

MIGUEL RIO BRANCO E A ESTÉTICA MARGINAL

Amanda Lemos Gonçalves dos Santos¹

RESUMO: O presente artigo dedica-se a discutir a relação entre imagem fotográfica, imagem em movimento e a concepção materialista histórico-dialético no filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (1980), dirigido por Miguel Rio Branco. A obra, caracterizada pelo próprio autor como “um documentário poético”, reúne fotografias e vídeos do cotidiano de um bairro chamado Maciel, na região do Pelourinho, em Salvador/BA.

PALAVRAS-CHAVE: Miguel Rio Branco. Cinema. Fotografia.

MIGUEL RIO BRANCO AND THE MARGINAL AESTHETICS

ABSTRACT: The present article proposes to discuss the relationship between photographic image, moving image and the materialist-historical-dialectical conception in the film *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (1980), directed by Miguel Rio Branco. The film, characterized by the author as “a poetic documentary”, brings together photographs and videos of the daily life of a neighborhood called Maciel, in the region of Pelourinho, in Salvador / BA.

KEYWORDS: Miguel Rio Branco. Cinema. Photography.

¹ Discente do curso de Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais da Universidade Federal de Sergipe (PP-GCINE)/Campus São Cristóvão. Email: amandalemosdossantos@gmail.com.

ARTISTA À MARGEM

Miguel da Silva Paranhos do Rio Branco nasceu no ano de 1946 em Las Palmas de Gran Canarias, na Espanha. Sua vida como filho de um diplomata o fez um nômade, durante um determinado tempo de sua vida, e, por isso, viveu em países como Argentina, Portugal, Suíça, Estados Unidos e, finalmente, Brasil, lugar onde fixou residência e adquiriu sua dupla nacionalidade. Aos vinte anos de idade, já no ano de 1966, Miguel Rio Branco estudou fotografia no *New York Institute of Photographye* dois anos depois, em 1968, ingressa na Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro (SDI). Ainda que relativamente pouco estudado aqui no Brasil, é um exímio artista plástico, fotógrafo e diretor de cinema, iniciando seus primeiros trabalhos com a pintura, em 1964². A partir da década de 1970, inicia, também, seus trabalhos com as técnicas fotográficas, com o cinema e o audiovisual, dirigindo ao longo de sua trajetória artística cerca de 14 curtas-metragens e 8 longas-metragens, além da experiência com a realização de alguns vídeos e filmes experimentais.

Seus trabalhos no âmbito cinematográfico na função de câmera e de diretor de fotografia possibilitou experiências junto a diretores como Gilberto Loureiro e Júlio Bressane³. Evidentemente, sua arte começa a receber certo destaque e, neste período, dois trabalhos significativos sintetizam sua produção e explicam a sua chegada mais frequente no circuito de exposições no Brasil, sendo estes: as individuais *Negativo sujo (1978)* e *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno(1980)*, obra que será analisada neste presente trabalho. Miguel Rio Branco é autor dos livros *Dulce Sudor Amargo (1985)*, *Nakta (1986)*, *Miguel Rio Branco (1998)*, *Silent Book (1998)* e *Entre Olhos o Deserto (2001)*. O seu trabalho rendeu, ainda, a possibilidade de trabalhar como colaborador renomada Agência *Magnum*, em 1980.

²Sua primeira exposição aconteceu na cidade de Berna, na Suíça. Começou a pintar no Instituto *Flaurea-mont*, um colégio em Genebra, onde havia professores de desenho. Aos 18 anos, em 1964, organizou sua exposição.

³Trabalhou em *Lágrima Pantera (1972)*, de Julio Bressane; *Horto Florestal (1980)*, de Gilberto Loureiro; *Lampião (1986)* e *Uma Avenida Chamada Brasil (1988)*, de Otávio Bezerra, *Pindorama (1970)*, de Arnaldo Jabor e *Abolição*, de Zózimo Bubul.

A partir de então, Rio Branco lança-se como artista multimídia buscando e rebuscando a sua arte com instalações experimentais que combinavam música e fotografia com o intuito de fundir nesta significação algo que cumprisse uma espécie de poesia documental. E é nesta caracterização que irá caminhar grande parte de seus trabalhos: criar e recriar recortes da realidade com rico conteúdo poético. Miguel Rio Branco é colocado, como ele mesmo se define, como um “marginal na essência”. Para ele, “Uma pessoa que trabalha com fotografia, pintura, desenho, cinema, é também um marginal, porque o sistema o tempo todo tenta definir você como uma coisa só”⁴.

O que vemos como resultado de seus trabalhos é a marcante aposta nas cores demasiadamente saturadas, na luz, no alto contraste do preto e branco, na diluição de contornos, nas texturas, construindo um discurso completo que demonstra determinada radicalidade de sua obra e que materializa a passagem do tempo, a violência, a sensualidade e a morte, temas estes muitos frequentes, mergulhados na subjetividade do cotidiano. A fotografia de Rio Branco é escrita com extrema sensibilidade, sendo esta a arte que o coloca com grande destaque. No entanto, pensando em sua trajetória artística, de modo a levar em consideração seu primeiro contato com a pintura, e, em seguida, com a fotografia e o cinema, podemos analisar dialeticamente traços marcantes em cada um de seus trabalhos, a presença de cada uma dessas artes, entrelaçadas em si mesmas. Um artista que se coloca na posição de um marginal, um radical que se interessa não pelo valor da exposição de uma obra, mas desdobra seus procedimentos de modo a tornar seus resultados menos formalistas, estes ganham poder de denúncia social, um instrumento de luta diante da hegemonia cultural impregnada em séculos.

A IMAGEM CONSTRÓI

Bazin (1983), em seu texto sobre a *Ontologia da Imagem Fotográfica*, nos apresenta um panorama sobre o campo das artes, destacando como a fotografia conseguiu desenvolver, em relação às outras artes, algo antes não imaginável: “A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, em sua objetividade essencial” (BAZIN, 1983,

⁴Entrevista cedida por Miguel Rio Branco registrada pela reportagem de ARTE!Brasileiros, em agosto de 2011.

p. 22)⁵. De fato, a fotografia torna-se objetiva na medida em que, em sua formação, ou seja, a formação de sua imagem ocorre sem a interferência, sem a mediação da mão humana: pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação, nada se impõe, a não ser um outro objeto. Para Bazin (1983), pela primeira vez uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. É possível afirmar que mesmo que haja uma aparente objetividade fotográfica, esta, também, é possuidora de tal subjetividade intrínseca duplamente mediada, seja em sua concepção ideológica, seja em sua concepção material. De fato, em cada uma destas artes, na pintura e na fotografia, temos as noções diametralmente opostas ligadas à subjetividade e à objetividade. Não obstante, Bazin ainda nos traz reflexões a respeito da ligação que cada uma delas carrega com relação ao tempo:

Uma psicanálise das artes plásticas considera talvez a prática do embalsamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o 'complexo' da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso satisfazia uma necessidade da psicologia humana: a defesa contra o tempo. (BAZIN, 1983, p. 19)

Podemos salientar, ainda, que a imagem pode ser vista como uma espécie de ponte entre a realidade retratada e outras realidades ou assuntos, seja no passado, seja no presente (PAIVA, 2002, p.19). Miguel Rio Branco trará em seu trabalho fotográfico uma expansão sensorial expressiva, mergulhada no tempo: o passado deixa de ser algo morto, sem vida. Torna-se crítico e áspero, na mesma medida que é revestido por uma carga poética, e, de certa forma, manifesta-se de modo a recusar determinados valores dominantes contidos na cultura burguesa. A partir da materialidade fotográfica, reconhece-se uma história, que se revela em uma análise atenta à realidade concreta, assumindo, assim, a dimensão do real. A experiência do artista como embate das forças com o mundo capitalista reificado assume, então, uma dimensão ética oposta ao esteticismo a-histórico e seus mecanismo de fuga da realidade (BENJAMIN, 1994, p.10).

5 Traduzido de André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma? Vol. Paris, Editions du Cerf, 1958.

Em uma entrevista dada ao jornal impresso *La Vanguardia*, da Espanha, Rio Branco é retratado com um artista que carrega um “*documentalismo poético*”. Segundo consta na entrevista, suas

fotografías e instalaciones que tienen poco que ver con el documental, y que reflejan sensaciones tales como el paso del tiempo o la desolación. Perros muertos, la mirada de un niño, el desierto, prostitutas, bailes... Las fotos son realistas, aunque en ellas nada indica su contexto real, el lugar donde han sido tomadas. El tono está “entre el blues y el desespero”, según el autor, que paradójicamente llega a ese realismo poético con fotos muy poco retocadas, casi siempre parte de instalaciones⁶.

Rio Branco apresenta, ainda nesta reportagem, a essência de suas fotografias e a forma como estas estão encaixadas no mundo. Ele diz: “En este mundo hay demasiadas imágenes, estamos saturados y eso hace insensible la mirada. Me encuentro con una necesidad de abstracción, quiero que dejen de bombardearme la televisión y la publicidad”.

Nota-se que suas fotografias rejeitam os mecanismos utilizados pela classe dominante como instrumento de dominação de um pensamento hegemônico, que assegura parcialmente suas manutenções e formas de superação, de modo a assegurar uma visão de mundo espelhada em sua ideologia, utilizando sejam os meios de comunicação, sejam técnicas artísticas, como a fotografia publicitária, que é um excelente exemplo disto. As imagens também referenciam uma ideologia e esta se encontra imersa no mundo real: vemos de forma calculada as projeções de imagens destacadas em lugares diversos direcionados às massas, a saber: quando nos referimos à imagem e às emoções causadas por ela, Jacques Aumont (2011), em seu livro *A Imagem*, nos revela sobre as emoções evocadas pela imagem. Segundo o autor, a noção de emoção é tomada pelo modo equivalente a “sentimento”, “paixão”, estes últimos designam secundarização do afeto. A emoção guarda um caráter mais primário, desprovido de significações.

A segunda abordagem, desvalorizada, costuma tomar de forma dominante o campo da literatura sobre a imagem espetacular, destinada a um espectador coletivo de massas sem cultura particular. Do espetáculo de rua à televisão, o mesmo desprezo teórico cerca as emoções aí apresentadas, ainda mais as que arvoram em emoções ‘fortes’ (à custa

6 Entrevista cedida em 21 de setembro de 1999. [La “poesía documental” del fotógrafo Rio Branco llega por primera vez a Barcelona. La Vanguardia.](http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1999/09/21/pagina-56/34486595/pdf.html)

Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1999/09/21/pagina-56/34486595/pdf.html>

de uma confusão, na maioria das vezes entre emoção e sensação. É nesse sentido que a fotografia de Rio Branco percorre outras vias: desde a escolha dos sujeitos registrados, seus personagens até os objetos desejados; concomitantemente, estes possuem uma aparência e uma essência dotada da marginalidade a que foram submetidos, em um contexto histórico, sem espetacularizá-los. Dessa Forma, a memória, em suas fotografias, representa uma forma de resistência cultural e política, pois, ao engajar a sua prática na escolha consciente de organizar determinados elementos para a composição de um quadro fotográfico, também acolhe e ressignifica, no espaço e no tempo, a perspectiva dos “vencidos” da história. Sendo assim, há, de fato, um documento histórico, um arquivo de reflexões sobre a existência e a resistência das coisas ou dos sujeitos, já que “nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie (BENJAMIN, 1994, p. 70).

Miguel Rio Branco, além da fotografia, encontra no cinema um aparato que pode potencializar sua arte e a essência dela. Tendo em vista o grande potencial educativo e a modernização do cinema, o desenvolvimento de suas técnicas de reprodutibilidade ainda em meados da década 30, enxergamos, ao longo deste caminho, um arsenal de transformações. Pensar um material artístico de forma distinta, uma vez que o poder da imagem tomaria nova forma (imagem e som em movimento), ganhando grandes dimensões, caracteriza-se no que Benjamin (1994) chamou de uma sensibilidade técnica da percepção e da recepção do homem diante da obra, levando-o a afirmar que a reprodutibilidade técnica da obra de arte modificou a relação da massa com a arte, uma vez que “retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista, por exemplo, diante de um Chaplin” (BENJAMIN, 1994, p.37).

Durante as primeiras décadas do século XX, o cinema provocou em muitos artistas o fascínio e a empolgação do experimentalismo, inserido em movimentos vanguardistas que buscavam reformular e reconstruir a cultura em seu conteúdo e forma, bem como, para além disto, tinham uma nova maneira de enxergar a arte, não apenas com o seu poder de fruição, mas com o seu poder de politizar a estética. Essa movimentação aconteceu de formas variadas em diversas partes do mundo, com o surrealismo, o expressionismo, cinema poético, cinema puro. E década depois reascende com os “cinemas novos”. No Brasil, podemos tomar como referência a obra *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003),

escrita por Glauber Rocha. Este livro contribui com assuntos ligados à ruptura estilística dos anos 20 com espírito modernista em busca do cinema poético, questões políticas e o modo de produção no cinema brasileiro. O Cinema Novo com Glauber Rocha nos apresentou imagens diversas, nasceu do movimento em 1960 e revolucionou o cinema brasileiro, retirando-o de uma miséria cultural e econômica. Por um cinema da fome, Glauber escreve “Uma estética da Fome”, texto que insurge uma nova concepção estética e simboliza as atitudes de como se fazer cinema em um país terceiromundista. Temos a exemplo disto realizações cinematográficas como *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirzman, em que vemos o cotidiano de trabalhadores rurais analfabetos, especialmente nordestinos, que vivem numa situação de miséria extrema, e *Ganga Zumba, Rei dos Palmares* (1963), de Cacá Diegues, uma produção precária que “transforma a luta pela liberdade dos escravos dos século XVII em imagens quase atemporais das dificuldades dos negros em conquistar direitos básicos na sociedade brasileira” (CARVALHO apud MASCARELLO, 2011). Podemos enxergar traços desta mesma ideologia, traçada nos anos 60, cristalizados também na obra de Miguel Rio Branco, que também se apropriou deste processo: observando a estética, na perspectiva da linguagem cinematográfica, como força motriz capaz ampliar contradições inerentes, ao mesmo tempo em que se amplia o poder de reflexão. O cinema, tido como a arte mais desenvolvida por conta das suas potencialidades, permitiu a Rio Branco colocar em alto relevo as contradições de uma sociedade de um país periférico.

A CIDADE DESTRÓI

Entender de que maneira funciona uma sociedade nos dará consciência da totalidade, da historicidade e da radicalidade de fatores determinantes que englobam a estrutura fílmica que aqui será analisada. Desde as categorizações dos termos às noções das dinâmicas do capitalismo e do capital, vemos de que maneira essas transformações se dão de forma local e global, desigual e combinada, de modo a se propagar em cada região, seja ela periférica ou central, partindo da concretude dos fatos à poesia filmada a partir do real. Imaginar o cenário de uma grande metrópole, seus arranjos e seus rearranjos espaço-temporais, é pensar conjuntamente na mecânica de sua estruturação dimensionada analiticamente numa perspectiva sócio-histórica e seus desdobramentos políticos e

econômicos. Fatidicamente, “se a cidade é o mundo que o homem criou, é também o mundo onde é conseqüentemente condenado a viver” (PARKapudHARVEY, 2008, p. 23). A base de uma estrutura econômica composta pela propriedade privada e as suas relações sociais de trabalho com seu antagonismo refletido na relação capital/trabalho, bem como a elevação de uma superestrutura, composta pelas formas não-materiais, construídas pelo homem, tais como a concepção de vida, o pensamento filosófico, revelam-nos de que maneira a existência e a consciência do homem estabelecem suas relações⁷.

Em sua existência, há a força de trabalho e as suas relações de produção, e em sua consciência, na superestrutura, há a relação entre a política e o Estado, a relação jurídica junto à noção do direito, imersos na ideologia. Portanto, a ideologia dominante numa dada época histórica é a ideologia da classe dominante nessa época (MARX, ENGELS, 2005, p. 78). Quando Bolle (1994) refere-se a Brecht como primeiro grande poeta a preocupar-se com o modo de vida levado pelo homem na cidade e destaca que “em sua obra, a metrópole contemporânea apareceu aos seus olhos como uma grande praça mercantil, onde se negocia o ser humano” (BOLLE, 1994, p.61), podemos caracterizar Rio Branco como um grande poeta da imagem, por sua sensibilidade de perceber no ser humano o que estruturalmente e superestruturalmente é apagado no cotidiano perverso de uma cidade desenvolvida aos moldes do grande capital. O avanço da modernidade na grande metrópole junto com as contradições trazidas com o processo de industrialização tardia intensificou cotidianamente o processo de disputas políticas. Com o intenso ritmo de transformações, a relação entre o campo e a cidade também é alterada: o êxodo da população do campo para a cidade formou a força de trabalho necessária às demandas do mercado em pleno desenvolvimento em sua nova forma. Houve a substituição da livre concorrência entre capitalistas pelo monopólio das grandes corporações, uma expansão das exportações de capitais dos países imperialistas em escala global e o domínio absoluto do capital financeiro (fusão entre o capital bancário e o capital industrial)⁸.

⁷No livro *Prefácio da Contribuição à Crítica da Economia Política* (1977), Marx identifica formas jurídicas, políticas, religiosas e filosóficas que compõem as formas ideológicas.

⁸LENIN, I.V. O Imperialismo, fase superior do capitalismo. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/lenin/1916/imperialismo/>>

Marx (1999) confere à burguesia, na esfera do capitalismo, o fato de submeter o campo ao domínio da cidade, com a criação de cidades enormes, com um aumento significativo da população urbana, em alta escala, arrancando o idiotismo da vida rural, sua monotonia: centralizou os meios de produção e concentrou a propriedade em poucas mãos. Enxergamos a metrópole envolta em uma economia complexa e analisar a formação de uma sociedade preocupando-se com a unidade do social e a unidade do natural nos leva progressivamente ao método marxista, em uma perspectiva de uma noção de progresso tomada a partir da dialética materialista. Essa concepção materialista do mundo, do mundo natural, na qual a natureza é entendida e utilizada pelo homem como um recurso, subjaz na concepção materialista da natureza no pensamento científico moderno. Vivemos em um mundo de extremos e Marx (1988) desvenda em que medida o empobrecimento da classe trabalhadora é diretamente proporcional ao enriquecimento do capitalista. A característica que se nota na ordem burguesa é a escassez em meio à abundância: diretamente, trabalhadores são inseridos na produção de mercadorias, ao mesmo tempo que, dialeticamente, isto não ocorrerá, sendo que alguns destes trabalhadores estarão apenas gravitando em torno desta. O desemprego é parte integrante da estrutura do modo de produção capitalista e é compreendido na análise da relação entre o processo de acumulação do capital: o que se destina à classe trabalhadora, que tudo produz, depende da expansão ou não deste movimento: “sobram” trabalhadores que flutuam nesse processo ou são incluídos para que este se mantenha. O que as engrenagens do sistema capitalista formam é um grande exército de força de trabalho ou, nem isto, criam um exército à margem de todas as riquezas produzidas.

No caso do Brasil, Kowarick (1977) resume a questão da marginalidade. Segundo o autor, a marginalidade aparece como problema teórico e prático após a Segunda Guerra Mundial, sendo a marginalidade o fruto do processo de acumulação capitalista. O autor considerou como marginais os trabalhadores no artesanato, os autônomos no comércio e na prestação dos serviços pessoais, bem como as atividades domésticas⁹.

9 KOWARICK apud VASCONCELOS, Lúcio. Capitalismo e Marginalidade na América Latina. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

DESERDADOS: NADA LEVAREI QUANDO MORRER AQUELES QUE MIM DEVE COBRAREI NO INFERNO

Pode-se dizer que o filme intitulado *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* concentra elementos essenciais da construção de um trabalho almejado por Miguel Rio Branco em sua trajetória artística, sendo esta obra uma síntese da pintura, da fotografia, da música, da literatura e da política que o impôs repensar uma prática revolucionária e teórico-artista a partir das rupturas com os modelos definidos como arte burguesa¹⁰. O filme foi dirigido por Miguel Rio Branco em 1980, captado em película 16mm em 1979 e produzido pela Momento Filmes. É a partir de imagens de uma série fotográfica chamada “Maciel” (1979) e de tomadas também feitas no Pelourinho que o filme se materializa. A princípio, a série de fotografias, que foi montada em São Paulo e em seguida no Rio de Janeiro, mostra intensidade da cor em seu trabalho, o que irá marcar profundamente sua poética dali em diante.

Miguel Rio Branco fotografa o Maciel, uma região bastante antiga do bairro do Pelourinho, em Salvador da Bahia, local degradante, palco aberto dos esquemas de prostituição, na época. O objetivo central de sua câmera, ao fotografar ou ao filmar, era destacar os rostos nas sombras, os corpos e as suas cicatrizes à mostra, suas casas, suas ruínas deterioradas pelo tempo, pelo desprezo e pela miséria. Tais registros concentram-se

¹⁰Em “Aproximações”, Wilson Coutinho (1996) destaca o valor da obra de Rio Branco. “Campo de Investimento. Pensando em Bataille, pode-se dizer que Miguel Rio Branco trabalha com ideia de economia improdutiva. O objeto de sua pesquisa está relacionado a um campo, onde pode ser definida uma organização de ordem econômica. Seja as antigas fotos de Carnaíba – região baiana de garimpagem de esmeraldas – seja as da última exposição, ano passado, o gueto miserável da Comunidade do Maciel, no Pelourinho. As fotos retracam um campo econômico: trabalho, produção, mais-valia. Também os seus desdobramentos: os desempregados, marginais ou a materialidade física desse espaço povoado de paredes corroídas, animais, áreas de sublimação do desejo. Sobre a superfície do material, o investimento do fotógrafo capta o seu excesso, e mesmo, a materialidade visual dessa economia. São fotos de restos improdutivos. O campo social é definido por uma antropologia do ambiente. Miguel quer dotar esse espaço de uma compreensão objetiva: rostos, gestos, bares, becos, os ritos sociais do lugar, vestimentas, corpos, prostíbulo. Mas há um campo de investimento do fotógrafo sobre a análise dessa socialização bruta. Nas fotos de Miguel há uma diferença que situa dois campos distintos. O objeto é o social. O investimento são as marcas da economia negativa: o desperdício, o resto. As fotos trabalham sobre os limites da positividade econômica, porque ela é o outro das imagens propostas. O desperdício no *potlatch* da miséria. Parece-me um engano dizer que as fotos de Miguel não introduzem as relações de trabalho e da economia. Essa positividade é sua câmera obscura, a imagem invertida. Mas diante desse campo social, objetivado, ele apreende e revela à luz, o seu lado negro. Assim quando se sonha com diamante existe uma significação excrementícia. Quando se sonha com um prostíbulo, o que significa um diamante? O diamante – símbolo da economia rara. O prostíbulo – símbolo do seu desperdício. No Pelourinho, o jogo sexual se integra a todas as relações econômicas. É de Marx a ideia que as cervejas que embriagavam os operários ingleses repunham, também, sua força de trabalho.

em captar os detalhes esquecidos, que fogem de um ideal de beleza clássico, e que, em meio à totalidade dos fatos, engrandecem a dignidade nas situações cotidianas do local, nas coisas e pessoas inseridas em ambientes marcados pela violência, pelo erotismo e pelo descaso.

A imagem cumpre um poder de resgatar a resistência da organização social de um grupo excluído à marginalidade, ao desemprego, ao tédio e à violência. Não obstante, há um resgate dialético de valores afetivos. As cenas seguem um intenso ritmo de montagem de um documentário que hibridiza realidade e fantasia, o que não impede de salientar que “O mais admirável no fantástico”, disse Breton, “é que o fantástico não existe, tudo é real”. É interessante perceber que, ao montar o filme, Rio Branco parece absorver o tempo representado em cada cena, seja em uma fotografia, seja em uma imagem em movimento e que, de fato, acaba revelando um instante prenhe:

O instante prenhe é uma noção de natureza plenamente estética, que não corresponde a nenhuma realidade fisiológica, e representar um acontecimento por um ‘instante’ só é possível buscando apoio, bem mais do que pensava Lessing, nas codificações semânticas dos gestos, das posturas, de toda a encenação (AUMONT, 2011, p. 242).

Ou, ainda, nos faz lembrar dos gregos e sua distinção entre significado de *kairós* em oposição a *chronos*, em relação ao tempo, dando a este um valor qualitativo no primeiro e um valor quantitativo no segundo. Tillich diz: A extrema sensibilidade do espírito da língua grega diferenciou *chronos*, “tempo formal”, de *kairós*, “tempo certo” ou momento pleno de riqueza de conteúdo e de significado (TILLICH, 1992, p.64). Em cada cena, Rio Branco elege o “melhor momento” de cada um de seus personagens e seus objetos como um registro único e imutável, uma experiência singular.

Rio Branco parece seguir a rigor um princípio da *Nouvelle Vague*: ir para a rua e filmar a vida. E é desse modo que se inicia o filme: a imagem e o som em movimento contínuo. Vemos, a princípio, a arquitetura da cidade, seus casarões coloniais em ruínas e seus transeuntes imersos em seu cotidiano de tarefas comuns. A música, neste momento, recebe o mesmo destaque e reforça a aparente tranquilidade de um bairro periférico de uma capital brasileira. Trata-se da música Rosa, de Pixinguinha, instrumentalizada por Ivanildo Sax de Ouro, que assim diz: “Tu és divina e graciosa, estátua majestosa. Do amor, por Deus

esculturada. Em seguida, outra canção de Ivanildo, “Nada Além”, versão original de Custódio Mesquita e Mário Lago, permeia o trajeto das ladeiras do Pelourinho, que comumente eram ouvidas pelo próprio diretor, frequentador do local. A narrativa começa a ser construída com a presença de fotografias de antigos cortiços e seus moradores, que compõem o quadro fotográfico em outros quadros (suas portas e suas janelas envelhecidas), as penumbras, as texturas rígidas das paredes, as roupas estendidas de forma desordenada.

A passagem pelo local, em um simples movimento de câmera, alerta para o primeiro *lettering*: “Aqui mora família”. E, de fato, ali estavam as famílias numerosas em espaços muito pequenos, que foram ali escamoteadas, e que, muitas vezes, não foram lidas como “verdadeiras famílias”. Daí seguem cenas que tentam, de fato, uma aproximação entre o espectador, o diretor e os seus personagens ali captados. À medida em que isso ocorre, temos à frente *close-ups*, detalhes, enquadramentos de mulheres negras jovens, homens e crianças que estão nas ruas, nos becos que cortam o espaço caótico, pisando descalços nos charcos imundos, suas roupas amarrotadas, seus lares. A calma é apenas aparente: quem a compõe não está nas redes de trabalho produtivo (a base de uma economia).

A passagem da câmera chega a jovens que desfrutam em um dia uma partida de futebol em uma rua qualquer do bairro. A música toma grandes proporções nas tomadas, e temos o *reggae* de Bob Marley, como discurso político nas entrelinhas dessa história. Assim, cada vez mais, temos a sensação de estarmos imersos na atmosfera da narrativa do filme: na atitude dos corpos diante da câmera emerge um grau de realismo que atravessa uma parede imaginária, sendo possível retratar as mais profundas sensações e emoções. A abrupta ruptura de som e imagem surge com a substituição do discurso do *reggae* e a sequência de imagens estáticas com a sequência de imagens em movimento e o romantismo apaziguador de uma canção de Roberto Carlos. Além da quebra da narrativa em sua plena forma clássica, o documentário consegue tornar também caótica a sua forma não somente na montagem das imagens, mas também com a mescla do som direto com os ruídos, barulhos inerentes da vida real e a criação de uma trilha musical que acompanhe a narrativa fílmica e seu discurso engajado.

A carga dramática das cenas tomadas por cores vivas é reforçada pela erotização e sensualidade de corpos de mulheres negras, que estão reféns da prostituição e da violência, nestes ambientes tão abertamente explorados pela câmera. Assim, se instala também a herança dos processos de escravidão com a dialética retomada pela via senzala-favela, dos corpos que são mercadorias. A câmera invade as entranhas de uma classe dominada, subalterna, um ambiente à margem do poderio e das maquinarias políticas e econômicas. Tais imagens não aparecem para tecer a narrativa do filme de forma vã para satisfazer fantasias *voyeuristas*, e sim para destruir uma concepção ideológica dominante do cinema. “O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante” (MULVEY, 1983).

O percurso narrativo do filme nos coloca à frente uma analogia com a passagem de cenas contendo um calendário desenhado com uma fotografia de uma mulher nua com os braços abertos, seguida de outra cena em que se enquadra outro calendário com a fotografia de um Cristo na mesma posição, com os braços aberto, também “crucificado”. Ao final, temos, resplandecente, em um espaço escuro, ao que parece, nas paredes de um cortiço em ruínas, os dizeres que se sobressaem com sua cor viva nos dizeres “nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno”, frase-título do filme, o português “incorreto” estampado pelas mãos de um povo oprimido, que reproduz a lógica dos mitos religiosos e culturais que também os reduz e a lógica de uma sociedade, que também os deve.

Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno representa um experimento audiovisual poético que também se configura como um manifesto dos marginalizados: expõe a sua condição histórica que é atravessada em seus corpos, e que estão real e simbolicamente cicatrizados a todo momento no filme, nas rachaduras de suas moradias, que desmoronam no espaço-tempo, sobre o peso das contradições e das injustiças de uma sociedade desigual, caótica e alienada.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 16. ed. Campinas: Papirus, 2011.

BAZIN, André. Qu'est-ce que le cinéma? Paris: Editions du Cerf, 1958. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas**. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLLE, Willi. A metrópole: palco do flâneur. In: **Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: FEPESP: Edusp, 1994.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006

HARVEY, David. **A Justiça Social e a Cidade**. (Título original: **Social Justice and the City**) Tradução: Armando Corrêa da Silva. São Paulo: Hucitec, 1980.

KOWARICK, Lúcio. **Capitalismo e Marginalidade na América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MARX, Karl. **O Capital**. Vol. 2. 3. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

PAIVA, Eduardo França. **História & imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac

TILLICH, Paul. **A Era Protestante**. São Paulo: Ciências da Religião, 1992.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.