um espectador singular do seu tempo. Nascido nas Ilhas Canárias em 1946 por circunstância, em virtude da profissão do seu pai, diplomata, viveu com sua família em Buenos Aires, Lisboa, Berna e Nova York, onde fez um curso de fotografia na década de 1960. Depois estudou na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), na cidade do Rio de Janeiro, onde se radicou. Rio Branco admite a condição marginal do seu trabalho por não pertencer especificamente a uma sociedade. Como filho de diplomata, diz não pertencer "a lugar nenhum e ao mesmo tempo a muitos lugares. Eu me sinto participando do mundo inteiro, mesmo que tenha lugares onde eu nunca fui". Para ele, sua vida é "toda de juntar pedaços, é um processo que vem desde a educação" (RIO BRANCO, 2014, p. 11-16). Em entrevista à crítica de arte e curadora Marta Gili, recorda que, até regressar ao Brasil, no final dos anos 1960, não tinha plena consciência da dureza da realidade brasileira e ficou a tal ponto chocado que sentiu necessidade de rebelar-se e ser intolerante com a injustiça. Como exemplo cita o trabalho feito em 1979, sobre as prostitutas em Salvador, onde "as ruínas das casas coloniais que desabavam ou as cicatrizes sobre a pele das mulheres e dos homens, não eram marcas do passado, mas de um sofrido presente" (RIO BRANCO, 1999, p. 35) (Figura 1). Uma vez trazida à tona, a "tradição dos oprimidos" pode escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1985b, p. 226-227).

Figura 1 – Fotografia da série bairro do Maciel, Salvador



Mais do que olhar a injustiça da desigualdade, ele se aproxima da superfície para ler as inscrições invisíveis de um passado que vai além das condições singulares daqueles corpos colonizados. Sua presença parece fazer coincidir a sua própria história de desterritorialização e reterritorialização com a sua capacidade de

lidar com fragmentos e conectar outros tempos e espaços. Uma tática de sobrevivência aprendida no exercício dos vários lugares aos quais se adaptou, um modo de ligação que se manifesta como sua contemporaneidade, no sentido que Giorgio Agamben confere ao termo, de se buscar a possibilidade no seio mesmo da necessidade.⁴

Figura 2 – Fotografia de Miguel Rio Branco, usada na capa do livro *Entre os Olhos, o Deserto*



Fonte: RIO BRANCO, 2001, capa.

Em 1994, Rio Branco produz a instalação *Out of Nowhere*, para ser exibida na Bienal de Havana. Adriano Pedrosa arrisca que esse seria o trabalho mais emblemático do artista, por nele confluírem muitos dos seus trabalhos anteriores. (RIO BRANCO, 1999, p. 26). Havana recebeu a primeira de muitas montagens da instalação.

Sua perspectiva é a de uma natureza barbarizada pela cultura, como no céu refletido de forma absolutamente não mimética. Exemplo dessa noção é a imagem já utilizada na capa do catálogo *Entre os olhos, o deserto* (2001), uma vez mais, para além da limitação anatômica, ensaios nos quais se inserem imagens entre os olhos – há uma terceira margem, de natureza simbólica (Figura 2). A crítica às convenções e à standardização se verifica nas camadas de ferrugem, sujeira e arranhões na superfície espelhada. Tal perspectiva não compreende o escoamento do tempo

como indiferença. Muito pelo contrário, onde se vê uma "cadeia de acontecimentos" o crítico vê "uma única catástrofe" (BENJAMIN, 1985b, p. 226). Aborda-se o profano do aqui e agora como se sagrado fosse, salvando-o do esquecimento – o finito ganha intelecção. Para além da reprodução indiferente do que lhe faz face, esse espelho assume a função de *Fata Morgana* refletindo o real (ADORNO, 1995, p. 48), não devolvendo ao espectador uma cópia fiel da coisa – mas, antes, sua necessária imersão no tempo. Nesse sentido, todo espelho é falso, dando razão ao quadro de Magritte de 1928 (Figura 3). Não por ter algum tipo de defeito, mas por nos apresentar processos graças à imagem e suas manipulações e mediações técnicas. Expliquemo-nos: o sentido da visão, mais do que o recebimento de luz e sua complexa transformação em imagem no sistema nervoso, implica uma interioridade,

⁴ "A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio presente, que adere a este, e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere com uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não conseguem manter fixo o olhar sobre ela" (AGAMBEN, 2009, p. 59).

formada pelo exterior relacional. O contínuo câmbio de perspectivas, a saber, entre dentro e fora, tem como consequência, em última instância, a determinação recíproca entre essas posições – ao ponto de se chegar a uma indeterminação: o objeto visto nos habita, o sujeito é constituído por atravessamentos – e isso se torna perceptível na imediatez da imagem. A visão não natural, quer seja em Magritte quer seja em Rio Branco, é

imaneente à imersão dos sentidos no campo da experiência e dá a ver ora a morte incrustada na bela paisagem, ora a insistência de corpos em situação de precariedade, desfalecidos ou fantasmáticos. Insistem. O que reúne essas diferenças é o rastro do tempo que marca as imagens e a presença material destas. Borrões e sombras são vistos – ou melhor, sentidos.

Figura 3 – O Espelho Falso - René Magritte, 1928



Fonte: Moma.⁵

Em *Out of Nowhere* são usados espelhos corroidos, gastos, quebrados e rachados, pelos quais muita gente já havia se mirado. A transparência que permite a visão nítida é interrompida pela presença da superfície opaca bloqueando o percurso da luz. Diferente do olho cristalino de Magritte, o reflexo com a interferência das manchas reivindica a presença da superfície que estaria oculta na transparência asséptica do cristal. Entre os dois extremos, o dentro e o fora, o objeto e o sujeito, o plano se manifesta pela sua precariedade, visível por meio das marcas da deterioração. De diferentes modos, as obras dos dois artistas entram em atrito com as vanguardas de seu tempo. Apesar das práticas pictóricas da primeira metade do século XX investirem na afirmação do plano pictórico e na quebra do espaço matemático renascentista, Magritte apostou na

nitidez dos detalhes e no uso da perspectiva linear como estratégia para a ilusão que permitisse ao espectador mergulhar na profundidade do devaneio sem que houvesse obstáculos a essa experiência sensorial. Em Rio Branco, a mediação da superfície refletora parece gritar para lembrar ao espectador a sua presença, provocando um jogo de vai e volta da imagem para o objeto espelho. Enquanto algumas práticas fotográficas contemporâneas repaginam a tradição moderna da nitidez e investem no aumento da escala das imagens, como no caso dos fotógrafos da Escola de Dusseldorf⁶, por exemplo, Rio Branco joga com a opacidade da imagem, nos formatos menores e na iluminação com lâmpadas suspensas inseridas dentro do espaço expositivo.

Essas escolhas dificultam a leitura das imagens e estimulam uma aproximação mais íntima do es-

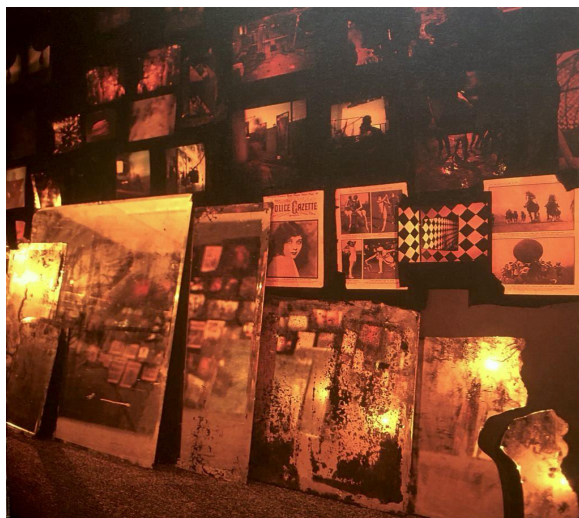
⁵ Disponível em: <https://moma.org/collection/works/78938>. Acesso em: 8 fev. 2022.

⁶ Nome dado ao movimento artístico formado por um grupo de artistas que estudaram fotografia na Academia de Arte de Dusseldorf com o mestre Bernd Becher. Tinham em comum a produção de séries de fotografias de grande formato com muita definição, feitas a partir de projetos cujo conceito e modo de captura das imagens eram bem delimitados. Entre os membros desse grupo destacaram-se, entre outros, Cândida Hoffer, Andreas Gursky, Thomas Ruff e Thomas Struth.

pectador, que precisa chegar perto para eliminar a luz que ofusca e ver os detalhes das fotografias. Nessa dança de corpos que se aproximam e se afastam, os reflexos ganham movimento, contribuindo com o repertório de seres que passaram diante daqueles velhos espelhos sem deixar nenhum vestígio fora da memória de quem os viu – ou tão só o rastro, composto de riscos, bolor e tempo. A falta da moldura separando as

fotografias umas das outras, reunidas sobre um pano preto, faz com que se forme um espaço comum onde tempos e espaços heterogêneos se unificam. Os espelhos antigos também são expostos sem molduras, misturando as imagens refletidas com o espaço e fazendo uma analogia com os espelhos emoldurados que aparecem em várias fotografias da academia de boxe, em um jogo entre o virtual e o atual⁷ (Figura 4).

Figura 4 – Fragmento da exposição Out of Nowhere



Fonte: RIO BRANCO, 2013.

Grudadas artesanalmente sobre panos pretos costurados ou presos entre eles com alfinetes, além das cenas da academia de boxe, aparecem recortes do jornal novaiorquino da década de 1920, *Police Gazette*, além de *stills* de filmes coletados em 1974, quando Rio Branco trabalhou em uma loja especializada em livros e imagens de cinema no Village, em Nova York. São adicionadas também o que ele chama de "*flashbacks* de diferentes momentos da minha obra, sempre relacionados com o corpo e o tempo" (RIO BRAN-

CO, 2013, p. 149). Os jornais foram cedidos pelo próprio Santa Rosa, um boxeador que na época já tinha mais de 70 anos e dirigia a academia no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. As fotografias de Rio Branco revelam um microcosmos das figuras do bairro que frequentavam a academia:⁸ boxeadores, meninos de rua, jovens, prostitutas, policiais, marginais. Por ironia do destino, Santa Rosa termina sua vida nas páginas dos jornais policiais aos 85 anos, assassinado por um aluno com quem tinha uma dívida financeira. O *Police*

⁷ A diferença do antigo momento torna-se igual à repetição no atual. A "essência", com o perdão do termo, da memória, seu jogo virtual, é local – diz respeito a Combray proustiana, mas também à academia de boxe no centro carioca – e também geral, pois une o tempo (Deleuze, 1987, p. 61). O virtual é uma parte do objeto real, é uma *objetividade*. A concretude do virtual consiste na sua relação com a diferença, a particularidade. Algo se passa nos corpos: a absoluto da mudança (ou da diferença) atravessa a relatividade da matéria presente (os corpos finitos). O virtual não é, portanto, uma indeterminação, posto que decorre de uma objetividade atual. Em um mundo relacional, mediado por imagens e pela técnica, a repetição dos fenômenos fomenta a modificação dos próprios fenômenos. A diferenciação é a ação da diferença, que possui vários "ritmos de atualização". A virtual que se atualiza se diferencia de si – é outro, está em outra posição, sob outras condições. O virtual não se opõe ao real como uma identidade prévia, e tem realidade por si; seu processo é o de atualização.

⁸ O "incomensurável", a verdade de uma época, reside no flerte com o objeto. O pensamento aproxima-se da coisa a tal ponto que se lhe torna estranha, "[...] como qualquer elemento estranho posto sob um microscópio". Sua "técnica" é a da "ampliação": ela move o imóvel e fixa o movimento. Um estudo histórico, voltado tanto para o passado quanto para o futuro, "[...] em princípio não conhece limites. Ele fornece à idéia a visão da totalidade. E a estrutura dessa idéia, resultante do contraste entre seu isolamento inalienável e a totalidade, é monadológica. A idéia é mônada". A idéia é uma *imago mundi*, uma imagem abreviada do mundo, que em si é múltiplo e por isso prolifera em imagens e temporalidades disparatadas (cf. BENJAMIN, 1984, p. 68-70).

Gazette era um jornal ilustrado impresso em papel cor-de-rosa que tratava, além de crimes, de assuntos diversos: esporte, anúncios de remédios e de armas, estrelas de espetáculos populares, e que, segundo Rio Branco, "revelava uma sociedade bastante violenta e competitiva já naquela época" em seu cotidiano de amor e ódio (RIO BRANCO, 2013, p. 149).

Esse lugar singular que Rio Branco ocupou, com um pé na profissão de fotógrafo documental e outro no de artista plástico sintonizado com a produção das vanguardas, além da sua experiência como morador de diferentes metrópoles, onde se atraía naturalmente por um certo desajuste da ordem urbana, levou-o também a uma posição incomum no contexto fotográfico e artístico contemporâneo. O artista/fotógrafo extemporâneo parece antecipar nos espelhos do ambiente expositivo o próprio espelho das câmeras reflex e os visores óticos que vão gradativamente perdendo o seu espaço por demandarem uma transparência que não podem mais dar. Talvez não tenham sido as imagens fotográficas do novo século que perderam sua potência de verdade, apesar da utopia de verdade que desde o início suscitou, impregnada por um ambiente positivista do qual nunca conseguiu se desvencilhar.⁹ Rio Branco não precisou do digital para ver a crise da representação fotográfica que se agravou à medida que o mundo contemporâneo não se deixava reduzir a essa leitura. Como certa vez Eduardo Cadava disse, a fotografia não vale por mil palavras. Ela vale por mil perguntas.¹⁰ O que parece ter entrado em crise não foi a fotografia, mas, antes, a capacidade do homem comum olhar diretamente o próprio mundo e compartilhar essa experiência. Em *Out of Nowhere* Rio Branco retira suas fotografias do mundo e as coloca em um lugar nenhum, espécie de espaço heterotópico, onde talvez possam produzir alguma experiência. Os "novos bárbaros" assumem seu tempo presente, sendo impelidos a "a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com

pouco, a construir com pouco, sem olhar para a direita nem para a esquerda" (BENJAMIN, 1985b, p. 115-119). Busca-se uma experiência radicalmente nova, para além de tudo o que recebe o nome de experiência; ostentando essa pobreza talvez "[...] algo de decente possa resultar disso" (BENJAMIN, 1985b, p. 115-119). Como postula Katia Muricy, "a experiência aparece como um conceito de mediação entre a estrutura econômica da sociedade e a criação artística" (1987, p. 500), podendo assim subverter ambos os polos.

O sumiço do visor ótico e dos sistemas reflex das câmeras parece um sintoma dessa perda da relação direta também do fotógrafo com o tangível. Ao fazer uma fotografia, o fotógrafo não olha mais para o mundo, mas para uma imagem. Seguindo uma tendência, algumas empresas fabricantes de câmeras líderes do mercado de equipamentos fotográfico têm lançado recentemente câmeras profissionais sem o sistema reflex – que permite olhar a cena pela própria lente por meio de um dispositivo ótico. Até então todas as câmeras profissionais da Nikon, por muito tempo líder mundial desse nicho de mercado ao lado da Canon, recebiam o visor com o conjunto de espelhos do sistema reflex. A fotografia profissional vai gradativamente incorporando a tela de LCD como referência para o enquadramento, da mesma forma que os fotógrafos amadores passam a usar as telas do celular. A tendência é cada vez menos se olhar para o mundo pelo jogo de espelhos que nos permite ver a cena que será registrada. Cada vez mais se olha o mundo já como imagem antes mesmo dele se tornar imagem, em gesto de iconologia, ou seja, nos eximindo do momento estético de contemplação.

A pós-fotografia

A atual hegemonia da fotografia digital na produção de imagens nos leva a perguntar o que era a fotografia antes dela. Daí decorre outra indagação: dela própria ou da fotografia digital?

⁹ Haja vista seu uso contemporâneo no mundo dos esportes.

¹⁰ Mesa redonda composta por Joel Smith, Maurício Lissovsky, Gabriela Nouzelles e Sérgio Burgi, além do próprio Eduardo Cadava, realizada no Auditório de Cinema na sede do IMS no Rio de Janeiro, no dia 28 out. 2011, durante o Seminário Internacional Linguagens Itinerantes da Fotografia.

Diante da dimensão das mudanças somos estimulados a pensar tanto a pré-história da fotografia como aquilo que ela se tornou. Admitir a aparição de uma pós-fotografia implicaria em dizer que sua versão como código numérico não é mais fotografia, não deixando, ao mesmo tempo, de ser. Dito de outro modo, a fotografia "numérica" mantém os princípios fundamentais da fotografia analógica, como o uso da câmera escura e a geração da imagem por meio da projeção luminosa sobre uma superfície, mas passaria a ser uma outra coisa, sem a perda dessas características iniciais. Sob a égide da técnica, para admitir essa transição, pode-se usar como base o argumento de que sem um corpo impresso pelos raios de luz a imagem deixa de ser um rastro do mundo real. Perde-se o fundamento do contato físico na origem do signo indicial. Também no ato fotográfico, há o sumiço do tempo de latência da imagem fotográfica. O que se fotografa se vê imediatamente como imagem.

Fora as questões técnicas, a dimensão teórica sobre a pós-fotografia já foi bem discutida em alguns textos publicados recentemente.¹¹ Aqui iremos destacar somente dois aspectos gerais que se articulam a essa discussão. Um, no domínio mais específico da técnica, como já foi destacado em relação às mudanças que se articulam com as novas formas de produção, assim como na circulação e armazenagem das imagens; o outro, em relação ao próprio limite do uso da fotografia como forma de expressão pura, distinta dos outros meios e da imagem em movimento. Diante disso, o prefixo pós, como observou Philippe Dubois, não se situa no contexto crono-

lógico de um "após", no qual uma nova fotografia viria como uma evolução e uma ultrapassagem de um contexto mais arcaico. Nesse sentido, a "virada digital" parece vir ao lado da abertura de uma historicidade que se afasta da linearidade contínua em direção a um tipo anacrônico (DUBOIS, 2019, p. 22), no qual as especificidades da fotografia, fortalecidas nas práticas que se multiplicaram e nas reflexões a respeito de sua ontologia, parecem se dissolver gradativamente inclusive nos âmbitos mais conservadores. Mesmo aquelas práticas que se distinguem das pesquisas experimentais no território da arte, como o fotojornalismo, a documentação, a fotografia social e até a fotografia utilizada como ferramenta tecnocientífica, sofreram nitidos abalos, fazendo necessário que os guardiões da pureza fotográfica jogassem suas boias de salvação em busca da credibilidade perdida.¹²

Foi curioso ver, junto com a ascensão do digital, a multiplicação de artistas utilizando técnicas fotográficas do século XIX, às quais poderíamos chamar de pré-fotografias na medida em que, quando desenvolvidas, faziam parte de um conjunto de pesquisas ramificadas que, mais adiante, iriam se unificar em uma espécie de acordo entre os fabricantes de câmeras e de materiais fotográficos, em uma cartelização da indústria fotográfica que definiu o que passaria a ser "A Fotografia". Os formatos, a correção da distorção das lentes, o sistema de focalização, a textura dos filmes e a interface das câmeras, entre outros detalhes técnicos, passaram a ser padronizados por diferentes fabricantes da indústria fotográfica, impondo um modelo de fotografia

¹¹ Entre os textos, destacamos "Paradoxos e contradições da pós-fotografia", publicado em agosto de 2020, no site da *Revista Zum* (Disponível em: <https://revistazum.com.br/colonistas/pos-fotografia>. Acesso em: 8 fev. 2022). (ENTLER, 2020) e "Pós-fotografia e pós-cinema: o desafio do pós" (DUBOIS; FURTADO, 2019, p. 17-29). Cabe destacar também as dez teses de Mauricio Lissovsky, "Os fotógrafos do futuro", publicadas como conclusão da coletânea *Pausas do Destino* (LISSOVSKY, 20014, p. 187-198). Entler faz um cuidadoso percurso pelos usos do termo pós-fotografia por pesquisadores da área, citando David Thomas, Willian J. Mitchell, Geoffrey Batchen, Lucia Santaella e Winfried Nöth, Joan Fuentcuberta, Arlindo Machado e o próprio Dubois com o texto acima citado. Também lembra a noção de pós-história, de Vilém Flusser, desenvolvida no livro *Filosofia da Caixa Preta*, em que ele destaca a fotografia como manifestação inaugural dos aparelhos, uma máquina que converte o programa em imagem. Dubois, por sua vez, trabalha com a noção de desterritorialização e reterritorialização de Deleuze e Guattari para pensar a pós-fotografia, além das noções de Remediação, herdeira das teses de McLuhan, e Relocation, de Francesco Casetti. Lissovsky segue os passos de Walter Benjamin em suas teses sobre a história, arriscando uma projeção do que seria o fotógrafo do futuro sem, no entanto, usar exatamente o termo "pós".

¹² Um exemplo emblemático é a exigência da apresentação do arquivo original em certos concursos de fotografia documental e fotojornalismo. Questionando a perda de credibilidade da fotografia, que inclusive deixa de servir de prova em tribunais, Thomas Levin (2006) observa que a indicialidade, aquilo que daria a garantia de testemunho confiável, migra para as câmeras de vigilância. Em um outro texto, indagamos se o aumento da demanda por fotografias amadoras nos veículos de imprensa não estaria também relacionada com a busca por essa credibilidade perdida (PIMENTEL, 2016).

ao qual todos deveriam se submeter. A partir dessa virada de século, o uso de técnicas dos primórdios da fotografia se expandiu. Daguerreótipo, ferrótipo, calótipo, papel salgado, goma bicromatada, colódio úmido, cianótipo, *pinhole*, ambrótipo, *vandicke*: são diversas as técnicas que resgatam a artesanaria fotográfica que se supunha estariam ainda mais esquecidas nos livros de história da fotografia após o digital. Sob a égide da experimentação, muitos artistas e fotógrafos passam a se equilibrar de forma anacrônica sobre a linha sinuosa da história das práticas da fotografia, embolando-a em um emaranhado. Suas heresias se estendem para além do limite da fotografia estrita e tocam outras práticas que se agregam e se atravessam em diferentes tipos de montagens. Cinema, pintura, poesia, música, escultura, literatura: diversas formas de expressão passam a contaminar o purismo da fotografia e a colocar em questão a sua "essência".¹³ Aquilo que ficou estabelecido durante tanto tempo como fotografia passa a se estender para além e para aquém de sua própria história. Uma hibridização que, de alguma forma, já havia existido nas práticas experimentais vanguardistas, mas que retornava para dentro do que se convencionou como "o fotográfico", discutindo tanto a natureza da representação quanto os cânones do que se convencionou chamar de fotografia de arte. As múltiplas temporalidades e os anacronismos da chamada pós-fotografia esgarçaram os limites da técnica em direção à desmaterialização da imagem, à sua corporificação nos processos artesanais pré-fotográficos, e suas interseções,¹⁴ ultrapassando os limites daquilo que ficou circunscrito hegemonicamente como fotográfico.

Aqui nos parece oportuno retomar nosso argumento anterior a respeito da lisibilidade histórica fomentada pelas imagens técnicas segundo Kra-

cauer. Graças aos antropólogos e historiadores da arte foi possível se livrar do paradigma temporal cronológico, afirma o alemão (KRACAUER, 2006, p. 209-210). Segundo Henri Focillon, diferenças artísticas simultaneamente presentes em uma única obra pertencem a períodos distintos. Esses períodos seriam um estado experimental, uma era clássica, uma de refinamento e um barroco, com diferentes conjugações das características formais internas. A passagem da história às obras, uma vez em se abandonando as teorias do reflexo, não sendo imediata, faz com que cada estilo desenvolvido nessa linha do tempo apresente diferentes "pontos de concentração". Ora, a análise constata sobrevivências, antecipações, formas rápidas, outras lentas (FOCILLON, 1981, p. 16-17, 86-87). Aluno de Focillon, George Kubler, estima que o historiador deve descobrir as "múltiplas formas do tempo" (KUBLER, 1962, p. 12), uma pedagogia propiciada pela arte. Sequências de obras, feitas por soluções de impasses formais, reorientam toda a temporalidade artística, toda a relação com a tradição: "Uma após a outra, essas soluções articuladas entre si desenvolvem os diferentes aspectos dos problemas iniciais e as possibilidades que comportam" (KUBLER, 1962, p. 12).

Outro elemento importante para a contextualização daquilo que se consolidou como fotografia e, conseqüentemente, tornou possível o termo pós-fotografia, foi a predominância do instantâneo quase como seu sinônimo. A fotografia moderna foi praticamente um processo de acomodação do ato fotográfico à espera do momento de se pressionar o dedo. A pedagogia do instantâneo, conquistado na segunda metade do século XIX e libertando as câmeras fotográficas do tripé, tornou possível a fotografia romper seu cordão umbilical que a ligava à pintura de cavalete. Os

¹³ Uma vez mais nos deparamos com a caracterização ranciereano da episteme contemporânea das artes, em seu "período estético", como visto anteriormente. O qualquer um do tema e do protagonismo é acompanhado por uma busca de suportes, em regime de contágio entre a arte e a não arte. Tal reconfiguração do artístico pode também ser conjugada com a questão neo-hegeliana do "fim da arte", segundo Arthur Danto. Nesses termos, o sensível tem sua verdade em seu outro, a saber, o inteligível. Toda e qualquer experiência se vê mediada pelo espírito da época e não se deixa compreender tão só pela sensação. Cf. DANTO, Arthur. *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Le Seuil, 1993. Do que trata Rio Branco? Esporte? Sociologia? Patrimônio? Ou tudo isso e muito mais? A passagem da imagem da coisa à coisa da imagem nos interpela e precisamos meditar.

¹⁴ Muitas vezes, as técnicas se cruzam. Pode-se, por exemplo, a partir de uma imagem digital produzir uma matriz para a confecção de impressões sobre papel emulsionado artesanalmente ou a imagem impressa artesanalmente pode ser digitalizada para ser impressa em série e/ou ser disponibilizada on-line.

primeiros a usar o novo recurso técnico de modo objetivo foram os fisiologistas.¹⁵ Por meio de sequências de corpos em movimento, abriram o caminho para o desenvolvimento do cinematógrafo, precursor do cinema. Na distinção entre a representação do movimento, projetada em salas escuras com o público imóvel, e a sua ausência, fixada em livros, paredes de galerias, álbuns, definiram-se dois campos distintos nos quais foram possíveis diferentes formas de se moldar o tempo. No âmbito da fotografia moderna, a retirada do movimento da imagem induz à ideia de um corte cronológico, correspondente ao golpe do obturador, que se abre e fecha em uma ínfima fração de segundo. Na legendagem padrão da fotografia documental moderna coloca-se o local e a data. De modo mais preciso, remete-se a imagem ao instante do clique, retirando dela a pluralidade de tempos e o investimento do fotógrafo nesse gesto. Mauricio Lissovsky adverte que, diante da mudança instituída pela confusão do instantâneo com a própria natureza da fotografia, a partir de meados dos anos 1920 – época em que a fotorreportagem se profissionaliza com o crescimento da imprensa e o investimento na fotografia como testemunho –, as câmeras se tornam mais claramente “máquinas de esperar” (LISSOVSKY, 2014, p. 188). O aparelho fotográfico, portanto, não é idêntico ao controle técnico, inserindo-se na seara contemporânea da redefinição dos paradigmas artísticos. Mais especificamente, elementos como a revelação do cotidiano e a emergência da imagem técnica como pensamento.

O investimento do fotógrafo não estaria, portanto, no âmbito do olhar, mas no intervalo inde-

terminado entre o olho e o dedo. De certo modo, análoga à atividade do realizador cinematográfico, que introduz a experiência da duração na quebra do movimento sensorio motor por meio da montagem,¹⁶ Lissovsky vai pensar o intervalo da espera do fotógrafo, seu hesitar entre o “é agora” e “não é agora” antes de pressionar o botão do disparador – sem, todavia, jamais dominar por completo a operação. Tal hiato seria a “duração (ou memória), em que toda fotografia encontra sua origem e em que a subjetivação dos fotógrafos tem seu lugar”. A fotografia seria, portanto, os traços dessa espera, os vestígios da expectativa do fotógrafo. Lissovsky recorre a texto de Krauer, de 1922, para melhor cernir essa espera como um “estar aberto hesitante”, condição que nasce de um “sentido de alerta” ao “seu próprio tempo” (LISSOVSKY, 2014, p. 189).

Esses vários tempos latentes na imagem é o que o artista parece buscar ativar no modo de apresentação do trabalho. O ensaio benjaminiano sobre a fotografia se complementa com a recomendação do uso da legenda, porém não a legenda literal, do jornalismo, mas a montagem que possibilita que os vários tempos ocultos na superfície das imagens e do “imageado” se manifestem (BENJAMIN, 1985a, p. 106).

Agonismo: análise fotográfica

Pode-se cogitar que a escolha do local e da iluminação tenham sido fundamentais para a constituição das imagens na produção de Rio Branco. Ou seja, as fotografias de Rio Branco carregam o próprio movimento de espera de seu executor. Sua relação com esse espaço se dá no seu tempo e na intensidade de sua pre-

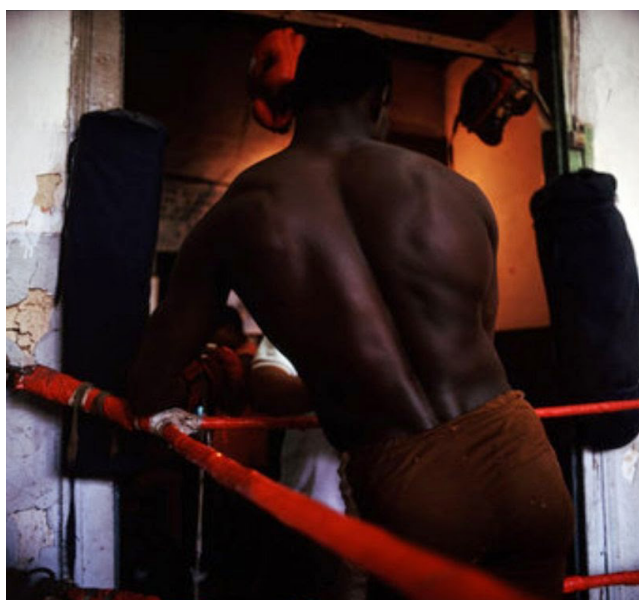
¹⁵ Destacam-se os pioneiros Étienne-Jules Marey e Edward Muybridge.

¹⁶ Gilles Deleuze em dois volumes, *Imagem Movimento e Imagem Tempo*, desenvolve uma abordagem para se pensar o tempo no cinema por meio de uma espécie de taxinomia da história do cinema, na qual analisa diferentes filmes antes e depois da Segunda Guerra. O surgimento do cinema se dá no momento em que a filosofia pensa o movimento, ao fim do século XIX (a referência deleuzeana é Bergson). A consciência não seria “consciência de algo”: ao pensar algo, a consciência se transforma, o que aponta para uma não separação entre móvel e movente – aquilo que se move o ato de se mover. Há uma identidade entre movimento e luz, que se inscreve na opacidade da consciência. Assim, o cinema, “em vez de ir do estado de coisas acentrado à percepção centrada, poderia remontar rumo ao estado de coisas acentrado e dele se aproximar” (DELEUZE, 1983, p. 85). A nascente arte cria uma “teoria da percepção” (do movimento): não acrescentado à imagem, está presente em cada imagem. O cinema, portanto, segue dois grandes regimes imagéticos, a saber, as imagens-movimento e as imagens-tempo. Respectivamente, há imagens indiretas e diretas do tempo, indo da representação à apresentação – ou, se se quiser, da imagem da coisa à coisa da imagem (não enquanto referente mas como criadora de processualidade). O cinema, verdadeira “máquina do tempo”, virtualiza a imagem, produzindo realidades. Há uma quebra da capacidade de reação por parte do espectador, ou de seu sistema sensorio motor. Veem-se situações óticas, assistem-se a delírios. A ferramenta do corte deixa de encaminhar continuidades e passa a ser irracional: “No cinema moderno, o corte tornou-se interstício, é irracional e não faz parte de nenhum dos dois conjuntos, sendo que um não tem fim, nem o outro começo” (DELEUZE, 1985, p. 236).

sença. A imagem, portanto, registraria as cores que refletiram a luz tênue da academia de boxe que um dia existiu na zona portuária da antiga capital. Local onde operários e trabalhadores informais, herdeiros da ordem colonial, buscariam um momento de sociabilização e descarrego. Ou onde jovens pobres sonharam em um dia ganhar a vida como pugilistas profissionais. Essa cidade à margem, esse submundo que ficaria oculto nas sombras da periferia, cujos habitantes jamais se

preocupariam em fotografar, é o limiar que atraiu Rio Branco a diferentes lugares - Salvador, Nova York, Havana, Rio de Janeiro. No entanto, apesar desses fragmentos de vida, desses rastros de ruínas, o fotógrafo, ao apresentar seus trabalhos, busca evitar o tema, assim como evita a cronologia e a geolocalização a fim de ativar os outros tempos da imagem. Do mesmo modo, poderíamos dizer que foge das generalizações, dos estereótipos e clichês.

Figura 5 – Fotografia da série da academia de boxe Santa Rosa



Fonte: Blog Cinzas Diamantes.¹⁷

Há, como tática, a exacerbação da pele, como invólucro que cobre o sentido na medida em que a profundidade é o caminho da ascensão intelectual (Figura 5). Ver na pele, ver o visível e tornar visível. Sombras, vultos, ruínas, rugas, o háptico que nos faz abandonar o lugar confortável de quem olha para assumir uma proximidade de quem cheira. Para conhecer é preciso sentir o odor, ultrapassar o óptico, atravessar a superfície porosa, aquilo que contém o corpo para que ele não se desmanche na relação com o que há em torno. O suor cheira nas fotografias. O cachorro camaleão deitado na calçada com suas feridas expostas exala o aroma da umidade tropical. (Figura 6) A luz das fotografias de Rio Branco

vem das sombras, onde o vermelho do calção e a textura da pele do pugilista insistem em brilhar. Destacam-se da parede azul claro, esmaecida, descascada pela infiltração que rompe o invólucro, deteriorando o limite que separa os corpos. As fotos fixam a pele que permite habitar o limite entre os corpos. Isso que chamam de pele, onde se manifesta a aparição da coisa e onde se ativam as trocas e os afetos. Dito isso, somos tentados a estabelecer uma analogia de *Out of Nowhere* com a "lógica estética de um modo de visibilidade que, por um lado, revolta as escalas de grandeza representativa e, por outro, revoga o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas"

¹⁷ Disponível em: <http://cinzasdiamantes.blogspot.com/2015/01/miguel-rio-branco-no-espírito-da-cor.html>. Acesso em: 8 fev. 2022.

(RANCIÈRE, 2009, p. 50). Os hieróglifos de Rio Branco exigem interpretação.

Figura 6 – Salvador, Bahia. Imagem do livro *Dulce Sudor Amargo*



Fonte: RIO BRANCO, 1985.

Na montagem, as fotografias isoladas se entrelaçam e resistem a um *tropo* que insiste em invadir o espaço que o artista delimitou. Seja por meio do enquadramento ou do ringue presente na galeria. O esforço de Rio Branco, que busca nas imagens um corpo para se manifestar, está na sua insistência em se deter sobre a pele. A superfície dos espelhos, das fotografias, dos recortes de jornal, da pele do referente, de seus "imageados". Lugar de abrigo entre os corpos que evita a relação tentadora do clichê. A semelhança de *Out of Nowhere* com o *Atlas Mnemosyne* foi

observada por Ligia Canongia. Na constelação produzida por Warburg em suas pranchas, o atrito entre os gestos anacrônicos indicava uma fórmula pática (*pathosformel*) que atravessava tempos e espaços. No atlas de Rio Branco, a conjunção parece sintetizar o seu embate contra essas imagens que buscam se perpetuar. O pugilista sem o braço, que aparece na fotografia, mais do que uma metáfora, é um fragmento daquilo que insiste em se desviar da função a que foi predeterminado.

Figura 7 – Fotografia da série da academia de boxe Santa Rosa



Fonte: Site do artista Miguel Rio Branco.¹⁸

¹⁸ Disponível em: <http://miguelriobranco.com.br/portu/obra.asp>. Acesso em: 8 fev. 2022.

Na imagem, um azul claro esmaecido cobre a textura disforme da parede onde está pendurado um espelho redondo com moldura entalhada em madeira (Figura 7). À frente, um homem negro sem camisa aparece de corpo inteiro com o gesto tradicional dos boxeadores quando posam para fotografias, com os punhos fechados protegendo o queixo. Sua cabeça, quase com a mesma dimensão do espelho, volta-se diretamente para o espectador. O rapaz parece interpretar o personagem que acha que o fotógrafo gostaria de ter diante de si. O mesmo corpo reaparece em outra fotografia, dessa vez de costas, de mais perto, quando é possível ver os vincos do tecido

do calção vermelho surrado e a pele brilhante colada na musculatura. Nas cores dessa série de fotografias transitamos do azul ao vermelho. Não se trata do azul brilhante do céu do paraíso tropical. São cores melancólicas que dificilmente veríamos nos comerciais (Figura 8).

Há, aparentemente, nas fotografias de Rio Branco, apresentadas sobretudo sob a forma de instalações e livros, meios privilegiados pelos quais gosta de mostrar suas séries, três aspectos que parecem ser evitados: o tema, a generalização e a subjetividade do fotógrafo. Para isso, a indistinção entre forma e conteúdo, a fotografia e a sua apresentação, é fundamento da sua obra.

Figura 8 – Fotografia da série da academia de boxe Santa Rosa



Fonte: RIO BRANCO, 2014.

Considerações finais: metafísica da imagem

Em entrevista à *Folha de S. Paulo* (CHIODETTO, 1998), Rio Branco se confessa um obcecado: “uma certa marginalidade” o encanta e insiste em se apresentar em seus trabalhos. Fazemo-nos valer do depoimento do artista, com o cuidado de evitar

uma abordagem psicologista, segundo a qual a intenção do autor passaria sem restos ao dócil mundo da matéria. Afirmo ainda, no contexto de grande disponibilidade de imagens, defender que se desaprenda a ver imagens, dando vida a novas imagens – sem recusar, portanto, o registro imagético, mas o subvertendo, de dentro.

Figura 9 – Fotografia de Miguel Rio Branco da série da academia de boxe Santa Rosa



Fonte: Pinterest.¹⁹

Sua "necessidade", explica, é a de "um trabalho mais metafísico", ou seja, um uso da imagem que se desvia da mera referencialidade e estabelece um *locus* para o visível. Já tendo tido sua obra comparada a um passar do tempo (DUARTE, 2000), Rio Branco entende suas fotografias como uma superposição entre vida e morte: "A morte mesmo nunca está na imagem. Só a possibilidade dela fica impressa" (CHIODETTO, 1998), nos suportes diante de nós. Ao nos interpelar, a imagem traz para perto o sem sentido da morte. De certa maneira, a salva do esquecimento, conferindo-lhe figura e contorno, para além do desaparecer das células. A experiência do efêmero ganha um aliado, se transpusermos o gesto poético de Baudelaire de recriar nos versos o impossível encontro das grandes cidades; chega-se ao entendimento da beleza como pertencente tanto à tradição quanto ao presente (BAUDELAIRE, 1996, p. 22). Banhados na inexorabilidade do tempo, os objetos fotografados emergem, desfocados (Figura 9). Tal procedimento está longe de se referendar na afirmação da técnica pela técnica; ou não se pauta pela referencialidade mimética. A onomatopeia do clichê aponta para a produção de imagens técnicas, guiadas pela investigação de Rio Branco ao dar texturas a tempos, corpos

e paixões que irrompem em nossos espaços urbanos.

Referências

- ADORNO, T. Progresso. In: ADORNO, T. **Palavras e Sinais**. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 37-61.
- ADORNO, T. O ensaio como forma. In: ADORNO, T. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003. p. 15-45.
- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo**. Chapecó: Argos, 2009.
- BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 91-107.
- BENJAMIN, W. Teses Sobre o Conceito de História. In: **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 222-234.
- BENJAMIN, W. N [Re the Theory of Knowledge, Theory of Progress]. In: BENJAMIN, W; SMITH, G. (org.). **Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History**. Chicago: University of Chicago Press, 1989. p. 43-83.
- CHAUSOVSKY, A. **Diversión y desamparo**: Contribuciones de Siegfried Kracauer a los estudios en Comunicación. Buenos Aires: Teseo, 2021.
- CHIODETTO, E. Miguel Rio Branco vasculha suas obsessões. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 3 jun. 1998. Caderno Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq03069820.htm>. Acesso em: 8 fev. 2022.

¹⁹ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/516014069779085708>. Acesso em: 10 fev. 2022.

DANTO, A. **L'Assujettissement philosophique de l'art**. Paris: Le Seuil, 1993.

DELEUZE, G. **Image mouvement**. Paris: Minuit, 1983.

DELEUZE, G. **Image temps**. Paris: Minuit, 1985.

DOBRA NSZKY, D. **A Legitimação da fotografia no Museu de Arte**: o Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de fotografia. 2008. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/05/A-legitima%C3%A7%C3%A3o-da-fotografia-no-museu-de-arte-o-Museum-of-Modern-Art-de-Nova-York.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2022.

DUARTE, P. S. **Pele do Tempo**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.

DUBOIS, P. Pós-fotografia, pós cinema: os desafios do pós. In: DUBOIS, P.; FURTADO, B. (org.). **Pós-fotografia, pós-cinema**: novas configurações das imagens. São Paulo: Edições SESC, 2019. p. 18-29.

ENTLER, R. Paradoxos e contradições da pós-fotografia. **Revista Zum**, São Paulo, 19 ago. 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/pos-fotografia>. Acesso em: 8 fev. 2022.

FOCILLON, H. **Vie des Formes**. Paris: PUF, 1981.

FOUCAULT, M. De outros Espaços. In: **Architecture, Movement, Continuité**. 5. Paris: 1984. Disponível em: http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html. Acesso em: 8 fev. 2022.

GAGNEBIN, J.-M. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GILI, M. Entrevista a Miguel Rio Branco. In: RIO BRANCO, M. **Entre los Ojos**. Barcelona: Fundación "La Caixa", 1999. p. 33-39.

GUIMARAES, L. Imagens, Sons, Atmosferas: um percurso pelas instalações de Miguel Rio Branco. In: CARVALHO, V.; FATORELLI, A.; PIMENTEL, L. (org.). **Midioteca**: escritos sobre fotografia contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Circuito, 2015. p. 57-65.

KRACAUER, S. **L'histoire – des avant-dernières choses**. Paris: Stock, 2006.

KRACAUER, S. **O Ornamento da Massa**. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

KUBLER, G. **The Shape of Time**: Remarks on the History of Things. New Haven-Londres: Yale University Press, 1962.

LEVIN, T. O Terremoto da Representação: composição digital e a estética tensa da imagem heterocrônica. In: BRUNO, F.; FATORELLI, A. (org.). **Límiars da Imagem**: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

LISSOVSKY, M. Os fotógrafos do futuro. In: LISSOVSKY, M. **Pausas do Destino**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014. p. 187-198.

MATTELART, A.; MATTELART, M. **Historia de las teorías de la comunicación**. Buenos Aires: Paidós, 1999.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Com-

panhia das Letras, 1998.

PIMENTEL, L. O leitor como produtor. In: CARVALHO, V.; FATORELLI, A.; PIMENTEL, L. (org.). **Fotografia Contemporânea**: Desafio e Tendências. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016. p. 129-144.

RANCIÈRE, J. **Políticas da escrita**. São Paulo: 34, 1995.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: 34, 2009.

RIO BRANCO, M. **Dulce Sudor Amargo**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1985.

RIO BRANCO, M. **Entre los Ojos**. Barcelona: Fundación "La Caixa", 1999.

RIO BRANCO, M. **Entre os Olhos e o Deserto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

RIO BRANCO, M. **Out of Nowhere**. São Paulo: Luste Editores, 2013.

RIO BRANCO, M. **Teoria da Cor**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2014.

RIO BRANCO, M. **Palavras cruzadas, sonhadas, roubadas, sangradas**. In: RIO BRANCO, M.; NOGUEIRA, T. (org.). São Paulo: IMS, 2020. p. 163-179.

TRACHTENBERG, A. (org.). **Ensaio sobre fotografia**. De Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

Gustavo Chataignier

Doutor em filosofia pela Universidade de Vincennes-Saint-Denis-Paris VIII, em Paris, França. Pesquisador associado ao Laboratório das lógicas contemporâneas da filosofia, Universidade de Vincennes-Saint-Denis-Paris VIII. Professor na Universidad Católica del Maule (UCM), em Talca, Chile.

Leandro Pimentel

Doutor em Tecnologias da Comunicação e Estéticas pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Professor associado da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Endereço para correspondência

Leandro Pimentel

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Faculdade de Comunicação Social

Maracanã, 20550-900

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.