



## VII Simpósio Nacional de História Cultural HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO, LEITURAS E RECEPÇÕES

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

### **O BARROCO: FOTOGRAFIA E SOBREVIVÊNCIAS**

Luísa Kuhl Brasil\*

Psique possuía uma beleza tão rara que despertou a ira de Vênus que, intimidada, ordenou que seu filho alado Eros assegurasse sua vingança. Psique deveria se apaixonar por um ser baixo e indigno que lhe proporcionasse uma mortificação tão grande quanto o júbilo e o triunfo que naquele momento Psique dispunha.

No jardim de Vênus há duas fontes, uma de água doce outra de água amarga. Eros encheu dois vasos, cada um com água de uma das fontes e dirigiu-se ao quarto de Psique. Derramou então algumas gotas de água amarga sobre os lábios da jovem tocando-a de lado com a ponta de sua seta. Ao contato, Psique acordou e abriu os olhos diante de Eros, ele mesmo invisível. Diante de tanta beleza, Eros perturbou-se e feriu-se com sua própria seta e o único pensamento do deus era desfazer todo o mal que fizera. Acabou derramando as gotas de alegria nos cabelos da jovem.

Psique, desdenhada por Vênus, ainda cativava os olhares jubilosos, porém, nenhum rei ou príncipe a pedia em casamento. Seus pais preocupados consultaram o oráculo de Apolo que respondeu que Psique deveria ir ao alto de uma montanha onde um monstro a que nem os deuses nem os homens poderiam resistir a esperava para o casório.

---

\* Graduada em História pela FURG e Mestre em História pela PUCRS com trabalho relacionado à cultura visual, história da fotografia e retratos no início do século XX. Atualmente é aluna de doutorado do Programa de Pós Graduação em História da PUCRS com pesquisa relacionada à fotografia contemporânea e história do corpo.

Psique carregando a sina de ter sido aclamada como Vênus se conformou e se dirigiu ao topo da montanha. Lá chegando, o gentil Zéfiro a levantou acima da terra e a conduziu a um vale florido. Em meio ao bosque se deparou com uma morada tão magnífica que só poderia ser de algum deus. Entrou no palácio e após deleitar-se com suas belezuras, escutou uma voz que a informava que tudo que via era seu. Psique não vira o marido que lhe fora destinado, ele vinha apenas nas horas de escuridão e partia antes do amanhecer. Mesmo Psique insistindo para que se revelasse, a recomendação era que não fizesse qualquer tentativa para vê-lo.

Influenciada pelas irmãs que a invejavam e difamavam seu marido o chamando de monstro, Psique se dispôs de uma faca afiada e uma lâmpada para enfim flagrar o marido enquanto dormia. Quando Psique lançou a luz sobre seu marido, ao invés de encontrar um monstro horripilante, se deparou com o mais belo e encantador dos deuses, com madeixas loiras e faces róseas, um par de asas mais brancas que a neve. Ao abaixar a lâmpada para ver o marido mais de perto, uma gota de óleo ardente caiu no ombro do deus, acordando-o. Eros irado impôs-lhe o castigo de deixar Psique para sempre<sup>1</sup>.

O pequeno trecho do mito grego de Psique e Eros desvela a tensão existente entre a escuridão e a luz. O mostrar, o dar a ver somente é possível graças ao desconhecido que, por sua vez, é tomado pelo escuro. O olho, aparato fisiológico, é, a rigor, a última instância de percepção do que se vê. O que se vê está em constante oposição ao que não se dá a ver. Logo, deduzimos a realidade sempre a partir da dialética entre o que conhecemos visualmente e o que não conhecemos, como se a escuridão fosse uma constante desconhecida, porém, necessária para que possamos conhecer e conceber a própria realidade. Psique, atormentada pela curiosidade, acabou profanando o selo divino que Eros havia delegado. Tomada pela pequenez, Psique deflagrou a luz perante a escuridão, condenando não somente seu casamento, mas sua felicidade por inteiro. A luz fez-se e Eros foi exposto. Aqui dá-se um paradoxo. A luz, que deveria clarificar e tornar o mundo conhecido, acabou por trazer as trevas, somente escuridão como pagamento à curiosidade.

De fato, a dialética entre o claro e o escuro, a tensão existente entre esses dois polos correspondentes e intrinsecamente ligados, está além da visão. Está no cerne do

# História Cultural

<sup>1</sup> Trecho adaptado do livro BULFINCH, Thomas. O livro de ouro da Mitologia. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

próprio conhecimento baseado no cientificismo que, por dualidade, irá predizer o que é real ou irreal, o que é verdadeiro ou falso ou o que é fantasia ou ficção.

Esta digressão inicial irá nos servir para pensarmos o objeto de reflexão deste artigo. Partiremos do políptico fotográfico *Barroco* do artista Miguel Rio Branco (1946) para problematizar a questão da visão. Apresentado em uma exposição na Alemanha em 1994, o que interessa é refletir sobre o modo que o artista lida com o passado da história da arte e a memória da obra no presente. O gesto de deslocamento e reagrupação de elementos pictóricos através do fotográfico forma uma constelação de sentidos e intuítos que, neste trabalho, serão interpretados a partir da influência do barroco, principalmente o claro-escuro de Caravaggio (1561-1610).



Figura 1. Miguel Rio Branco, Políptico *Barroco*, 1994. Centro de Arte Contemporânea Inhotim, Belo Horizonte.

A obra de Miguel Rio Branco não deve ser entendida a partir do purismo estilístico ou de suportes. O artista trabalha com vídeo, cinema, pintura e instalações multimídias, além, é claro, da sua principal prática que é a fotografia. Esses distintos suportes sustentam, além da prática material, as múltiplas influências que Rio Branco irá constituir a partir da história da arte. É justamente nesse ponto que irá se delinear esse artigo.

O políptico *Barroco* possui nove imagens que, pela intensidade da cor, a textura e a temática, podem ser entendidas como uma referência ao pintor italiano Caravaggio. O pictórico invade a fotografia de forma a constituir uma profusão de referências que podem ser compreendidas a partir do conceito de sobrevivência. Buscar as sobrevivências nas imagens de Rio Branco demanda olharmos além da obviedade comparativa de estilos. Por conseguinte, são nas fraturas, nos detalhes pouco observados que nosso olhar deve se atentar. Nesse caso, olharemos para o não mostrado, para a escuridão que a lente errante de Rio Branco insiste em trazer à tona. Na textura quase material ou orgânica que o jogo entre o claro e o escuro proporciona no políptico fotográfico analisado, busca-se interpretar a sobrevivência barroca, dialeticamente, na latência da luz pelo obscuro.

“Às vezes, faço pintura com a fotografia, por mais contraditório que possa resultar”<sup>2</sup>. Essa frase do artista é o primeiro passo para começarmos a discussão sobre a influência da pintura em sua obra fotográfica, assim como problematizar o sentido de visão que a mesma propõe.

Toda a obra de Rio Branco apoia-se na exaltação máxima da cor e da luz, assim como, no fervor místico das sombras, o que muitas vezes o aproxima historicamente da dramaticidade barroca de Caravaggio. Rio Branco é, sem dúvida, um poeta da luz e da cor. Atmosferas claras ou noturnas, macabras ou delicadas, grotescas ou vaporosas, são construídas graças à exploração sensível do cromatismo e da luminosidade<sup>3</sup>.

*Barroco* é um conjunto de imagens que tem um paralelo com as obras de Caravaggio principalmente pelo uso do claro-escuro, onde a palheta de cores sustenta a dramaticidade temática e a profundidade dimensional característica do pintor italiano.

<sup>2</sup> RIO BRANCO; SIZA, 2002, 22

<sup>3</sup> CANONGIA, 1998

Além disso, o desprezo ao “belo” ideal e a referência à morte são constantemente remetidos nas nove imagens dispostas.

Frequente são as vezes que Rio Branco busca no submundo e na periferia social o tema de suas obras. Em *Barroco* não é diferente. Se formos analisar o referente direto das imagens, vê-se que os espaços mais privilegiados são lugares sujos, onde o descarte de carcaças de animais acontece, assim como se mostram presentes superfícies carcomidas, denotando deterioração. Rio Branco não privilegia a riqueza, a limpeza ou o que é considerado belo assim como Caravaggio, que não se interessava pela aristocracia e tampouco buscava representá-la em seus quadros.

As pessoas estavam habituadas a ver os apóstolos como figuras dignas envoltas em belos mantos; no quadro de Caravaggio, eles pareciam trabalhadores comuns, com as faces curtidas pelo tempo e as testas enrugadas<sup>4</sup>.

Em certa medida, todas as imagens que compõem o políptico sugerem a temática da morte. Em primeira instância, o próprio ato fotográfico – a noção de “tomada” da imagem marcando a superfície do filme cromático – remete à morte. Em segundo, observa-se a degradação dos objetos, os restos de animais esvaídos em vida. O sangue no corpo da estátua reproduzida pela fotografia que remete a Cristo morto e ainda, a imagem de uma pintura, que aparenta ser em uma parede, onde visualizamos um esqueleto e um homem a cavalo. A morte e a sua não reversibilidade se mostram como os principais temas da obra *Barroco*. Na pintura *O Sepultamento de Cristo* (1602-4), Caravaggio se volta para a morte como sendo apenas o fim, o enigma da tumba. O enfrentamento com a realidade se mostra como um momento, um fragmento vivido<sup>5</sup>.

Em Caravaggio, que era um grande realista e acreditava que a pintura deveria exprimir a vida interior, a morte sempre esteve presente: “O tema do fato consumado, e encerrado para sempre, inapagável, é fundamental na poética de Caravaggio e se liga ao tema da morte”<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> GOMBRICH, 1985, 305

<sup>5</sup> ARGAN, 2013, 251-252

<sup>6</sup> ARGAN, 2013, 251

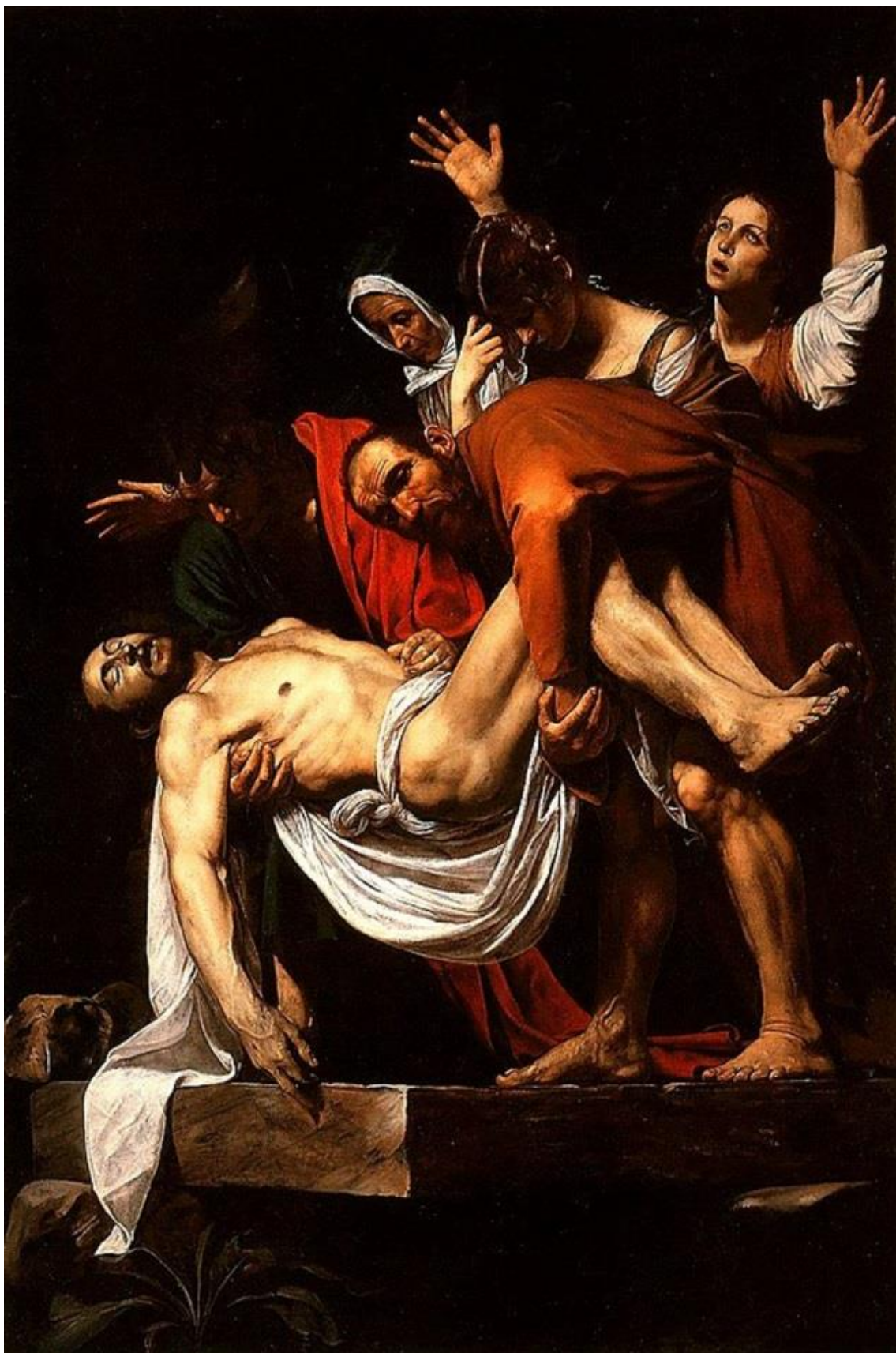


Figura 2. Caravaggio. Sepultamento de Cristo, 1602-1604. Pinacoteca Vaticana, Roma.

HISTÓRIA CULTURAL

O caráter religioso, salientado pela dicotomia entre o céu e a terra, entre a salvação e a condenação são nuances que também podem ser salientadas na interlocução entre o políptico e a obra de Caravaggio.

Pensar as sobrevivências do barroco na obra de Rio Branco é substituir o modelo ideal de renascenças ou imitação pelo modelo *fantasmal* da história como nos propõe Aby Warburg<sup>7</sup>. No políptico analisado há fortes evidências que nos levam a detectar essas reaparições, essas remanências formais e temáticas que conscientemente Rio Branco propõe.

No entanto, nosso estudo almeja pensar além das sobrevivências do barroco de Caravaggio em Rio Branco, logo o diálogo que a obra estabelece no tempo presente. As temáticas do bestiário, da degradação humana, da dor e do prazer da carne e da visão perambulam por toda sua obra. São signos que, em fragmentos, ressurgem para confirmar os pensamentos que povoam o imaginário do autor. Segundo Paulo Herkenhoff:

Rio Branco tem reunido algumas fotografias em trípticos e polípticos, nos quais o tema se constrói por fragmentos do real, por múltiplos níveis de analogia ou por pequenas operações. Pequenos signos, sinais, marcas, grafites, cicatrizes, tatuagens, suores. As histórias do corpo e do monumento se tornam o processo necessário a constituição da imagem. O real referente não encontra lugar fixo, nem hora, porque o artista esta permanentemente volvendo a superfície fotográfica, a concretude da cópia<sup>8</sup>.

A questão da volta à “superfície fotográfica” como salienta Herkenhoff é de suma importância para pensarmos como Rio Branco problematiza a visão, logo, o diálogo presente na obra *Barroco*. No políptico não somente os temas ressaltados acima são pertinentes: a visão, o modo de ver está em evidência na obra. Como uma terceira composição<sup>9</sup> vê-se a minúcia do artista em editar de modo a constituir uma coerência. O olhar está na primeira instância, na hora da toma. O olhar também está na segunda, na edição do livro. E, por fim, está na terceira, quando o artista a reúne com outro viés, realizando um diálogo com o estilo barroco (como o próprio nome da obra propõe) e fazendo ressurgir, assim, os propósitos advindos lá dos Seiscentos numa nova faceta: a

<sup>7</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, 25

<sup>8</sup> HERKENHOFF, 1994

<sup>9</sup> As imagens que a compõe são todas retiradas do livro *Silent Book*.

dos desígnios do artista na atualidade, propondo uma imersão tanto no universo da arte como no do documentário.

A principal problemática colocada na obra *Barroco* é a questão do olhar. Mas o que nos levaria substancialmente a pensar isso? De imediato a questão da luz. A luz que fez surgir a fotografia, a mesma luz que esconde aspectos do que antes foi real para figurar um real fotográfico e que, por fim, cria uma atmosfera dramática. A luz que reflete nos objetos os transformando a favor da ideia que o artista almeja circundar.

Não podemos conceber uma arqueologia da luz sem considerar a escuridão, e sem elucidar o fato de que a imagem não é apenas alguma coisa da ordem do visual mas pressupõe, igualmente, a imagem da obscuridade ou das trevas<sup>10</sup>.

A citação acima, de um fotógrafo esloveno e cego, demonstra que primeiramente as imagens se formam na nossa mente, são interiores, frutos primordiais da nossa imaginação, logo advindas do lado obscuro. Essa obscuridade que nos fala BAVCAR nada mais é que a própria latência da luz, dada a tensão entre os polos. O escuro seria então a luz em potência de devir e de ser.

Em fotografia, objeto criado a partir de uma tecnologia que capta a luz, tem-se a ingênua percepção que ela irá revelar o aqui e o agora. Pensa-se que a fotografia, por existir somente quando há luz, é capaz de retirar o homem da obscuridade, dando a ver o que antes não passava de mistério. Porém, essa falsa ilusão de clarividência da fotografia não passa de uma interpretação rasa. A escuridão, como bem demonstra Miguel Rio Branco em *Barroco*, possui um poder ainda maior que a luz, dada a sua atmosfera de ocultismo. Na pintura, o jogo entre claro-escuro, o que não se quis mostrar, está em maior evidência dada sua organicidade e feitura.

Rio Branco é comumente chamado de o fotógrafo da luz. Suas imagens possuem a característica de inquietar a visão graças ao jogo entre o que mostra – produzindo efeitos luminosos que estão além da visão considerada normal – e o que esconde. O ato de ver torna-se uma reflexão que surge na superfície da cópia, na textura marcada no papel fotográfico. Segundo Didi-Huberman:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam

<sup>10</sup> BAVCAR, 1994, 462



unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito<sup>11</sup>.

Se ver é inquietar, não devemos nos atentar basicamente ao que está dado ou ao que está em maior evidência nas imagens. Como nos alerta Didi-Huberman, há que se inquietar com o “entre”. Ou seja, há que se tentar dialetizar a partir do ponto de inquietude, de entremeio que a imagem, num constante equilíbrio entre as redes de sentido, nos propõe. Nosso entremeio aqui é justamente o que se esconde, o que não se dá a ver em *Barroco*. Desde as pernas de um sujeito sem tronco até o resquício do que um dia foi um cavalo, observamos que nessa obra o fotógrafo suscita o desaparecido, algo que está para além da imagem e que, na obscuridade, jamais poderá ser visto ou tocado. O espaço das trevas, como salienta Bavarcar, está no que não nos é dado a ver. A luz, que em dialética com a escuridão, conforma uma textura que tem relação com outro referente que não se encontra na imagem em si, mas por detrás dela, ou melhor, no que ela esconde.

Se a luz e a escuridão são os polos de interligação que dão razão e sentido a obra *Barroco*, pensemos que o ato de ver se torna importante e determinante para a interpretação da obra a partir das sobrevivências que ela suscita. Logo, o ver implica a contrapartida do que nos olha. Se *Barroco* discute o olhar – os modos de ver, segundo expressão de John Berger – há que se cogitar o que, nessa obra, nos olha. Se as sobrevivências barrocas internamente despertam outras imagens, outros modos de ver, nosso olhar é atingido e modificado pelo que nos olha.

É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, **ao motor dialético de todas as oposições**. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido, nem a ausência cínica de sentido. **É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos** (Grifos meus)<sup>12</sup>.

O exercício de dialetizar as oposições está feito. O claro e o escuro, o que se vê e o que se esconde, a luz e a escuridão. Esses são os primeiros polos que, tensionados e interligados, nos sugerem o olhar de entremeio na obra *Barroco*. Em segundo plano, mas não menos importante, dialetizamos o próprio modo de ver que *Barroco* instiga. As sobrevivências nada mais são que ressurgimentos de olhares que, imbuídos de memória,

<sup>11</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, 77

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, 77

nos olham transformando perenemente nossa interpretação e relação com a obra no tempo presente.

A luz, o ponto central de existência da imagem, dialoga com o passado justamente na sua ausência, dado que a escuridão nada mais é que potência de luz.

Impõe-se o *pathos* da luz, porque a luz se revela em energia pulsional, da mais delicada a mais brutal. Diante de sua consciência de materialidade, como potência expressiva, pintor e fotógrafo são termos insuficientes, demasiadamente empíricos, para uma concepção de artista que supera a territorialidade da técnica ( ... ) O que faz de Rio Branco um barroco, mais do que a obviedade visual das imagens ou até mesmo as dobras da matéria, seriam as dobras da alma<sup>13</sup>.

As dobras<sup>14</sup> apontadas por Herkenhoff é justamente a capacidade das múltiplas dobras de sentido existirem nessas ressurgências barrocas que aqui vislumbramos na obra de Rio Branco. Desse modo, ao olharmos Barroco, não percebemos somente o agravante da luz como revelação (assim como não o foi para Psique), mas luz como tensão entre o que se vê e a escuridão; e, a partir dessa dialética, a sobrevivência barroca que "nos olha no que vemos".

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana: de Michelangelo ao futurismo** – V. 3. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BAVCAR, Evgen. **A luz e o cego**. In NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Pp. 461-466.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da Mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CANONGIA, Ligia. **Poéticas da cor**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

<sup>13</sup> HERKENHOFF, 1994

<sup>14</sup> Referência à Deleuze, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 1991.

HERKENHOFF, Paulo. **A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

RIO BRANCO, Miguel e SIZA, Teresa. **Miguel Rio branco habla con Teresa Siza**. Madrid: La fábrica, 2002.

RIO BRANCO, **Silent Book**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

