



EXISTE UMA BUSCA CONSTANTE, ALGO QUE NÃO PARA

Miguel Rio Branco

Entrevista de Miguel Rio Branco a Arte & Ensaios com a participação de Cezar Bartholomeu, Mauro Trindade e Marília Palmeira, no ateliê do artista em Araras, no município de Petrópolis, RJ, em 16 de junho de 2012.

Cezar Bartholomeu *Para começar, parece-me necessário falarmos desses polos de aplicação de sua criatividade, porque, de certo modo, chegamos à fotografia, mas também à pintura e ao cinema...*

Miguel Rio Branco É... e tem cinema e tem música, então já são quatro. A criação comigo não é uma questão específica do lugar ou da mídia utilizada. A fotografia acabou sendo mais presente a partir dos anos 60. Primeiro porque via as artes plásticas num universo extremamente elitista, de vernissages, de egos, de coisas que não levavam a uma comunicação realmente direta com as pessoas. A fotografia e o cinema começaram juntos quando, em 68, fiz a Esdi [Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ, no Rio de Janeiro]. Então cinema e fotografia me levaram para outro caminho, praticamente sem pensar em pintura até 1985. Foram vários anos em que fiquei ligado à fotografia, cinema e instalações audiovisuais... E, se você pega a fotografia e o cinema, a questão da edição está completamente conectada. Você tem de construir alguma coisa com aquelas imagens. Ou é um livro ou é uma exposição, enfim, tem que ter um conjunto de imagens que, conectadas, formam uma poesia visual. O começo, porém, foi com pintura, de forma bem autodidata. Isso foi quando eu estava na Suíça. Pinteí de 61, 62 até praticamente 68, voltando em 85. E na Esdi eu conheci um professor de fotografia, Affonso Beato, que era fotógrafo e diretor de fotografia. E eu já comecei a pegar a fotografia ligada ao cinema. E, em 70, fui chamado para fazer fotografia de cena num filme do [Arnaldo] Jabor, *Pindorama*, em Itaparica. Foram três meses direto clicando lá. Ali foi verdadeiramente a escola da fotografia já conectada ao cinema. E naquela época mesmo peguei a câmera para fazer um filme com o Antonio Calmon. Enfim, era uma situação em que você aprendia fazendo, uma situação muito comum no Brasil, de você aprender as coisas já na prática sem ter que fazer um curso. Nos Estados Unidos os caras estão fazendo curso de três, quatro anos de fotografia. Na Alemanha, na França também é assim. O resultado é que você tem cada vez menos trabalhos com originalidade, as pessoas acabam sempre copiando alguém. Eu sei que vocês são ligados à universidade, mas eu não acredito no ensino feito de uma forma muito profissionalizante. É estreita, de certa forma. E acho que, por ter viajado para vários lugares, e possuir certa inquietação em relação à maneira de me expressar, acabo que eu fico misturando as coisas todas.

Out of nowhere, 1994; instalação audiovisual com fotografias e recortes de jornal sobre tecido e espelhos cubanos e cariocas

CB *É muito claro no seu trabalho como ambientes estimulam a criatividade e a produtividade. Primeiro Salvador e depois Tóquio. Assim, estar fora do mundo acadêmico também é estar um pouco fora do ateliê. Isso parece ser muito importante no seu trabalho.*

MRB Acho que a parte do exterior é sempre importante, o ateliê para mim não é só o ateliê. Aqui em Araras eu tenho este ateliê, por exemplo. E tem o lado de fora, onde estou fazendo experiências com materiais – entre elas, tentando fazer um projeto de labirinto. Quanto a Salvador, eu morava lá. Então aquilo era perto de mim, do ateliê. Morei em Piatã e na Boca do Rio e eu fazia retratos das pessoas. Então havia certa ligação, por eu fazer uma coisa que era útil para elas. Isso durou seis meses. Já o Japão é um pouco mais longe..., mas, quando eu fui, fiz um projeto, um livro com aquele filme *Babel*, do Alejandro González Iñárritu. Depois voltei. As viagens sempre me interessaram, porque acabavam sendo imagens feitas ao redor de minha vida; mas nunca fiquei pulando muito, como tantos fotógrafos fazem, viajando muito. Por exemplo, o material deste livro, o *Silent Book*, é em parte aqui do Rio e em parte da Espanha. Existe também uma desconstrução da questão documental com a fotografia, que é basicamente um documento. Você pode usá-la como uma questão de documento ou ter outra visão. Eu tenho usado já há algum tempo como uma construção diferente. Porque a fotografia tem essa questão do passado, da memória, e você trabalha e retrabalha isso. Não é a minha principal preocupação; eu diria que uso para isso mais ou menos 10% do meu tempo. O resto é totalmente ocupado procurando outras maneiras de acertar o passo. Existe uma busca constante, algo que não para.

CB *Para uma pessoa que trabalha com memória e que reedita seu trabalho, a ocorrência de um incêndio, como você sofreu, é terrível.*

MRB É, deu um branco. Mas foi melhor o incêndio acontecer naquela época do que agora.

Mauro Trindade *Mas foi traumático.*

MRB Foi traumático porque tinha uma fase importante dos anos 70, com filmes feitos em Nova York, que também queimou. Tinha muito material preto e branco que acabou dançando. Eram filmes em superoito. A parte de fotografia que eu guardei inclui negativos meio detonados pelo incêndio, que hoje eu acabo reciclando. Eles têm uma questão da textura, das marcas na pele, que acabam entrando no filme. O que não queimou eu tinha levado comigo numa caixinha de metal. E deu para salvar muita coisa. No negativo você tem todos os filmes em tiras, você joga fora o que não presta. No slide você é mais seletivo. E eu estava com uma seleção boa; praticamente todo o Pelourinho se salvou por causa disso. O Pelourinho tinha sido feito pouco antes, em dezembro de 79. Então fui em 80 morar em São Paulo. E a casa pegou fogo. Eu estava fora, em Milão, participando da exposição *Câmera Encantada*, com Antonio Dias, Tunga e Iole de Freitas. E, de repente, não voltei, iria voltar para quê? Queimou tudo. Então eu não voltei naquela época, enfim, acho que essas coisas acontecem e você passa para outra, entendeu? Não tem muito que fazer... Fica um trauma porque uma parte se apaga. Acho que a vida toda tem uma coisa, eu diria, de transformação, e são vários fotógrafos ou artistas que tiveram incêndios... pior foi com a obra do Torres Garcia, que pegou fogo numa retrospectiva no MAM...

CB *Não é um bom tema.*

MRB É até um bom tema: o que se conserva. Mesmo a fotografia digital. Outro dia eu comprei um HD para começar a proteger os arquivos. E o HD deu pau. Hoje em dia, com a questão do digital, isso virou uma maluquice: tudo some. Não sobra nada.

MT *É importante você falar essas coisas todas, porque se vê, em sua obra, a questão do desaparecimento, do envelhecimento, da corrosão...*

MRB A fotografia também tem isso, mas tudo tem. A pintura também é isso, ela craquela, ela quebra, ela solta tinta. As tintas que o Rothko usava não eram de primeira qualidade, e as cores estão mudando, já imaginou? Mudar uma tela do Rothko... você não pode mais fazer nada. As coisas mudam, se transformam. Aquele ano de 1980 foi um ano fodido. Ainda foi o ano que morreu o Hélio [Oiticica], com quem me hospedei em Nova York. Ele me incentivou muito quando estive lá. Não conhecia nada da obra dele. Tinha brigado com uma namorada com quem morava e fiquei sem ter onde ficar. Um amigo americano, o Lee Jaffe, me apresentou ao Hélio, que acabara de alugar um *loft*. Enfim, em 80 ele morre também... Então essas coisas são da vida, a perda faz parte da riqueza também... Mas agora eu estou fazendo um trabalho com pedra... [risos]

CB *É, a referência que fiz ao Kiefer antes da entrevista não foi acidental.*

As nuvens, Guatemala, 1968; cibachrome preto & branco, tamanhos variáveis



MRB O Kiefer tem um trabalho que tem muito a ver com essa questão do passado, das cinzas... dos materiais...

CB *Da historicidade...*

MRB Esse negócio que está no chão [aponta para um bloco de feno no estúdio] me lembra mais Kiefer do que o Cildo [Meireles]. O Cildo fez aquele trabalho que é uma pilha com fios de ouro que é outra história. Eu gosto dos trabalhos dele. Lá em Inhotim eles estão com um material extraordinário: *Através, Globetrotter. O Desvio [para o Vermelho]* é bem anedótico. E as coca-colas *Yankees Go Home* são muito 68. Eu procuro muito mais na criação algo que não tenha uma conotação específica. Hoje em dia existe demais na arte o politicamente correto. Parece um jornalismo levado para a área de exposição, é praticamente isso. Acho que existem maneiras de você ser ativista de forma muito mais eficiente, através do cinema, da televisão... E essa arte fica sempre uma coisa meio... ela não tem pega, densidade, porque se profissionalizou demais. É muito mais fácil você olhar o mundo e começar a falar sobre ele do que olhar para você. Isso é mais para comentarista. Quando eu vejo hoje o filme do Pelourinho, ele tem uma visibilidade bem diferente agora do que teve naquela época. E continua atual. É interessante isso, porque é um filme que foi feito em 79, 80. Então eu acho que a arte tem uma questão do tempo, o tempo de uma obra que vai ficar. E que, daqui a 20 anos, ela vai poder se segurar sem a pessoa ter que explicar durante uma hora o que foi aquilo.

MT *Esse aspecto documental de que você está falando está presente em seu trabalho. Mas não se sente você como o homem branco visitando o Pelourinho, você se envolve...*

MRB Pelo fato de eu ter viajado a vários lugares. Ou você fica sem raízes ou você fica com muitas raízes. Acho que vou atrás de identidade. Quando estive em Havana, no vernissage, um cara negro quis conhecer-me. E quando ele viu que eu era branco, me deu um esporro. "Como, você é branco?" Então existe uma questão, que eu não sei o que é exatamente, de pessoas que conseguem transitar sem ter uma raiz específica. Mas que têm uma empatia ou uma ligação que eu não sei explicar.

CB *É interessante, porque na arte contemporânea os artistas jovens estão o tempo todo construindo problemas antropológicos, ficam o tempo todo se sentindo culpados da diferença em relação ao outro...*

MRB E, sobretudo, eles estão procurando temas, temas... Vai ver nas bienais: são temas. A arte não é tema, pô, a arte é arte. Eu me considero muito mais conectado do que se tivesse ido para o museu. Talvez devesse ter ido para o Museu do Inconsciente, mais do que para qualquer outro museu, porque ali é uma arte sem uma atitude comercial, é uma arte que tem a ver com a procura de si mesmo, de tentar encontrar-se, saber quem você é, o que você faz aqui. Senão vai ser o quê? Uma arte propagandística, ligada aos temas. Não gosto disso não, acho muito reductor. Fiz uma exposição em 85 em Paris e recebi críticas por ter misturado fotografias e telas. Pra mim é tudo uma coisa só, não tem essa diferença quase escolar.

CB *Isso de certo modo, remete de novo a Kiefer, porque ele mistura categorias sem o menor pudor. Ele, aliás, nem pensa isso como mistura, mesmo em relação à fotografia, que normalmente não associamos à obra dele.*

MRB Mas a fotografia é muito presente na obra dele, porque ele usa como referência; está sempre presente. Eu fiz um curso de um mês em Nova York, bem técnico, para saber usar as máquinas, não tinha história da arte, não tinha nada disso...

CB *Suas referências bibliográficas citam muito essa formação em fotografia. Eu fiquei me perguntando o quanto isso era importante para você...*

MRB Foi apenas um mês, uma formação puramente técnica. Saí porque não me interessava aquilo, aquele processo demorado, fazer prova, passar de ano. O meu contato com a [agência] Magnum nunca passou da categoria nominado porque foi meio acidental também. Porque eu não estava interessado em ter uma hierarquia de provas, de provar o que fosse em relação ao meu trabalho para eles. É aquela questão do ensino, que leva as pessoas a...

CB *...institucionalizações.*

MRB Eu tenho problemas com estas questões que, de certa forma, levam ao poder, às instituições, aos professores. Se bem que hoje em dia eu moro aqui com minha filha Clara, que teve algo no começo da sua vida que criou bloqueios de aprendizado. Quando comecei a me envolver com a questão de educação para ela, comecei a ver a possibilidade de desenvolver outras questões. Daí a capoeira, a música, a pintura. Mas ela sempre foi esperta, uma inteligência diferente. Agora ela já está lendo, coisa que não conseguia fazer. Para mim esse negócio da educação parece muito interessante, é algo mais aberto, porque estamos em um momento de crise, e é preciso pensar. E pensar em outras direções. O que estamos fazendo, para onde vamos? Então o interessante, até da universidade, seria começar a questionar para onde estamos indo. O que vai ser, um monte de profissionais de arte? E por quê? Para produzir? Produzir, consumir...

MT *O que você está falando tem relação com a produtividade da sociedade. A institucionalização da arte e o adensamento do mercado de arte também se dirigem para a questão produtiva?*

MRB A produção da arte acaba sendo para a diversão, é a arte como entretenimento. Não tem mais a arte como, sei lá, obsessão, conhecimento ou tentativa de entendimento de alguma coisa. A maior parte do tempo é relacionada ao entretenimento, cada vez mais caricato; os temas são caricatos, são brincadeiras, ou são sérios demais. Enfim, está muito chato...

MP *E muito relacionado ao mercado também...*

MRB É, e o mercado gera os curadores, os museus, as galerias, tudo já interligado. Não há críticas que saiam em revistas especializadas, nem em jornais; isso já não existe mais. É tudo divulgação e está tudo diluído.

MP *E seu trabalho tem algo de visceral que é difícil de encontrar nesse tipo de trabalho que você está falando.*

MRB Porque minha formação veio de uma necessidade de colocar para fora as coisas que eu sinto em relação ao mundo, muitas vezes uma revolta em relação à humanidade. Isso é algo que vai es-tourando por aí...



CB *No fundo essa geração do Tunga, do Barrio, de você está ligada a uma aposta nessa visceralidade, que é política, que é estética... até Antonio Manuel, que foi entrevistado recentemente pela revista, fala o tempo todo que política e estética estão completamente conectadas. Não é à toa que existe um livro de Goya aqui em seu estúdio. Estética, humanidade e política estão ligados.*

MRB É, estão ligados, mas de uma forma que realmente integra, não de uma forma apenas cerebral. A intuição é uma questão que a civilização contemporânea ocidental descarta. Tem muitos artistas que dizem que o negócio de você ter a chamada inspiração não existe, só existe transpiração. Não é bem assim, acho que existem os dois. Há a parte espiritual da pessoa, algo que não se explica. Como o inconsciente..., quer dizer, são coisas que existem, que funcionam também. A maior parte dos artistas hoje em dia tenta eliminar isso. Cada vez mais há trabalhos que são poucos expressivos em termos visuais e que têm mais explicações sobre por que foram feitos. Mas isso não é artes plásticas, é outra história; também é algo híbrido, mais ligado a, sei lá, à literatura, à antropologia ou ao jornalismo, o que for. E tento não ser purista. E não usar a fotografia puramente ou a pintura puramente, mas misturá-las.

CB *Parece que há uma permanente dúvida para todo mundo que olha a fotografia de fora, essa dualidade entre o documento e a possibilidade artística, metafórica...*

MRB Sempre vai ser documento. Mesmo Cindy Sherman, que é uma travesti [risos], é um documento da travesti que ela é, que ela está sempre fazendo... se disfarçando de alguma coisa; então é um documento também daquilo. A fotografia, portanto, sempre é um documento, seja ele manipulado, seja não manipulado, mas é sempre documento; é até o documento da própria manipulação.

CB *O engraçado é que muitas vezes usam essa possibilidade, essa capacidade documental para falar mal da fotografia...*

MRB É porque é uma pretensão do mercado de arte. Digo sempre que tenho problema com artistas que usam a fotografia mas que não são fotógrafos. São artistas plásticos que dizem "usar" a fotografia, como se a fotografia fosse algo inferior. Me parece extremamente arrogante e bizarro.

MT *Como se a fotografia fosse uma subcategoria da arte?*

MRB Já tive vários problemas e continuo tendo em relação a isso. Aí fica aquela história, você é artista porque começa a conhecer vários curadores que vão dar uma justificativa para seu trabalho de fotografia como sendo de arte? É meio suspeito isso; a história da arte desde o começo tem fotógrafos que não eram artistas, como você tem artistas que não são fotógrafos e você tem artistas plásticos que não são artistas... Por causa de um mercado especulativo da arte. Que usa toda uma douração de pílulas para que aquele trabalho seja mais valorizado, especulado.

MT *E isso em um momento do mercado de arte no qual a fotografia tem ganhado muito espaço.*

MRB Sim, porque eles precisam de coisas novas. Há quem diga que a arte do momento é só fotografia; tem um monte de bobagens que sempre se diz em relação à arte. Acho que a arte está ligada ao processo de criação, isso pode ser em culinária, pode ser em artesanato, pode ser o Museu do

Inconsciente, em que se tem um Bispo do Rosário, um Fernando Diniz. Então, uma vez discutindo com um artista plástico, ele me disse “ah, não, mas eles não estão inseridos no mercado. Então não são artistas”. E eu falei: “É? Que história é essa, o que é isso? O artista só é artista se estiver inserido no mercado?” É muito comercializante o sistema em que vivemos hoje.

CB *É muito feito para a autoalimentação, esquecendo que essas coisas são para ser vistas pelo mundo.*

MRB No momento em que o artista só pensa no próprio ego, na própria promoção, já é outra história.

MP *É porque parece que agora o sentido da arte é o próprio mercado.*

CB *E todos esses agentes se legitimam. No fundo todos dependem uns dos outros.*

MP *Então todos estão ligados ao mercado, porque tanto a galeria quanto o próprio museu estão nessa situação.*

MRB Os museus não eram tão fortemente ligados às galerias e ao mercado. E isso não tem nada a ver com arte, tem a ver com show, com mercado, entretenimento, com marketing...

CB *Agora sugiro voltar para o que interessa, que é o seu trabalho mesmo, em vez de ficar comentando o sistema...*

MRB Fazemos parte desse sistema.

CB *Interessa-nos falar sobre essa aposta sua na densidade da imagem...*

MRB Não foi uma aposta; é uma necessidade mesmo, que vai de momentos de revolta, momentos críticos, momentos de prazer; enfim, essas coisas se misturam em momentos mais leves e momentos mais pesados... São sempre questões relacionadas a uma vida que está sendo vivida, não é algo feito para uma demanda. Uma exposição na Silvia Cintra me deu a ideia de começar a rever toda uma questão do feminino em minha obra, meu trabalho e minha vida. Essas coisas se conectam. Tem história atrás de cada imagem, tudo está conectado. Vai ter sempre uma referência. Na verdade, o documental está por trás da intenção e ele não está visível.

CB *Na verdade eu falei aposta, óbvio que não é nesse sentido exterior, aposta no sentido de uma estratégia de gostar das imagens densas, de gostar...*

MRB Acho que não é aposta, é o lado interno da pessoa que, ou tem ou não tem. Para mim é diferente, depende de momentos de vida para sair uma exposição mais assim ou mais assado, não depende de uma estratégia muito não. O *Entre os olhos, o deserto*, que é esse livrinho azul, talvez seja mais lírico do que a instalação, um pouco mais melancólica. É uma coisa mais leve, mais relaxante, enfim. Era uma época também muito mais relaxada. Foi quando uma de minhas filhas estava nascendo e a outra já estava com quatro anos. Para mim, por exemplo, fazer *Maldicidade*, que é um trabalho mostrando o quão ruim são as cidades, está sendo difícil. Preciso realmente de alguém para poder dialogar e fazer uma edição na parte técnica.

CB *Editar é reviver.*



Diálogos com Amaú, 1983, instalação com projeção sobre voile

MRB Mas meu trabalho há muitos anos já tem isso. Em 2001, o livro *Gritos surdos* foi um trabalho muito pesado. A pesquisa foi ruim mesmo. A exposição foi no Centro Português de Fotografia, uma antiga prisão. O convite da diretora, a Tereza Siza, era de fazer um trabalho sobre o poder: o poder e a morte. Fiz aquela pesquisa sozinho, e aquilo me afetou. Fiz uma coisa completamente negra, e ficou muito forte. Depois foi mostrada em dezembro de 2001, logo depois da queda das Torres Gêmeas e ficou bem aquela coisa de infernos da guerra do Goya, bem nessa direção. Existe a temática, mas ela não é uma temática em que você está ensinando alguma coisa, você está fazendo as pessoas sentirem alguma coisa.

MT Sua obra não é pedagógica, no sentido pejorativo, até porque em suas relações com o passado existem geografias diferentes, ao aproximar Pelourinho de Havana ou Havana de Tóquio.

MRB Havana do Pelourinho é mais fácil porque tem tudo a ver, é africano, é tropical. O Brasil naquela parte do Nordeste é bem África.

CB Seu discurso sobre seu trabalho, por conta do cinema, fala muito de montagem. E realmente há muito a questão da justaposição da imagem nele; mas eu também a vi a partir de sua participação na Bienal de...

MRB ...83. E depois na de 98. Foi aquela Bienal do Paulo Herkenhoff, em que eu tinha uma instalação, que eram reflexões sobre certa bestialidade, com projeções.

CB Eu vi que, apesar de ter essa questão da montagem que respeita a integridade da imagem, em outros momentos também as imagens se misturam, elas começam a se penetrar, do tríptico, do díptico. De certa forma você está deixando ir embora esse respeito à documentalidade?

MRB É que é uma montagem. Na verdade já era presente até no material que fiz nos anos 70, como uma exposição chamada Negativo Sujo, no Parque Lage. Era uma documentação, mas que já tinha alguma interferência pela justaposição das imagens. Eu já tirava a questão documental. Eu colocava em justaposição uma coisa que não tinha nada a ver com a outra, mas todas tinham a ver no inconsciente.

MP *Há os objetos que você coloca diante das projeções e que interferem também na imagem; quando é que você começou a trabalhar assim?*

MRB Com a interferência mesmo, da projeção? Acho que foi com os *Entre os olhos, o deserto*, em 97 e 98, lá em San Diego. Aqui tinha sido convite do Ivo Mesquita para fazer um projeto que era em site specific. E o próprio lugar que eu projetava antes era uma antiga fábrica de leite enlatado. E havia as interferências de artes temporais e sombras e aqueles ferros retorcidos, que davam certa violência à imagem, que era mais suave. Criavam outra camada. Depois vieram outros. A questão da terceira dimensão, do volume, me interessa muito ultimamente, pelas árvores, pelas pedras. Se você tem uma pedra dessa do lado [aponta para um rochedo próximo], você não se livra disso assim...

MT *Até a maneira de você utilizar as fotografias entre camadas de vidros já sai muito da bidimensionalidade.*

MRB Vejo isso como uma riqueza de expressão, de não ficar preso a um negócio só. Conversando com o escultor Mario Cravo falei do meu interesse nos ferros-velhos, que também tem a questão do tempo, da coisa utilizada e tem a questão escultórica. Ele me falou da necessidade que temos na criação de olhar para outros lados para não cair na mesmice. Muitas vezes, se você faz pintura, pintura, pintura, ou você pode entrar numa fase superior, ou você pode começar a se copiar. Acho que vários artistas já buscaram outras técnicas e materiais como forma de se renovar.

CB *É interessante como você mantém isso paralelo com o que caracteriza todo o seu trabalho, essas camadas...*

MRB São camadas. Você busca adequar a imagem, a forma de ser colocada. Estou com um projeto de livro que desde o começo tinha a ideia de fazer na vertical, tudo em página dupla, a imagem inteira em página dupla. E o papel é tipo bíblia, com uma impressão que não é a mais fantástica. Porque a questão não é o formalismo técnico, a qualidade. O que vai sobressair é a continuidade de ideias duplas. É sempre uma maneira de adequar da forma mais eficiente possível. Eu fazia isso nas minhas pinturas em Nova York nos anos 60. Colar coisas na tela, queimar tela, enfim, uma série de pequenas "cozinhas" que eram feitas para chegar a um ponto.

CB *O tempo todo você está reintroduzindo historicidade nas imagens fotográficas, a imagem com o vidro quebrado, a imagem com marca, a imagem com a dobra do próprio livro que está sendo mostrado aqui nesse livro novo, Você está feliz?, no qual a própria dobra já é inscrição. O trabalho tem montagem, e o formato do livro já lida com isso, com essa horizontalidade da relação das imagens...*

MT *E o livro mantém uma relação cromática entre as páginas. A paleta de cores da fotografia se aproxima muito da que é própria à pintura.*

MRB Porque acredito que existe uma questão de certas cores que acompanha o sujeito a vida inteira. Não sou um colorista. Alguns caras são coloristas, com uma procura experimental pela conexão de outras cores, outras cores, sempre outras cores. Então eu mantenho a mesma cor, na verdade. É muito engraçado, não tem muitas cores, é marrom, é vermelho, é preto, branco, azul, tonalidades de cinza, nuances, e até monocromático. E não adianta montar em duas páginas, duas folhas que vão ser dobradas... Tem até umas imagens que ficam bem no meio. Tudo bem, chega um pouquinho para o lado. Eu tenho um enquadramento muito preciso, mas que não vem de Cartier-Bresson. Eu nem o conhecia na época. Vem do cinema. No cinema você começa a fazer câmera e você tem de enquadrar. Hoje em dia tem digital para isso. E com o digital dá para consertar qualquer coisa. Você perde um pouco a disciplina, uma disciplina que faz você ser mais preciso no que você faz.

MT *Você acha que isso muda a qualidade da fotografia? O digital é uma questão importante para a fotografia?*

MRB Não.

MT *É a mesma coisa?*

MRB Acho que não faz uma grande diferença, depende de como você trabalha essa imagem. O *Você está feliz?* é interessante porque tem várias imagens que são digitais, feitas com uma maquininha de bolso praticamente. Como não é uma imagem que vai ser colocada em tamanho maior, para livro funciona muito bem. E, se você tem imagens menores, você faz uma saída em filme. Você transfere para negativo ou cromo para ter um registro real.

MT *Quer dizer, o equipamento não é uma coisa que interessa...*

MRB Nunca fui um fotógrafo de máquina, agora, depois de mais velho, comecei a curtir alguns aspectos, porque é uma máquina que você tem uma postura mais discreta. Desde 91 parei de botar a máquina na cara, de fazer este gesto [leva a mão ao rosto]...

CB *Um anteparo, essa prótese...*

MRB Esse gesto é uma coisa meio cafona. Prefiro, no lugar de um visor, poder olhar assim, de cima, como reflex. Hoje em dia há várias máquinas que você pode montar o visor fora. Então eu parei de olhar assim. Tudo depende do que você faz com a máquina. Sempre foi isso.

CB *No contemporâneo vemos muito em qualquer lugar turístico que as câmeras digitais viraram anteparo que torna a pessoa cega para um espaço, não há relação...*

MRB As pessoas estão fotografando tudo; não dá para entender. Não existe mais olhar seletivo.

CB *De qualquer modo, é um formalismo que na verdade não lhe interessa.*

MT *Há muitos pensadores preocupados com o impacto do digital na arte. E algumas pessoas que até fazem apresentações e festivais de arte digital, como se fosse radicalmente diferente da arte não digital.*

MRB Isso aí é mercadológico talvez, é o mercado...

MT *E, no resultado final, é indefinível o que foi feito com digital e o que não foi. Você usa o Photoshop? Corrige?*

MRB Sim, mas eu uso para montar; uma questão da montagem mesmo – nem todo Photoshop é para corrigir. E eu usava cromo; o cromo você não tem como errar; se errou, errou, não tem como consertar.

CB *É porque o processo da montagem está dentro da foto já, não é preciso montar duas.*

MRB Estive em Nova York nos anos 70, uma época em que eu estava fazendo laboratório durante o inverno, então eu reenquadrava umas imagens. Hoje refiz todas as imagens no enquadramento original. No digital qual é o grande problema? É que ele oferece mil opções. E essas mil opções criam uma dispersão de informação gigantesca; é uma opção de controle, é uma demagogia.

CB *É, algumas pessoas argumentam que esse excesso de possibilidades é para que você não opte, é para desorientar.*

MRB Concordo plenamente.

CB *Um filósofo chama este nosso contemporâneo de era da desorientação.*

MRB É manipulação mesmo; uma desorientação usada para manipular as pessoas.

CB *Ele fala, aliás, que o problema hoje não é pensar, mas se orientar no pensamento, quer dizer... como esse pensamento se liga com o mundo, como é que ele critica.*



Garrafa no bolso, Paris, 1983; fotografia analógica preto & branco, tamanhos variáveis

MT *Um pensamento de zapping, você vai saltando as coisas...*

MRB Tudo é levado à dispersão; as pessoas estão conectadas o tempo todo, mas não estão falando com você; estão conectadas com outras coisas. Você não está mais conectado com você nem com a pessoa com a qual você está falando. No momento em que você está conectado com o mundo não está mais conectado com nada. O que é o mundo? O que interessa saber que na primavera egípcia os caras estão se matando lá? o que interessa isso? o que interessa na verdade saber até o que está acontecendo no Rio de Janeiro? Acho que existe uma questão de vivenciar algo que não é feita para curadores; aquilo é feito por uma necessidade própria que acaba se comunicando com as pessoas de qualquer lugar, não tem uma necessidade... Hoje em dia é impressionante essa discussão de a pessoa ter que fazer cursinho para conhecer a arte contemporânea; isso é uma babaquice, eu não acredito nisso, acho uma bobagem mesmo. Não é por aí... acho que a arte maior é a música, que conecta qualquer pessoa. A arte tem que conectar as pessoas, ela é feita para isso; quer dizer, se você tem que explicar, dançou.

MT *A arte não precisa de explicação, a explicação é a arte.*

MRB Agora, para muita gente, a explicação é anterior à arte.

CB *Definitivamente.*

MT *Estávamos olhando suas fotos; é muito interessante como seu enquadramento é cerrado, quase sempre; você não abre para grandes paisagens, para grandes panoramas, grandes perspectivas; é sempre algo mais fechado, mais íntimo.*

MRB Tem uma questão mais de conotação, de ficar mais em detalhe. Os detalhes explicam muito, na verdade.

MP *Porque também é mais interioridade.*

CB *A sensação que eu tenho é de que o tempo todo, tanto nas fotografias quanto nas pinturas, a imagem está se desprendendo, como um acontecimento. Nas instalações que você faz, a imagem vira um evento. E não é à toa que mencionamos Kiefer. Tem uma ocorrência ali, uma espécie de confronto no qual a imagem se despreja para o espectador; tem uma potência de acontecimento.*

MRB Acho que você tem que seguir uma potencialização do que está fazendo; isso tanto pode ser uma imagem que você vê no momento ou uma imagem que seja aquela mais trabalhada. Sempre, porém, tem que conseguir algo que acaba sendo muito simples...

MT *Também muito forte nas suas fotografias e que sempre me chama a atenção é a questão do corpo; há sempre a presença do corpo...*

MRB Porque eu acho que é com nosso corpo que estamos mais conectados. Entendo que temos um corpo que tem mente, cérebro e espírito dentro. O corpo, entretanto, é o que toca mais, é o mais material; tem a dor, o prazer, enfim, é o que sentimos mais.

MT *Você falou do corpo que toca, e vendo suas fotografias parece que elas convocam os sentidos. Sua fotografia tem cheiro, textura, tem tatilidade.*

MRB Tento realmente fazer algo que seja mais, sei lá, mais tocável mesmo; que toque e que seja tocado. Não é apenas um olho ou um trabalho cerebral como certas pessoas acham. O que me parece de fato interessante é o lado emocional de tocar as pessoas de alguma forma. Aquilo que você mostra pode tocar as pessoas de uma forma que dá vontade de chorar mesmo; porque, afinal de contas, chorar ou ter alegrias é próprio do ser humano; não dá para querer sempre racionalizar. Para mim é importante essa questão de a arte ter um sentido tocável, palpável; é bom isso; você se sente mais vivo quando não só racionaliza, mas sente realmente. E o ser humano perde muito isso. Os bichos todos se picam antes de o tsunami vir, e o homem fica lá, esperando a onda chegar, desconectado da natureza, desconectado de seus sentimentos.

MT *E, em seu trabalho, à medida que suas fotografias vão ganhando tridimensionalidade, esse sentimento se torna mais forte.*

MRB A ideia é essa; é até onde eu vou conseguir fazer da fotografia uma coisa que não seja distante, que não seja analisável; que entre numa outra dimensão mesmo.

MT *Nesse ponto até que a tecnologia ajudou com a possibilidade da projeção e essas novas técnicas...*

MRB A tecnologia ajuda, a tecnologia é uma ferramenta que você tem que usar, o problema é que a gente está ficando refém dessa tecnologia e ela não é confiável.

MT *Como seus HDs que queimaram...*

MRB No primeiro HD, perdi algumas coisas. Depois perdi o segundo HD. Não confio. Agora eu me perco nos HDs; não sei mais o que tem em um ou em outro. Isso faz parte também até da minha família; estava vendo as fotografias do barão do Rio Branco feitas pelo Augusto Malta. Os negócios dele eram uma bagunça completa... o escritório em que ele morava, em que ele trabalhava. Deve ter um DNA no meio disso.

CB *É que você usa isso criativamente.*

MRB Pois é, eu acho que a vida tem isso; temos de usar tudo criativamente, seja para fazer um ovo mexido, seja para fazer qualquer coisa.

MT *E música? você escreve muito?*

MRB Não, só faço as trilhas sonoras dos filmes, das instalações; acabo juntando os pedaços e fazendo, mas não toco nada; bateria quem toca é minha filha Clara. Ela está aprendendo piano também, mas tenho amigos que vêm aqui e tocam. O piano é um lance interessante para aprender.

MT *Você trabalha ouvindo música?*

MRB Eu trabalho com música sempre, desde sempre; sempre ouvia música e trabalhava, pintava. A música me coloca melhor, me deixa mais concentrado. Eu trabalho direto, o ritmo que a música me dá pode ser até o ritmo para montar o que penso. Sempre houve música em minha vida. O Dennis Stock,

que tinha fotografado muito Hollywood, uma vez me disse: “Seu problema é que você quer fazer música com fotografia.” Foi a crítica mais correta que recebi. E foi um elogio isso. Eu criar um ritmo, e ele sentir que eu estava tentando criar um ritmo... Isso é demais, totalmente diferente.

MT *Nesse livro isso é claríssimo; estávamos falando exatamente disso, que, se você pensar só na paleta cromática, já tem uma história esse livro.*

MP *Nas próprias instalações, você tem uma música em que também há uma polifonia que as imagens também têm.*

MRB É, isso é aquele livrinho azul, *Entre os olhos, o deserto*, que foi feito em San Diego e que, eu acho, é meu livro mais leve de certa forma... com sorrisos, olhares... E uma crítica falou que “Miguel tentou fazer um negócio com os olhos dos imigrantes mexicanos nos Estados Unidos”, olha só que babaquice. As pessoas querem achar que existe uma questão sempre temática, documental na fotografia e não é assim, não é isso, não precisa ser isso, tudo pode ser ficção apesar de ser tudo documento.

MT *Acho que você também foi vítima disso, porque poderiam dizer que você é um artista temático, o cara que fotografa o Pelourinho.*

MRB Sim; o *Dicionário Larousse*, aliás, está todo errado: “Branco Miguel da Silva Paranhos”, já começa por aí, enfim, “é artista, é fotógrafo espanhol especializado em arte latino-americana”. É muito engraçado, porque essa desinformação hoje em dia é total. É um negócio muito incompetente, dá vontade de mandar mais mentiras para eles, mas mentir mesmo, inventar histórias, porque aí a desinformação acaba sendo mais interessante do que a pseudoinformação.

CB *No livro da Rosalind Krauss, o Hélio Oiticica não é artista ocidental.*

MT *Muitas vezes a arte brasileira não é tratada na Europa e nos Estados Unidos como arte ocidental.*

MRB Qual livro diz que o Brasil não é ocidental?

CB *Acho que é o Arte depois de 1900, um compêndio de arte contemporânea.*

MRB Quer dizer, não é ocidental, é extraterrestre...

CB *É um problema político do sistema da arte. Se você disser que o Hélio Oiticica antecipa um monte de coisas de arte contemporânea, você vai tirar o valor dos americanos. De algum modo, isso não interessa.*

MRB Quando eu conheci o Hélio não sabia nada dele, não sabia quem era ele. Então fui introduzido ao trabalho dele pelos *Ninhos*. Ele tinha vindo de Londres, estava fazendo os *Ninhos*. Havia um amigo dele lá também, no *loft*; eu fiquei em um ninho, e ele em outro... Quer dizer, fui introduzido ao Hélio por uma questão absolutamente prática, sem nenhuma conotação histórica relativa ao trabalho dele. Quando se olha o trabalho dele hoje, existe uma leveza e uma disciplina em tudo, desde os *Metaesquemáticas* até os *Parangolés*.

Transcrição: Priscila Piantanida