

## DOSSIÊ

---

Mariano Klautau Filho

# *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, um filme de Miguel Rio Branco

### Resumo

*Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, produzido por Miguel Rio Branco em 1981 e captado em película 16mm em 1979 é uma incursão à Comunidade do Maciel, distrito de prostituição no Bairro do Pelourinho em Salvador, Bahia. A rua, os bordéis, a arquitetura em ruínas e, em especial, as mulheres e suas cicatrizes compõem uma paisagem humana de tensão erótica e social. O filme é o documento de uma experiência vivida da realidade brasileira e um exercício sobre o retrato, o corpo e a pose. A imagem em movimento dialoga com imagens fixas, ruídos e músicas construindo um espaço de aproximação e confronto com o lugar, no qual a dinâmica entre fotografia e cinema constitui a poética do artista e sua experiência na década de 1980.

### Palavras-chave

Cinema. Fotografia. Miguel Rio Branco. Retrato. Pelourinho.

Entre os anos de 1978 e 1981, o trabalho do artista Miguel Rio Branco<sup>1</sup> começava de fato a ter mais visibilidade. Com isso ganhou a atenção da crítica que atuava nos jornais cujas resenhas atestaram na época o impacto que suas fotografias provocaram nos espectadores. Dois trabalhos significativos sintetizam sua produção naquele período e explicam a sua chegada mais frequente no circuito de exposições: as individuais *Negativo sujo de 1978* e *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno de 1980*.

A primeira, apresentada no Parque Lage, no Rio e depois no MASP, em São Paulo, reuniu aproximadamente 300 imagens organizadas em blocos e montadas sobre diversas folhas de papel carne-seca, do tipo “embrulho”, que pendiam do teto. Ampliadas precariamente em pequeno formato, as fotografias pareciam mais cópias de trabalho, e eram coladas justapostas formando vários grupos de imagens. O espectador circulava por entre as peças, pois nada ficava sobre a parede. Nas imagens, misturavam-se cenas, personagens e ambientes do interior brasileiro, especialmente do nordeste: garimpeiros, prostitutas, lavradores, matadouros, bares, portas de cinema. Situações do cotidiano permeado pelo trabalho e lazer.

A segunda, montada na Galeria Fotoptica, em São Paulo e em seguida na Galeria de Fotografia da Funarte, no Rio mostrava pela primeira vez na carreira do artista um conjunto de imagens realizadas no Maciel, distrito de prostituição no Bairro do Pelourinho em Salvador, em 1979 durante um período de intensa frequência de Rio Branco no lugar. É a primeira vez também que o artista adere de modo enfático à intensidade da cor em seu trabalho, o que irá marcar profundamente sua poética a partir dali. Tais fotos revelam uma proximidade inusitada com os personagens do bairro, em especial as mulheres, cujas cicatrizes tomam o primeiro plano da imagem, ou se misturam aos retratos dos corpos e às edificações em ruínas dos sobrados seculares. A experiência social do artista rompe o limite de uma fotografia factual, invade os ambientes internos dos prostíbulos e constrói uma intimidade tanto com os acontecimentos da rua quanto com o que ocorre no quarto das prostitutas.

Como parte da mostra, Rio Branco apresentou um audiovisual com um conjunto maior de imagens e uma trilha com canções românticas. Tudo foi captado em filmes cromo cuja vivacidade das cores puxava para os tons de

\* Este texto é uma versão reduzida de parte do capítulo dois da tese *Miguel Rio Branco: imaterialidades do objeto, materialidades da imagem*, defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP.

1. Miguel Rio Branco nasceu 1947 nas Ilhas Canárias. De família brasileira, sempre viveu e atuou no Brasil. Morou por períodos curtos de sua formação e experiência profissional na Europa e EUA. Atualmente vive no Estado do Rio de Janeiro.

vermelho, marrom e amarelo e emprestava aos corpos e ambientes um caráter dramático e erótico. No mesmo período, ele também captou em película o cotidiano do bairro e finalizou em 1981 o filme no qual insere em sua narrativa diversas imagens do ensaio fotográfico<sup>2</sup>. Essa obra fílmica de Rio Branco recebeu, em 1982, o prêmio da crítica internacional do XI Festival de documentários e curtas de Lille na França, além de Melhor Fotografia no Festival de Brasília, em 1981. Dali em diante o filme circulou por muitos festivais e progressivamente, foi ganhando, décadas depois, os espaços expositivos destinados às mostras de artes visuais, tornando-se um dos trabalhos mais importantes da carreira do artista.<sup>3</sup>

O filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* é uma incursão mais detida pelas ruas, becos, bares e quartos da comunidade do Maciel, onde a imagem em movimento absorve, de modo significativo, as imagens estáticas extraídas do conjunto fotografado em cromo. O filme acumula a tensão previamente construída na exposição e nos experimentos do audiovisual. Nesse sentido, torna-se um híbrido, cuja tensão se manifesta em distintos aspectos, pelo menos em três: o conteúdo social, o plano do suporte e a paisagem sonora, corpo onde se localizam as canções.

Não é a intenção neste estudo identificar esses três aspectos como instâncias separadas. No entanto, não poderia deixar de mencionar que, em certa medida, o conteúdo social (como sinônimo de fotografia documental) foi o que atraiu imediatamente a atenção da crítica, considerando o conjunto formado por exposição, audiovisual e filme. Não esquecendo o caráter legítimo da vontade e do impulso do próprio artista dedicado às questões humanas, traço observado em seu trabalho ao longo da década anterior.<sup>4</sup>

A adesão à fotografia interessada na experiência social era estimulada abertamente pelas críticas e resenhas de Frederico Moraes, Wilson Coutinho, Roberto Pontual, Moracy de Oliveira, entre outros críticos atentos à produção fotográfica entre os anos 1970 e 1980. Moraes foi, talvez, o mais contundente naquele período. Ao fazer um balanço sobre a qualidade das exposições acontecidas no mês de julho de 1980, no Rio de Janeiro, mostra-se muito claro em sua posição sobre a fotografia: “[...] sou radical, me interessa, nela, o valor expositivo, ou seja, o real. Contra todo o formalismo do olho ou do laboratório, me interessa seu poder de denúncia social, como documento, como instrumento de discussão do poder.”<sup>5</sup>

O terreno era propício para a recepção da obra de Rio Branco, que, de um lado, discutia o suporte interferindo na lógica do ensaio documental e, de outro, mergulhava na realidade social do interior do país (Nordeste em *Negativo sujo*) e do cotidiano metropolitano de uma grande cidade brasileira (Maciel, Pelourinho, Salvador em *Nada levarei...*).

2. RIO BRANCO, Miguel. *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*. Direção: Miguel Rio Branco. Rio de Janeiro, 1981. (20 min), son., color, 16mm.

3. O filme ocupou os espaços de artes visuais na medida em que Rio Branco começava a dedicar-se mais constantemente às instalações a partir da década de 1990. A obra é exibida regularmente no pavilhão dedicado ao artista no Inhotim, em Minas Gerais, pertence ao acervo do MOMA de Nova York e participou da XXIX Bienal de São Paulo, em 2010 e da individual *Ponto cego* em Porto Alegre, em 2012, entre outras. O filme pode ser acessado no site oficial do artista: [www.miguelriobranco.com.br](http://www.miguelriobranco.com.br), mas recomenda-se que seja visto na forma de projeção em sala expositiva ou cinema. Esta análise pauta-se no contato imersivo e necessário permitido tais formas de exibição.

4. Importante ressaltar que nos anos 1970, o artista desenvolveu vários projetos em audiovisual e cinema como diretor, fotógrafo still e diretor de fotografia, incluindo trabalhos experimentais em película Super 8.

5. “Em matéria de fotografia sou radical, me interessa, nela, o valor expositivo, ou seja, o real. Contra todo o formalismo do olho ou do laboratório, me interessa seu poder de denúncia social, como documento, como instrumento de discussão do poder. Ou seja, me interessa o lado “desenho” da fotografia, e menos o lado “pintura”. Por isso, na mostra citada, o formalismo de Osmar Villar tende ao preciosismo vazio, que nem o álbi da ecologia e da defesa do verde justifica, enquanto cresce em interesse aquele painel-denúncia sobre a Cidade de Deus, de Hugo Denizart. Com uma montagem semelhante à de Miguel Rio Branco, ano passado na Escola de Artes Visuais, Denizart reuniu várias fotos de uma mesma realidade tomada como referência para o estudo da violência social” (MORAIS, 1980).

As imagens do filme de Rio Branco impressionam, de fato, pela relação próxima, “crua”, quase “natural”, com que a câmera invade um ambiente social à margem do poder econômico e da qualidade de vida material das classes mais privilegiadas financeiramente. O impacto no espectador parece ser mais forte, primeiramente, pela impressão de realidade que a imagem em movimento pode causar. Os habitantes do Maciel, a prostituta, os clientes, as crianças na rua, os cachorros nas calçadas, vistos anteriormente em imagens estáticas na galeria, subitamente estão ali, reaparecem movendo-se como seres reais, extraídos de um cotidiano existente.

A música nos ajuda a entrar de forma suave na atmosfera do bairro, em um dia qualquer, assim como nos introduz no ambiente estético da obra. O tom quente das cores acentua o amarelo queimado das últimas horas da tarde, e a aparente calma das primeiras cenas está ligada fortemente a certo estado de letargia, distensão no corpo daqueles que não estão ocupados pela ordem produtiva e econômica do trabalho. O céu azulado aparece por trás de janelas vazadas de casarões semiabandonados, e instala-se, muito brevemente, na introdução do filme uma atmosfera nostálgica acentuada pela gravação instrumental de *Rosa*, de Pixinguinha, e *Nada além*, de Custódio Mesquita e Mário Lago.

A figura de um senhor negro vestido de branco, de chapéu e em pé numa ladeira, que nos remete ao compositor Cartola ou mesmo a Pixinguinha, na verdade encarna, no trecho inicial do filme, um símbolo do refinamento cultural da identidade brasileira. É a representação de uma época, cuja mestiçagem estava na junção entre a herança musical africana e uma certa tendência à melancolia encarnada na sofisticação melódica de músicos nascidos nos berços do samba, bairros populares de cidades brasileiras entre os anos 1920 e 1940.

Não à toa, a versão instrumental de *Rosa*, escolhida para a abertura, é tocada por Ivanildo Sax de Ouro, músico bastante popular, que inicia sua carreira no mercado fonográfico naquele ano de 1979. As versões de Ivanildo são também uma aproximação da herança sofisticada das canções com uma simplicidade nos arranjos que o tornaram conhecido pela difusão radiofônica e, conseqüentemente, muito escutado pelas camadas populares. Rio Branco disse que as músicas escolhidas para o filme saíram basicamente do repertório que ele costumava ouvir no ambiente do Maciel. Tal relação entre música e imagem, entre paisagem sonora e personagem fotografado, foi habilmente incorporada ao trabalho fílmico, funcionando como uma partitura da cadência das imagens. A construção da identidade daquelas pessoas reais captadas pelo filme está ligada à organização dos sons e músicas no corpo do trabalho.

A faixa musical de Ivanildo Sax de Ouro emenda *Rosa* com *Nada além*, outra canção muito conhecida. Ambas estão reunidas em uma mesma faixa,

ao estilo de um *pout-pourri*, por uma empatia popular significativa: tornaram-se grandes sucessos na voz de Orlando Silva. Toda essa paisagem cultural evocada pela música (como *signo* das raízes da identidade de um povo) cria uma moldura importante para as imagens. E, na medida em que elas vão se sucedendo – som, ruído, música e imagens em movimento e fixas –, o filme cria um ritmo que confronta herança, história, decadência e vida social.

Nos dois primeiros minutos, vemos o encontro entre a música melódica e nostálgica e as imagens de abandono das fachadas dos casarões e suas sacadas com roupas dispostas para secar. Esse contraste ganha a síntese apaziguadora na imagem do “preto velho” elegantemente vestido à moda de um compositor de samba. No entanto, essa breve introdução é uma dissimulação, uma ironia em relação ao ambiente pitoresco da Bahia; a representação de uma falsa exuberância e tranquilidade de uma imagem pintada ou fotografada sobriamente ao estilo de Verger. Tudo uma ilusão, pois rapidamente a atmosfera nostálgica é quebrada por uma voz à capela, que canta o fragmento de uma frase: “Na Bahia, eu me fiz (quis) bem, na Bahia...”, seguido de um batuque que nos acompanha pela câmera subjetiva, em movimento por um beco.



Figura 1. Frames do filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, 1981. Fonte: Miguel Rio Branco, site oficial do artista. Reprodução: Mariano K. Filho.

Sáimos da síntese de um *Cartola/Valsa de Pixinguinha*, atravessamos a viela e caímos em uma rua aberta com movimento de carros e homens jogando bola, quando surge, na narrativa, a figura de um negro sentado em uma soleira. Não se trata mais de um negro com traje elegante como o anterior. Parecendo um morador de rua, por seu aspecto mais “selvagem”, vestindo apenas um short, com os cabelos desgrenhados e uma fisionomia absorta, o homem está sentado e balançando suavemente as pernas cruzadas.

A câmera em movimento se concentra em alguns segundos nesse homem e sincroniza o ritmo do balanço de suas pernas à cadência de um *reggae* de Bob Marley. Enquanto o senhor da valsa remetia à elegância de *Cartola*, esse novo personagem captado por Rio Branco em um embalo jamaicano parece ter saído de uma fotografia de Cristiano Junior. Tal qual uma espécie de “negro fujão” ou “escravo libertado” do século XIX jogado à própria sorte, na miséria social

do final da década de 1970, essa figura do negro nos desloca para a reflexão aguda e premonitória, aparentemente distante, de Joaquim Nabuco:

Depois que os últimos escravos houverem sido arrancados ao poder sinistro que representa para a raça negra a maldição da cor, será ainda preciso desbastar por meio de uma educação viril e séria, a lenta estratificação de trezentos anos de cativo, isto é, de despotismo, superstição e ignorância. O processo natural pelo qual a escravidão fossilizou nos seus moldes a exuberante vitalidade do nosso povo durou todo o período do crescimento, e enquanto a nação não tiver consciência de que lhe é indispensável adaptar à liberdade cada um dos aparelhos do seu organismo de que a escravidão se apropriou, a obra desta irá por diante, mesmo quando não haja mais escravos. (NABUCO, 2011, p. 12).

Em movimento, a câmera destaca esse personagem em partes: as pernas cruzadas, o perfil do corpo, o rosto em *close-up* (figura 1). Ele irá aparecer brevemente em outras situações ao longo do filme, mas aqui sua figura também funciona como uma elipse entre a escravidão histórica e oficial e a presença marginal que ocupa seus descendentes mestiços: o filme encadeia uma sequência de fotografias fixas de retratos, alguns parcialmente conhecidos pelas exposições e audiovisuais exibidos anteriormente. Fica mais evidente a presença de uma comunidade negra habitando em condições precárias os sobrados que outrora foram da moderna cidade colonial da elite europeia. Torna-se claro o alcance vívido das palavras de Nabuco sobre a enorme sombra da escravidão estendendo-se no tempo, um século depois, naquela Comunidade do Maciel.<sup>6</sup>

É por meio do encadeamento das imagens fixas, intercalado pelo livre movimento de câmera, que Rio Branco enfatiza o interesse pelo retrato em suas variadas possibilidades: utilizando-se de enquadramentos diversos, capta imagens individuais ou de conjunto, como mulheres com crianças no colo, homens posando de corpo inteiro diante das tabernas, senhoras exibindo suas joias e unhas pintadas, *close-ups* dos rostos e partes do corpo, e detalhes, como a carteira de trabalho enfiada no bolso da camisa. As escolhas de corte e enquadramento indiciam uma proximidade física com a identidade do outro. Muitos estão numa relação franca e erótica com a câmera, exibindo seus olhares, seus objetos, seus filhos, seus corpos, suas roupas (figura 2).

Uma vez mais a música está presente como signo social e acentua o aspecto político do trabalho. A relação entre a imagem do negro de rua à semelhança de um escravo e a série subsequente de retratos ganha, com a canção *Survival*, de Bob Marley, a ideia de uma nação brasileira negra em diálogo com a identidade global, ligada à África e à Jamaica. Os retratos em sequência formam uma espécie de álbum de família da identidade racial do país, à margem do seu poder econômico. A música de Marley pertence a um disco que chama a

6. O livro *O Abolicionismo* de Joaquim Nabuco é lançado em 1883.



Figura 2. Frames das fotografias utilizadas no filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, 1981, site oficial do artista. Reprodução: Mariano K. Filho.

atenção para a emancipação e a capacidade de sobrevivência da comunidade negra internacional.

Lançado naquele ano de 1979, assim como a gravação de Ivanildo do Sax, *Survival* reforça, nas entrelinhas explícitas da sequência fílmica de Rio Branco, o lugar do Brasil na unificação dos países africanos e seus movimentos de independência política. No entanto, o que as imagens evocam é um conjunto de contradições observadas entre as comunidades negras como nações livres e independentes. No caso específico do universo do Maciel, vê-se um Brasil negro ainda escravizado pela miséria social, mas afirmando sua sobrevivência, ressaltada na canção de Marley.

How can you be sitting there  
telling me that you care  
That you care  
When everytime I look around  
The people suffer in suffering  
In everywhere, in everywhere  
  
Na-Na-Na-Na-NA  
We're the survivors  
Yes, the black survival

I tell you what  
Some people got everything  
Some people got nothing  
Some people got hopes & dreams  
Some people got no aim it seems  
  
Na-Na-Na-Na-Na  
We're the survivors; yes the black  
Survival?

7. MARLEY, Bob; THE WAILERS. We are survival. In: \_\_\_\_\_. *Survival*. [S.l.]: Tuff Gong; Island Records, 1979. 1 disco sonoro (ca. 45 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

Apesar de o trabalho ressaltar um ambiente social à margem, uma vida material precária e o cenário de ruínas em que se encontra a arquitetura do bairro, não há um traço sequer de autocomiseração na expressão dos personagens. O que marca grande parte do filme, nos momentos em que as pessoas são o centro do quadro, são os gestos construídos diretos para a câmera. Alguns de sedução, como a boca entreaberta da moça com decote em V, ou a tragada no cigarro do homem em *close-up*. Outros, desprovidos de pose, mostram sorrisos francos e em certa medida, espontâneos. Em outras imagens, a pose é expressão acentuada, como a do grupo de três rapazes que exibem relógios e óculos escuros, ou a do homem de camisa branca, com as mãos na cintura.

Nessa perspectiva, a atitude do corpo nas imagens evidencia um espaço de proximidade entre os fotografados e o fotógrafo. Tal espaço, longe de ser apaziguador, abre a possibilidade para Rio Branco alcançar, na poética do filme, os componentes mais centrais de sua retratística: a pele, as pulsões, a energia sexual. A carga política de uma nação sobrevivente e mestiça – realçada pelo discurso do *reggae* – encontra no corpo uma tradução possível. A sequência das fotografias fixas volta a ser quebrada por imagens em movimento e pela substituição do discurso social de Bob Marley, pelo romantismo desenfreado e “alienante” de uma canção de Roberto Carlos.

Por que me arrasto a seus pés?  
 Por que me dou tanto assim?  
 E por que não peço em troca nada de volta pra mim?

[...] Porque é que eu fico calado?  
 Enquanto você me diz  
 Palavras que me machucam  
 Por coisas que eu nunca fiz.

[...] Mas acontece que eu  
 Não sei viver sem você  
 Às vezes me desabafo,  
 Me desespero, por que?  
 Você é mais que um problema  
 É uma loucura qualquer  
 Mas sempre acabo em seus braços  
 Na hora que você quer<sup>8</sup>

A música *Desabafo*, lançada no mesmo ano que a de Marley, conduz (a) uma nova sequência de imagens, nas quais o cotidiano da rua se mistura à ação em movimento de alguns personagens. A cena do casal que aparece dançando em um bar é singular. Meio tímidos, mas orgulhosos de seu romantismo, eles flertam com a câmera em um exibicionismo curiosamente discreto.

8. CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. Desabafo. In: CARLOS, Roberto. *Roberto Carlos*. [S.l.]: CBS, 1979. 1 disco sonoro (ca. 39 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.



Aparentemente, dançam um *reggae* registrado no som direto do filme, mas a canção de Roberto e Erasmo Carlos – inserida na trilha – sobrepõe-se ao som ambiente e domina a narrativa.

A oscilação entre som direto e trilha construída perpassa o filme inteiro e revela, sob muitos aspectos, as tensões que caracterizam a complexidade do trabalho. O batuque mencionado anteriormente, ouvido no momento subjetivo da câmera pelo beco, é captação de som direto que se funde ao som da rua: vozes, carros, risos, conversas. É essa rápida paisagem sonora que se apresenta para a mistura ao *reggae* de Marley. O *reggae* surge nesse momento como uma bandeira política de emancipação negra para, em seguida, ser engolida/engolfada pelo sentimento de paixão incondicional da canção romântica brasileira.

Na medida em que as músicas passionais avançam pela narrativa fílmica, a expressão do corpo e do sexo torna-se mais explícita como metáfora de identidade e história pessoal. A passagem de Bob Marley a Roberto Carlos é a de uma coleção de retratos representativos da nacionalidade africana para um instinto romântico e carnal, aspectos que podem ser relacionados ao comportamento da cultura brasileira. Porém, se ainda há o resquício de uma identidade (nacional, africana ou negra), ela parece dissolver-se no sujeito erótico, quando o filme mergulha em uma camada mais abaixo: as mulheres se despem, mostram os seios, fixam os olhos na câmera, masturbam-se, transam e gemem para o voyeur/câmera/artista que, a essa altura do acontecimento, chega muito perto do corpo e da pele. São bastante provocativos o olhar e o modo como uma delas se movimenta para a câmera, com os seios à mostra. A trilha que conduz esse momento é ainda mais popular e passional: *O grande amor da minha vida*, do paraibano Bartô Galeno, um dos expoentes do cancionero romântico brasileiro:

Amor, você não sabe o quanto eu estou sofrendo  
Amor, na sua ausência a solidão me apavora  
Amor, não consegui gostar de mais ninguém  
Porque você é o grande amor da minha vida  
Se eu pudesse neste momento estar contigo, meu amor.  
Nesta hora eu não seria um sofredor  
Eu seria o homem mais feliz do mundo<sup>9</sup>

As letras das canções funcionam como fios narrativos da vida daquelas mulheres. Note-se que tanto a canção de Roberto Carlos como a de Galeno narram a dependência amorosa masculina. São os homens que foram abandonados pelas mulheres ou que estão subjugados a elas. Essas micro-histórias sugeridas pelas canções no filme conferem certo poder à figura das mulheres e minam possíveis leituras conclusivas sobre o trabalho. Tal poder feminino está na voz e nas letras vindas do universo masculino: “Por que me

9. GALENO, Bartô. O grande amor da minha vida. In: \_\_\_\_\_. *No toca-fita do meu carro*. [S.l.]: Tapeçar, 1978. 1 disco sonoro (ca. 45 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

arrasto a seus pés?”, “[...] Sempre acabo em seus braços na hora que você quer”, diz a canção do Roberto. E mais explícito ainda fala Bartô Galeno, pois o sujeito da letra é masculino: “Amor, você não sabe o quanto eu estou sofrendo [...]”, “[...] na sua ausência a solidão me apavora”, “[...] Se eu pudesse neste momento estar contigo [...] eu não seria um sofredor/Eu seria o homem mais feliz do mundo”.

A subjugação do homem à mulher, inscrita claramente nas canções que compõem a trilha do filme, tira a obra do lugar-comum facilmente aceitável da relação unilateral de poder do homem sobre mulher, ou da câmera sobre o retratado. Certamente consideramos que toda relação entre câmera e objeto, fotógrafo e retratado é uma questão de poder. No entanto, mais do que isso, fotógrafo e fotografado – considerando vasto o campo semiótico do retrato – estabelecem um jogo duplo, que oscila entre a identificação e a identidade, como aponta Fabris (2004). E mesmo triplo, diria: entre a representação do sujeito retratado, a autorrepresentação do fotógrafo e as múltiplas identidades que possam construir tal relação.

Compreendemos que a câmera de Rio Branco, dirigida aos habitantes do Maciel, escolheu, em especial, as mulheres e seus corpos, em uma atitude masculina de desejo. Porém, tal relação de desejo, domínio, aproximação, permeada por uma potência erótica, demove o sujeito masculino de seu lugar de honra. O desejo instaurado no trabalho está relacionado a todo o envolvimento que o artista passou a ter com o lugar. As peles e cicatrizes estão a todo tempo sendo associadas/potencializadas às imagens das ruínas históricas de uma arquitetura em decomposição, de um símbolo de civilização branca que não deu certo, representada naquele espaço pelas edificações construídas pelos colonizadores.

O cenário edificado do Maciel registrado naquele ano de 1979, se olharmos em uma perspectiva macro, é um tipo de cicatriz no tecido urbano da história social da cidade, índice da presença de uma classe desprovida de recursos materiais e marcada pela atividade de prostituição. Houve, sobretudo, um desejo de conhecer o outro, entrar em território que não era seu, transitar nos interiores do bairro.

Estar com as prostitutas na sacada de um casarão e ver a rua do alto, de outras perspectivas e pontos de vista (fotografias e sequências em movimento atestam isso) é a conquista de territórios privilegiados que não lhe pertenciam. A procura por esses contatos e conquistas nasceu de um instinto sensual com a realidade, caráter impregnado em todo o conjunto do seu trabalho, e que, no Pelourinho, marca o período instaurador de uma descoberta poética. O comportamento sensual com a realidade concreta carrega todas as contradições pautadas pela tensão do mundo vivido, pela experiência do fenômeno.

As contradições que construíram o trabalho do Pelourinho são sublinhadas pelas tensões políticas e eróticas, conflitantes em alguns momentos; em outros, complementares.

Foi em 1979 que eu mais dialoguei com as mulheres do Pelourinho, em Salvador, Bahia. Nessa época o Pelourinho não era um lugar de prostituição pesada como hoje se encontra em vários lugares: era o baixo meretrício misturado com aquele marco histórico caído. Eram as cicatrizes delas com as cicatrizes abertas do lugar. Era pesado para elas, que sofriam bastante, eram massacradas e marcadas. Apesar disso, aquelas mulheres tratavam as pessoas com carinho. A prostituta era aquela mulher que tinha uma reação positiva diante da situação terrível de seu entorno. (RIO BRANCO. In: BOUSSO, 2012).

As imagens fotográficas e cinematográficas do Maciel possuem essa dimensão fortemente ambígua, de certa ternura às vezes, como no casal que dança no bar, e de “afronta” sexual, como na cena de masturbação. Ou ainda dos risos e brincadeiras diante da câmera, que contrastam com a profusão de corpos marcados pelos cortes, inclusive corpos de crianças. A desenvoltura com que todos se entregam para a câmera, com suas tragédias e deleites, põe o espectador em um ambiente desconfortável, que não poderia ter-se construído sem o campo físico e real no qual se moveu o artista. O trabalho do cinema e da fotografia é uma experiência indicial por excelência, acarretando vivências particulares e determinando, em muitos casos, uma poética construída por uma relação umbilical com a realidade.

A percepção de Angela Magalhães (2014)<sup>10</sup> sobre o trabalho do Pelourinho, no início dos anos 1980, é representativa do impacto que as imagens causavam no espectador. Mesmo acompanhando a montagem da mostra como pesquisadora e técnica da Funarte, seu depoimento revela ao mesmo tempo a dimensão sensorial e realista com que o trabalho chegava ao público: “[...] foi realmente o que me impactou porque percebi que era um projeto de longo tempo em que o fotógrafo tem que mergulhar e trazer uma pulsão de vida daquilo, e que eu até então não tinha visto algo com aquela dimensão.”<sup>11</sup>

Ângela destaca a diferença da obra em relação ao que se via no Brasil. Naquele início da década de 1980, em que atuava nos projetos da Funarte em todo o Brasil, a produção fotográfica de caráter documental estava ligada muito ao acontecimento em que “as coisas ficavam muito na superfície, ali no fato”. Esses aspectos relatados por Magalhães podem ser um parâmetro para que se considere o lugar que Rio Branco passou a ocupar na cena brasileira, que de certo modo, era dominada pelo estilo documental. O artista não estava fora desse contexto. O trabalho tem uma ressonância social que interessava à fotografia documental.

10. MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. Entrevista a Mariano Klautau Filho. Rio de Janeiro, 26 maio 2014. 1 arquivo sonoro digital (1h30min29seg). Gravada por Mariano Klautau Filho.

11. “O que me fascinava era pensar assim: ‘como ele podia extrair aquele nível de intimidade?!’ Havia ali uma aproximação; os rostos tavam muito próximos, a cicatriz tava quase no teu nariz...eu me perguntava então como é que ele teria construído aquele percurso. Como era a relação dele com aqueles personagens, qual forma você estabelece aquela conexão num universo de criminalidade. Imaginava o nível de obsessão; é quase como que você ser tomado por aquilo mesmo. Será que o camarada passa a viver ali dentro, como é que é isso? Ele aluga um quarto, como é que ele chega ali? Na hora que bate o martelo, bom, vamos começar agora, vocês comecem a interpretar, ou eu tô aqui meio de voyeur, meio esquecido?! ...tá rolando ali a história..., e como eu tô fotografando isso, como isso se estabelece? É uma encenação pra mim, ou isso tá rolando mesmo? ou é isso e aquilo ao mesmo tempo? Então, essas especulações, eu de fato tive naquele momento; foi realmente o que me impactou porque percebi que era um projeto de longo tempo em que o fotógrafo tem que mergulhar e trazer uma pulsão de vida daquilo, e que eu até então não tinha visto algo com aquela dimensão. Eu não sabia se haviam outros fotógrafos fazendo...por exemplo, o Larry Clark com aquele trabalho sobre os drogados; é um trabalho fortíssimo, um dos ícones talvez dos trabalhos que tem essa dimensão do íntimo, talvez um pré Nan Goldin. Aquilo eu só fui ter conhecimento depois de ter visto a exposição do Miguel, antes disso eu não tive acesso aquelas imagens.”

No caso de Rio Branco, toda a subversão que ele opera no documento resulta em várias ações, dentre as quais a de decompor as imagens, intensificar seu aspecto plástico, destituir o significado original do assunto, imprimir um valor simbólico de outra ordem à cena, fragmentar e isolar o objeto e remontar uma lógica das imagens, e não dos fatos. Todas essas operações, paradoxalmente, não se constituem em um movimento de distância da realidade. A ideia de registro permanece como índice fenomenológico de algo que deverá ser devolvido ao espectador na fruição. Na sua experiência cinematográfica com a comunidade do Maciel, essa experimentação factual fica evidente, incômoda. O espaço criado entre o artista e sua câmera e o corpo dos retratados é um lugar de conflito, sedução e provocação mútuos. Pode parecer, em certo sentido, que o filme se realiza motivado por um comportamento invasor, exótico, vasculhador do modo de vida do outro.

Não desconsiderarei essas significações como parte das camadas de apreensão da obra, até porque elas fazem eco a uma instabilidade, ou resultam de um impulso ao conflito, ao incômodo. Porém, o que parece ser mais importante na vibração do trabalho é a construção de uma zona de atrito, campo de diferença e atração, cujo arrebatamento com o outro faz parte e se dá por meio da identidade do corpo. E a câmera de cinema, ou de fotografia, é a interface desse trabalho de reconhecimento. A câmera atua como um exercício de retorno ao mundo físico, como experiência do real na percepção fotográfica do mundo.

Alguns desses aspectos, discutidos na teoria do cinema, tiveram Siegfried Kracauer como um dos pensadores importantes no debate sobre a estética de montagem e a concepção da obra fílmica. Adepto das teorias realistas, Kracauer acreditava que a experiência artística (e não somente o cinema) estaria em uma relação de retorno ao mundo concreto. Era em sua dimensão fenomenológica que se poderia extrair do mundo um cinema cuja montagem pudesse reagir ao mundo erigido sob uma totalidade ordenada, idealizada pelas teorias formalistas.

Para Ismail Xavier (1984, p. 55), a visão de Kracauer nascia de um "cinema empirista", comprometido em "produzir experiências aptas a fornecer o retorno ao mundo concreto, a provocar a reativação da percepção direta e vivida dos eventos".

À totalidade formalista, Kracauer reagia e contrapunha a consciência do artifício como linguagem e o reconhecimento da fragmentação do sujeito, consciente da decadência dos valores e ideais de modernidade. Kracauer defendeu o "retorno ao mundo físico" como resposta e absorção deste novo mundo em pedaços, e observa que o homem nascido dessa desintegração estaria apto (justamente por sua condição fragmentada) para aliar-se ao mundo físico em suas realidades particulares, para "retornar" aos pequenos universos, participar da vida cotidiana, sem o peso das grandes ideologias. Ele acreditou que o

cinema (e antes a fotografia como seu aspecto ontológico) permitiria essa comunicação direta com o real das coisas:

Literalmente, redimimos este mundo da sua inércia, da sua virtual não existência, quando logramos experimentá-lo através da câmera. E estamos livres para experimentá-lo porque estamos fragmentados. O cinema pode ser definido como o meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que compreendem o fluxo da vida material. (KRACAUER apud XAVIER, 1984, p. 56).

É a ideia de experiência como elemento central e matéria de onde se pode extrair a “dimensão humana deste mundo material a ser pesquisado pela câmera”: “Dentro do fluxo de vida, em seus horizontes indeterminados, o apreensível é a experiência do momento singular e do “pequeno fato”, a observação direta das ações elementares que definem o homem em sua relação com o ambiente (XAVIER, 1984, p. 57).

O filme de Miguel Rio Branco é um cachorro solto dentro da cidade, se o pensarmos como vivência primordial antes do trabalho fílmico concluído. A câmera parece vasculhar tudo e todos com o instinto de quem procura comida e abrigo. A experiência da câmera molda conceitualmente o trabalho de montagem. Portanto, a montagem retém uma profusão de pequenos fatos, passagens que trazem um frescor do fluxo da vida e que, de certo modo, desestabilizam códigos do cinema documental – se o pensarmos como registro de um lugar e tempo específicos, na história de uma cidade brasileira.

Essa mesma montagem sabe selecionar do fluxo da vida seu espírito caótico e descontínuo (outro elemento valorizado pela teoria de Kracauer), e com isso embaralha as muitas funções culturalmente desempenhadas pelo retrato. Quanto à relação entre retratado e fotógrafo, o filme de Rio Branco aposta nessa zona de instabilidade, que está tanto no momento vivido do registro quanto na fatura fílmica. Nela, o aspecto instável é acentuado pela inconstância entre imagem fixa e imagem em movimento, como artifício gestado, possivelmente, na mesma inconstância vivida no ato do registro. Considerando, nesse caso, o encontro entre o retrato fotográfico do artista e o retrato fotográfico do fotografado, existem em ambos uma consciência perceptiva e uma dimensão simbólica sobre o retrato como código cultural. Entre o instinto de captar, registrar, e a vontade de ser captado, há um descompasso acordado entre o ideal de fixação da identidade pretendido pela tradição do retrato fotográfico e a ação “performativa” dos retratados para a câmera cinematográfica, atuando de modo imprevisível como personagens e condutores do trabalho.

Se todo retrato fotográfico é um ato que enreda, de modo irreversível, dois ou mais elementos no jogo de representação e do representado, Annateresa

Fabris irá enfatizar que, para além das tradições históricas e pictóricas da “representação honorífica do eu burguês”, o retrato fotográfico irá afirmar o indivíduo moderno como participante “da configuração de sua identidade como identidade social”.

Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social. (FABRIS, 2004, p. 38).

Importante a ênfase que Fabris dá à vinculação entre o retrato e à experiência da sociabilidade, posto que tal campo seria, por excelência, um campo das diferenças, atritos, confrontos e paixões. As cenas que se descortinam no filme de Rio Branco acolhem uma diversidade de personagens e situações, que refletem um campo enorme de diferenças, no qual o retrato fotográfico é continuamente testado.

Seria possível pensar em um avesso da tradição do retrato honorífico em alguns flagrantes de pose nas imagens das prostitutas do Maciel? Podemos considerar que nesse enredamento entre fotógrafo e fotografado houve atitudes de “ostentação que o modelo faz de si mesmo”? Ostentar o quê, se o que há em volta é só miséria social? Será mesmo que o que circunda os personagens (e o que está dentro do trabalho do artista) é somente miséria social? A transferência das cicatrizes para um enquadramento isolado, para o primeiro plano do trabalho, teria a ver, em alguma medida, com o sentido de ostentação? Ostentar as cicatrizes é uma escolha de quem: do fotógrafo ou do fotografado? As respostas são muito variáveis, pois as consciências envolvidas no enredo fotocinematográfico do filme são múltiplas, contraditórias e desobedientes quanto à ideia convencional de autorrepresentação honorífica na construção de um retrato.

O ato mimético é antes uma dissimulação do que uma simulação, segundo Graig Owens (RIBALTA, 2004, p. 194), que irá tomá-lo como ponto de inflexão em relação à pose no enredamento entre retratista e retratado, no desempenho das forças sexuais: “O mimético se apropria do discurso oficial – o discurso do outro – mas de tal maneira que a autoridade, a capacidade deste último para funcionar como modelo, são postas em causa”.<sup>12</sup> Ao mencionar Barbara Kruger, concorda que a imitação se tornou uma “estratégia valiosa” para as questões feministas e aponta, tanto na literatura como no cinema, autoras que compartilham da ideia de uma apropriação disfarçada do discurso do outro como uma tática de enfrentamento, “uma obsessão frequente pela pose como posição”,<sup>13</sup> quando se refere ao pensamento de Mary Ann Doane sobre a cinematografia feminista.

12. No original: *Lo mimético se apropria del discurso oficial – el discurso del otro –, pero de tal manera que la autoridad, la capacidad de este último para funcionar como modelo, quedan puestas en entredicho.*

13. No original: *Lo mimético se apropria del discurso oficial – el discurso del otro –, pero de tal manera que la autoridad, la capacidad de este último para funcionar como modelo, quedan puestas en entredicho.*



Figura 3. Frames do filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, 1981, site oficial do artista. Reprodução: Mariano K. Filho

Essa atitude se caracterizaria pela assunção da pose, valendo-se de um espelhamento que se dá no ato de posar, no qual o retratado, na análise de Owens, em especial a figura feminina, posiciona-se diante de quem o retrata de modo crítico, aparentemente simulando um discurso posto sobre a representação; mas, de fato, está dissimulando-o com vistas a enredá-lo nos códigos oficiais. Ainda mencionando Ann Doanes, trata-se de um trabalho de decodificação e desconstrução das imagens oficiais do corpo sexual.

Cada sujeito que aparece diante da câmera em *Nada levarei...* incorpora, nas intercorrências do processo documental da obra, uma persona disposta a jogar um jogo tão multifacetado com a noção de pose, que se torna impossível sustentar uma leitura unificadora para o filme. O sujeito nessa narrativa fílmica é o elemento intercorrente. Ele está na imagem em movimento, na fotografia estática, na trilha construída, no som ambiente, nas falas em *off* e nas canções românticas. Todas essas linguagens colaboram para a desorientação no jogo das máscaras sociais e ampliam a ideia de ostentação embutida nas origens e tradição do retrato.

O casal que dança agarrado tem aparência tímida e postura recatada. Eles sabem que estão sendo filmados – a captação parece estar a uma certa distância – e olham para a câmera com orgulho e discrição pois sabem que se movem delicadamente, romanticamente (figura 3). Esse é o valor que exibem: certa altivez e dignidade amorosa. Em outro momento, muito breve, mas não menos importante, uma garota posa em frente a uma porta, na calçada, com jeito infantil. Aparentemente, parece posar para uma máquina fotográfica, para

## Dossiê

**Figura 4.** Frames do filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, 1981, site oficial do artista. Reprodução: Mariano K. Filho.



uma imagem estática pois sua pose é “fixa”; porém, logo em seguida põe um seio de fora da camiseta. Ao mesmo tempo, brinca de posar como um moleque, mas percebe que se trata de uma sequência, de uma fotografia que pode se dar em série, ou mesmo de uma câmera de filmar, captando a situação em movimento.

Para Owens, o trabalho de desconstrução da sexualidade através da pose, na arte contemporânea, vai além de uma atitude de posição ou postura. A dissimulação parece conter a ironia que muitas vezes a simulação não possui. Para ele, trata-se mais de “imposición, impostura” e, nesse processo, não há nenhum campo, masculino ou feminino, que possa ser defensável.

*Imposición*: a sexualidade não vem de dentro, mas de fora, imposta à criança do mundo dos adultos. *Impostura*: a sexualidade é uma função que imita outra função que é, intrinsecamente, não sexual... (RIBALTA, 2004, p. 194).<sup>14</sup>

A garota diante da objetiva faz e desfaz a pose, ou melhor, constrói uma pose que se desdobra na duração e joga entre a postura e a impostura (figura 4). Um sujeito que está entre a brincadeira infantil e o corpo sexualizado. A ambiguidade provocada pela câmera de cinema na apreensão de alguns retratados – que parecem não saber, num primeiro momento, se é imagem fixa ou em movimento – permite que o jogo entre fotógrafo e fotografado se torne mais diverso e instável.

Em sua análise, Owens considera que a pose tem sido estudada recentemente por dois eixos distintos: um social e outro psicossocial. Referindo-se às

14. No original: *Imposición*: la sexualidad no viene de dentro, sino de fuera, impuesta al niño desde el mundo de los adultos. *Impostura*: la sexualidad es una función que imita otra función que es, intrinsecamente, no sexual...



reflexões de Homi Bhaba sobre a vigilância, ressalta que trata-se de um “processo por meio do qual o olhar de vigilância retorna como olhar que desloca o disciplinado, no qual o observador se torna o observado” (OWENS, 2004, p. 196).<sup>15</sup>

Há uma cena especialmente curiosa que reflete o comportamento variável do retratado nesse estado entre o fixo e o móvel da imagem. Trata-se do momento em *close-up* do rosto de um garoto que coça insistentemente o olho e que aparenta estar alheio à presença da câmera. A cena é precedida por uma sequência em que se fundem sons de berimbau, imagens de fumaça na rua, e o movimento de policiais abordando um cidadão. Da presença de um grupo de policiais reunidos em uma esquina, a montagem corta para o menino.

A câmera em *close-up* destaca o rosto marcado por cicatrizes acima do nariz, perto dos lábios. Quando percebe o dispositivo da câmera, o garoto arma um sorriso forçado, engraçado, mas volta a se distrair com a coceira. Ao tentar posar com sorriso “armado” e se concentrar na coceira, o som do berimbau cessa e, em alguns segundos permanece um silêncio pontuado por um chiado de disco de vinil. Cria-se certa tensão centrada no rosto do menino, acentuando suas cicatrizes, evidenciando a relação com a cena da polícia na rua. A interferência sonora do disco riscado realça o instante: entre a tentativa de fixação do sorriso e a insistência impositiva da câmera parada (mas em movimento), cria-se ali um retrato desconcertante de uma criança brasileira, em meio a uma situação de violência (os homens da polícia, os cortes no rosto), mas que não deixa de captar a espontaneidade da infância igualmente alheia ao perigo circundante.

Os sons construídos artificialmente para a cena tiram certa atmosfera de comiseração ou complacência com a situação social e deixam um gosto sinistro entre a inocência e a vulnerabilidade do sujeito. Sinistro e inquietante também porque tal vulnerabilidade se desloca para quem está atuando na câmera. A câmera-artista parece estar paralisada, magnetizada pela expressão do garoto. O tempo real mantido naquele momento parece refletir a sensação de perplexidade ante os cortes no rosto do menino. A inserção do silêncio construído pela ausência de música ou som ambiente marcando o som de chiado de disco torna o retratista (o *cameraman*), o objeto da representação: o modelo retratado, o disciplinado sob suspeita, o artista sob o confronto. Em seguida, o filme assume outro ritmo, tanto sonoro quanto visual. Aliás, o chiado funciona como a mudança de uma música para outra, na sequência de um *long-play*.

Um tango nervoso de Piazzolla conduz a nova sequência, cujo prólogo é a imagem fixa do ventre masculino segurando dois galos de briga, seguida de outra com dois homens que parecem discutir entre si, associada, na sequência, a uma nova fotografia, com dois galos de briga em posição de confronto. A alternância das imagens entre a luta e a dança sublinha a mistura de encenação e acaso na narrativa – no fundo, misturado ao tango, escuta-se, em *off*, uma

15. No original: *proceso mediante el cual la mirada de la vigilancia regresa como la mirada que desplaza lo disciplinado, en que el observador deviene lo observado.*

discussão de prostitutas. Uma delas é a mesma voz que narra em momento anterior uma briga com cacos de garrafa. A tensão é aumentada pela fusão caótica das imagens sonoras (som ambiente e tango instrumental) com as imagens fotográficas dos embates físicos.

Uma vez mais, a montagem narrativa oscila entre os indivíduos (retratos isolados) e o coletivo (retratos de conjunto), em um paralelo evidente com a estrutura das casas, a degradação da arquitetura, a história social do lugar e o drama pessoal observado no corpo dos personagens. Todas as imagens (fixas e em movimento) que constituem tal sequência conduzida pelo tango dramático fundam, no filme, essas relações: a mulher com a cobra; as peles e marcas; o corpo de um menino; as ruínas dos casarões coloniais; cães e mendigos. Aqui, a ideia de animalidade se fortalece no trabalho do artista.

Do tango imponente, que antes pontuava as imagens de jogo corporal, o filme muda para um som de um órgão, ampliando o tom dramático da narrativa, ora focando o interior de um casarão apoiado precariamente por vigas de madeira, ora voltando a câmera para a *performance* exibicionista de um casal que simula, à luz do dia, uma cena de sexo. Seminus, num misto de constrangimento e tom jocoso, eles se exibem para uma pequena plateia de vizinhos (incluindo crianças), que se diverte com a "atuação". A verdadeira protagonista da cena é a câmera, que estimula o jogo da representação, do constrangimento, da piada, da brincadeira sexual. Posicionada próxima de uma escada, no segundo andar de um sobrado, a câmera, num rápido movimento sem corte, capta tanto a cena do casal no andar superior como a escada em perspectiva, até a calçada onde crianças brincam. Todos estão atentos à câmera, prontos para exibir sua sexualidade, desfilar os códigos da cultura sexual propagados pela imagem: adultos, adolescentes e crianças. E a câmera, perversa, dissimulada, invasiva, arbitrária, está ali justamente para cumprir esse papel.

Em rápidos segundos, vemos do alto da escada, uma garota (mulher ou adolescente?) desfilar em um corredor escuro, imitando gestos de modelo em passarela. Logo mais adiante, já na rua, uma menina de poucos mais de cinco anos brinca na calçada. Ao perceber a câmera observando-a de dentro da casa, imita alguns passos de samba, emulando o comportamento sexualizado – já naturalizado em tão tenra idade – de uma cabrocha em uma escola de samba em plena avenida. Tudo se passa em rápidos segundos; no entanto, a cena adquire uma atmosfera de constrangimento generalizado, do qual ninguém escapa: personagens, espectadores, câmera, artista. O som de órgão aumenta ampliando a "apoteose".

Nesse trecho, o desconforto entre câmera e sujeito é acentuado, por ambas instâncias estarem deliberadamente representando papéis não muito definidos, diluídos que estão entre a vontade de expressão íntima e a conduta

moldada pelos discursos oficiais da imagem técnica. Aquele que está atrás da objetiva experimenta seu instinto em captar o fluxo da vida pulsando na comunidade, a partir do contato com seus moradores, e, em meio a essa ação, por vezes cai nas armadilhas de um naturalismo algo codificado pelos dispositivos da máquina.

Quem está diante da câmera mistura suas vontades legítimas de expressão erótica com a ostentação de uma sexualidade que tira partido de um comportamento cultural inventado pelos aparelhos. Seria esse momento em que adotar uma pose com conotações eróticas seria um tipo de afronta e, ao mesmo tempo, é um tipo de sociabilidade que poria em xeque a situação de conforto tanto do retratista quanto do retratado. Muito mais uma dissimulação do que uma simulação, como ressaltou Graig Owens, e, portanto, um enfrentamento.

As mulheres do Maciel posam de maneiras diversas para a câmera de Rio Branco e, em muitos casos, em atitudes de impostura, menos subjugadas e mais ameaçadoras diante de quem as olha. Adotar uma pose pode representar uma ameaça, diz Owens, como um antídoto contra o vigilante, um mecanismo de defesa para aquele que está sendo olhado, filmado, seguindo a perspectiva de análise social sobre a pose.<sup>16</sup> A ameaça está em mudar a posição do retratista, colocá-lo numa situação de desconforto, e isso de fato acontece em muitas passagens do filme, arrastando o espectador para esse enredamento entre câmera, sujeito representado e sujeito fotógrafo.

A atuação da câmera junto com seus códigos de representação por si só se descola do domínio autocontrolado de quem a opera. Há um olho do artista e há um olho da câmera nesse embate com a realidade física e visível. Há coisas que o olho do aparelho vai enxergar, e não necessariamente o olho do artista, que poderá ser apropriado pelo discurso do filme. Nesse sentido, a natureza artificial do meio fotográfico está presente com sua dupla identidade: a de fazer parecer natural o objeto que traz da realidade e a de artificializar o objeto extraído de seu realismo visível.

Essa dimensão fenomenológica do aparelho fotográfico, Kracauer (2013, p. 49) não esqueceu ao propor sua teoria do cinema: "A natureza da fotografia perdura na do cinema".<sup>17</sup> Ele acreditava que era o traço espontâneo da fotografia, ou melhor, a parcela da fotografia instantânea que permaneceria viva na linguagem do cinema, capaz de produzir uma dimensão cinemática. Deixar a câmera atuar sobre o livre fluxo da vida, sem a interferência exaustiva do autor, era atribuir à fatura fílmica uma natureza artística distinta das artes tradicionais.

Kracauer (2013) acreditava que havia uma "realidade da câmera" em que o artista precisava estar consciente da "obrigação registradora do meio". Tal "realidade da câmera" seria o vínculo mais fluente com o fluxo material e físico da realidade, para produzir um tipo de cinema em que os espectadores pudessem

16. Owens (in: RIBALTA, 2004, p. 196) faz referência à análise de Dick Hebdige em *Posing... Threats, Striking... Poses: youth surveillance, and Display*.

17. No original: *La naturaleza de la fotografía pervive en la del cine*.

alcançar um grau de experiência próximo à sensação de realidade. Apropriar-se dessa “obrigação do registro da câmera” fundou, de modo geral, sua crença em uma qualidade do cinema (e da fotografia) que não se ajustava ao campo das belas-artes. Tratava-se menos da crença ingênua na naturalidade da câmera do que na capacidade do aparelho cinematográfico captar o *continuum* da vida, sem se deixar dominar pelo excesso formalista. O caráter cinemático podia ser encontrado nas películas que sabiam incorporar “determinados aspectos da realidade física para que nós, espectadores, as experimentemos” (KRACAUER, 2013, p. 65).<sup>18</sup>

O autor tomava como exemplos os filmes documentais como representantes de uma artisticidade mais própria do cinema, por eles captarem os fenômenos materiais em si mesmos. Para Kracauer, a arte do cinema (a questão do cinemático) estava em extrair a realidade física/dimensão “natural” da vida, a partir dos dispositivos da câmera, para criar um jogo de experiências com o espectador. Para definir o cinema como arte distintamente das artes tradicionais, Kracauer (2013, p. 65) afirmou a relação ambígua com a (experiência da) natureza.

[...] sempre deve se ter em conta que ainda o mais criativo dos diretores é muito menos independente da natureza elementar que o pintor ou o poeta; e que sua criatividade se manifesta deixando que a natureza penetre em sua obra, penetrando-a ele mesmo por sua vez.<sup>19</sup>

A sensação de incômodo que o filme de Rio Branco provoca não se dá unicamente pelo dado factual – ou atitude classista – de que há uma câmera observando um “outro que é pobre e distante de mim”, imiscuída à vida “socialmente miserável e selvagem” de uma comunidade à margem de uma satisfação material. Este é o acesso mais fácil de chegar a um tipo de compreensão sobre o filme e garantir sua percepção sobre a dignidade social e a consciência política. Aliás, essa foi, de modo geral, a chave encontrada que perpassou a leitura crítica do trabalho de Rio Branco sobre o Pelourinho. A despeito da qualidade da reflexão das análises mencionadas, nenhuma delas detectou que tais obras, em vários momentos, e muito especialmente o filme, lidaram com confrontações e paradoxos. O filme por vezes resvala em situações altamente ambíguas, fazendo transitar sua câmera continuamente entre a presença impositiva e generosa, entre a repulsa e o afeto, entre a simulação e o gesto espontâneo, a invasão e o acolhimento.

Nesse sentido, o filme muda de tom constantemente e é capaz de sair de um registro perverso – como o do casal seminu e da criança sambando – e encadear uma outra série de retratos de mulheres sob o signo da canção romântica, que, agora à capela, ganha um tom confessional e feminista. A canção

18. No original: [...] *determinados aspectos de la realidad física para que nosotros, los espectadores, las experimentemos.*

19. No original: [...] *siempre debe tenerse en cuenta que aun el más creativo de los directores es mucho menos independiente de la naturaleza elemental que el pintor o el poeta; y que su creatividad se manifiesta dejando que la naturaleza penetre en su obra, penetrándola él mismo a su vez.*

*A Desconhecida*, de Fernando Mendes, na voz de uma das mulheres do Maciel, entra no filme como uma micro-história de independência de todas elas.

Numa tarde tão linda de sol  
Ela me apareceu.  
Com um sorriso tão triste,  
O olhar tão profundo, já sofreu.

Suas mãos tão pequenas e frias,  
Sua voz tropeçava também.  
Me falava da infância de lágrimas,  
Nunca teve ninguém.

Nunca teve amor,  
Não senti o calor de alguém.  
Nem sequer ouviu a palavra carinho,  
Seu ninho não resistiu.

Sinceramente,  
Eu chorei de tristeza ao ouvir  
Tanta coisa que a vida oferece  
E a gente padece, sem querer.

Depois de tudo que ouvi,  
Não consigo esquecer,  
Ela me disse adeus e se foi  
Nem seu nome eu sei dizer.

De onde ela veio?  
Pra onde ela vai?  
Não sei dizer <sup>20</sup>

A música é um dos maiores sucessos populares da década de 1970. Portanto, fica evidente a sua identificação com o universo feminino. Na voz de um homem, como nas demais canções utilizadas no filme, *A desconhecida* narra o encantamento por uma mulher sem origem e sem destino que, apesar de ter sofrido bastante, é livre para seguir sozinha. Mesmo com a atenção recebida pelo enunciador masculino, prefere não se fixar em lugar nenhum e segue seu curso como uma figura andarilha, sem identidade, aventureira e misteriosa.

Considerando seu lançamento em 1973, a canção já havia se consolidado no imaginário de uma geração naquele ano de 1979, quando Rio Branco frequenta o Pelourinho. Cantada ali – via som direto – por uma das mulheres do Maciel, a música assume uma dimensão afetiva e biográfica de uma classe de mulheres; revela, por meio do seu sujeito enunciador, na canção gravada, uma postura masculina de acolhimento, sensibilidade e respeito por aquela história

20. MENDES, Fernando. A desconhecida. In: \_\_\_\_\_. *Fernando Mendes*. [S.l.]: Emi Music Brasil, 1973. 1 disco sonoro (c. 45 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

feminina e forasteira. Diante de sua liberdade de ir e vir, o homem já não pode fazer mais nada a não ser ouvir sua história. Por outro lado, dentro da atmosfera sonora do filme, a canção soa prosaica e doméstica, como se estivéssemos escutando-a na cozinha.

O filme consegue atingir tal nível de intimidade de quem escuta o outro, e não somente o invade. É nesse limite das contradições que surgem as diferenças de tom, as mudanças bruscas de posição e movimento da câmera em face daqueles personagens reais. A nova série de imagens, conduzida pela canção sentimental de Fernando Mendes, é a antítese da sequência anterior, piadista e invasiva. A *desconhecida* marca a série de fotografias fixas de mulheres, em tom mais lírico.

Os momentos finais do filme de Rio Branco mantêm o paradoxo como discurso e confrontam o sagrado e o profano como duas correntes que se sobrepõem. Em uma delas, chega-se à cena de um ato sexual quase explícito na penumbra de um quarto. Em outra, o embate entre ouro e miséria: a enorme riqueza ostentada no interior das igrejas do Pelourinho em contraste com a vida material da comunidade do Maciel. O filme tensiona esses dois eixos e mistura o êxtase erótico às imagens de templos ricos e sobrados destruídos, ambientes suntuosos e ruínas, detalhes da estatuária religiosa e partes dos corpos dos habitantes, numa espiral grandiloquente e quase moralista, destacando a imponência religiosa do poder católico colonizador sobre a história cultural do país.

Contudo, o filme de Rio Branco opera na sua instabilidade: a experimentação de forças contraditórias. O discurso cinematográfico (político-social) é construído na montagem a partir das oposições igrejas-ruínas, estátuas de santos-corpos dos moradores, em uma suposta totalidade da vida real. Essa era uma das críticas dos teóricos do realismo aos conceitos do cinema de rigor formalista. Na contracorrente e dentro do mesmo filme, coexistem sequências e cenas que, ao distenderem a ação impregnada do fluxo da vida, dão espaço para que a vida se apresente com seus fragmentos e instabilidades próprias, realçadas pela câmera.

O tom apoteótico final é feito de confrontos e sintetiza, em seu caráter de trabalho documental, duas políticas que se entrelaçam. Uma ligada ao discurso crítico social sobre a economia colonizadora, representado, em geral, por uma montagem formal, de efeito plástico mais evidente. E outra, relacionada ao corpo vivido, erótico, pulsional, fonte de um prazer liberador que apresenta-se em cenas (quando em movimento) mais distendidas, alongadas (filiadas à fenomenologia do fluxo da vida) e, quando postas fixas em sequência, detêm-se em fragmentos do corpo, lugar das marcas, ou flagram fisionomias que reagem à frontalidade da câmera.

Não esqueçamos também da banda sonora, cujos componentes são de grande importância sintática na estrutura do filme: os ruídos da rua, as histórias contadas somente pelo áudio, as músicas românticas. As canções populares, e em especial suas letras cantadas por homens amorosos, sentimentais e dependentes, falam não só da condição existencial do lugar e seus habitantes, como também de traços da cultura de um país. O som dramático do órgão de igreja finaliza a película, associado a sua frase-título. Escrita na parede interna de uma ruína, com erros ortográficos e evidente rancor, a sentença injeta força ao trabalho, uma energia sem direção dotada de superação, vingança e ironia: *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno.*

## REFERÊNCIAS

- BOUSSO, Daniela; SANTOS, Angela (Orgs.). *Maldicidade*: marco zero. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu da Imagem e do Som-SP/Governo do Estado de São Paulo, 2012.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais*: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- KRACAUER, Sigfried. *Teoría del cine*: la rendición de la realidad física. 5ª impresión. Traducción de Jorge Hornero. Paidós: Barcelona, 2013. 1ª edición, 2001.
- NABUCO, Joaquim. *O que é o abolicionismo?* São Paulo: Penguin; Cia das Letras, 2011.
- OWENS, Graig. Posar. In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto real*: debates pósmodernos sobre fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. (Cinema, v. 4).

---

## Mariano Klautau Filho

Artista e pesquisador em arte e fotografia. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, e Doutor em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP. Professor do Programa de Pós-Graduação “Comunicação, Linguagens e Cultura” da Universidade da Amazônia. Curador do “Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia”. Possui obras nos acervos do Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu de Fotografia da Cidade de Curitiba; Coleção Joaquim Paiva, Rio de Janeiro; Coleção Pirelli/MASP, São Paulo; Museu do Estado do Pará, Belém; e MAR – Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro.

