

A imagem e as figurações do sensível na obra de Miguel Rio Branco¹

Marco Túlio Ulhôa²

¹ Artigo apresentado no XX Encontro SOCINE 2016 (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) – Convergências do/no Cinema, Universidade do Tuiuti do Paraná, Curitiba, no seminário temático: Interseções Cinema e Arte.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa de Estudos de Cinema e Audiovisual.
e-mail: mtulhoa@gmail.com

Resumo

O artigo analisa o curta-metragem *Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem cobrarei no inferno* (1985), do fotógrafo e artista plástico Miguel Rio Branco. Ao retratar a dimensão simbólica do espaço público e dos aspectos da vida social do bairro do Maciel, na região do Pelourinho, em Salvador, a obra de Miguel Rio Branco realiza, através da construção de um regime de visibilidade condicionado pela imagem fotográfica e cinematográfica, uma penetração nas questões ontológicas que caracterizam a relação entre a dinâmica histórica – como exercício de escrita da memória e manutenção do discurso religioso – e a inscrição de uma ordem profana produzida por meio dos excessos evidentes na figuração dos corpos, da violência e do erotismo. Para isso, aborda-se a opção do artista pelos elementos estéticos da arte barroca, como traço histórico e mitológico de uma genealogia cultural e de um discurso de resistência próprios à comunidade retratada.

Palavras-chave: erotismo; barroco; imagem; Miguel Rio Branco.

Abstract

The article analyzes the short film *Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem cobrarei no inferno* (1985), by photographer and artist, Miguel Rio Branco. By portraying the symbolic dimension of the public space and its aspects of social life of the Maciel district, in Salvador, the work of Miguel Rio Branco is focused in the construction of a conditioning regime of visibility for the photographic image and film, one that presents ontological questions related to the link between historical dynamics – as an exercise in writing from the subconscious and maintenance of religious discourse – and as well as the inclusion of a secular order produced by the explicit nature of his art, with graphic images of excesses in figuration of bodies, violence and eroticism. In search of this concept, it applies aesthetic elements of Baroque art, as a historical and mythological trace of a cultural genealogy and discourse of resistance that accurately portrays the community in question.

Keywords: eroticism; baroque; image; Miguel Rio Branco.

A controvérsia estabelecida por Walter Benjamin no fragmento teológico-político que integra suas teses sobre o conceito de história[3] apresenta, em um dos mais curtos e intrigantes textos já publicados pelo filósofo alemão, a disputa em torno das especificidades que definem a relação do saber histórico com os campos da teologia e da política. Ainda que enviesado pela leitura mítico-religiosa dos regimes de historicidade, é curiosa a maneira como Benjamin é categórico ao afirmar que a teocracia não possui qualquer significado político diante do seu sentido estritamente religioso. Esta afirmação reitera a distinção estabelecida por Ernst Bloch em *Espírito da utopia* (*Geist der utopie*, 1918), tendo em vista a manutenção da história como um domínio apartado da extemporaneidade dos fenômenos religiosos. Nesse sentido, ao dizer que nada de histórico pode, a partir de si mesmo, pretender entrar em relação com o reino messiânico, Benjamin não só propõe que “o reino de Deus não representa o *telos* da *dynamis* histórica”, na medida em que “a ordem do profano não pode ser constituída sobre o pensamento do reino de Deus” (BENJAMIN, 2012: p. 23), como opera uma correlativa separação entre as dimensões do tempo e da eternidade, na consumação do acontecimento histórico. Com isso, aponta a relação entre a temporalidade profana e a atemporalidade messiânica, como um dos axiomas essenciais daquilo que desde as lições *hegelianas* se convencionou chamar de *Filosofia da História*, conformando uma problemática que, a seu ver, só pode ser apresentada através de uma imagem.

Associado, portanto, às questões indiciais que atravessam as imagens, o problema que envolve a concreção da economia temporal judaico-cristã e a sua relação com aquilo que Benjamin julga a ordem profana do tempo apresenta os elementos do debate filosófico que embasa a definição da própria ideia de história na cultura ocidental. Uma vez que as forças ativas na ordem do profano apontam para as diferentes possibilidades de se estabelecer uma conexão entre as instâncias que a definem e a eterna e total transitoriedade do reino messiânico, Benjamin estabelece uma estranha e complexa relação, baseada na prerrogativa de que alcançar esta transitoriedade subjacente tanto à natureza quanto à vida eterna é tarefa de uma política universal cujo método terá de se chamar *niillismo* - doutrina que propõe ser compreendida como a chave de um resgate original do conceito de *felicidade*, como medida comum tanto a uma comunidade cindida entre a vida histórica (temporal) e a vida eterna (natural), quanto àqueles estágios em que o homem pode ser considerado natureza.

Por outro lado, identificar as possíveis conotações políticas da religião, implícitas na trama dialética que define os conceitos históricos de Walter Benjamin,

³ O *Fragmento teológico-político* é um dos textos que integram a coleção *O anjo da história*. Cf. BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução e organização de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, pp. 21-24.

pressupõe não só que uma nova visão sobre a “ordem do profano” seja reestabelecida, mas principalmente que tal categoria seja novamente analisada mediante sua possibilidade de figurar dentro e fora do discurso religioso. O intuito deste trabalho é desvelar o gesto político intrínseco à manutenção da História pelos arcanos da teologia, em busca de apontar algumas das perspectivas que propulsionam as válvulas de escape entre os limites de uma ordem religiosa e o desdobramento de uma política dos valores profanos, conforme apontado por Benjamin como uma questão subjacente à ação das imagens. Para isso, são abordados tanto o curta-metragem *Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem cobrarei no inferno* (1985), do fotógrafo e artista-plástico espanhol Miguel Rio Branco, quanto parte de sua obra associada aos conceitos estéticos da arte barroca, a fim de definir a maneira como as produções analisadas realizam a inscrição de uma genealogia cultural, nas quais se manifestam os elementos de um vigoroso discurso de resistência. Algo que, nos limites das especificidades atribuídas por Benjamin à teologia e à política, e das potências figurativa e residual das imagens cinematográfica e fotográfica, se constitui de modo a reiterar a inoperância da dinâmica histórica perante a insubordinação do corpo sensível à conjuntura dogmática do cristianismo.

A dinâmica histórica e a proliferação do erotismo na obra de Miguel Rio Branco

O curta-metragem *Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem cobrarei no inferno* é composto pela junção de tomadas realizadas em película 16 mm com as fotografias da série *Maciel*, registradas por Miguel Rio Branco no final da década de 1970, no bairro do Maciel, parte integrante da região do Pelourinho, em Salvador, na Bahia. Montado em 1985, o filme teve suas primeiras exibições realizadas no circuito de mostras e festivais, antes de ocupar os espaços das galerias como uma das obras que normalmente integram as exposições itinerantes do artista, hoje em exibição permanente no seu pavilhão exclusivo no Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais. Suscitando as formas de resistência da organização social e os valores afetivos da comunidade retratada, o trabalho documental de Miguel Rio Branco desenvolve um precioso registro dos espaços de sociabilidade e do corpo coletivo dos moradores da região do Pelourinho, servindo, quatro décadas depois, como um importante documento da memória local e da vida de seus habitantes, em meio ao agravado contexto de degradação e ruína do patrimônio histórico da cidade de Salvador.

A série de visitas realizadas por Miguel Rio Branco ao bairro do Maciel é fruto do intuito do artista de estabelecer um contato direto com seus habitantes,

oferecendo, em troca do direito de fotografá-los, a montagem de seus retratados como monóculos - um código de permuta que remonta às origens da fotografia. Inserido na rotina do bairro, Miguel Rio Branco imprime em suas imagens estáticas e em movimento as evidências de seu posicionamento ético e estético em relação às cenas registradas. A proximidade estabelecida entre as lentes do artista e a vida boêmia dos bares; os gestos fugazes e, por vezes, cômicos do cotidiano; as brincadeiras infantis; os jogos de capoeira e futebol; e as demais dinâmicas de todo um tecido social existente no local são gestos de uma produção documental que se concentra, predominantemente, em torno do retrato da prostituição e do registro das distintas formas de violência inscritas nos corpos dos personagens capturados por sua câmera. Esta violência se identifica ora nos aspectos de suas cicatrizes, ora na degenerescência de suas enfermidades - configurando, assim, imagens capazes de revelar a visão parcial do fotógrafo em torno das práticas existentes no contexto e de suas marcas produzidas nas dimensões materiais e imateriais de seus espaços. Uma relação passível ser observada no filme, tanto nas tomadas subjetivas em que a dinâmica da câmera entre os espaços internos e externos delimita-se pelas passagens entre portas, janelas e sacadas, conferindo sentido transitório entre as instâncias que constituem os limites entre vida pública e privada do local, quanto nas imagens em primeiro plano, em que as marcas nos corpos dos personagens retratados exibem a reivindicação informe de suas materialidades orgânicas.



Figura 1 – RIO BRANCO, Miguel. Composição de fotogramas com cicatrizes extraídos do filme *Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem cobrarei no inferno* (1985).

As figurações impressas pelos corpos e as relativas materializações dos espaços no filme de Miguel Rio Branco propõem a existência de uma medida comum entre as práticas sociais e seus contextos espaciais, na medida em que são inscritas na plasticidade das imagens exibidas na tela. Estas figurações, por vezes, estabelecem uma delicada conexão entre a sua condição marginal, o processo de produção da mesma e as vias através das quais estas se constituem como um dado

visível e, portanto, sensível aos olhos dos espectadores. É a partir dos elementos registrados pela câmera e organizados pela montagem que podemos não só observar, como também relacionar as imagens que exibem as condições dos moradores de rua, ou os conflitos cotidianos somados ao estado de vigilância policial. Paralelamente, é possível ouvir as associações musicais que variam entre as especificidades dos timbres e ritmos da capoeira, da canção popular de Roberto Carlos e da música barroca de Bach. Nesse sentido, todos estes elementos estabelecem uma relação genealógica, em que as particularidades do quadro cultural e social em questão são apresentadas por imagens compostas por uma população predominantemente negra, o que reitera os lastros históricos da experiência escravagista que marcou o período colonial brasileiro, bem como o relativo descaso do estado moderno para com as comunidades periféricas em geral. Por outro lado, é a presença de um sentido antinormativo implícito nas formas e nas manifestações simbólicas da comunidade do bairro do Maciel a característica que permite que as digressões em torno do papel estético e político do trabalho desenvolvido por Miguel Rio Branco se situe, justamente, nas fendas e nas aberturas possíveis aos dados das experiências produzidas por suas imagens, diante do tecido histórico e social por elas tramado como um fato narrativo situado em um determinado espaço e tempo.

Nas fotografias e nas imagens em movimento realizadas pelo artista espanhol, os elementos do erotismo e da violência emancipam-se como formas correlativas àquilo que o escritor francês Georges Bataille atribui aos modos de dissolução das formas constituídas da vida social regular que, a seu ver, “fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (BATAILLE, 2014: p. 42). No exame da exigência comunitária reclamada pela obra de Bataille⁴, Maurice Blanchot identifica o “princípio de incompletude” (BLANCHOT, 2013: p. 16), segundo o qual, a comunidade estaria baseada em uma insuficiência e finitude semelhantes às do indivíduo que, diante do outro, coloca-se constantemente em questão, adquirindo consciência de sua condição e impossibilidade de ser em um plano de imanência. Assim, a obra de Miguel Rio Branco toma, de acordo com o pensamento de Bataille, a possibilidade de realizar um movimento a contrapelo da relação instituída entre um mundo fundado sobre a descontinuidade e cujo movimento geral tenta introduzir no seu interior, uma continuidade possível. Reside, portanto, de

⁴ No livro *A comunidade inconfessável* (*La communauté inavouable*, 1983), em que Maurice Blanchot se debruça sobre o trabalho precedente de Jean-Luc Nancy, *A comunidade inoperante* (*La communauté désœuvrée*, 1983), o conceito de *comunidade* é questionado perante a forma como Georges Bataille, estranhamente aos olhos de Nancy, exclui o seu cumprimento fusional em qualquer hipótese coletiva. A recusa, segundo a qual Bataille entenderia a comunidade como algo além de uma simples colocação em comum ou de um mero princípio de comunhão, direciona a

forma latente na experiência erótica e na violência marcada nos corpos registrados por Miguel Rio Branco, uma recusa à vontade de fechamento sobre si mesmo, uma negação da duração individual diante da forma como a proibição se constitui e se produz em sua dimensão coletiva. O interdito e a identidade se definem como um recuo do homem, perante o movimento vertiginoso e violento do constante nascer e morrer da natureza, pois, aquilo que Walter Benjamin projeta no princípio da ordem profana, através de uma passagem da melancolia à felicidade, de acordo com Bataille, está potencialmente exposto na concepção do dispêndio como a única maneira possível do homem realizar um movimento da miséria à glória. Esta noção redimensiona a exposição da negatividade proposta pela solução “niilista” de Benjamin, na medida em que a perspectiva *batailleana* não se define como recusa, mas como a própria realização da negatividade existente nas formas do erotismo e do baixo material corporal, sem a qual, segundo o escritor francês, a totalidade da experiência humana não pode ser considerada.

No retrato da prostituição e, mais precisamente, na relação estabelecida entre o aparato cinematográfico e os corpos de mulheres que exibem sua nudez ou se deixam registrar durante o ato sexual, a confluência entre a imagem em movimento e os rastros e dinamismos que irrompem a fixidez das imagens fotográficas de Miguel Rio Branco projetam em seu filme a função de um erotismo que não se restringe aos aspectos lascivos do corpo feminino, mas que desdobra-se nas intensidades definidas entre os interditos e as transgressões que constituem a potência do dispêndio inútil, existente nas riquezas excedentes no riso, na embriaguez, nas formas de travestismo e nas fisiologias da vida humana e animal. Essas transgressões são assinaladas, sobretudo, na derrisão das formas impressas nas imagens cinematográficas e fotográficas, como um dilaceramento das semelhanças relativo aos procedimentos dos quais nos fala Georges Didi-Huberman a respeito dos estudos visuais de Georges Bataille, em *A semelhança informe*. Pois, é inserindo o debate sobre o ser nos movimentos internos das paixões que, em *O erotismo*, Bataille reafirma a descontinuidade dos seres que somos, diante da nostalgia de uma continuidade perdida que, por sua vez, determina as formas possíveis ao erotismo e, de maneira mais ampla, à maneira como as suas significações gerais devem ser produzidas. Entretanto, é a continuidade do ser levada a cabo, sistematicamente para além do mundo imediato, aquilo que designa as possibilidades de uma abordagem religiosa dada ao erotismo, como algo que constitui uma busca pelo amor divino. Nesse sentido, caberiam aqui infinitas

a leitura de Nancy à Blanchot, de modo a compreender o seu fenômeno e a exigência comunitária da obra de Bataille, como fruto da consciência de sua impossibilidade de se realizar senão como uma comunidade finita (baseada na finitude dos seres que a compõem), em que o exercício da alteridade deve ser elevado ao mais alto grau de tensão.

reflexões dedicadas aos aspectos teológicos do êxtase de Santa Teresa D'Ávila, como bem definidos por Jacques Lacan em seu vigésimo seminário⁵, ou pelo próprio Bataille, na obra em questão. No entanto, a presente análise se detém naquilo que faz do domínio do erotismo o domínio da violência, de modo que ambas as categorias se destituem do desejo de assegurar uma sobrevivência do homem em um tipo de descontinuidade, temporalmente e dogmaticamente herméticas, como pretende Walter Benjamin. Tais conceitos operam, portanto, como uma recusa ao terreno da teologia positiva que, de acordo com Bataille, tem como duplo uma teologia negativa fundada na experiência mística que quer, por fim, recusar a abertura à continuidade ininteligível e incognoscível, em que a morte é o segredo mesmo do erotismo.



Figura 2 – RIO BRANCO, Miguel. Composição de fotografias que integram a obra *Pêssegos* (1994). Imagem extraída da página do artista no site do Instituto Inhotim. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br>.

Na obra, *Pêssegos*, de 1994, a composição de seis fotografias em que o delicado e insinuante penetrar dos dedos de uma criança no orifício germinativo da fruta estabelece uma relação entre o ensino sexual do gesto e a dimensão mítico-

⁵ Neste trecho, o texto faz referência às conferências de Jacques Lacan em que o êxtase corpóreo e o religioso são associados ao corpo feminino, a partir da metáfora contida na escultura *O Êxtase de Santa Teresa* (1647-1652), de Gian Lorenzo Bernini: LACAN, Jacques. *Seminário, livro 20: mais ainda*, (1972-1973). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; [versão brasileira de M. D. Magno]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

religiosa da violação do fruto proibido remete ao ato transgressivo em que a desobediência adâmica põe por terra a continuidade da vida edênica, projetando a negatividade em torno do desejo erótico. Naquilo que, segundo a teologia judaico-cristã, produz o movimento inicial da dinâmica temporal, a função do *pathos* engendrado no corte que separa o homem do mundo da *physis* (o mundo da natureza) para dar início ao mundo da *metaphysis* (o mundo metafísico) imbuí o impulso erótico de uma iniquidade violenta e demoníaca, a fim de determinar os limites e as medidas capazes de produzir as faculdades do corpo edênico e da vida santa - corpo vazio e inviolável sobre o qual se projetam as operações conceituais de Benjamin, a partir das quais podemos notar uma subtração das potências do corpo humano e de sua patologia erótica, para que a dialética histórica seja colocada em movimento. Em contraponto, tanto a obra em questão quanto a totalidade do projeto conceitual que move a realização do curta-metragem de Miguel Rio Branco traduzem a concepção de seus personagens como seres que, de acordo com a reflexão de Giorgio Agamben em *A comunidade que vem*⁶, perderam-se irreparavelmente em uma região que está além da perdição e da salvação - a alegria não destinável dos corpos que, impassíveis e plenamente dotados de suas perfeições naturais, demoram sem dor no abandono divino. Um corpo contra o qual, segundo Agamben, “naufrega a poderosa máquina teológica da *oikonomia* cristã” (AGAMBEN, 2013: p. 14).

⁶ Na referência aos textos que integram o compêndio *A comunidade que vem* (*La comunità che viene*, 1990), o presente trabalho propõe um delicado diálogo com o método arqueológico de Giorgio Agamben, em que a comunidade (*comunità*) é pensada em termos de seus movimentos transitórios e sentidos prospectivos, resistentes ao indivíduo e, muitas vezes, ao próprio corpo coletivo. A relação estabelecida entre a comunidade retratada no curta-metragem de Miguel Rio Branco e as considerações de Agamben na citação em questão tomam como base a referência do filósofo italiano às questões levantadas por São Tomás de Aquino em torno da privação punitiva, na qual, segundo a teologia cristã, a morte das crianças não batizadas decorre a partir da entrada no limbo e no esquecimento divino. Neste sentido, as diferenças conceituais apresentadas por Agamben entre os condenados e os habitantes do limbo que aderiram apenas ao pecado original compreendem a sujeição do primeiro à justiça divina, e do segundo à plenitude de suas perfeições naturais em que se projeta a sua límbica impassibilidade frente ao mundo da culpa e da justiça divina. A ambiguidade, a “natural alegria”, a malandragem e a humildade (a dos bem-aventurados) são algumas das chaves interpretativas lançadas pela leitura de Agamben, segundo as quais tais seres privados da visão de Deus manifestam sua perpétua carência por conterem apenas o conhecimento natural, e não o conhecimento sobrenatural que caracteriza as inflexões do saber e o hibridismo pagão dos condenados. Esboça-se, portanto, uma tênue analogia em que ambos os conceitos auxiliam a penetração ontológica almejada pelo texto, diante do debate sobre a produção da dinâmica histórica e os instrumentos do discurso estético.



Figura 3 – RIO BRANCO, Miguel. Composição de fotografias que integram a obra *Barroco/Novena* (1998). Imagem extraída da página do artista no site do Instituto Inhotim. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br>.

A natureza do debate estético e as leituras míticas que concernem aos princípios da arte barroca percorrem boa parte da obra de Miguel Rio Branco, realizando, de diferentes maneiras, um pacto entre a produção do artista e as inferências críticas suscitadas pelo apelo histórico e religioso de um estilo profundamente marcado por sua presença no contexto artístico e cultural brasileiro. Na obra *Barroco/Novena* (1998), a montagem consecutiva de seis fotografias que expõem a relação entre o sagrado, a morte e a beleza degenerada das formas amparadas no quadro de privações impostas à sociedade brasileira aponta para uma alteração das semelhanças nas figuras de linguagem do barroco, de modo que, na produção de seu sentido comparado, consigna-se a possibilidade de ampliar o debate estético/político decorrente da apropriação dos arquétipos religiosos e dos demais elementos que caracterizam o estilo. Em *Hell's diptych*, ou *Díptico do Inferno* (1993-1994), a analogia formal entre a foto de um trapo de tecido dobrado e uma pintura de cunho dantesco designa a existência, na obra de Miguel Rio Branco, de uma função demoníaca semelhante à maneira como o escritor e poeta cubano José Lezama Lima destina ao movimento interno das formas artísticas do barroco no continente latino-americano, o princípio de uma linguagem *plutônica*⁷ que, a seu ver,

⁷ O espaço fabular e intertextual que caracteriza a escrita de José Lezama Lima é o ponto privilegiado de uma extensão que, do narrador ao ensaísta, se ocupa em situar a história e poesia como contrapontos de um devir e de sua metáfora. Em meio a abundante terminologia de seus textos, performa a *poiesis demoníaca* de sua literatura através de termos como *fáustico*, *sulfúreo*,
3

decorre da intempestividade natural de um “fogo originário” (LEZAMA LIMA, 1988: p. 79) que atravessa o seu gesto criativo. Das análises da obra do escultor mineiro Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho) empreendidas por Lezama Lima em seu ensaio *A Expressão Americana*⁸, projetam-se novas possibilidades de diálogo crítico entre as imagens do curta-metragem em que Miguel Rio Branco retrata as significações culturais, sociais e estéticas da enfermidade, e as estratégias de inacabamento da obra de arte barroca associadas pelo escritor cubano aos aspectos degenerativos da lepra que acometiam tanto o corpo do artista mineiro quanto a profundidade luciferina, ocultamente, forjada em suas esculturas.



Figura 4 – RIO BRANCO, Miguel. Composição de imagens que integram a obra *Hell's diptych ou Díptico do Inferno* (1993-1994). Imagem extraída da página do artista no site do Instituto Inhotim. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br>.

plutônico, luciferino e congêneres. Desviando-se da concepção romântica e do fundo mítico das culturas greco-latinas, a retórica demoníaca *lezamiana* expressa-se pelas antonomásias que caracterizam a sua prosa-poética e seu apetite cultural, que a faz reflexo da expressão americana. O plutonismo é, portanto, a função atribuída por Lezama Lima à transfiguração do barroco europeu na Américas e ao sentido revolucionário aderido à sua estética no continente. Na política subterrânea da *contraconquista*, em que se perfazem a tensão e o plutonismo das formas de transculturação dos povos mestiços, em que as obras de Aleijadinho e do índio Kondori são apontadas como a síntese de seu espírito artístico, o barroco se realizaria no Novo Mundo por meio de seus acréscimos e do fogo que rompe os seus fragmentos e os unifica.

⁸ Na imagem e na arte de Aleijadinho, Lezama Lima projetou a culminação do barroco americano na união das formas ibéricas com a cultura africana. Engrandecido pela enfermidade que o acometeu, o escultor passaria a dedicar-se integralmente aos seus trabalhos em pedra, fazendo com que a lepra, de acordo com Lezama Lima, se situasse na raiz proliferante de sua arte, como espírito

Ao caracterizar o barroco como uma ética do desperdício, o também poeta e escritor cubano Severo Sarduy atribui à função erótica do estilo seiscentista a artificialidade de uma atividade “puramente lúdica” que não é mais que uma “paródia da função de reprodução”, a transgressão de toda e qualquer utilidade existente no “diálogo natural dos corpos” (SARDUY, 1979: p. 78). No erotismo da voluptuosidade barroca, Sarduy projeta o princípio dispendioso do prazer e da sua capacidade de gerar uma ruptura total com o nível denotativo, direto e natural da linguagem. No comprazimento do objeto barroco, sua perversão implica toda metáfora, toda quantidade residual projetada em sua imagem fantasmática, para que seu objeto seja levado à uma saturação sem limites, a uma proliferação sufocante e, por fim, ao *horror vacui* que preside todo espaço barroco - atividade que determina o sentido de uma progressão que, na obra de Miguel Rio Branco, vai justapor não só o erotismo e as figurações sensíveis dos corpos retratados, aos dados de uma linguagem cinematográfica barroca que evolui metonimicamente, mas que, em analogia aos procedimentos de uma linguagem proliferante, como apontados por Sarduy, traça uma órbita em torno de um significante ausente, cujo sentido oculto de sua retórica demoníaca exclui toda denominação direta. A proliferação de uma panóplia satânica⁹ em *Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem cobrarei no inferno* está representada na arquitetura do clímax final produzido pela montagem. O caráter mnemônico da sequência de imagens que progride ao som da música de Bach opera uma aquisição de signos e elementos que variam de pinturas barrocas e do ouropele da Igreja de São Francisco em Salvador às fotografias da série de Maciel

criador, sublime e luciferino, do barroco brasileiro. São desígnios políticos que Lezama Lima atribui à obra do artista mineiro, na medida em que o caráter revolucionário da sua arte é encarado como um triunfo prodigioso de toda uma civilização.

⁹ Ao projetar a substituição e a proliferação como procedimentos da arte barroca americana, Severo Sarduy vislumbra a possibilidade de uma associação simultânea entre tais conceitos, apontando os modos de intensificação de uma panóplia satânica que, segundo os seus estudos, estão expressas na escrita e na exuberância barroca dos romances *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, e *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima. A fusão entre os dois procedimentos responderia pelos efeitos da operação retórica, em que o significante “Diabo”, entre outras denominações semelhantes, excluído de todo texto e de qualquer referência direta em sua estrutura linguística, produz uma cadeia variável de atribuições que ampliam o seu registro e inscrevem o poder de sua significação. Portanto, a analogia entre as observações de Sarduy e as aquisições operadas pela narrativa do filme de Miguel Rio Branco é o referente de uma opção formal que envolve não só a manifestação de uma profundidade luciferina recorrentemente atribuída à obra de arte barroca, mas sobretudo à possibilidade de se estabelecer um diálogo entre as figuras da linguagem literária e os termos da análise cinematográfica.

em que se destacam imagens de leprosos, corpos nus e mutilados. Essa proliferação converge até a última imagem do filme, encontrando seu sentido condensado na grafia ortograficamente incorreta e na interpretação do provérbio que dá título ao curta, num movimento que realiza a condensação de sentido possibilitada por uma leitura radial que conota uma presença e que, na sua elipse (como referência não só às propriedades da figura de linguagem, mas à maneira como ela se realiza na exibição do filme em *loop*, na galeria onde a obra se encontra permanentemente instalada), segundo as definições de Sarduy, “assinala a marca do significante ausente” (SARDUY, 1979, p. 65).



Figura 5 – RIO BRANCO, Miguel. Composição de imagens que integram a série *Maciel*. Imagem extraída da página do artista no site do Instituto Inhotim. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br>.

Conclusão

Na irrisão das formas tradicionais do barroco almejada por Miguel Rio Branco em seu curta-metragem e na parte de sua obra fotográfica aqui analisada, a dinâmica religiosa que historicamente ocultou o debate animista existente nas formas pré-constituídas do estilo seiscentista é apreciada pelo seu avesso, por meio de seus restos e resíduos projetados na vida sensível das imagens abordadas neste estudo. Imagens que, escapando de um ensejo ontológico, expõem a falácia de uma dinâmica histórica, cuja teleologia de sua estrutura temporal é potencialmente exposta e revertida em sua negatividade. Ao registrar os corpos dos habitantes do

Pelourinho e projetá-los em um movimento proliferante, onde a violência e o erotismo de seus apelos figurativos aderem ao processo de edificação de uma narrativa em que se oculta toda uma poética demoníaca, Miguel Rio Branco atribui ao exame dessa radiografia social o signo das interdições que constituem a possibilidade dada à própria produção de suas identidades individuais, fundamentais à realização comunitária de seu corpo coletivo. Portanto, o paradoxo da utilidade que alimenta o debate em torno do curta-metragem *Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem cobrarei no inferno* relaciona-se ao seu campo de interlocução entre as artes visuais e o audiovisual, pois, segundo Bataille, seria a linguagem, antes de tudo, uma forma de interdição em que se realiza, de uma maneira ou de outra, a própria condição para a existência de algum sentido possível. Em suma, a obra de Miguel Rio Branco apresenta-se antes como imagens do que necessariamente como representações visuais.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. A comunidade que vem. Tradução e notas de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BATAILLE, Georges. O erotismo. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. O anjo da história. Tradução e organização de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BLANCHOT, Maurice. A comunidade inconfessável. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Tradução de Caio Meira e Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

LEZAMA LIMA, José. A expressão americana. Tradução de Irlomar Chiampi. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

SARDUY, Severo. Escrito sobre um corpo. Tradução de Ligia Chiappini Moraes Leite e Lucia Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.