



Entre as marcas do tempo em Miguel Rio Branco¹

Lívia Afonso de Aquino

Doutoranda em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo

Este artigo propõe uma leitura da obra do artista Miguel Rio Branco por meio da noção de imagem-poema² construída como metáforas visuais, ou seja, imagens que se relacionam por elementos simbólicos e pela disposição em conjunto, como dípticos ou trípticos. A temática relacionada ao tempo e suas marcas é abordada por meio destas intersecções presentes nas instalações *Negativo Sujo* e *Out of Nowhere*, e nos livros *Dulce Sudor Amargo*, *Nakta*, *Silent Book* e *Entre os olhos, o deserto*.

Palavras-chave

Fotografia Contemporânea; Miguel Rio Branco; Tempo; Corpo.

Miguel Rio Branco marca sua produção pela forma como constrói a temática por meio da conexão entre as imagens e seus desdobramentos em imagens-poema. Utiliza-se de fragmentos como pequenos signos, cicatrizes, marcas e tatuagens em que “o real referente não encontra lugar fixo, nem hora, porque o artista está permanentemente voltando à superfície fotográfica”.³ O recorte apresentado neste artigo enfoca o tempo e suas marcas estampadas no corpo e em lugares onde sua passagem é reconhecida por meio da análise das instalações *Negativo Sujo* (1978) e *Out of Nowhere* (1994), e dos livros *Dulce Sudor Amargo* (1985), *Nakta* (1996), *Silent Book* (1997) e *Entre os olhos, o deserto* (1997).

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 que foge a uma definição de lugar. O tema apresenta um caráter residual, diluído no processo de transferência do fato à imagem:

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Definição do crítico Paulo Sérgio Duarte que aponta “estruturas significantes dadas por sintagmas visuais que atuam por baixo de uma eclosão de sentidos”. In: Duarte, Paulo Sérgio. “Pele do Tempo” In: Rio Branco, Miguel. *Pele do tempo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.

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.

“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

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. A ligação entre as imagens formam uma espécie de quebra-cabeça de problemas que se repetem e se modificam nas diferentes montagens.

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. *Silent Book* é repleto de sinais da ação do homem e do tempo: coisas e superfícies carcomidas, relógios quebrados, vestígios e marcas.

Em *Entre os olhos, o deserto*, Miguel Rio Branco estabelece estas relações por meio dos objetos abandonados no deserto, na textura da tinta descascada do teto e na forma da espiral que remete a uma noção de tempo [01]. Outro elemento que surge é a pegada que, por si mesma, já traz a referência do vestígio, e aqui se liga à carcaça de um animal e à textura ferruginosa de carros expostos às intempéries locais.



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

O tempo é para Miguel Rio Branco o elemento que evidencia a destruição de objetos e pessoas, e marca um mundo que se dissolve e se desconstrói dentro das imagens⁵. O autor evidencia este aspecto ao mostrar diferentes trabalhos na mostra *Pele do Tempo* (2000), que carrega no próprio nome a noção poética da coleção.

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

⁵ Salles, Evandro. “Cruel horizonte”. In: *Reverendo Brasília neu gesehen. III Fórum Brasília de Artes*. Brasília: Goethe Institute & Fundação Athos Bulcão, 1994.

“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”.⁶

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 metáfora⁷ 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 viés que Miguel Rio Branco aponta reflexões sobre a forma de criação de diferentes relações do homem com o tempo por meio da fotografia. É no corpo que ocorrem as ações do tempo e também do próprio homem, as inscrições e tatuagens o transformam, tudo passa a significar a partir da outra imagem, como um duplo que encerra o corpo e seus desdobramentos⁸.



02 (acima), 03 (ao lado, acima) e 04 (ao lado, abaixo). *Negativo Sujo*, 1978.

Na série *Negativo Sujo*, sua primeira montagem, 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 movimentadas⁹. Embora mostre uma visão ampla do espaço onde se localiza aquela comunidade, é através do corpo e das pessoas que se tem a

⁶ Duarte, Paulo Sergio. “Pele do Tempo”. In: *Pele do tempo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.

⁷ Nouhaud, Jean-Pierre e Lens, Íris. In: *Coração espelho da carne*. Stuttgart: Institut für Auslandsberziehung, 1991.

⁸ 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.

⁹ Coutinho, Wilson. “O país diante do seu foco”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 1984.

percepção da sua totalidade. Trabalhadores, negociantes, jogadores, prostitutas e a população sertaneja local são postos como uma representação deste pequeno grupo [03 e 04], trazendo à tona relações entre retrato e sociedade como uma convergência cultural, política e social. Aquilo que Annateresa Fabris chama de “arquétipos sociais e não tanto a indivíduos concretos”.¹⁰

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 grupo. A montagem de *Negativo Sujo* em papel de embrulho reforça a idéia da aridez e da pobreza do local.

Em um dos painéis [02], duas fotos são costuradas entre si por um fio preto: uma exhibe as vísceras de um animal aberto e a outra, uma mulher deitada nua, provavelmente uma prostituta, em cujo corpo a brutalidade social é vivenciada. A carne está ligada a pessoa como uma espécie de sutura. O boi esquartejado 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 do artista.

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; a presença do corpo como um elemento de sensualidade e morte e, por fim, a relação entre o homem e o animal.

No livro *Dulce Sudor Amargo* estabelece entre as imagens as analogias que marcam o prazer do corpo e a dor que suas marcas carregam. O conjunto de fotografias suporta uma contradição entre o sofrimento de um homem abandonado à própria sorte e a leveza e sensualidade de roupas secando ao sol. Funciona como 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 fachadas¹¹ [05]. 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

¹⁰ Fabris, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. Pág.173.

¹¹ Bril, Stefania. “Imagens de vida-inferno”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 18/10/1980. Pág. 15.

sobrevivência. (...) A analogia entre o corpo e a casa não é gratuita. Habita-se uma casa como um corpo de mulher”.¹²

O sentido desta presença feminina é o que seus corpos carregam de significado, com as cicatrizes de brigas de rua, de torturas e de doenças.



05 e 06. *Dulce Sudor Amargo*, 1985.



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

É importante ressaltar neste livro a página dupla que mostra o cachorro e o homem deitados no chão. Intituladas *Man dog* e *Dog man* [07], estas fotografias apresentam, do ponto de vista formal, características que as aproximam como a cor e a textura, e reforçam a relação entre o homem e o animal na obra de Miguel Rio Branco.

O que algumas imagens evidenciam é a própria noção de animalidade por meio da forma dos objetos e das marcas na pele, como no formato do broche de besouro semelhante à cicatriz no ombro da mulher [06], estrutura que se repete no livro. Deste modo, a presença de diversos bichos, especialmente do cachorro que circula por muitas cenas, transforma-se em metáfora daquelas pessoas marginalizadas¹³, e isso acontece de diferentes maneiras dentro do trabalho, por analogias e semelhanças.

¹² Moraes, Frederico. “Corpos e casas corroídos: o Maciel fotografado por Miguel Rio Branco”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 21/11/1980.

¹³ Carvajal, Rina. “Rutas: América Latina”. In: *Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros*. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: A Fundação, 1998. Vol. 2.

Se em *Negativo Sujo* e *Dulce Sudor Amargo* o autor sugere a relação entre homem e animal como pares, no livro *Nakta* a idéia é 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. (...) Visões do lado animal do homem. Nasceu aí o que alguns chamaram de *The Meat Book*. (...) 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”.¹⁴

Na obra de Miguel Rio Branco, o que indica 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.



08 e 09. *Nakta*, 1996.

As pessoas que aparecem no livro ficam na sombra ou são vultos, 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 fosse semelhante à figura da imagem que lembra o formato de um bicho preso em uma janela [08 e 09].

Algumas fotografias de *Nakta* são parte de uma matéria documental sobre os índios Gorotire no Pará. 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. Todos estão postos aqui como pequenos recortes de uma humanidade na visão do autor.

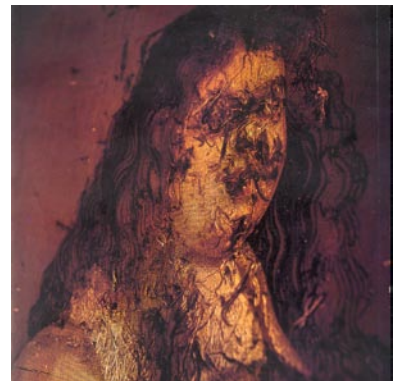
¹⁴ Rio Branco, Miguel. *Nakta*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.



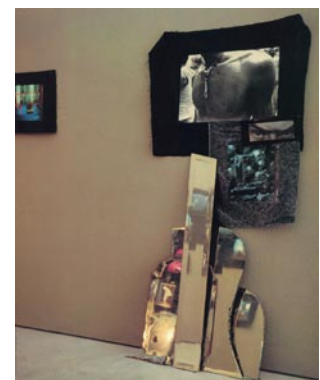
Por vezes as metáforas visuais se dão por meio de fragmentos que aproximam o homem do animal pela forma do próprio referente, como no caso das mãos e pés humanos e as patas de uma galinha; ou pela textura, como a pele e o vestido vermelho que adquirem o mesmo aspecto da carne do boi [10]; ou ainda na feição do homem semelhante ao couro enrugado do cão [11]. A presença destas características simbólicas assume uma espécie de comportamento adaptativo, como no mimetismo: o corpo veste a pele e a penugem, adereços que aproximam o elemento do seu entorno pela identificação com o grupo.



10 e 11. *Nakta*, 1996.



12, 13 e 14. *Silent Book*, 1997.



15. 16 e 17. Instalação *Out of Nowhere*. 1994.

Em *Nakta* Miguel Rio Branco chega ao extremo do corpo, fecha na pele, entra na carne e o conecta com o animal de forma marcante, apontando questões que se aproximam de uma noção de um corpo como território. 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.

A instalação *Out of Nowhere* e o livro *Silent Book* apresentam características que se aproximam dos trabalhos anteriores. Pela forma de produção e edição favorecem a criação de um lugar imaginário onde o corpo sofre novamente 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 frequentam um local aparentemente muito simples. Em *Out of Nowhere* as fotografias dos lutadores, em conjunto com os recortes de jornais de jogos e atores sugerem que aquele lugar imaginário toma parte na idealização do universo do cinema e do esporte [15 e 16]. Nos dois trabalhos, a temática assume semelhanças que são aqui analisadas em conjunto.

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 a morte. Neste momento, Miguel Rio Branco faz uso do efeito obtido por um longo tempo de exposição do obturador da câmera que deixa um borrão na fotografia quando o referente está em movimento. Nestas imagens, a agitação dos boxeadores em treinamento sugere um corpo se desmanchando [12 e 13], 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 *Silent Book*, a 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, reforçando a sugestão de que está ali se desmanchando [13]. Em *Out of Nowhere* o espelho, que faz parte da própria instalação como objeto [17], assume o papel de duplo por ao mesmo tempo dobrar a visão do boxeador e do observador, promovendo uma fragmentação.

“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

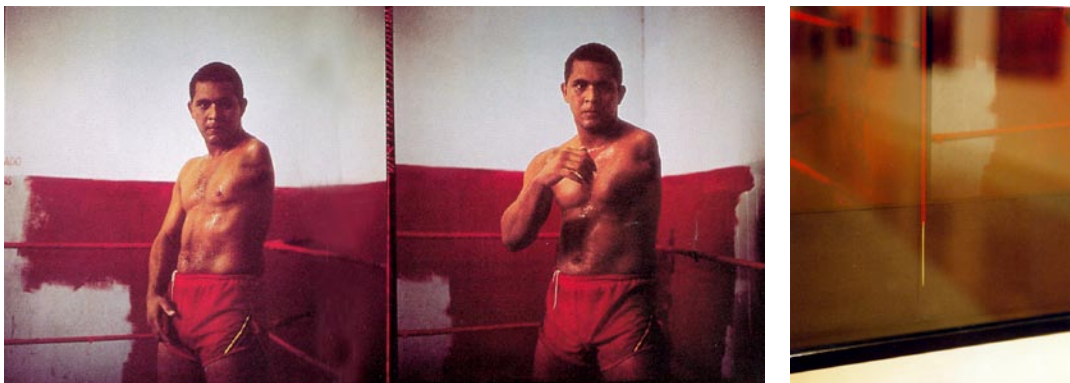
não se vê. (...) É como se tivesse diante, sempre, a imagem de si, em cada ato, em cada movimento. (...) Não se pode viver diante de um espelho”.¹⁵

O que se vê nestas cenas de espelho não é aquele sujeito fotografado, mas as imagens plurais que ele pode representar dentro da obra de Miguel Rio Branco. *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.

Outra metáfora desta decomposição está na própria capa do livro [14], 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.



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



19 e 20. *Sem*, 1994.

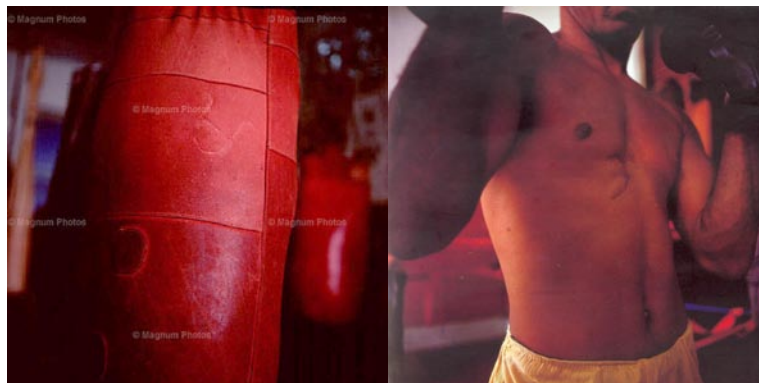
O díptico *Hells dyptich* [18], presente em *Silent Book*, também revela esta desconstrução. Mostra a reprodução de uma tela contendo uma mulher seminua carregada por demônios que se contrapõem à outra cena contendo faixas usadas por um lutador e jogadas no chão após o uso. Formalmente, as duas têm uma composição muito semelhante pela estrutura diagonal e pelo tom quente e são um bom exemplo da

¹⁵ Fabris, *op. cit.*, pág. 154.

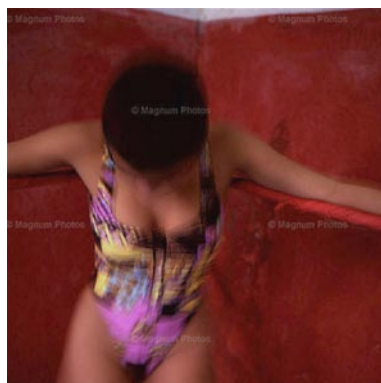
justaposição de imagens que o autor utiliza ao retirar um fragmento do contexto original para criar uma nova narrativa¹⁶.

O que todas estas características indicam é a visão de um corpo despedaçado 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* [19], 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 membro para um lutador, ou seja, a representação de impedimento ou grande resistência.

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 [20], sugerindo uma ligação com as cicatrizes e com a própria emenda dos sacos de luta. Em outro díptico intitulado *Scar bag* [21] presente em *Silent Book*, o saco de boxe costurado com uma marcação em brasa no couro indica pelo desenho a semelhança com a forma da cicatriz na pele do lutador à direita, outro tipo de sutura.



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

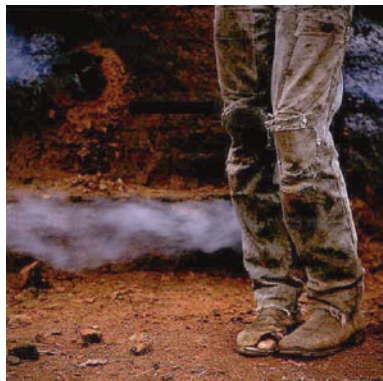


22, 23 e 24. *Silent Book*, 1997.

¹⁶ Pedrosa, Adriano. “Miguel Rio Branco”. *Flash Art*. Milão/Nova Iorque: nº 206, Vol. XXXII, (103), 05-06/1999.

Miguel Rio Branco trabalha o corpo numa visão escultórica que surge como território onde se vivenciam os temas presentes tanto em *Silent Book*, como em *Out of Nowhere*. O corpo jovem e belo, com formas bem definidas que aludem a vida e o prazer [16 e 23], bem como outro corpo cujas marcas na pele ou na roupa indicam uma decomposição, a dor e a morte [24]. Aqui o tratamento da luz possibilita a percepção do volume e a compreensão do espaço tridimensional por meio da fotografia.

No livro há referências a temática 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, como o sangue da poça, o preservativo usado jogado no chão, os restos de animais, a cruz de um jazigo [25] e o boi sangrado. 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 sugere o enfrentamento do toureiro em uma tourada [22 e 23], na iminência da possibilidade do fim, como quem se sujeita ao globo da morte utilizado no circo, outro elemento presente.



25, 26 e 27. *Silent Book*, 1997.

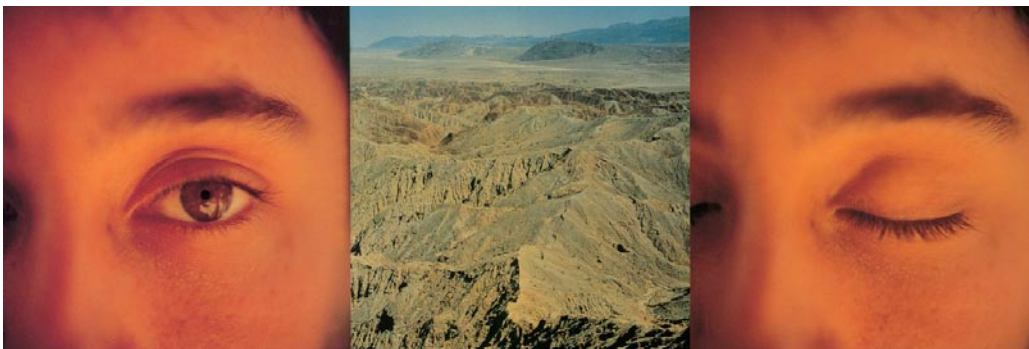
A idéia da morte aparece também por meio das reproduções de obras que abordam a dicotomia entre céu e inferno. É o caso das pinturas que mostram a violência de uma mulher levada por demônios [18], ou de relevos e esculturas religiosas. Neste sentido, o retrato do boxeador [27] sugere a figura de Cristo crucificado olhando para o alto, contraponto a uma terra onde as condições do homem e do lugar apontam a destruição pelo fogo [26].

Difícil definir uma linearidade aos assuntos tratados em *Silent Book*, é como se os temas fossem iniciados sucessivamente. A unidade desta obra encontra-se justamente na forma como Miguel Rio Branco cria um encadeamento entre as fotografias a cada leitura.

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 por meio dos objetos abandonados, das carcaças de animais e de vestígios como as pegadas no chão, que mostram como a decomposição do homem continua a fazer parte do seu universo expressivo.



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



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



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

Porém, a forma de representação do corpo aponta para 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 [29] que compõem quase

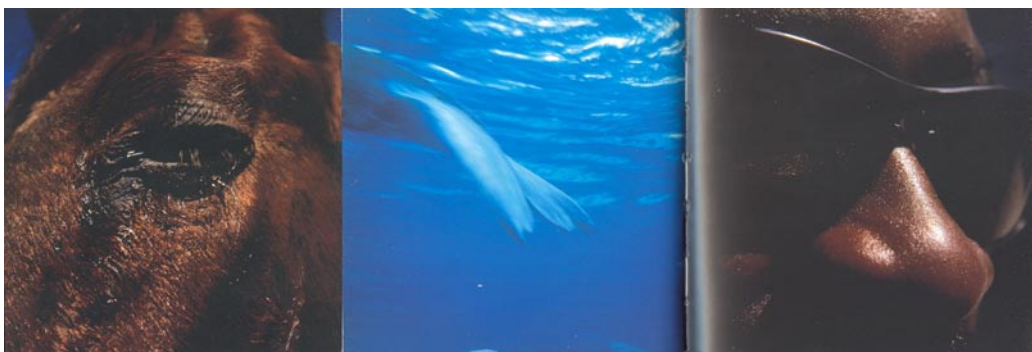
sempre as laterais dos trípticos de forma que, entre eles é que as metáforas visuais passam a existir.

O olho aqui assume um caráter plural do corpo. São olhos de homens, mulheres, crianças e animais, expressões de dor, tristeza ou espanto, retiradas de imagens de televisão, ou ainda representados por objetos como o farol do carro ou por analogia como o buraco da janela [28]. 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 a solidão pela imensidão do deserto [29 e 30], 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”.¹⁷

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. No livro de Miguel Rio Branco esta vivência é assimilada pelo próprio olho, pela presença das inúmeras analogias visuais.



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

As fotografias que compõem os trípticos mostram praticamente todas as temáticas já trabalhadas pelo autor em outras montagens. Além da passagem do tempo, comentada anteriormente, a presença do animal surge de três formas. Primeiro nas

¹⁷ Citação do próprio autor em *Entre os olhos, o deserto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.



inúmeras cenas de tubarões e peixes nadando em um aquário [31], que indicam a imensidão e o vazio semelhantes ao do deserto. Depois no cão com suas pegadas que remetem à idéia de que é testemunha de algo. 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 [31] e do tubarão.

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 [30]. Encontra-se presente em outros momentos como no tríptico em que assume o lugar dos olhos, sugerindo que ambos podem refletir estas metáforas. 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 transformando-se em paisagens desérticas.

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, o reflexo afirma que o outro lado não oferece saída, para onde se olha vê-se o vazio deste cenário [30]. 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 ou nos caminhos onde não se avista o fim, cercado por tubarões, grades, espinhos ou cercas que remetem ao formato dos olhos.

Neste sentido, os trabalhos apresentados neste artigo apresentam operações que criam metáforas para um espaço imaginário, habitado por um homem e sua relação com o tempo na visão construída por Miguel Rio Branco. A cada montagem os sentidos emergem das conexões entre os fragmentos, na construção de imagens-poema, autênticas dobraduras visuais.

Referências bibliográficas

Arte Foto. (CANONGIA, Ligia. “ArteFoto”). Rio de Janeiro: CCBB, 2002.

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

Coleção Pirelli de Fotografias de 1992 (2). (FERNANDES JUNIOR, Rubens. “Fotografia Brasileira Contemporânea: influências e repercussões”). São Paulo: MASP, 1992.

Coração espelho da carne. (NOUHAUD, Jean-Pierre e Lens, Íris) Stuttgart: Institut für Auslandsberziehungen, 1991.



- COUTINHO, Wilson. “O país diante do seu foco”. **O Globo**. Rio de Janeiro: 1984.
- Dulce Sudor Amargo**. (NOUHAUD, Jean Pierre. “Carta a um amigo da Bahia”). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- Entre os olhos, o deserto**. (STRAUSS, David Levi. “Entre os olhos, o deserto: no escuro”). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- 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.
- HERKENHOFF, Paulo. **A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro (46ª Feira do Livro de Frankfurt), 1994.
- KRAUSS, Rosalind. **Lo fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Mapas Abiertos** (CASTELLOTE, Alejandro. “Mapas Abiertos” e Fernandez, Rubens. “La fotografía brasileña y la década de 1990”) Barcelona: Fundación Telefónica, 2003.
- Miguel Rio Branco**. (STRAUSS, David Levi. “A bela e a fera, bem entre os olhos”). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- 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. “Corpos e casas corroídos: o Maciel fotografado por Miguel Rio Branco”. **O Globo**. Rio de Janeiro: 21/11/1980.
- MORAIS, Frederico. “O Campo tridimensional: Esculturas, Relevos, Objetos e Instalações”. In: **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- Nakta**. (CALAFERTE, Louis. “Noite Fechada”). Curitiba: Fundação Cultural, 1996.
- Out of Nowhere**. (CANONGIA, Ligia. “Sobre a cor e a luz”). Rio de Janeiro: MAM, 1996.
- PEDROSA, Adriano. “Miguel Rio Branco”. **Flash Art**. Milão/Nova Iorque: nº 206, Vol. XXXII, (103), 05-06/1999.
- Pele do tempo**. (DUARTE, Paulo Sergio. “Pele do Tempo”). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.
- Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros. XXIV Bienal de São Paulo**. (CARVAJAL, Rina. “Rutas: América Latina”). São Paulo: A Fundação, 1998. Vol. 2.
- SALLES, Evandro. “Cruel horizonte”. In: **Reverendo Brasília neu gesehen. III Fórum Brasília de Artes**. Brasília: Goethe Institute & Fundação Athos Bulcão, 1994.
- Silent Book**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.