



PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO  
EM DESIGN  
EBA | UFRJ

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN**

Guilherme Ribeiro Reis

DESIGN VISUAL: PROCESSOS EXPERIMENTAIS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Rio de Janeiro, 19 de Outubro de 2022

GUILHERME RIBEIRO REIS

**DESIGN VISUAL**  
**PROCESSOS EXPERIMENTAIS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**

Dissertação apresentada ao curso de mestrado do Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Belas Artes, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Dr. Jofre Silva

Rio de Janeiro, 19 de Outubro de 2022

### CIP - Catalogação na Publicação

R375d Reis, Guilherme  
Design visual: processos experimentais na cidade  
do Rio de Janeiro / Guilherme Reis. -- Rio de  
Janeiro, 2022.  
106 f.

Orientador: Jofre Silva.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Design, 2022.

1. design. 2. artes visuais. 3. Instalações  
urbanas. 4. fotografia. 5. tecnologia. I. Silva,  
Jofre , orient. II. Título.

GUILHERME RIBEIRO REIS

**DESIGN VISUAL**  
**PROCESSOS EXPERIMENTAIS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**

Dissertação apresentada ao curso de mestrado do Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Belas Artes, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design.

Aprovado em: 09/12/2022

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente  
 JOFRE SILVA  
Data: 13/12/2022 16:40:33-0300  
Verifique em <https://verificador.iti.br>

---

**Prof. Dr. Jofre Silva (orientador)**  
Escola de Belas Artes - UFRJ

Documento assinado digitalmente  
 PATRICIA CASTRO FERREIRA  
Data: 14/12/2022 15:51:15-0300  
Verifique em <https://verificador.iti.br>

---

**Prof. Dr.ª Patrícia Castro Ferreira**  
Fundação Oswaldo Cruz

Documento assinado digitalmente  
 LEONARDO VENTAPANE PINTO DE CARVALHO  
Data: 16/12/2022 17:41:34-0300  
Verifique em <https://verificador.iti.br>

---

**Prof. Dr. Leonardo Ventapane de Carvalho**  
Escola de Belas Artes - UFRJ

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus familiares, pelo apoio incondicional nesses últimos 2 anos.

Ao meu professor orientador Jofre Silva, por acreditar e estimular o meu perfil de investigação.

Aos meus amigos mais próximos Patrick Pacheco, Renata, meu irmão Gabriel Reis e meu professor de graduação Samuel Abrantes.

Aos meus colegas do programa, Carolina Maduro e Fran Pimentel, pela partilha e suporte emocional.

E aos meus filhos felinos, Luiz XV, Aurora e Nala, pela companhia fiel e tão necessária nos momentos de escrita.

## **RESUMO**

Esta investigação surgiu da necessidade de relatar uma experiência pessoal. Trata-se de como eu imagino universos lúdicos a partir do espaço urbano. Com isso, procuro entender quais os processos que articulam a subjetividade do sujeito observador, pesquisador e criador da cidade, além de verificar os trâmites da atmosfera experimental atribuída ao Design na contemporaneidade. A metodologia, de caráter exploratório, contempla reflexões sobre a mediação da Fotografia, os processos de subjetivação envolvidos e alguns modelos práticos analisados: como as instalações urbanas do fotógrafo Jean René, fotografias de artistas selecionados e outras performances cênicas teatrais. Para legitimar o perfil teórico-prático e experimental da pesquisa, proponho a criação de três ensaios fotográficos no Rio de Janeiro. As imagens revelam uma identidade visual própria, da qual verifica-se certa independência no momento da criação. Logo, encontro-me aberto às possibilidades da rua. Sou atraído pelo acaso, pela excitação da aventura e, finalmente, exponho as cenas do meu ‘corpo cidade’ inventado.

## **ABSTRACT**

This investigation came up from the request to report a personal experience. It's about how I imagine playful universes from urban spaces, Then I try to understand the processes to articulate the subjectivity of the observer, researcher and the city menthor in addition to verifying the procedures of the experimental atmosphere attributed to Design in contemporary age. The methodology an exploratory nature includes reflections of Photography mediations, the processes of subjectivation involved and some practical models analyzed: such as urban installations by Jean René, Photographer. These photographs have been selected by artists and other scenic theatrical performances. To authorize the theoretical-practical and experimental profile of the research I propose the creation of three photographics essays in Rio de Janeiro. The images reveals their own visual identity from which there is a certain independence at the creations time. Soon I find myself opened to the possibilities of the street soul. I've been attracted by the excitement of adventure and finally I expose the scenes of my creation; 'city body'.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Instalação <i>Inside out</i> - NY (USA) .....	15
Figura 2: Instalação <i>Inside out</i> - França .....	17
Figura 3: Instalação urbana no morro da providência .....	23
Figura 4: Instalação <i>Inside out</i> - Haiti .....	28
Figura 5: Instalação <i>Inside out</i> II - NY (USA) .....	30
Figura 6: Instalação <i>Inside out</i> III - NY (USA) .....	32
Figura 7: Fotografia de Luís Teixeira Mendes .....	33
Figura 8: Fotografia de Luís Teixeira Mendes II .....	35
Figura 9: “menores_na_funabem”, de Nair Benedicto .....	37
Figura 10: “Eyes”, de Mario Cravo Neto .....	39
Figura 11: “Kade 2”, de Mario Cravo Neto .....	39
Figura 12: Instalação <i>Inside out</i> - Lakota project/NY .....	42
Figura 13: Série “Caspian: the elements”, de Chloe D. Mathews .....	44
Figura 14: “Passeio”, de Luís Teixeira Mendes .....	45
Figura 15: Estudo de formas particulares da cidade .....	46
Figura 16: Estudo de formas particulares da cidade (II) .....	46
Figura 17: Maravilhoso mutante .....	49
Figura 18: Máscaras do teatro Noh Japonês .....	50
Figura 19: Rastro de face .....	51
Figura 20: Lygia Clark com os objetos da obra “Estruturação do self” .....	57
Figura 21: Rastros, estruturas e corpos na cidade I .....	59
Figura 22: “Design from ‘Scene’”. Ilustração de Edward G. Craig .....	64
Figura 23: Cenas do espetáculo “A tragédia latino-americana” .....	66
Figura 24: Cenas do espetáculo “A tragédia latino-americana” (II) .....	66
Figura 25: Cenas do espetáculo “A tragédia latino-americana” (III) .....	66
Figura 26: Cenas do espetáculo “A tragédia latino-americana” (IV) .....	66
Figura 27: <i>Inside Out project, Women’s March, Washington, USA</i> .....	67
Figura 28: <i>Inside Out, Times Square, Rockaways</i> .....	68
Figura 29: Rastros, estruturas e corpos na cidade II .....	74
Figura 30: Rastros, estruturas e corpos na cidade III .....	75
Figura 31: Rastros, estruturas e corpos na cidade IV .....	79

Figura 32: Rastros, estruturas e corpos na cidade V .....	80
Figura 33: Rastros, estruturas e corpos na cidade V (II) .....	80
Figura 34: Tecitura urbana I .....	82
Figura 35: Tecitura urbana II .....	84
Figura 36: Tecitura urbana III .....	85
Figura 37: Tecitura urbana IV .....	86
Figura 38: Tecitura urbana V .....	88
Figura 39: Tecitura urbana VI .....	89
Figura 40: Desdobramentos do outro lado I .....	91
Figura 41: Desdobramentos do outro lado II .....	92
Figura 42: Desdobramentos do outro lado III .....	93
Figura 43: Desdobramentos do outro lado IV .....	94
Figura 44: Desdobramentos do outro lado V .....	95
Figura 45: Desdobramentos do outro lado VI .....	96

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 PROCESSOS DE CRIAÇÃO ATRAVÉS DO DESIGN</b> .....	14
1.1 Experiências do sujeito no espaço urbano .....	14
1.2 Paradigmas e processos .....	20
1.3 Referencial imagético .....	29
1.3.1 A Fotografia como mediação .....	31
1.3.2 Atmosfera fotográfica .....	36
1.3.3 Atribuições do espaço cênico à cidade .....	41
1.4 O imaginário urbano .....	43
<b>2 ANÁLISE DA IMAGEM E OUTRAS METODOLOGIAS</b> .....	47
2.1 Fluxos, domínio e a consciência de identidade .....	47
2.1.1 Função sujeito .....	53
2.1.2 Conceito e sinais decifrados .....	55
2.2 Ilusão de face .....	58
2.3 O espaço cênico .....	60
2.3.1 Sombras de outrora, luz na contemporaneidade .....	61
2.3.2 Modelos de execução .....	63
<b>3 LUGAR, NARRATIVA E ENSAIOS EXPERIMENTAIS</b> .....	70
3.1 Imagem e território: o lado de fora da criação a partir dos lugares visuais .....	70
3.1.1 Rastros, estruturas e corpos na cidade .....	71
3.1.2 Tecitura urbana .....	81
3.1.3 Desdobramentos do outro lado .....	90
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	97
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	102

## INTRODUÇÃO

Na atualidade, consideramos necessário o estudo de novas atmosferas experimentais no âmbito do design. Sabe-se que não há um único tipo de processo que defina tal experiência de atravessamentos visuais. Assim, identificamos as interseções de práticas que abarcam diferentes formas de expressão. A presente pesquisa é concebida por relatos de alguns processos de criação a partir da minha experiência com a cidade, especificamente o Rio de Janeiro. Para isso, verifico algumas mediações da imagem fotográfica na contemporaneidade. Nota-se como o contemporâneo é composto por práticas heterogêneas através da Arte e da comunicação.

E mais, o design se estendeu dos detalhes de objetos do cotidiano para cidades, paisagens, nações, culturas, corpos, genes e, como argumentarei mais à frente, para a própria natureza – a qual precisa urgentemente ser elaborada. É como se o sentido da palavra tivesse crescido tanto naquilo que os lógicos chamam de “compreensão” quanto no que eles denominam “extensão”. (LATOUR, 2014, p.02)

A cada dia, criamos novos experimentos da imagem que colaboram com projetos ambiciosos, baseados numa iconografia de consumo cognitivo e simbólico. Entende-se que essa “extensão”, mencionada por Latour, justifica a abrangência das reflexões contidas no “[...] espectro de coisas que podem ser elaboradas através do design” (Ibid., p.03). Falo em ‘cognitivo’, pois acreditamos que as imagens estimulam um certo *frenesi* de sensações dado pela imaginação do sujeito da experiência, sendo ele observador, criador ou pesquisador, a partir do lugar visual (espaço/tempo cultural) que reside. “A “Sensação” é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção...” (ROLNIK, 2002, p.03) do visível. Os lugares visuais compreendem as “cidades, paisagens, nações, culturas, corpos, genes e, [...] a própria natureza”.

Neste contexto de reflexões, entendo que *frenesi* está relacionado com o sentimento do sujeito, a partir dos processos de subjetivação. Para esta definição, encontramos algumas expressões coloquiais (ou populares) que pode significar: “excitação”, “inquietação”, “exaltação” e “afã”. Selecionamos também os sinônimos: movimentação brusca, efervescência, força, delírio e inspiração.

Então, imagino que:

[...] contra o nada, só minha memória trabalha, quase vencida. Juro por Tutmés, deus! E o mundo come-nos. Creio, que digo: — “*Eu sou a minha própria lacuna, e todas...*” — resposta de abismo a abismo. Então, sim, sou. Ele apagou os olhos. Tem de ir-se, quando eu readormecer, como brinca o menino cego, no inesperado sossego. Salta, quadrilongo e real, sem pena o alar-se, precipita-se, feito impelido por meiga mão. Some-se, em esfumo — e contudo belo diverso, como uma análise de poema. A janela exata, a imensa curva da noite, o fundo, não são o contrário de mim; talvez seja-se o mesmo. Só podemos alcançar sábios extratos de delírios. (GUIMARÃES, R. *Ave, Palavra*, 2009, p. 160-161).

Embarco nas possibilidades do improvável. Busco em traços de memórias o que me guia pelos lugares. Não posso parar. Sou como um desbravador errante do espaço. Gostaria de escrever sobre os objetos da cidade, algo que me inspira. No entanto, sou tomado pelo ambiente fantástico camuflado entre as estruturas urbanas. Tento traduzir em imagens (fotos, desenhos, e afins) o que vejo, inspirado por artistas que reuni nesta investigação.

A priori, abordo as mediações da Fotografia em espaços cênicos que pesquiso há algum tempo. Assim, descobrimos a relação Teatro x Cidade, da qual espera-se a criação de experimentos como potência de comunicação estética. ‘Estético’ refere-se a experimentação no “plano do sensível” enquanto prática da subjetividade. Em relação ao capítulo um, apresentamos alguns modelos sob análise. Dentre eles, temos as instalações urbanas do projeto *Inside Out*, do fotógrafo francês Jean René, cujo referencial delinea o perfil da minha experiência. Parece que René adota algum motivo cênico às fotos do seu “corpo cidade” instalado. O escalonamento das imagens do *Inside Out*, intrínseco aos movimentos urbanos, resulta numa espécie de cena teatral improvisada pelo acaso.

Ao descrever meus caminhos, agrego um conjunto de rastros das paisagens da cidade. Os rastros contribuem com as memórias que se reverberam do imaginário, pois a mente “deve inventar ou imaginar algum resultado para atribuir ao objeto como seu efeito.” (HUME, 2004, p.57). Isso é parte dos processos de subjetivação do sujeito que cria outros mundos a partir da realidade. No nosso contexto, a cidade é a paisagem que estimula o ‘maravilhoso’, justo porque vivo a sensação do *frenesi*. E o imaginário, é o material necessário ao sujeito inventor da vida cosmopolita. “Nesse sentido podemos dizer que o imaginário não só “permeia” a atividade do designer, em todos os níveis,

mas que, mais radicalmente, o imaginário constitui a própria matéria que é trabalhada por essa atividade: a sua “matéria-prima”. (PORTINARI, 2014, p.227).

No capítulo dois, discuto a rotina do indivíduo criador de uma identidade visual própria. Trata-se da busca pelo que acreditamos ser verdadeiro e identitário. Mesmo que a verdade seja individual, confio que a consciência de um contexto histórico configura as vivências do homem em sociedade. A partir das teorias de Deleuze sobre a obra de Foucault, selecionamos enunciados que colaboram com o aprofundamento dos processos de subjetivação. Desta forma, verifica-se que as práticas visuais conferem identidades centradas na decifração do sujeito sobre si.

Além de preceitos redigidos, visitamos alguns métodos, e práticas, no intuito de traçar o perfil conceitual dos experimentos escolhidos. Partindo da análise da imagem, lembro que Roland Barthes propõe reflexões sob o olhar do sujeito criador e/ou pesquisador da Fotografia. Nas fotos desta investigação, apresento uma perspectiva ficcional quanto a minha rotina, já que sou detentor do meu espaço e tempo de criação. As imagens são a síntese de uma vida outra, que une realidade à invenção. Em seguida vem a narrativa, o desejo de transformar a imagem em palavra, ou o dizível. Fico à disposição de uma linha de pesquisa com o intuito de sistematizar sobre tais processos. Isso me ajudará a organizar a variedade de estímulos que provêm das paisagens. “Nesse debate, no fim das contas convencional, entre a subjetividade e a ciência, eu chegava a essa ideia bizarra: por que não haveria, por assim dizer, uma ciência nova por objeto?” (BARTHES, 1984, p.19), ou uma arte do sujeito sobre ele mesmo?

No capítulo três, última etapa da pesquisa, descrevo a concepção dos meus ambientes a partir de imagens que ilustram o imaginário. Para isso, elaboro três ensaios fotográficos no Rio de Janeiro a fim de legitimar a Fotografia como mediação e o espaço urbano como cenário de um mundo outro. Sou atraído pelo acaso ou pelo sentimento de aventura. Penso que a cidade possui uma tecitura orgânica. Algo finalmente se abre ao possível: “seja desejar o objeto, a paisagem, o corpo que ela representa; seja amar ou ter amado o ser que ela nos dá a reconhecer; seja espantarmos-nos com o que vemos; ...” (Ibid., p. 35). Invento cenas dramatizadas, e reconheço que a poesia de João Guimarães Rosa reflete minhas sensações. Trata-se do que é verdade para mim. Não dá para saber ao certo de onde vem o fôlego que me atinge. Acho que da vontade de criar qualquer ambiente, transformá-lo no cenário de um espetáculo teatral.

Por fim, faço um mapa com os lugares que investiguei. Este mapeamento traduz o território criado por mim. É como eu organizo o espaço visual: identifico as visibilidades (visível/invisível) possíveis, fotografo, desenho e monto uma cena ‘poética’. As imagens são lúdicas, revelam uma identidade do corpo atrelado ao espaço urbano. Encontro-me aberto às possibilidades da rua e, finalmente, vislumbro as cenas do meu ‘corpo cidade’ inventado.

## 1 PROCESSOS DE CRIAÇÃO ATRAVÉS DO DESIGN

Neste capítulo, sob a perspectiva de relatos do sujeito investigador da cidade, analisaremos o principal modelo experimental da pesquisa. Trata-se das instalações urbanas do projeto *Inside out*, do fotógrafo e artista visual Jean René (vulgo JR). Acreditamos que tal projeto viabiliza a imagem fotográfica como mediação de expografias e performances que compõem uma cidade inventada por seus habitantes. Decidimos por essa abordagem por conta da minha formação em Belas Artes - Cenografia, intrínseca às práticas da comunicação visual. Ou seja: “Design em seu sentido plural” (COELHO, L.A., 2014).

A partir disso, destacamos quatro aspectos relevantes que devemos resolver sob esta análise:

1. Investigar o perfil cênico das instalações visuais de JR, e como isso se reverbera em práticas no contemporâneo;

2. Perceber como se dá a interação simultânea (presencial e cognitiva) entre o sujeito e o experimento, a partir dos processos de subjetivação envolvidos. Com isso, consideramos também que o sujeito é o participante que identifica e define o caminho experimental através da imagem;

3. Propor estudos acerca do referencial imagético da investigação, com o objetivo de entender o uso da Fotografia como mediação de ambientes experimentais;

4. Empreender a cidade como espaço propício às cenas do imaginário do sujeito urbano.

### 1.1 Experiências do sujeito no espaço urbano

O sujeito urbano, aquele que habita ou transita pela cidade, deve ter a consciência de que não vive em um espaço neutro, como num “retângulo de uma folha de papel” (FOUCAULT, 2013, p.19) em branco. De certa forma, ele convive com diversos estímulos de um espaço compreendido por sua “dimensão edilícia, seus fluxos e contrafluxos, sua textura política...” (CARREIRA, 2008, p.67) que ‘desenham’ a vida cosmopolita como um todo. Nesta situação, há de se considerar que outras ações surgem a partir da subjetividade do sujeito que imagina seu próprio mundo. Confiamos que não

há nada de neutro se pensarmos que a cidade comporta diferentes maneiras de viver a mesma realidade, pois é grande a quantidade de indivíduos que inferem seus modos de pensar, ver, criar, etc.

A presente pesquisa propõe reflexões sobre criações imagéticas a partir do espaço urbano, do qual se faz a multiplicidade de áreas através do design, das artes e da comunicação.

### Sujeito da ação

Natural de Paris (França), o artista visual e fotógrafo Jean René produz instalações urbanas desde os 17 anos de idade, justo quando fez suas primeiras colagens de lambe-lambe pelas ruas da cidade onde morava. Hoje, JR utiliza impressos de fotos em grande escala ao promover instalações artísticas pelas principais capitais do mundo. Estamos falando de um andarilho performático, que escolhe seu caminho experimental como “extensão” (LATOURE, 2014) da própria vida. Descobrimos que René percorre capitais como: Nova York, Paris, Rio de Janeiro, Berlim, etc.

No projeto intitulado *Inside out* (de dentro para fora), JR conecta diversas regiões culturais com o intuito de articular outras possibilidades ao lugar urbano. As instalações vestem os prédios e remontam fachadas com rostos e membros de pessoas anônimas, revelando um ‘corpo cidade’ a cada fragmento projetado.



**Figura 1** - “Instalação *Inside out*” - NY (USA), JR, 2012

**Fonte:** [//www.jr-art.net/lakota-2012](http://www.jr-art.net/lakota-2012)

Acesso em: março de 2021

A figura acima é de uma instalação urbana em Nova York. Imagino uma personagem de pele enrugada que cobre a parede da cidade. Olhos fechados. Forma abstrata. A paisagem compreende o enigma do gigante escondido através das estruturas. Vê-se a expressão dramática que revoga um sentimento pulsante, talvez a dor. “Talvez o ar seja, em definitivo, algo de moral, trazendo misteriosamente para o rosto o reflexo de uma valor de vida?” (BARTHES, 1984, p.161).

Essa mesma instalação de Lakota (NY) ainda nos faz refletir sobre a escala das fotografias em relação aos transeuntes. Nota-se que o projeto *Inside Out* compreende a interação simultânea (presencial e cognitiva) dos observadores com a obra, legitimando as práticas de René como autênticos experimentos, pois “[...] muitas vezes as variáveis caem nas mãos do pesquisador sem que ele tivesse a intenção de empregá-las.” (CIPINIUK, 2014, p.60). Isso significa que a experiência, neste contexto, depende da casualidade dada pelo entrosamento espectador x imagem/coisa. Ainda segundo algumas fontes, o artista utiliza fotos dos residentes locais para elaborar suas instalações.

Parece que a participação dos transeuntes à obra resulta num ambiente cênico instaurado pelas fotografias de JR. Isso porque, consideramos que a interação entre corpo e imagem origina-se da encenação dada por elementos da cidade que compunham uma cena inventada por seus participantes, baseado nas reflexões sobre o teatro pós-dramático (contemporâneo):

Este teatro se caracteriza pela ausência de composição ficcional rígida além de não se basear no conflito psicológico de personagens identificáveis. O teatro pós-dramático, no que concerne ao processo antideológico de Brecht promove um deslocamento na medida em que nutre uma profunda desconfiança da possibilidade de atuação no mundo [...] Como afirma Lehmann (2007:140) os discursos cênicos no teatro pós-dramático se aproximam de uma estrutura onírica e abordam o universo onírico de seus criadores. (JACOB, 2008, p. 165-166)

No Teatro, a cena é o espaço tomado pela corporalidade do *performer*, mas é também composta por sensações de pessoas que imaginam outros mundos através das instalações cênicas. Sob esta perspectiva, agora os observadores podem ser criadores ativos, para além de René. Isso significa que o ambiente proposto pelo *Inside Out* “É herdeiro de Brecht<sup>1</sup> na medida em que leva consigo a intenção de acabar com a

---

1. Berthold Brecht. (1898-1956): encenador, dramaturgo e poeta alemão. Foi criador de um teatro mais democrático, anti-elitista, cuja a participação ativa de seu público era primordial. “Sua obra fugia dos interesses da elite dominante, visava esclarecer as questões sociais da época.” < [.ebiografia.com/bertolt\\_brecht/](http://.ebiografia.com/bertolt_brecht/) > acesso em 02 de agosto de 2022.

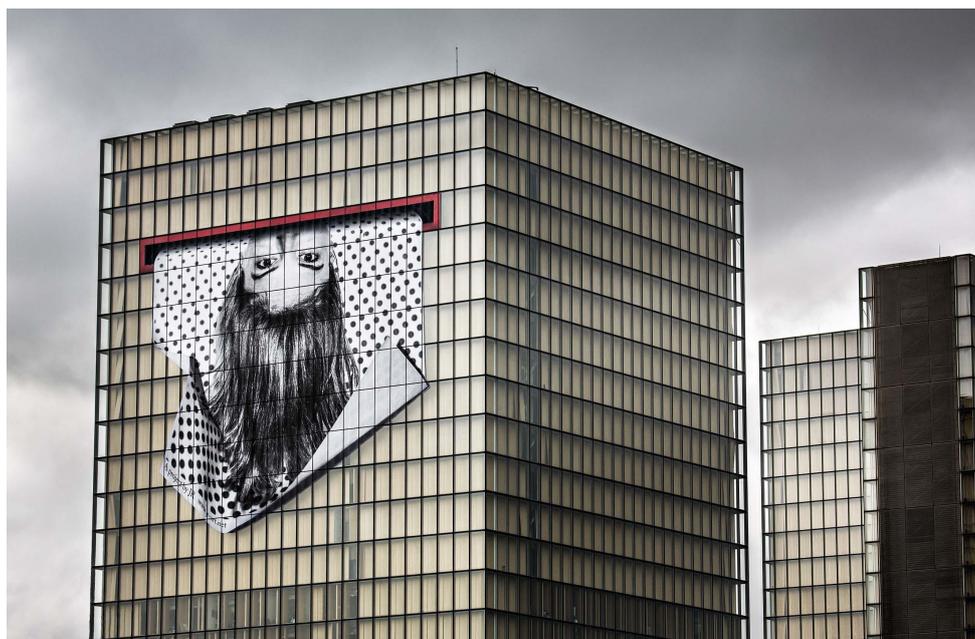
passividade do público...” (JACOB, 2008, p.165). Entendemos ambiente como uma derivação do imaginário do sujeito, a partir da ocupação de um lugar real. No caso da cena, por exemplo, confiamos que a instalação cênica, ou a cenografia, é tida como ambientação que ocupa (preenche) o espaço cênico, seja ele o teatro, a rua, a calçada, etc.

A partir das reflexões de André Carreira, outro teórico de Teatro, podemos considerar a cidade como espaço cênico. Ou seja, lugar disponível à ambientação dada pela imaginação:

Além da estrutura arquitetônica ou dos delineamentos urbanísticos, as dinâmicas sociais e culturais são o material que permitem pensar a cidade como tecido. É da observação das diferentes superfícies da cidade, a saber, sua dimensão geográfica, sua dimensão edilícia, seus fluxos e contrafluxos, sua textura política, que podemos considerar a fala teatral que emerge da sobreposição destes elementos. (2008, p.67)

Os elementos urbanos são os códigos comunicáveis da cidade que, ‘sobrepostos’ pelas invenções de cada pessoa, transparecem desejos que geram ambientes outros. Tais desejos efluem das subjetividades. Compreendemos então que a ação dramática é uma invenção dada por cada participante da experiência cênica.

A seguir, uma imagem panorâmica de outra instalação de JR, dessa vez na França:



**Figura 2** - “Instalação *Inside out*” - França, JR, 2013

**Fonte:** [//www.jr-art.net/paris-france](http://www.jr-art.net/paris-france)

Acesso em: março de 2021

Descobrimos que JR se propõe em alcançar novos territórios onde promove impactos significativos na comunicação de cada lugar visitado. E o design também possui essa finalidade de conectar diferentes nichos baseado na comunicação “por sua própria natureza” (Adrian Forty). Nessa situação, decidimos investigar a imagem/coisa que “provoca efeitos muito mais duradouros do que os produtos efêmeros da mídia porque pode dar formas tangíveis e permanentes às ideias sobre quem somos...” (FORTY, 2007, p.12). Isso reflete sobre uma consciência de identidade das sociedades, sobretudo dos indivíduos que as compõem.

As tecnologias de comunicação e produção se renovam a cada ano. Mesmo com o avanço da internet, as relações presenciais ainda são importantes para que se entenda a atmosfera dos experimentos. A partir dos caminhos de criação de Jean René, percebe-se como o cotidiano é uma etapa primordial no exercício do sujeito observador, criador e pesquisador da cidade. Andar pelo lugar urbano, ver pessoas, cartazes e comprar objetos inspiradores, próprios deste espaço, nos fazem ter ideias sobre construir ‘outros mundos’ a partir da diversidade e do modernismo reformado presentes na arquitetura.

Os diversos nichos que compõem a malha urbana carregam marcas históricas específicas. Entendemos que o sujeito pesquisador possui a missão de resgatar rastros (códigos) que contribuem com o acervo imagético de cada setor social. Cada grupo, dentro da sua realidade, elabora códigos específicos a partir dos sistemas visíveis, baseado em atravessamentos da paisagem e no próprio sistema do corpo.

É bem provável que cada grupo humano, qualquer que seja, demarque, no espaço que ocupa, onde realmente vive, onde trabalha, lugares utópicos, e, no tempo em que se agita, momentos ucrônicos. [...] Vejamos o que quero dizer. Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. (FOUCAULT, 2013, p.19)

A partir da citação, procurei associar minhas experiências com os conceitos de heterotopias, de Michel Foucault. Esses lugares “heterotópicos”, por assim dizer, conformam unidades visíveis do espaço real, pois “Sem dúvida, essas cidades, esses continentes, esses planetas nasceram, como se costuma dizer, na cabeça dos homens...” (Ibid.). Trata-se de utopias localizadas, de “espaços absolutamente outros”.

As cidades comportam bem esses nichos utópicos, antes mesmo das invenções do contemporâneo. Os autores do *Círculo de estudos arquiteturais* de Paris, ocorrido em 14 de março de 1967, reconheceram certas estruturas arquitetônicas do mundo antigo como cenários de predileção conectados às teorias de Foucault. O que vinha a ser

chamado, inicialmente, de “heterotopia”. O cemitério, por exemplo, é abordado como um desses espaços.

Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos.[...] Porém, o mais antigo exemplo de heterotopia seria talvez o jardim, criação milenar que tinha certamente no Oriente uma significação mágica. (FOUCAULT, 2013, p. 24)

Assimilo que essa projeção de heterotopias se dá pelos processos de criação do sujeito, a partir de uma sociedade em exercício. Tal projeção é o que chamamos de consciência individual, passível de estímulos da realidade vigente. Com isso, é reconhecido que somos capazes de ‘criar’, cada um com seus processos, outras possibilidades de ‘ver’ e ‘viver’ uma mesma realidade.

Só temos acesso ao mundo através de nossos sentidos, e, a cada momento, nossos sentidos absorvem uma quantidade enorme de estímulos caóticos e mutáveis. Através de nossa memória, nossos interesses, nossa linguagem e nossa imaginação, organizamos esses estímulos em um todo que passamos a encarar como “a realidade”. Portanto, as coisas que existem nessa realidade existem, em parte, porque foram inventadas por nós. (PORTUGAL, 2013, p.26)

Enquanto designer, na elaboração dos meus projetos, me arrisco dentre as possibilidades da cidade. Sou como um andarilho à procura das memórias do lugar onde vivo, um criador de imagens que busca inspirações pelo escólio de Guimarães Rosa: “O que sei, não me serve. Decoro o que não sei. Relembro-me: deslumbro-me, desprezo-me. O querubim é um dragão suas asas não se acabam. Sempre ele me acha em falta ou no remorso de tanta lucidez.” (*Ave, palavra*, 2009, p. 172). Tal narrativa poética elucida a trajetória da criação, pois o “querubim” e o “dragão” são como os opostos que se complementam pelo imaginário criativo, frente à realidade do espaço. “O que sei, não me serve. Decoro o que não sei.” remete ao aproveitamento dos erros, conforme a fruição do cotidiano.

“Se design é uma forma (entre outras tantas) do homem conhecer e criar a si mesmo ...” (BECCARI, 2013, p.92), então, qualquer indivíduo que se submete à observação ou criação de imagens é o sujeito da ação: o que compreende a percepção dos sentidos, do sujeito, provenientes de trocas intensas do lugar visível que habitamos — que são as “cidades, paisagens, nações, culturas, corpos, genes e, [...] a própria natureza [...]” (LATOUR, 2014).

Dessas reflexões, concluímos que a subjetividade é uma forma do sujeito “conhecer e criar a si mesmo” diante das experiências com o lugar urbano.

As subjetividades encontram-se [...] atravessadas por uma infinidade de fluxos heterogêneos, tomadas por intensidades das mais variadas. Nessas condições, revela-se sua natureza de sistema complexo, heterogenético e distante de equilíbrio [...], o que há são processos de individuação ou subjetivação - complexa operação de agenciamento de intensidades, que não esgota tais intensidades e seu potencial de gerar outros devires. (ROLNIK, 1999, p.09)

## 1.2 Paradigmas e processos

A partir da observação do projeto de René, verificamos dois paradigmas da pesquisa que contribuem para o entendimento da nossa abordagem:

O primeiro trata de limitar o uso do termo ‘função’ entre nossas arguições. Aqui, no lugar de ‘função’, comumente abordado no Design, fala-se em “finalidade” da imagem, outra menção de Daniel Portugal. Segundo ele, é possível crer que as práticas do design “não se afiguram como externas à nossa relação subjetiva com as formas — ou seja, esse tipo de finalidade não é propriamente uma função, porque ela é uma espécie de função às avessas.” (2013, p.57). E acrescenta que, de acordo com o filósofo Mário Perniola:

[...] ao comentar os pensamentos do estudioso tcheco Jan Mukarovsky: “[...] existe também uma função estética cujas características são diferentes de todas as outras funções, porque ela é a negação dialética da própria noção de função, porque é “transparente”, não possui um objetivo próprio e remete para uma imagem polifuncional do ser humano”. Estética, nesse trecho, aparece no sentido de algo relativo ao plano sensível — algo que diz respeito a uma assimilação subjetiva [...] (Ibid.)

Nota-se que o design também possui a “finalidade” de articular experiências estéticas a partir das coisas. Isso é compreendido como um acontecimento subjetivo (individual); isto é, o produto das “sensações que mobilizam um investimento de desejo” (ROLNIK, 1999, p.01) do observador estimulado por uma imagem/coisa. Com isso, há de se considerar que o sujeito está “[...] implicado no exercício de sua individuação, no contexto de um sistema metaestável de singularidades pré-individuais e impessoais.” (Ibid., p.09).

Para Foucault, conforme abordado por Deleuze (2005), a subjetividade existe em uma das três dimensões do pensamento. As dimensões são subdivididas em planos do pensar, falar, ver, experimentar, etc. A individuação do sujeito se relaciona com os

planos do saber e do poder. Logo, os processos de subjetivação são apreendidos pelos estratos do saber e as relações de poder, embora possua, ainda, sua independência de pensamento histórico, mesmo diante da diversidade de forças daquelas relações. Os estratos são camadas que subdividem o pensamento, e as relações de poder, são configuradas pela força de uma figura poderosa (soberana) sobre outras figuras, formas ou indivíduos menos poderosos, dentro de uma realidade que varia de acordo com os tipos de poder.

Quando se trata dos estratos do saber e das relações de poder “Não nos perguntamos ‘o que é o poder?’ e de onde vem?’, mas — como se exerce?” (DELEUZE, 2005, p. 79). Isso quer dizer que, na dimensão do pensamento, não há controle exato das forças, e do poder, que nos impulsionam, pois é irreduzível decidir por um afeto (força) memorável, ou por objetos de excitação do universo exterior. Por isso, comenta-se que os processos de subjetivação articulam uma espécie de interioridade do sujeito, cujo o objetivo é redirecionar as variações dessas forças externas.

Na ação dos processos de “individuação ou subjetivação”, o sujeito identifica um lado de fora (exterior) da vida e do trabalho. A partir do movimento de dobras, esse ‘lado de fora’ se curva para um ‘lado de dentro’, “[...] para formar um forro e deixar surgir uma relação consigo” (Ibid., p.107). Mesmo dobrado, o lado de dentro continua sendo parte constituinte do lado de fora, como uma prega do forro de “tecido” formado, e por isso, é regido pelo embate das forças que se afetam entre si. O dentro, ou a interioridade para Deleuze, também é fornecedor de forças que revelam um ordenamento da vida e uma produção do trabalho. Dito isso, descobrimos que: “em toda a sua obra, um tema parece perseguir Foucault – o tema de um dentro que seria apenas a prega do fora, como se o navio fosse uma dobra do mar, ...” (Ibid., p. 104). O homem, posicionado no interior do exterior, ainda é um passageiro, vigiado pelas relações de forças e do poder do lado de fora (o mar). Ou seja, somos como observadores e, ao mesmo tempo, criadores de tudo que existe no nosso entorno. Vivemos uma vida de simultaneidades. O exercício de estruturação da vida, gerido pelos processos de subjetivação, altera ou anula o poder das representações. Isso nos leva a crer num outro modo de ‘ver’ e de ‘viver’.

O segundo paradigma da pesquisa assimila a evolução das práticas heterogêneas no campo do Design. Acreditamos que o crescimento da diversidade de áreas de atuação

colabora com a manutenção do próprio ‘fazer design’ na atualidade. Esse movimento pretende as reflexões sobre a pluralidade dos temas abordados.

Ao estabelecer essa relação de áreas, ainda considero relevante meu ofício nas artes da cena, pois nos últimos três anos elaborei projetos de pesquisa voltados à minha rotina de criação de cenários teatrais.

Diante disso, Luiz Antônio Coelho acredita que:

Em Design a hegemonia vai contra a lógica da própria vastidão dos campos em que o designer atua. Não se pode conceber aqui sequer um processo único, que dirá um método que atenda às especificidades e necessidades desse universo que envolve uma pluralidade para além da produção do objeto e da produção gráfica tradicional, em direção ao design cênico, de interiores, ao estilismo, à computação gráfica, ao planejamento urbano [...] (2014, p.80)

Na assertiva, percebe-se como o campo do Design articula novos discursos sobre a finalidade das imagens. Portanto, destacamos algumas reflexões acerca da comunicação visual investigada, o que depreende o estudo da imagem “[...] que envolve uma pluralidade para além da produção do objeto e da produção gráfica tradicional” (Idem.). Tomemos esta compreensão para elucidar a abordagem do ‘design visual’, isto é, uma vertente do Design, também associado às subáreas das artes visuais, em específico: a Fotografia, o desenho e as artes da cena compreendida pelo espaço cênico teatral. Este campo abrange as diversas áreas do pensamento artístico, técnico e científico, necessários aos experimentos. A partir da ‘extensão’ de Latour, vimos a necessidade de expandir a análise de algumas práticas com objetivo de legitimar o design como um campo de conhecimento das coisas produzidas enquanto arte.

[...] um dos aspectos do que muda e se radicaliza no contemporâneo é que a partir do momento que arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo e nele interferir diretamente, explicita-se de modo mais contundente que a arte é uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentido, criação de mundos. (ROLNIK, 2002, p.04)

Conforme Rolnik, se a arte tem por objetivo decifrar, produzir e criar mundos, logo, a nossa área de estudo vigia a decifração da produção de experimentos visuais na contemporaneidade. Isto indica que cada imagem revela uma série de possibilidades analíticas e práticas, tendo em vista a concorrência de assuntos do mundo pós-moderno. Da parte analítica, a imagem compreende os conhecimentos do indivíduo inserido no tempo/espaço cultural. E na prática, as histórias de vida do sujeito ganham sentidos através dos modos de fazer e ver a imagem. Cada indivíduo comporta seus próprios

métodos a partir do mapeamento de lugares e de arguições vividas. As imagens são baseadas em motivações do indivíduo que reflete sobre universos alternativos através de seu “olhar” próprio.

Assim, é importante considerar que:

Quando se fala de método, é mais correto que se transmitam atitudes, comportamentos, procedimentos genéricos do que propriamente um receituário destes. Em geral, os passos metodológicos em determinado trabalho são próprios do pesquisador naquela instância. (COELHO, Luiz A., 2014, p.81)

Descobrimos que todo lugar visitado por René possui uma especificidade cultural. No Brasil, as instalações do *Inside Out* foram baseadas em comunidades das favelas cariocas. No morro da Providência, por exemplo, o fotógrafo promoveu a colagem de silhuetas dos moradores nas fachadas das casas. A foto a seguir ilustra um relato especial do próprio artista. Parece que algumas crianças rasgaram os impressos fotográficos instalados. Com isso, René destacou sobre a condição do acaso nas instalações urbanas: “Aquilo era para eles, esse era o objetivo do projeto, eu não tinha como dizer nada. Sabia que era um teste.” (JR, 2016 <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/html>). No nosso modelo investigado, consideramos que a paisagem da cidade pode ser a matriz, ou a folha em branco, por onde o indivíduo observa, desenha e põe em prática toda sua criação.



**Figura 3** - “Instalação urbana no morro da providência”. JR/Brasil, 2017

**Fonte:** JR, [um olhar da sua arte \(elpais.com\)](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/html)

Acesso em: Junho de 2021

Nota-se também como o sujeito, de um modo geral, está condicionado ao “acaso” dos experimentos, sendo no espaço urbano ou em qualquer outro lugar. Isso acontece porque faz-se necessário o erro dentro da atmosfera experimental. Essa relação do sujeito com o erro (ou o caso) está acima de qualquer questão de juízo, conforme alerta Marcos Beccari:

Se design é uma forma (entre outras tantas) do homem conhecer e criar a si mesmo, é necessária uma abertura ao erro, à incerteza, ao acaso, ao que pode ser bom ou mal (ou se quer venha a ser objeto de juízo). [...] Antes de solucionar um problema, design implica entender o que nos levou a julgar algo como “problema” (2013, p.92)

Assumir alguns erros é uma possibilidade dentre as provocações visuais. É comum hesitar no tempo necessário ao elaborar e observar uma imagem, ou um álbum de fotografias da família, suposto labirinto de incertezas na escolha por tal imagem, e não uma outra, talvez mais adequada. Realmente assimilamos a experimentação pelo “acaso”, pois a própria cidade compreende um cenário de caos frente à cena do desconhecido. A escolha é pela transparência entre a imagem e o sujeito que, por sua vez, deve aventurar-se por lugares ao criar universos autênticos. A cidade é como o lado de fora da vida, cheio de forças componentes que se afetam entre si.

Em paralelo, Cipiniuk acrescenta que embora o acaso exista, é importante ter cuidado ao tratar destas questões no âmbito da pesquisa através do design, pois não podemos esquecer que estamos rodeados por uma consciência de realidade.

[...] muitas vezes as variáveis caem nas mãos do pesquisador sem que ele tivesse a intenção de empregá-las. E aqui é preciso diferenciar o acaso dos processos inconscientes e a escolha consciente entre as variáveis. De todo modo, defendo a consideração de que o acaso existe, é concreto, mas não determinante na história da humanidade. (2014, p.60)

Para Barthes, a partir dos estudos feitos por Cipiniuk, os experimentos conformam elementos do espaço real que agregam sentidos às criações, e que “propunha-se a opor os conteúdos, que para ele — Barthes — eram ideológicos, a uma lógica das formas nelas mesmas. Os conteúdos são as formas históricas constituídas (mitos cotidianos)” (Ibid., p. 107). Cada objeto existente carrega uma infinidade de relatos históricos, próprios de sua estrutura e cultura. Os discursos ideológicos bloqueiam os sentidos necessários à experiência individual. É fato que cada imagem depreende significados conforme o sujeito da ação.

Seja produzindo ou consumindo produtos, imaginamos situações simuladas do espaço sem esquecer, contudo, que a cidade é veículo de uma cultura preestabelecida. Os processos de subjetivação articulam o pensamento do sujeito implicado por estímulos da realidade, ao passo que, o mesmo indivíduo, cria seus próprios “mundos” a partir das coisas. O sujeito é responsável por desenvolver sua própria dimensão do pensamento. Isso define a “relação consigo” como domínio, ou o “domínio de si”, defendido por Foucault. O domínio deve ser “um poder que se exerce sobre si mesmo dentro do poder que se exerce sobre os outros.” (DELEUZE, 2005, p.107). O sujeito deve coordenar “uma relação da força consigo, um poder de se afetar a si mesmo...”(Idem.).

O contorno de uma subjetividade delinea-se a partir de uma composição singular de forças, um certo mapa de sensações. A cada novo universo que se incorpora novas sensações entram em cena e um novo mapa de relações se estabelece, sem que mude necessariamente a figura através da qual a subjetividade se reconhece. (ROLNIK, 1999, p.02)

Nesta linha, ainda vale destacar que tanto a imagem/coisa da realidade da cidade, quanto as do imaginário, não existem separadas. Elas devem ser ligadas em sua gênese, a fim de articular experiências estéticas como um evento particular e complexo. Apreende-se: “**Estético** porque esse não é o domínio de um campo já dado (campo de saber), mas sim o da criação de um campo, criação que encarna as marcas no corpo do pensamento, como numa obra de arte.” (ROLNIK, 1993, p.07). Por ora, compreendemos ‘estético’ como uma experiência no “plano do sensível”, baseada em práticas das Artes Visuais. Isso constitui-se no esforço de definir um caminho único da experiência que é pessoal e singular.

A partir da experiência estética, a pessoa assimila múltiplos afetos (forças que afetam). Somos como observadores da cidade, abertos às possibilidades de um espaço universal. Comunicamos nossas sensibilidades pelo “lugar simbólico e sensível” constituído por nossa imaginação, pois a mente “deve inventar ou imaginar algum resultado para atribuir ao objeto como seu efeito.” (HUME, 2004, p.57).

### Relatos de experiência

Na verificação dos lugares propícios à criação, existe o espaço urbano com todas as suas inspirações, pois é grande a demanda visual necessária ao funcionamento da comunicação entre placas, esculturas, ruas e fachadas que compõem a malha engenhosa

da cidade. A propagação imagética nos âmbitos comercial, paisagístico e social também colaboram com inquirições estéticas, cuja abordagem se mostra mais atraente nesta investigação.

Deste espaço que propomos pesquisar, uma ilha de significados manifesta-se a partir de objetos urbanos. Estes são apreendidos pela arquitetura, esculturas, monumentos, estruturas inacabadas, etc.; e são usados para remontar os cenários das minhas memórias. Quando falamos de memórias é comum associá-las a passagem de tempo, àquilo que remete às lembranças do passado, ou do esquecimento. No entanto, as memórias são como nossas invenções. “Memória é o verdadeiro nome da relação consigo, ou do afeto de si por si [...]”; pois “o tempo como sujeito, ou melhor, subjetivação, chama-se memória.” (DELEUZE, 2005, p. 115).

Não esta curta memória que vem depois, e se opõe ao esquecimento, mas a “absoluta memória” que duplica o presente, que reduplica o lado de fora [...] É esta coextensividade que é a vida, longo período. O tempo se torna sujeito, por ser a dobra do lado de fora e, nessa condição, faz com que todo o presente passe ao esquecimento, mas conserva todo o passado na memória, o esquecimento como impossibilidade de retorno e a memória como necessidade de recomeçar. (Ibid.)

Possivelmente o tempo existe no ‘lado de fora’ ao pensar, ou o lado de fora pode ser o próprio tempo sob a condição do movimento de dobra. “Enquanto o lado de fora está dobrado, um lado de dentro lhe é coextensivo, assim como a memória é coextensiva ao esquecimento.” (Ibid.). Isso indica que a própria dobra pode ser uma memória, pois a “absoluta memória”, ou o pensamento em exercício, se dobra para duplicar o presente e formar uma co-extensão do lado de fora, tornando-o mais amplo e passível de mais dobras e pregas. Cada vez que uma dobra acontece, novas memórias são apreendidas, conservando o passado sob esta mesma dobra.

A partir daqui, procuro abordar alguns relatos pessoais como esclarecimento de tais processos de subjetivação:

Lembro-me, por exemplo, de quando era criança e meus pais me levavam ao Centro do Rio de Janeiro. Ficava deslumbrado com todas as esculturas históricas e majestosas. O atrativo naquelas construções era justamente o contraste entre a geometria rígida dos prédios modernos e a cidade antiga escondida nas sombras. Andando mais adiante, a parte dos camelôs da Uruguaiana, complexo de mercados populares localizado na cidade, chamava a minha atenção porque era maçante a quantidade de coisas expostas ao mesmo tempo e num mesmo lugar. Uma quinquilharia sem fim. Aos

poucos fui compreendendo que tudo era removível. As barracas eram desmontadas num dia para serem remontadas no outro. Logo, comecei a notar o funcionamento dos espaços cenográficos presentes na cidade. Percebi como as estruturas efêmeras do cotidiano possibilitam a reinvenção do espaço físico cosmopolita. Além disso, eu gostava de subir e descer as escadas do metrô, quantas vezes possível. Isso me valia o fôlego de passear pelo Centro. Não tinha preocupação com o tempo e não me importava sobre o que podiam pensar de mim. Era só eu e a cadência da minha história. Minha criação particular. Os transeuntes eram como borros de aquarela, pintados, em cenas inusitadas. Se eu pudesse registrar aqueles eventos em fotos, faria uma exposição com as imagens da minha infância. De fato, a imaginação da criança proporciona o transporte entre os diversos cenários da realidade urbana.

Na perspectiva dos passantes que coabitam a cidade, é possível capturar pequenas cenas ocultas do espaço megalômico que se edifica sob muitas culturas e rostos. É pela imersão presencial do lugar que aprendemos com as práticas cênicas da rua, e com as performances do “acaso” que motivam a criação a partir da iconografia urbana. As memórias nos ocorrem no momento da escolha por tal imagem, e não uma outra; trata-se de algum objeto pungente, talvez um produto reconstituído da infância. Isso acontece porque as memórias não são o passado, e sim, a ideia que se tem de uma fase que não retorna no tempo senão pelos processos criativos do sujeito. Em vista disso, configuro a noção espacial da minha infância: tratam-se de *contraespaços* que acionam meu referencial de memórias baseado na cartografia dos objetos urbanos, conforme as heterotopias de Michel Foucault:

As crianças conhecem perfeitamente esses contraespaços, essas utopias localizadas. É o fundo do jardim, com certeza, é com certeza o celeiro, ou melhor ainda, a tenda de índios erguida no meio do celeiro, ou é então – na quinta-feira à tarde – a grande cama dos pais. É nessa grande cama que se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas; (2013, p. 20)

Todos os dias criamos composições a partir de cenas que se alternam entre realidade e ficção. A cidade ganha um aspecto mais cênico pelos *contraespaços* que proponho. Fala-se em “cênico”, associado à cena teatral, ou dramática. Acredito que minha experiência está correlacionada à criação de ambientes fantásticos a partir da minha rotina, ainda que fique simplesmente gravado numa fotografia. É exatamente o que faço quando acordo até a hora de dormir: capturo cenas ocultas pela cidade. E como

veremos adiante, a fotografia me auxilia a fazer os recortes necessários no momento de criação dessas cenas.

Na verdade, esses contraespaços não são apenas invenção das crianças; acredito nisso muito simplesmente porque as crianças jamais inventaram coisa alguma; são os homens, ao contrário, que inventaram as crianças [...]. A sociedade adulta organizou, e muito antes das crianças, seus próprios contraespaços, suas utopias situadas, esses lugares reais fora de todos os lugares. (FOUCAULT, 2013, p.20)

O sujeito que pretende a laboração de imagens comerciais, do *mass media*, comumente busca por motivações racionais com foco em resultados de consumo. Entretanto, a partir da atmosfera experimental, é fundamental que se construa um espaço de criação onde o indivíduo também possui autonomia para apresentar experiências empíricas.

Na figura a seguir, outra instalação do *Inside Out*; agora no Haiti. A imagem estimula uma sequência de atravessamentos visuais quando invento que o olhar perfura o prédio da cidade. Este olhar é de uma persona urbana. Logo, me transporto ao ‘corpo cidade’ projetado por JR. Imagino que os olhares impressos de René estimulam centenas de sensações, dependendo do tipo de público presente. O ‘corpo cidade’ ganha forma e densidade à medida que as fotos se conectam ao observador.



**Figura. 4** - “Instalação *Inside out*” - Haiti. JR, 2009

**Fonte:** [//www.jr-art.net/inside-out-haiti](http://www.jr-art.net/inside-out-haiti)

Acesso em: março de 2021

No Haiti, a realidade econômica das cidades evidencia a carência por centros culturais e galerias de arte. A promoção de exposições públicas, ‘a céu aberto’, tornou-se uma necessidade social, visto que o país possui o histórico de muitas lutas de resistência popular desde a época de sua independência. Além desta, outras nações são requerentes de novas formas de expressão. Necessitam, sobretudo, de um rosto personificado que traga uma conotação à realidade. O objetivo de JR é chegar onde precisam dele, a fim de comunicar sobre a urgência de questões socioculturais que precisam de soluções imediatas.

A situação na Monróvia, capital da Libéria, é caótica, a principal ponte está partida ao meio, não há policiamento. Eles estão completamente abandonados à própria sorte. Quero levar arte a locais como este. (Jean René, 2008)

Até aqui, percebemos que as criações depreendem processos do ver, falar, problematizar, pensar, e afins, conforme as teorias de Foucault. Dessa forma, é possível crer que a imagem é veículo de forças de um sistema de comunicação mutável. Por isso, faz-se necessário a criação de pontos individuais de resistência para nos deixar transparecer um ‘lado de dentro’ do pensamento (subjetivação).

### 1.3 Referencial imagético

Neste tópico, procuramos associar o referencial imagético da pesquisa com os experimentos urbanos de JR. Dentre os referenciais, encontram-se fotografias que nos ajudam a desvendar nossa própria atmosfera experimental. Em seguida, buscamos compreender algumas atribuições do espaço cênico.

O homem inserido na cidade, à procura de sua identidade, absorve para si todo ato de coragem quando expõe seus processos ao mundo. Os relatos da minha arguição abordam a rotina do *outsider*, do andarilho pelo mundo em busca de sua verdade, pois estes caminhos nos levam à performance da criação. O sujeito deve selecionar imagens para o seu portfólio itinerante a partir dos conceitos da comunicação visual que definem os paradigmas aqui mencionados.

Novamente em Foucault:

Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas. (2013, p.19)

Abaixo, em outra instalação do *Inside Out*, vemos que a fotografia de JR é aplicada em estruturas castigadas pelo tempo.



**Figura 5** - “Instalação *Inside out II*” - NY (USA), JR, 2012

**Fonte:** [//www.jr-art.net-lakota](http://www.jr-art.net-lakota) 2012

Acesso em: Fevereiro de 2021

Acredita-se que o artista propõe outra forma de ver o nicho urbano baseado em recortes, sobreposições de impressos e desenhos. Noto ainda que alguns traços de lágrimas foram desenhados em cima da foto. “Como *Spectador*, eu só me interessava pela Fotografia por “sentimento”; eu queria aprofundá-la, não como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso.” (BARTHES, 1984, p. 39). Quero adentrar o ambiente fantasioso da imagem, ainda que me custe não retornar. Sou eu mesmo como espectador e personagem retratado. Tento não ser esquecido, esforço-me, e deixo transparecer a tristeza. Não há como evitar.

Jean René utiliza a Fotografia como um dos métodos para criar seus espaços. As instalações são montadas com fotos impressas em papel sulfite ou papel seda, em P&B (preto e branco), utilizando uma escala de montagem que agrega a complexidade estrutural dos grandes centros. A sequência de imagens aciona os olhares mais curiosos, dentre os transeuntes urbanos.

### 1.3.1 A Fotografia como mediação

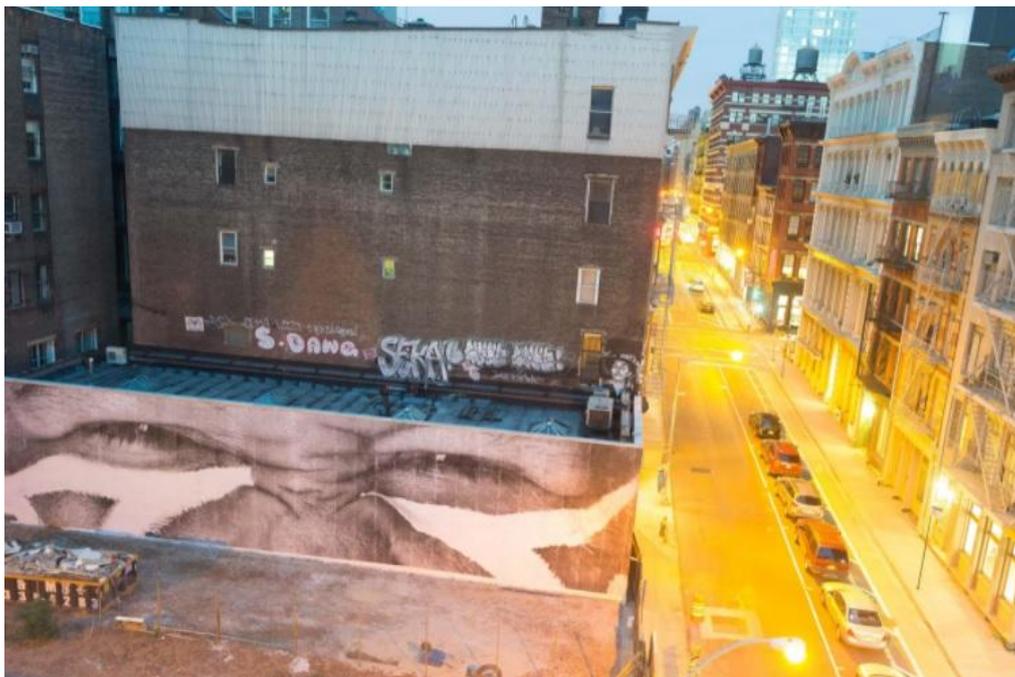
A fotografia é uma das principais ferramentas de laboração da imagem no contemporâneo. Sem a qual, os experimentos ficam inertes. Por conta do calendário de prazos, o sujeito que cria experimentos, seja artista, designer ou outros, precisa articular bem os lugares que escolhe para trabalhar. Além disso, as novas tecnologias de câmeras digitais permitem o consumo popular de aparelhos cada vez mais portáteis. Hoje, quase todos fotografam. Adotamos que a Fotografia é uma espécie de mediação entre nossas áreas de atuação, pois o sujeito vive a experiência fotográfica (o que compreende tanto o ato de fotografar quanto o de observação) como solução das performances visuais.

Mas quando começamos a questionar nossos projetos, a duvidar deles ou reformulá-los, o presente, o contemporâneo, torna-se importante, até central para nós. Isso porque o contemporâneo na verdade é constituído pela dúvida, hesitação, incerteza, indecisão – pela necessidade de reflexão prolongada, de um adiamento. (GROYS, 2010, p.120)

Muitos exercícios estéticos são baseados em manifestações de cunho pessoal, onde o autor da obra se coloca como um problema em questão. É fundamental que o sujeito, observador e/ou criador, se arrisque dentre as possibilidades da rua. Ao sair, precisa ter o objetivo de incomodar. Neste caso, o fotógrafo (quem fotografa) conforma-se num desbravador de possibilidades errantes do deslocamento espacial, intrínsecas à fabulação e a vivência amplificada de quem vigia um escape, uma ruptura, por onde passará com toda a sua bagagem pregressa, numa realidade de tempo e espaço inventados neste estudo sobre experimentos urbanos.

Como vimos no início, a população que transita pela cidade é responsável por conferir uma personalidade ao *Inside Out*. O fluxo de pessoas mantém a dinâmica necessária ao funcionamento das instalações. As fotografias colaboram com ocupações de vários tipos e gostos, de muitas formas e cores. O escalonamento das imagens, junto às performances dos transeuntes, resulta numa espécie de cena improvisada. Acreditamos que René agrega algum motivo cênico às fotos que revelam seu corpo inventado.

Perambulando assim de foto em foto (para dizer a verdade, todas públicas, até agora), eu talvez tenha aprendido como andava meu desejo, mas não tinha descoberto a natureza (*o eidos*). da Fotografia. Eu tinha de convir que meu prazer era um mediador imperfeito e que uma subjetividade reduzida a seu projeto hedonista não podia reconhecer o universal. Eu tinha de descer mais ainda em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia, ... (BARTHES, 1984, p. 91)



**Figura 6** - “Instalação *Inside out III*” - NY (USA) JR, 2012

**Fonte:** <https://www.jr-art.net/2012>

Acesso em: Fevereiro de 2022

Assim como JR, busco no cenário cosmopolita o escopo dos meus projetos, seja pela criação cênica ou pela Fotografia, precursores desta investigação, e pelos quais absorvo minhas maiores referências visuais. Assim:

Eu não podia, portanto, chegar a essa noção cômoda, quando se quer falar de história, cultura, estética, que é chamada de estilo de um artista. Eu sentia, pela força de meus investimentos, sua desordem, seu acaso, seu enigma, que a Fotografia é uma arte pouco segura, tal como seria (se colocássemos na cabeça que iríamos estabelecê-la) a uma ciência dos corpos desejáveis ou detestáveis (BARTHES, 1984, p. 34)

Na imagem do fotógrafo carioca Luis Teixeira Mendes (Fig.7), é notável como a textura da sombra destaca o piso do material urbano, o que motiva o observador a criar sentidos próprios. Penso que a diagramação das linhas sombreadas influi na perspectiva afunilada do ambiente. As janelas do prédio, ao fundo, caracterizam a cidade padronizada que imaginei. O carrinho com o guarda-sol relembra os objetos populares da cidade, talvez uma ‘força’ que me afeta. “Mas como o privado não é apenas um bem (que fica sob as leis históricas da propriedade), como ele é também, mais além, o lugar absolutamente precioso, [...], como ele é condição de uma interioridade que julgo confundir-se com minha verdade, ...” (Ibid., p.146).



**Figura 7** - Fotografia de Luís Teixeira Mendes, Rio de Janeiro de 2021

**Fonte:** [//www.instagram.com/](http://www.instagram.com/)

Acesso em: Janeiro de 2021

Entendo que as fotos depreendem conceitos amplamente figurativos da cidade, pois: “Essas são as duas realidades da Fotografia. Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade.” (BARTHES, 1984, p.175). E conforme o modelo do *Inside Out*, absorvo alguns motivos cênicos dos projetos que adotam a fotografia como mediação.

Os espaços de predileção da cidade motivam a ação fotográfica. O recorte feito pelo fotógrafo é “o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente...” (Ibid., p.47). O trecho refere-se ao *studium*, mencionado por Roland Barthes em seu livro *A Câmara Clara* (1ªed.-1980). Sob esta denominação, é possível elencar uma infinidade de nichos que contribuem com as imagens desta pesquisa. Utilizo paisagens do acervo urbano como *background* da artesanaria cênica das fotos: “[...] pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações” (Ibid, p.46).

Nos ensaios de caráter experimental, o sujeito com sua câmera, possui a complexa missão de capturar aquilo que lhe é tangível na realidade do espaço físico. Trata-se do objeto remanescente da performance entre estruturas e corpos. Por exemplo, quando me deparo com uma chapa de metal, aberta, cortada ao meio, e pousada numa

calçada, consigo discernir a potência daquela forma orgânica. Logo percebo um corpo sinuoso e escultural. Dentro de um contexto urbano, aquela chapa encontra-se disponível à criação de espaços utópicos. Essas utopias são lugares fantásticos que contêm uma dramaturgia peculiar. Na minha imaginação, a calçada ainda pode ser o mar, e o tal objeto de metal vem a ser as velas de um barco.

Através da Fotografia, é possível alcançar uma abstração a partir dos lugares que escolho por recortes do *studium*. Esse movimento é provocado por uma série de atravessamentos. Cada indivíduo elabora a sua composição dentro de seu âmbito visual. Os atravessamentos nos ocorrem porque estamos disponíveis às visibilidades do espaço. Trata-se do motivo que nos liberta da nossa rotina programada.

Descobrimos que Deleuze aborda sobre a questão das visibilidades quando analisa parte da obra de Foucault:

Seria preciso, então, invocar valores imaginários que orientariam a percepção, ou jogos de qualidades sensíveis que constituiriam “temas perceptivos”? Seriam a imagem ou a qualidade dinâmicas que constituiriam a condição do visível, e Foucault, na *História da Loucura*, se exprime às vezes à maneira de Bachelard. Mas ele chega rapidamente a outra solução. Se as arquiteturas, por exemplo, são visibilidades, locais de visibilidade, é porque não são meras figuras de pedra, isto é, agenciamentos de coisas e combinações de qualidades, mas, antes de mais nada, formas de luz que distribuem o claro e o obscuro, o opaco e o transparente, o visto e o não visto, etc. (2005, p. 66)

O que Deleuze destaca é o lugar fora do quadro, o espaço real da cidade. O observador, consciente das possibilidades visíveis ao redor, assume a complexidade das *afecções* a respeito dos objetos enfocados. Tais objetos deixam rastros num dado de tempo histórico, da relação de épocas que determina as configurações do pensamento, pois “aquilo que para nós parece apenas uma sensibilidade indiferenciada, seguramente era, no homem clássico, uma percepção claramente articulada” (FOUCAULT, 1978, p. 63). Cada expressão imprime à sua época, na vigência do seu tempo, diversos modos de ver a mesma imagem/coisa. O sujeito pode decodificar os atravessamentos visuais como expressão do “[...] claro e o obscuro, o opaco e o transparente, o visto e o não visto, etc.”. Isso significa que a imagem possibilita um jogo de dualidades opostas que nos atinge em alto nível de maturidade sensível.

Abaixo, temos outra foto de Luis Teixeira Mendes. O movimento astuto do braço indica o sentido da luz. O corpo está aprisionado. Imagino que o observador encontra-se no ‘plano do morto’. O momento do click, junto à respiração do fotógrafo, demarca o alvo potencialmente atingido. O objeto é capturado, e no próximo instante

procura-se “[...] um intento do objeto que fosse imediatamente penetrado de desejo, de repulsa, de nostalgia, de euforia?” (BARTHES, 1984, p.38). A assertiva elucida o *punctum*, outro termo utilizado por Barthes. Refere-se ao sentido de pungir a cena, de sobrepujar as visualidades pelo acaso da escolha; do fazer ou observar a fotografia, “pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (Ibid., p. 46).



**Figura 8** - fotografia de Luis Teixeira Mendes II, Rio de Janeiro 2021

**Fonte:** [//www.instagram.com/](https://www.instagram.com/)

Acesso em: Janeiro de 2021

Percebo que a perspectiva nos envolve pelo suplício de suas mãos. Talvez seja o meu *punctum* a partir da foto. O corpo não revelado, torna-se o objeto velado. De imediato, sinto amor e ódio, “gosto/não gosto”. Este corpo que imagino apresenta aspecto fluido, algo que se derrama para além do quadro.

Isso a Fotografia pode me dizer, muito melhor que os retratos pintados. Ela me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos

parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um “eu” que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a Fotografia tem como a História a mesma relação que o biografema com a biografia. (BARTHES, 1984, p.51)

A atmosfera dos ensaios de Teixeira Mendes sintetiza lugares visuais em imagens concebidas a partir de edifícios, bancos, tetos articulados, etc. Imagino que as fotos conotam a corporeidade das pessoas que se movimentam entre os vãos da cidade, numa relação de forma x fundo. Percebo que partes de braços, rostos e mãos se misturam aos objetos inanimados, proporcionando assim, a invenção de cenários utópicos “fora de todos os lugares” (FOUCAULT).

Mais adiante, vamos adotar a atmosfera de Luis Teixeira Mendes ao realizar os ensaios fotográficos da parte prática da pesquisa.

### 1.3.2 Atmosfera fotográfica

A fotografia é a experimentação do que é real, mesmo que articulada pela inspeção individual. O mapeamento de nichos compreende os passos da manifestação do fotógrafo. As caminhadas pela cidade possibilitam a agnição das vias. O contraste simultâneo entre pessoas e objetos rígidos justifica o paralelo entre corpo e cidade.

O fotógrafo apreende as visibilidades dos lugares por onde passa. As criações estão à margem do imaginário. Basta um movimento do seu referente (essência do objeto capturado), ou um motivo pungente, para que o inesperado saia do invisível, conforme mencionado antes: “Se as arquiteturas, por exemplo, são visibilidades, locais de visibilidade, é porque não são meras figuras de pedra, isto é, agenciamentos de coisas e combinações de qualidades, mas, antes de mais nada, formas de luz que distribuem o claro e o obscuro...” (DELEUZE, 2005, p.66).

Ao pensar no fator luz, consideramos que as fotografias possuem atmosferas de *chiaroscuro*, termo comumente usado na Pintura. A partir de fotos em P&B (preto e branco), posso experimentar o tom sóbrio ocasionado pelo jogo de luz e sombras impresso. Ainda, é relevante prever os lugares fotografados, pois “Ao contrário dessas imitações, — da pintura — na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado.” (BARTHES, 1984, p. 115).

Ao adotar os registros em P&B (preto e branco), enquanto pesquisador/fotógrafo observo que:

[...] do mesmo modo, em toda fotografia, a cor é um revestimento aposto ulteriormente sobre a verdade original do Preto-e-Branco. [...] Pois o que me importa não é a “vida” da foto (noção puramente ideológica), mas a certeza de que o corpo fotografado vem me tocar com seus próprios raios, e não com uma luz acrescentada depois. (BARTHES, 1984, p.122)

Na figura 9, Nair Benedicto registrou corpos pela cidade. O aspecto realista do espaço influi na análise do observador. Assimilo enfim membros estratificados, além de um reflexo de pele como parte dos organismos aparentemente ‘vivos’. Isso remete ao meu projeto quando percebo que corpos se ‘instalam’ numa grade deste lugar. Um pouco mais no meio, depois do primeiro plano, atento para o nariz de uma das personagens indicadas. Talvez seja o *punctum*. Digo “personagens”, pois esta é a denominação que uso para indicar a figura humana, ou corpo, presente na cena fotográfica.



**Figura 9** - “menores\_na\_funabem”, fotografia de Nair Benedicto, São Paulo, 2000

Fonte: [/resumofotografico.com/10/nair-benedicto.html](http://resumofotografico.com/10/nair-benedicto.html)

Acesso em: junho de 2021

O ambiente mais sombrio propõe luzes dramatizadas. O sentido do ‘jogo de sombras’ da pintura agrega signos bem delineados ao meu contexto. Seleciono imagens em escala de cinzas, assim como um desenho com lápis de grafite. É possível que a

Fotografia em P&B se aproxime da arte do desenho, pois eu vejo melhor a textura do meu corpo em uma imagem neutra, sem cor, “[...] talvez porque me encante (ou me entristeça) saber que a coisa de outrora, por suas radiações imediatas (suas luminâncias), realmente tocou a superfície que, por sua vez, meu olhar vem tocar.” (BARTHES, 1984, p. 122).

Quando há presença do corpo, a captura parece conformar uma duplicação do fotógrafo, que se estende ao infinito da imagem, pois as ações do presente e o contato com seu referente não voltam no tempo, senão pela fotografia: “Pois a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade.” (Ibid., p.25). A atmosfera fotográfica é constituída pela inspeção visual de quem fotografa. O fotógrafo, também como observador e investigador, conecta os rastros da realidade com o objetivo de encontrar a si mesmo. Ao fazer isso, Ele sabe que este gesto significa a sua morte, ao torna-se imagem.

### Imagem da morte

O curso de idas e vindas em passarelas e vias da cidade proporciona atravessamentos de corpos, além do registro que “reproduz ao infinito” o tempo guardado na foto. Pensar o espaço que regula a circulação dos transeuntes conforme a geometria da cidade justifica o uso da Fotografia como reguladora da imagem. Sob a luz saturada do dia, e outra hora à noite, penso que a captura é o aprisionamento do corpo disposto em curvas e grades deste lugar. Imagino o movimento mortificado dos referentes atingidos pela ação. Logo o corpo distancia-se do espaço real.

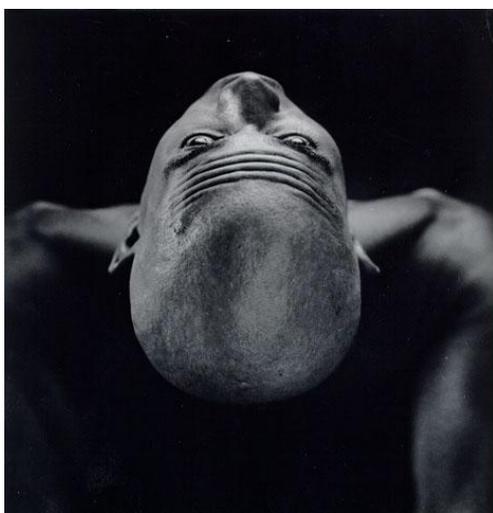
Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz subrepticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto (Ibid., p.118)

As composições desta pesquisa conformam silhuetas de braços, pernas e rostos dos transeuntes como referentes da estética abordada (Fig. 9). Observo também as manchas ocasionadas pelo trânsito de pessoas. O corpo aparentemente vivo é ‘petrificado’ pela foto. Segundo Barthes, a ação de captura estaciona o objeto “vivo” como prerrogativa da atmosfera fúnebre do retrato.

Em seu livro, o mesmo autor articula análises fotográficas para elucidar experiências pessoais, como a morte de sua própria mãe. É reconhecido que a fotografia é um objeto de lembranças, que “traz consigo o seu referente” vinculado à imagem, justo porque as memórias permeiam a laboração dos experimentos.

Diríamos que a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; [...] A foto pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem [...] o Bem e Mal. (BARTHES, 1984, p.15)

Fotógrafo e escultor, o baiano Mario Cravo Neto (1947-2009) aprendeu o ofício do desenho e da escultura com o pai, o artista Mario Cravo Júnior. Foi pela Fotografia que produziu a maior parte de suas obras reconhecidas. No seu portfólio, o símbolo do corpo é atribuído à espiritualidade a partir de um quadro expressivo. A experiência do sagrado é articulada pelo distanciamento do corpo vivo. A sutileza dos movimentos capturados evoca seu referente religioso no candomblé, culto com predominância de performances corporais.



**Figura 10 e 11** - “Eyes”, Mario Cravo Neto, matriz negativo, 1990 / “Kade 2”, Mario Cravo Neto, 1993

**Fonte:** [//enciclopedia.itaucultural.org.br/#](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/#) [//www.artnet.com/artists/kade-2](http://www.artnet.com/artists/kade-2)

Acesso em: junho de 2021

Em *Kade 2* (1993), fotografia acima, à direita, a veladura que cobre o corpo remete ao movimento energicamente aprisionado pelo quadro, baseado na seguinte citação: “vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me

verdadeiramente espectro. O Fotógrafo sabe muito bem disso, e ele mesmo tem medo (ainda que por razões comerciais) dessa morte em que seu gesto irá embalsamar-se.” (BARTHES, 1984, p. 27). Enfim, creio que este corpo está morto; distancia-se da ação real ao tornar-se imagem inventada.

Acreditamos que as fotos de Cravo Neto possuem uma atmosfera cênica. Reconheço mais uma vez que o Teatro traz consigo um histórico de representações do corpo, na perspectiva de um personagem, vivo ou morto. A experiência da morte já esteve presente em muitas performances teatrais, mesmo antes das tragédias do teatro grego no século VI, a.C (BERTHOLD, 2001).

É conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco do teatro totêmico [...]. Ora, é essa mesma relação que encontro na Foto: por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos. (BARTHES, 1984, p.53-54)

Existe outra relação aceitável entre o Teatro e a Fotografia, pois a performance cênica constitui o que a imagem guarda no tempo: o movimento repetido das ações entre personas e estruturas. Assim, é justo dizer que o Teatro busca por atuações ensaiadas de espaço e tempo, ainda que baseadas nos acasos dos processos experimentais.

Barthes ainda propõe que:

Não é, porém (parece-me), pela Pintura que a Fotografia tem a ver com a arte, é pelo Teatro. Na origem da Foto, sempre colocamos Niepce e Daguerre (mesmo que o segundo tenha usurpado um pouco o lugar do primeiro); ora, Daguerre, quando se apossou da invenção de Niepce, explorava, na praça do Château (na République), um teatro de panoramas animados por movimentos e jogos de luz. A câmara obscura, em suma, deu ao mesmo tempo o quadro perspectivo, a Fotografia e o Diorama, sendo todos três artes de cena. (Ibid., p.53)

O Teatro é a ação do presencial, do objeto *em carne e osso*, no seu estado vivo ou morto. E a cidade é o estúdio, ou o palco de performances intermitentes. Dessa forma, o movimento de quem fotografa poderá ser intenso à medida em que se conecta ao objeto escolhido, porque: “[...] o fotógrafo, como um acrobata, deve desafiar as leis do provável ou mesmo do possível; em última instância, deve desafiar as do interessante: a foto se torna “surpreendente” a partir do momento em que não se sabe porque ela foi tirada;” (Ibid., p. 57). Suponho que o fotógrafo pode ser um *performer* inserido no

espaço cosmopolita, como o ator num ensaio teatral. Esse modo de pensar os ensaios na elaboração de fotografias lembra como Peter Brook articulava seus experimentos cênicos focados no contemporâneo:

Há lugar para discussão, para pesquisa, para o estudo da história e dos documentos, bem como há lugar para urrar, uivar e rolar no chão. Há também lugar para relaxamento, informalidade, camaradagem, mas há também uma hora para silêncio, disciplina e intensa concentração. (2018, p. 73)

Peter Stephen Paul Brook é um artista Britânico e também diretor de Teatro e Cinema. É conhecido por dirigir espetáculos de caráter crítico, onde o espectador participa das performances junto com os atores da cena. Nos Anos 70, fundou o Centro de Pesquisa Teatral, o qual dirige até hoje. Veremos mais sobre este artista e algumas de suas reflexões no capítulo dois.

Como fotógrafo e pesquisador, sou também o espectador ávido pelo registro “vivo” da ação. Eis aí o improvisado, quando o objeto inesperado cruza a lente da câmera. No próximo instante, penso na seguinte asserção: “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca poderá repetir-se existencialmente.” (BARTHES, 1984, p.13).

### 1.3.3 Atribuições do espaço cênico à cidade

As instalações do *Inside out* revelam outro aspecto importante das performances de JR pelo mundo: sobre as iniciativas de certos grupos que adotam a cidade como veículo de identidades preestabelecidas. Consideramos que as grandes metrópoles ganham uma face identitária frente aos interesses de grandes eventos culturais.

Diante dessa realidade, Paola Jacques e Fabiana Britto abordam que:

Podemos falar de processos urbanos distintos, como patrimonialização, museificação, musealização, culturalização ou estetização, mas estes fazem parte de um mesmo processo contemporâneo mais vasto que seria a atual espetacularização das cidades contemporâneas. (2008, p. 184)

As cidades ‘museificadas’, por assim dizer, agregam valores patrimoniais ao estilo de vida urbano. Para Paola Jacques, o movimento de “espetacularização das cidades” é compreendido como uma estratégia de *marketing* vinculada à organização do espaço comercial. Assim, entende-se que a “[...] cultura passou a ser concebida como uma simples imagem de marca ou *grife* de entretenimento, a ser consumida rapidamente” (Ibid.).



**Figura 12** - “Instalação *Inside out*”- Lakota project/NY - JR, 2012

**Fonte:** [jr-art.net/projects/inside-out-lakota-project-2012](http://jr-art.net/projects/inside-out-lakota-project-2012)

Acesso em: Fevereiro de 2022

No entanto, acreditamos que a cidade, por si só, sem as interferências dos espetáculos, constitui grande potência de comunicação desencarnada da paisagem. Isso porque, sob outra perspectiva de Paola: “Reconhecer a cidade como ambiente de existência do corpo, que tanto promove quanto será implicada nos processos interativos geradores de sentido implica reconhecê-la como fator de continuidade da própria corporalidade de seus habitantes” (2008, p.187).

A interação dos transeuntes está diretamente relacionada ao espaço íntegro da cidade. O designer precisa assumir a responsabilidade de encontrar estratégias para articular tal espaço. A cidade deve acolher as expografias sem, contudo, perder a sua potência de comunicação em si. A experiência cênica viabiliza a elaboração de cenografias urbanas que conotam os movimentos entre corpos e estruturas, baseado nos fundamentos do teatro pós-dramático<sup>2</sup>. O artista teatral também se apropria da

---

2. Segundo a menção de Elizabeth Motta Jacob, o termo “pós-dramático” refere-se ao estudo feito pelo escritor e teatrólogo Hans-Thies Lehmann. Para o autor, “o teatro pós-dramático se situa no espaço aberto pelas questões brechtianas na medida em que trabalha com uma nova consciência sobre o processo de representação [...], deixando para trás o estilo político, a tendência a dogmatização, a ênfase no racional (LEHMANN, 2007:51).” (2008, p.165).

pluralidade das expressões visuais do Design, da Arquitetura, da Engenharia etc, para inventar seu ambiente. O Teatro, em sua essência, é feito dessa multiplicidade que relatamos até aqui.

#### 1.4 O imaginário urbano

A cidade é veículo de múltiplas cenas. Isso é baseado na teoria de que todo lugar “sócio-cultural é feito de um conjunto dinâmico de universos. Tais universos afetam as subjetividades...” (ROLNIK, 1999, p.01). Os lugares por onde passamos, ou habitamos, constitui-se de uma natureza plural. Logo, as coisas que provém dessa natureza também se configuram como plurais. Portanto, “Não se pode conceber aqui sequer um processo único, que dirá um método que atenda às especificidades e necessidades desse universo que envolve uma plural [...]” (COELHO, Luiz Antônio, 2014, p. 80) capacidade de expressões individuais e, simultaneamente, coletivas.

A consciência do imaginário compreende toda iconografia proveniente de um espaço real, a partir das criações do sujeito. Entretanto, vale observar que os processos de subjetivação, mesmo baseados em seus referentes, não estão subordinadas aos signos da realidade, ao lado de fora da cidade.

Isso dito, Portinari propõe que:

Ora, se é legítimo afirmar que o universo do Design é povoado por objetos e imagens que são trabalhados, avaliados, concebidos, produzidos ou reproduzidos, no campo subjetivo, podemos dizer que o designer lida constantemente com o imaginário, em todos os níveis de sua atividade. Todavia o corpo de conhecimentos que fundamenta a sua prática não conta ainda com uma reflexão teórica sistematizada que permita abordar esse aspecto fundamental de seu campo. (2014, p.212)

Há muitas fontes de estudos científicos sobre a questão do imaginário. É comum associá-lo às ciências psicanalíticas; de fato, relevantes quando o assunto aborda os processos de representação da psique. “Na verdade, quando dizemos que o imaginário é um registro constitutivo da relação do sujeito com imagens e objetos, já estamos lançando mão dessa perspectiva” (Ibid.). Entendo que o nosso foco está voltado para experiências estéticas acerca de resultados práticos. “Ou ainda; o imaginário, enquanto registro, pode ser entendido como “uno”; mas ele só pode ser tomado como objeto através de suas manifestações, que são sempre particularizadas.” (Ibid.).

A noção do imaginário atrelada ao Design compreende tanto a materialização das coisas quanto o seu campo vasto de reverberações das memórias. As técnicas de

composição e análise da imagem nos servem como parâmetros para a elaboração das práticas, pois, na visão de Paul Valéry (1959), a produção do homem vigia sobre “o que é necessário para dar a seus sonhos a potência e a precisão próprias da realidade e, de outro lado, para impor a esta realidade alterações crescentes que a aproximem de seus sonhos.” O sujeito criador deve utilizar a ‘matéria’ do imaginário como base do seu ofício.

... podemos entender o trabalho do Design como uma atividade de criação e recriação da própria significação, efetuada *através* das “coisas”. Nesse sentido podemos dizer que o imaginário não só “permeia” a atividade do designer, em todos os níveis, mas que, mais radicalmente, o imaginário constitui a própria matéria que é trabalhada por essa atividade: a sua “matéria-prima”. (PORTINARI, 2014, p.227)

As heterotopias de Foucault também concorrem à laboração de universos a partir dos sentidos da imaginação. Por exemplo, “se considerarmos que os tapetes orientais eram, na origem, reproduções de jardins — no sentido estrito de ‘jardins de inverno’ — compreenderemos o valor lendário dos tapetes voadores, tapetes que percorriam o mundo.” (2013, p. 24). A imagem pode ser um paradoxo do espaço real, enquanto o homem for criador de sua história.



**Figura 13** - série “Caspian: the elements”. Foto de Chloe D. Mathews. Caspian Sea, 2018

**Fonte:** [//chloedewemathews/jpg,](https://chloedewemathews.com/)

Acesso em: março de 2021

Na foto anterior, a fotógrafa britânica Chloe Dewe Mathews registrou parte de algumas cidades do litoral Cáspio, grande lago localizado entre o continente europeu e o território asiático. A artista pôde situar suas intervenções com base naquilo que o lugar lhe oferecia. A direção de sua história é dada pela surpresa dos elementos naturais que se manifestam através de estruturas de metal. O exercício da Fotografia como subjetividade procura por rupturas utópicas da paisagem. Com isso, é possível acreditar mesmo que: “O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem consumir sua perfeição simbólica e o tapete é um jardim móvel através do espaço. Era parque ou tapete aquele jardim descrito pelo narrador de *Mil e Uma noites?*” (FOUCAULT, 2013, p.24).

Na imagem a seguir, Luís Teixeira Mendes apontou um instante de projeção de sombras:



**Figura 14** - “Passeio”. Fotografia Luiz Teixeira Mendes. Rio de Janeiro, 2021

**Fonte:** [//www.instagram.com//](https://www.instagram.com/)

Acesso em: janeiro de 2021

Sou direcionado ao ponto de fuga. Os traços paralelos imprimem uma escada, elemento de edificação comumente localizado na cidade. Mas pode ser também um tapete, artefato estendido pelo chão: um grande tecido de linhas que me guiam pelo infinito até chegar ao ‘ponto de dobra’, na margem superior do quadro, onde minha mente possibilita diversos outros caminhos. Creio que esta paisagem enigmática é a possibilidade para meus registros.

Como andarilho, penso em versões simuladas do espaço urbano. Invento que algumas esculturas de metal possuem a fluidez daquilo que é orgânico. Sob uma espinha dorsal, existe a sombra de um corpo que sempre pulsa e se comunica com os residentes. Um gigante de membros obtusos que fragmenta os principais nichos por onde transito.

A seguir, destaco perspectivas feitas no Largo da Carioca, Centro do Rio de Janeiro (RJ). Com elas, proponho que algumas esculturas imprimem parte dos membros dos transeuntes da cidade.



**Figura 15 e 16 - Fotografias Guilherme Reis.**  
“Estudo de formas particulares da cidade”  
**Rio de Janeiro, 2021**

A experiência do imaginário coloca o observador a par das confabulações de seu inventor. Este autor molda-se nos próprios sonhos, visando a criação da prática como atividade do sujeito comum. O nascimento da imagem ‘coextensiva da vida’ acontece de forma progressiva.

## 2 ANÁLISE DA IMAGEM E OUTRAS METODOLOGIAS

Neste capítulo, abordamos sobre a rotina do indivíduo criador de uma identidade visual própria, da qual propõe-se certa independência no momento da criação. Isto é, o sujeito possui liberdade em expressar aquilo que acredita ser verdadeiro para si. Para isso, utilizamos alguns enunciados que versam sobre o caráter exploratório da metodologia vigente. Entende-se, portanto, que a consciência de um contexto histórico configura as vivências do indivíduo como atribuição do seu saber.

Analisaremos alguns métodos, e práticas, no intuito de traçar o perfil conceitual dos experimentos selecionados. Defendemos que este perfil caracteriza-se por reflexões através da Fotografia, do espaço cênico e do design.

### 2.1 Fluxos, domínio e a consciência de identidade

As sociedades consomem imagens consolidadas em sua própria forma. Diante disso, verifica-se que a relação entre a obra e o observador torna-se cada vez mais estreita, tendo em vista o exercício das subjetividades a partir das paisagens. Trata-se de como nos reconhecemos diante do outro e do espaço em que vivemos. As paisagens podem ser a cidade, nossa casa, o lugar onde trabalhamos, estudamos, etc. A partir das experiências do sujeito, sobre si próprio, os mitos não possuem tanta força de gerir significados e as ideologias de poder são reconfiguradas frente ao universo particular. Isto significa que os símbolos da cidade podem ser articulados pelo indivíduo criador de sua imagem. Logo, o “exercício das subjetividades” corresponde a independência criativa como forma de vida. Sou reativo diante das descobertas que me envolvem, justo porque vivo a sensação do *frenesi*.

Desde muito cedo fomos estimulados por códigos que a sociedade criou para si. Com isso, é notável como a trajetória da criação pode ser nociva se não cuidarmos dos nossos pensamentos, corpo e memórias. As heterotopias existem porque, a todo momento, faz-se necessário a reinvenção do esquema codificação/decodificação que nos imprime. O que garante a manutenção do “[...] sistema metaestável de singularidades pré-individuais e impessoais...” (ROLNIK, 1999, p.09) que constitui a identidade das sociedades, bem como de seus indivíduos integrantes.

Como visto no capítulo um, cada fragmento da imagem é remanescente da vida do indivíduo que a experimenta, firmando o transporte entre memórias, espaço e corpo, conforme a decifração dos lugares. A partir destes elementos, uma variedade de outros sentidos surge como apresentação de uma imagem invisível, proveniente do imaginário do sujeito.

Diante disso, Rolnik explica que:

Pois bem, no visível há uma relação entre um eu e um ou vários outros (como disse, não só humanos), unidades separáveis e independentes; mas no invisível, o que há é uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições. Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. [...] Podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo [...] (1993, p.02)

O invisível é a expressão própria, àquilo que possui certa independência definida na criação. Trata-se do “estado inédito” de estranhamentos. Só reconhecemos o invisível a partir de uma figura visível, viva e produtora de sentidos. Na situação de estranhamento, conforme os fluxos de subjetivação, entendemos que diversas conexões são feitas para que a figura visível se refaça em ‘outro’, dando origem ao invisível. Confiamos que os “[...] fluxos que constituem nossa composição atual...” refere-se às fruições contidas entre uma exterioridade referencial e uma interioridade modelada pelo imaginário. A exterioridade compreende todo o espaço/tempo ao nosso redor, ou seja, os lugares visuais de “unidades separáveis” que estamos dispostos. A interioridade é aquilo que dispomos enquanto sujeito, próprio, inserido num lugar de múltiplas possibilidades. A imagem pode ser o que se engendra entre o exterior visual e o interior do sujeito “dobrado” sobre de si, defendido por Foucault (1983-1984). Ambos, exterior e interior, estão fortemente vinculados: um contém o outro, “como se o navio fosse uma dobra do mar...” (DELEUZE, 2005, p.104), e o invisível pertencesse ao visível.

Cada indivíduo habitante da cidade constitui uma dimensão psicológica como domínio de si. “Estou chamando de psicológico, o eu com sua memória, inteligência, percepções, sentimentos, etc.” (ROLNIK, 2002, p.03). O conceito de domínio, ou dominação conforme Foucault, refere-se à governabilidade a partir das relações de poder dentro de um sistema, seja este político, social, econômico, ou até de sexualidades. Acredita-se que a prática do “domínio de si” configura-se como o “exercício das

subjetividades”. Sob uma perspectiva filosófica da escola grega, Foucault propõe que o sujeito deve possuir governabilidade própria, constituindo-se de liberdade em expressar aquilo que acredita ser verdadeiro. Esta verdade é individual, estipulada pelas relações de poder-saber que implicam nos processos de subjetivação, conforme mencionado antes.

O domínio do sujeito agencia o ‘invisível’ como prerrogativa da livre imaginação (criação) a partir da cidade. A atual pesquisa trata do meu domínio próprio, o meu invisível que está contido no visível. Assim, é possível vivenciar o que faz sentido para mim: capturar as relações orgânicas entre corpos e estruturas urbanas, bem como faz Jean René. Tento projetar mosaicos de fotos intrínsecos aos objetos da cidade, numa relação de justaposições, para encontrar um ‘maravilhoso mutante’ paisagístico.



**Figura 17** - fotografia Guilherme Reis  
“maravilhoso mutante”  
Rio de Janeiro, 2021

A imagem mostra um instante de movimento do corpo enquadrado pelo limite da lente. Parece que o ambiente é projetado com luz, sombra, paredes, colunas e corpos. Vislumbro que os membros da persona em primeiro plano se misturam aos rostos instalados ao fundo. Digo “persona” porque: “A fotografia está vagamente constituída como objeto, e os personagens que nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa da sua semelhança com seres humanos...” (BARTHES, 1984, p. 36).

Desconheço a identidade do rosto cortado, à direita. Este anonimato pode significar o invisível. Concluo que o estranho mutante apresenta-se como o corpo/lugar dado pela dramatização dos referentes enfocados. Enquanto fotógrafo, permito-me ser parte da imagem com objetivo de encontrar figuras humanas semelhantes a mim, mas como a “Fotografia é uma arte *pouco segura...*”, não há como reduzir a silhueta apresentada à uma “[...] ciência dos corpos desejáveis ou detestáveis.” (Ibid., p.34). Por um instante, me transporto ao dia em que fiz a foto. Era por volta das 10 h da manhã. Luz deslocada à esquerda. Mais uma vez, o sentimento produzido pelo atravessamento do vulto é diferente da análise após a revelação. Desta última, seu referente “designa-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto...” (Ibid., p.53); “vivo então uma microexperiência da morte” (p.27). O corpo distancia-se da ação presencial para tornar-se imagem.

Ainda, observo que o aspecto contrastado dos rostos impressos, ao fundo, reflete a representação do “busto pintado de branco do teatro totêmico, homem pintado do teatro chinês, [...] máscara do Nô japonês.” (Ibid.). Enfim considero esta fotografia como cena dramatizada, pois “a Foto é [...] a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos.” (Ibid., p.54). Abaixo, os modelos de máscaras do “teatro Nô”:



**Figura 18** - “Máscaras do teatro Noh japonês”

**Fonte:** [coisasdojapao.com/mascaras-noh\\_opt.jpg](http://coisasdojapao.com/mascaras-noh_opt.jpg)

Acesso em 14 de Junho de 2022

No teatro clássico, as máscaras representam personagens a partir de uma narrativa. Sem a presença do ator que as veste imagino faces mórbidas como se fossem objetos sem propósito. No momento da performance acredita-se que as máscaras ganham um propósito cênico que as transformam em outra coisa. De todo modo, não há como reduzir a potência estética da obra, pois isso depende do sujeito da experiência. O artesão teatral que cria a máscara vive a experiência da construção artesanal, diferente do ator que a veste, e assim por diante, de indivíduo para indivíduo. Com isso, fica claro que a complexidade das experiências individuais limita a questão da funcionalidade a partir de uma imagem.

Voltando à figura 17, procuro por algo que me leve a desejá-la enquanto imagem. Atento novamente para o corte da face em primeiro plano, esta que se encaixa em um dos rostos mais ao fundo. Eis o ponto que me atinge em cheio: o *punctum* a partir da foto, algo que chamo de ‘Rastro de face’. Do recorte, tento desvendar o sentimento que tenho pelo anonimato do meu referente. Lembro-me então que não há um motivo definido que me levou a gostar do enquadramento. Sei que ele existe como elemento de pesquisa porque sou o investigador da cidade. Cada vez que revisito a foto, novos sentimentos são produzidos, diferentes da experiência anterior.



**Figura 19** - fotografia Guilherme Reis  
“Rastro de face”  
Rio de Janeiro, 2021

Ao escolher as fotografias da investigação, preciso traçar um conjunto de enunciados que pertencem à linha de pesquisa. No entanto, o acaso, ou “O princípio da aventura permite-me fazer a fotografia existir.” (BARTHES, 1984, p.36). Isso diz sobre o sentimento de explorar presencialmente os objetos do lugar onde tudo começou, mesmo que se produza posteriormente outro lugar inventado.

O espaço/tempo como domínio é correlato de uma imagem mental, por onde os processos da mente configuram-se em visibilidades possíveis. Isso constitui-se num sistema complexo e repleto de variáveis. Assim, conforme citado antes: “Na dimensão do pensamento, não há controle exato das forças, e do poder, que nos impulsionam, pois é irreduzível decidir por um afeto (força) memorável, ou por objetos de excitação...” a partir da imagem/coisa.

Ora, se há um combate a ser travado, seu alvo é a própria polaridade ordem/desordem. No âmbito da subjetividade, isso implica em combater o regime identitário, não em nome de uma pulverização generalizada, mas para dar lugar a um outro princípio de individuação. A subjetividade deixa de recorrer, para organiza-se, a imagens *a priori*, opiniões prontas, clichês. Estes tendem a ser varridos de cena, para serem substituídos pelas figuras singulares produzidas nos processos de criação, que trazem à existência as configurações de forças que se desenham na subjetividade. (ROLNIK, 1999, p.06 -07)

O que se desenha na subjetividade pertence ao domínio do sujeito sobre si. No momento de criação e/ou análise, percebemos o quanto a imagem reflete nossos impulsos cognitivos. Sabemos que é preciso ‘cuidar de si’ ao confluir pela liberdade da criação. Trata-se da busca pelo que acreditamos ser verdadeiro e identitário. A verdade que, neste caso, manifesta-se para além das questões coercitivas de poder. Enfim contemplamos experiências que refletem os “estados inéditos” a partir de obras que assimilam uma identidade. O “combate a ser travado”, mencionado por Rolnik, explica os movimentos entre a realidade e o surgimento de outros fluxos a partir da imagem/coisa. Isto acontece entre polaridades de ordem/desordem, exterior/interior e visível/invisível. Tais polaridades geram dicotomias a partir dos processos de criação, pois, o que experimentamos como interior, pertence também ao exterior. Assim, é possível reconhecer-se como ‘o outro’ a partir de uma imagem, *a priori*, já contida em nosso mapa de sentidos.

Em entrevista à Howard S. Becker *et al.*, o que gerou o texto *A ética do cuidado de si como prática da liberdade*, Foucault aborda sobre o cuidado de si como “[...] o conhecimento de si — este é o lado socrático-platônico — , mas é também o

conhecimento de um certo número de regras de conduta ou de princípios que são simultaneamente verdades e prescrições.” (2004, p.03-04). O trecho refere-se ao “cuidar de si” como parte de uma sociedade ética, regida por jogos de verdades e políticas de conduta. A partir da pesquisa, lembramos que: “Seja produzindo ou consumindo experiências visuais, imaginamos situações simuladas do espaço urbano sem esquecer, contudo, que a cidade é veículo...” de diferentes poderes. O indivíduo é consciente de uma realidade para então conhecer a si mesmo e constitui-se como domínio. Em outras palavras, o “cuidado de si” remete ao indivíduo articulador de métodos próprios, baseado nos sistemas de comunicação da cidade.

### 2.1.1 Função sujeito

Ao limitar o uso do termo ‘função’, decidimos por uma abordagem expandida do que pode ser funcional em termos de comunicação. No caso do objeto investigado, verificamos os estímulos que possibilitam experiências “polifuncionais do ser humano” (PERNIOLA, 1998). Isso indica que, na perspectiva da pessoa (o sujeito), não há um único tipo de ‘função’ que detenha a complexidade dos processos a partir da imagem. No entanto, ao abordar o conceito de “domínio sobre si”, Foucault propõe alguns estudos sobre as subjetividades; no sentido de execução, de pôr em prática. As subjetividades geram fluxos sobre territórios, lugares, posições e outros conceitos.

Conforme os levantamentos de Deleuze, ainda é possível destacar como se dão os processos de análise da linguagem, das visibilidades e a construção de sentidos através da evolução do pensamento. O autor propõe que, sob uma perspectiva de formação histórica, as estratégias do saber configuram uma semiologia ‘Foucaultiana’. Nesta situação, “o conteúdo não se confunde mais com um significado, nem a expressão com um significante. Trata-se de uma nova divisão...” (2005, p.57) que possui complexidade específica. As formas de conteúdo compreendem camadas de sentidos a partir das visibilidades, ao passo que as formas de expressão são determinadas pela palavra, o dizível ou o enunciado.

Sendo assim, temos que:

Uma “época” não preexiste aos enunciados que a exprimem, nem às visibilidades que a preenchem. São os dois aspectos essenciais: por um lado, cada estrato, cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável que se faz sobre si mesma; por outro lado, de um estrato a outro varia a repartição, porque a própria visibilidade varia em modo e os próprios enunciados mudam de regime. [...] O que Foucault espera da História é esta

determinação dos visíveis e dos enunciáveis em cada época, que ultrapassa os comportamentos e as mentalidades, as ideias, tornando-as possíveis. (DELEUZE, 2005, p.58)

Entende-se ‘estrato’ como uma camada de repartição da coisa visível ou do discurso enunciado, baseada em estratégias ao longo da História, pois: “Cada época enuncia perfeitamente o que há de mais cínico em sua política, como o mais cru de sua sexualidade, de tal forma que a transgressão tem pouco mérito. Cada época diz tudo o que pode dizer em função de suas condições de enunciado.” (Ibid., p.63). A cada expressão ou conteúdo adquiridos, outras formas surgem como enunciado e/ou visibilidade, proporcionando um ciclo intermitente de novas camadas (estratos) de significação. O conjunto dessas camadas compreende o sujeito como uma variável do pensamento. Isso legitima a “função-sujeito” a partir de Foucault: “*A Arqueologia do Saber* analisa essa função-sujeito: o sujeito é um lugar ou posição que varia muito segundo o tipo, segundo o limiar do enunciado; o próprio “autor” não passa de uma dessas posições possíveis, em certos casos.” (Ibid., p.64). Segundo o filósofo, ‘função’ possui a conotação de lugar e posição. Reconhecemos que o sujeito também é um lugar visual, assim como outros que mencionamos aqui. O sujeito é uma função (ou lugar) que se desenha na subjetividade: possui finalidade, propósitos, contorno, delineamentos e constrói territórios.

Na obra *Verdade e Subjetividade* (ed. 1993), Foucault procura discernir sobre as técnicas, ou “tecnologias do eu”, aliadas às técnicas de dominação. Descobrimos que “Entre tais técnicas, aquelas que estão orientadas para a descoberta e a formulação da verdade a respeito de si próprio são extremamente importantes.” (p.207-208). A partir do indivíduo, isso acontece pelos atos de confessar-se, desvendar-se, dominar-se, analisar-se, entre outros. O sujeito delinea a imagem baseado em seus próprios métodos “naquela instância” (COELHO, Luiz A., 2014). A experiência torna-se plena através do indivíduo, e pelo fato de termos domínio sobre nós mesmos.

Em suma, a finalidade do meu projecto é construir uma genealogia do sujeito. O método é uma arqueologia do conhecimento e o domínio exacto da análise é aquilo a que eu daria o nome de tecnologias. Significando isto a articulação de certas técnicas e de certos tipos de discurso acerca do sujeito. (FOUCAULT, 1993, p.206)

A arqueologia estuda os modos de vida das sociedades, tanto do passado quanto no presente. O indivíduo compõe a sociedade como parte de um sistema. A partir da

evolução do pensamento histórico, concluímos que não há experimentação e contemporaneidade sem a ação do sujeito sobre si, e deste, sobre os outros.

### 2.1.2 Conceito e sinais decifrados

Diante das experiências com a cidade, o indivíduo é capaz de “reparti-la” em camadas, proporcionando sentidos, outros, baseado nos códigos. As possibilidades do invisível tornam-se parte estruturante do visível. O que vejo está além de uma fachada, de uma escultura, ou de um monumento. Percebo finalmente o que compõe as estruturas urbanas atreladas aos movimentos dos transeuntes.

Assim,

Que tudo seja sempre dito, em cada época, talvez seja esse o maior princípio histórico de Foucault: atrás da cortina nada há para se ver, mas seria ainda mais importante, a cada vez, descrever a cortina ou o pedestal, pois nada há atrás ou embaixo. Objetivar que existem enunciados ocultos é, apenas, constatar que há locutores e destinatários variáveis segundo os regimes ou as condições (DELEUZE, 2005, p.63)

Baseado nesta citação, identificamos uma metáfora: onde a ‘cortina’ trás à tona a ideia de cena. Consideramos que as práticas da cena teatral proporcionam fluxos entre a dramatização do visível e a manifestação do imaginário. Já o “cortinamento” dos lugares visuais reflete sobre a arte como potência de comunicação, cujo o objetivo é a propagação das visibilidades possíveis. No caso da cidade, uma hora vejo o que foi fisicamente construído pelas mãos do homem, outra hora percebo o que se reverbera a partir dos meus processos.

O sujeito [...] escolhe o meio em que a obra se fará, mobilizado pelos signos que lhe pedem passagem na experiência que ele vive do meio em questão. O trabalho se completará com a criação de uma fórmula singular para decifrá-los, ou seja, traze-los do invisível para o visível. Nesse contexto é que podemos situar a estranha cena que descrevi no início. (ROLNIK, 1993, p.02)

O “meio em que a obra se fará” conflui na produção de singularidades que me levam a crer, por exemplo, que a fachada de um prédio pode ser mais do que uma estrutura de concreto e metal. A mesma pode refletir sensações que articulam “[...] formas de luz que distribuem o claro e o obscuro, o opaco e o transparente, o visto e o não visto, etc.” (DELEUZE, 2005, p. 66).

Em nossa investigação sobre experimentos contemporâneos proponho universos alternativos através da Fotografia. Ao colaborar com isso, questionamos parte de uma

investigação de Suely Rolnik sobre a obra *Estruturação do self* (1976-88), da artista visual Lygia Clark. Destas reflexões, acredita-se que o perfil conceitual das experiências visuais diz muito sobre o sujeito criador que inventa uma gama de provocações ao seu público. Por isso, diversas “sensações” são devolvidas pelos participantes convidados à obra, pois o observador é detentor de uma dimensão psicológica (ROLNIK) que gera fluxos a partir do seu domínio. Isso influi na perspectiva analítica do próprio. Como indivíduos analíticos, somos capazes de decifrar a imagem como potência em si.

[...] a arte é uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentidos, criação de mundos. É exatamente nessa interferência na cartografia vigente que a prática estética faz obra, sendo o bem sucedido da forma indissociável de seu efeito de problematização do mundo. O mundo liberta-se de um olhar que o reduz às suas formas constituídas e sua representação, para oferecer-se como matéria trabalhada pela vida enquanto potência de variação e, portanto, matéria em processos de arranjo de novas composições e engendramento de novas formas. A arte participa da decifração dos signos das mutações sensíveis, inventando formas através das quais tais signos ganham visibilidade e integram-se ao mapa vigente. (ROLNIK, 2002, p.04)

O sujeito “participa da decifração dos signos das mutações sensíveis...” (Idem.) com o objetivo de problematizar o mundo. E o Design, assim como a Arte, problematiza questões que articulam experiências com a imagem/coisa. Talvez isso agregue alguma funcionalidade ao design na atualidade. Toda imagem é criada a partir das aspirações do sujeito. O problema constitui-se em resolver a decifração daquelas mutações baseado no seguinte conceito: “o contemporâneo na verdade é constituído pela dúvida, hesitação, incerteza, indecisão – pela necessidade de reflexão prolongada, de um adiamento” (GROYS, 2010, p.120).

O ato de criar e “recriar a si mesmo” constitui-se como um campo de incertezas, pois não há como reduzir as formas constituídas à uma representação da realidade. Então, outros mundos são apresentados a cada singularidade que se faz através da imagem, gerando assim, novas “reflexões prolongadas”.

Em a *Estruturação do self* (fig.20), Lygia nos convida à uma análise de si como forma de terapia. Assim, decidimos entender como se dá a experimentação de dois objetos estranhos da obra: ora, uma máscara com venda e uma bolsa plástica cheia de ar. “Ficamos sabendo que essa obra consiste numa série de sessões regulares, ao longo das quais a artista aplica os *Objetos Relacionais* no corpo do “cliente”...” (ROLNIK, 2002, p.01). Cliente, ou o participante, é o “[...] nome que ela dá à pessoa com quem desenvolve essa prática.” (Ibid.)

Os “Relacionais” são apoiados na pele e o rosto permanece invisível, por algum momento “morto”. Lygia “descreve tais objetos pelas sensações que provocam e pouco refere-se a suas qualidades visuais.” (ROLNIK, 2002, p.02), ou a materialidade ordinária da qual são feitos. A partir desta obra, confiamos que o significado de cada objeto “[...] depende da experiência corporal que dela faz cada ‘expectador’, uso e experiência que são múltiplos” (Ibid.).

O artista, enquanto *performer*, também experimenta sua criação e vincula sua singularidade. Mas Ele sempre será novo ao se refazer através do outro, o espectador.

Fica mais explícito que arte não se reduz ao objeto que resulta de sua prática, mas ela é essa prática como um todo: prática estética que abraça a vida como potência de criação em diferentes meios onde ela opera. Seus produtos são apenas uma dimensão da obra e não “a” obra: um condensado de signos decifrados que introduz uma diferença no mapa da realidade. (Ibid., p.04)



**Figura 20** - Lygia Clark com os objetos da obra “Estruturação do self”, 1976-88

Fonte: [artequeacontece.com.br/nos-100-anos-lygia-clark-/](http://artequeacontece.com.br/nos-100-anos-lygia-clark-/)

Acesso em 5 de Junho de 2022

Conforme o citado, a decifração dos códigos também articula experiências através da Arte. Isso é parte dos processos mutáveis e significa que “A obra promove no

espectador uma espécie de “aprendizado dos signos” e, é exatamente com isso, que ela se completa. Tal aprendizado implica um deslocamento em seu modo subjetivação: estrutura-se um “self”. (ROLNIK, 2002, p. 07).

## 2.2 Ilusão de face

Reconhecemos que as práticas visuais articulam identidades centradas na decifração do sujeito sobre ele mesmo. O sujeito “... agora é aquele que está atestado com o que se desprende das coisas em seu encontro com “esse” mundo, e é no trabalho com a própria matéria que ele opera sua decifração.” (Ibid., p.03). Tal identidade depreende uma forma de “dizer-a-verdade” sobre os processos de criação a partir de um contexto histórico que, no caso da pesquisa, se faz na contemporaneidade.

No livro *A coragem da verdade*, Foucault relata sobre as aulas ministradas aos alunos do *Collège de France* nos anos 80, cujo o objetivo principal era entender algumas práticas filosóficas como estilo de vida.

Essa arte moderna, sob esses dois aspectos, tem uma função que poderíamos dizer essencialmente anticultural. Ao consenso da cultura se opõe a coragem da arte em sua verdade bárbara. A arte moderna é o cinismo na cultura, é o cinismo da cultura voltada contra ela mesma. E se não é simplesmente na arte, é na arte principalmente que se concentram, no mundo moderno, em nosso mundo, as formas mais intensas de um dizer-a-verdade que tem a coragem de assumir o risco de ferir. (2011, p.165)

O cinismo é concebido pela coragem de enfrentar a complexidade das relações de poder. Para Foucault, os processos de subjetivação são afiliados ao ‘cuidado de si’, a partir do qual, o sujeito expressa sentidos em prol de uma estética da “verdadeira vida, a vida na verdade, a vida para a verdade, é um pouco isso que eu queria tentar captar” (Ibid., p.142).

Ao viver a “vida para a verdade”, o indivíduo conceitua suas práticas. Isso indica que estamos sujeitos à “dúvida, hesitação, incerteza, indecisão” diante do exercício experimental. A experiência criativa demanda um tempo de problematização da imagem/coisa. Somos parte dos processos de feitura da obra que possui seu tempo de maturação.

Partindo da análise da imagem, relembramos que Barthes propõe reflexões sob o olhar do sujeito criador e/ou pesquisador da Fotografia. Nos ensaios experimentais da presente investigação, penso em apresentar uma perspectiva ficcional quanto a minha rotina, já que sou detentor do meu espaço e tempo de criação. As fotos apresentam a

síntese de uma vida outra, que une realidade à invenção, confluindo numa narrativa cênica.

Em “Rastros, estruturas e corpos na cidade I” (Fig. 21), primeira foto que fiz para os ensaios, busquei o referente do corpo (o *punctum* a partir da foto) abaixo da estrutura em curva. Talvez seja uma ilusão. Considero que o anonimato da persona caracteriza-se pela ausência de códigos da face humana. Invento, apenas, “personagens [...] constituídos como personagens” (BARTHES). Vislumbro o corpo como um pilar orgânico que sustenta a curva. Essa relação estrutural se dá apenas na minha imaginação, pois este rosto oculto flutua “[...] entre a margem da percepção, a do signo e a da imagem, sem jamais abordar qualquer uma delas” (BARTHES, 1984, p. 37).



**Figura 21** - fotografia Guilherme Reis  
“Rastros, estruturas e corpos na cidade I”  
Rio de Janeiro, 2020

Há uma lógica física do espaço real que não pertence ao ambiente inventado na foto. O corpo humano não teria força para suportar um caminho por onde outros passam. Isso acontece no espaço dentro da imagem. “Subia-me, de muito, uma tensa calma, algo para além do medo, inconcebível serenidade. Tentei entendê-la, substância evasiva, notar seu espaço de sonho. Foi porém imensamente breve, sem definição.” (GUIMARÃES, R. *Ave, Palavra*, 2009, p. 104). Talvez seja essa a relação que a fotografia mantém com a realidade. Ela impossibilita a funcionalidade daquilo que é reconhecido como “funcional” a partir da matéria. Acho que isso pertence ao mundo dos sonhos. Como resolver a impressão particular que tenho do meu próprio *click*? É isso que eu encaro como verdade, ou a essência de uma imagem.

É bem verdade que eu adivinhava na Fotografia, de um modo ortodoxo, toda uma rede de essências: essências materiais (que obrigam ao estudo físico, químico, óptico da Foto) e essências regionais (que dependem, por exemplo, da estética, da História, da sociologia); mas no momento de chegar à essência da Fotografia em geral eu bifurcava; em vez de seguir o caminho de uma ontologia formal (de uma lógica), eu me detinha, guardando comigo, como um tesouro, meu desejo ou meu desgosto; a essência prevista da Foto não podia, em meu espírito, separar-se do “patético” de que ela é feita, desde o primeiro olhar. (BARTHES, 1984, p.39)

A situação de “chegar à essência da Fotografia” implica numa atmosfera conceitual. Para quem fotografa, o gosto pelo seu referente devaneia sobre a essência que constituirá a foto. O fotógrafo encontra frestas de luz para reter “aquele ou aquela”, ou aquilo que é fotografado. “Trata-se da ação da luz sobre certas substâncias” (Ibid., p. 21). Ao hesitar, preciso de mais tempo para deixar minha foto maturar. Sei que vivo também as incertezas do experimental.

### 2.3 O espaço cênico

Conforme a extensão de Latour, nossa abordagem revela uma necessidade de entendermos a expansão das práticas do Design Visual. Diante disso, concebemos uma identidade do espaço cênico através do design. Àquilo que compreende a análise da cena teatral como solução de visualidades contemporâneas. A performance cênica torna-se cada vez mais adaptável às condições do mundo moderno com o intuito de atribuir valores simbólicos às coisas. E o *performer*, é o sujeito que experimenta o espaço urbano como vigilante do seu percurso.

É reconhecido que o espaço teatral é preparado para o corpo do ator, assim como a cidade é projetada para os transeuntes que constituem o urbanismo. A cidade é, sobretudo, uma potência comunicativa em sua essência, favorável à dramatização das cenas do imaginário. Trata-se de um lugar de atravessamentos estranhos, que gera ambientes outros. Vale lembrar que ambiente é uma espécie de derivação espacial dada pelo imaginário do sujeito a partir de uma ocupação visual.

Ambiente é o resultado da experiência cotidiana que se apropria do espaço que nasce como projeto, mas se deforma para alcançar uma organização que é sempre temporária. O ambiente se modula com uma durabilidade relativa, pois sua dinâmica interna sempre conduz a novas conformações. [...] É da observação das diferentes superfícies da cidade, a saber, sua dimensão geográfica, sua dimensão edilícia, seus fluxos e contrafluxos, sua textura política, que podemos considerar a fala teatral que emerge da sobreposição destes elementos. (CARREIRA, 2008 p. 67)

Quanto à noção do corpo atrelado ao espaço, consideramos que a “dinâmica interna” do espaço cênico justifica novamente a cidade como lugar mutável. Isso acontece porque os movimentos “da corporalidade de seus habitantes” (BERENSTEIN JACQUES; BRITTO, 2008) contemplam identidades que adotam este lugar visual como domínio.

O cidadão comum, o usuário do espaço da cidade, estrutura rotinas que são importantes tanto para sua inserção nos usos sociais das cidades como para a construção de identidades. As linguagens artísticas que não estão diretamente relacionadas com o universo das publicidades, ou dos *mass media*, criam espaços de estranhamento com as rotinas das cidades, ainda que não seja, porque não reafirmam diretamente a lógica instrumental do capital. (CARREIRA, 2008, p.69)

Na ação do espetáculo comercial, a cidade perde sua potência de comunicação. As estruturas urbanas parecem ‘camufladas’ com as experiências do *mass media*. Entretanto, Paola Jacques e Fabiana Britto defendem que pensar o espaço como regulador do corpo de seus transeuntes, nos ajuda a decifrar a cidade como lugar de performances singulares, dependendo do tipo de sociedade em questão.

### 2.3.1 Sombras de outrora, luz na contemporaneidade

Ao investigar as experiências cênicas conforme a evolução histórica, voltemos às laborações da Idade Média. Com isso, descobrimos que “Antes da invenção da *caixa mágica* do teatro italiano, [...] a encenação pertencia ao universo urbano...” (CARDOSO, 2008, p. 81).

Os espetáculos da Idade média empreendiam a cidade como ambientação de cenas de cunho religioso. Nas peças de rua datadas do século XIV, as casas, “[...] seus telhados e janelas permaneciam ao mesmo tempo visíveis e invisíveis, no ato da encenação.” (CARDOSO, 2008, p. 81). Naquela época, as ruas eram palcos de vias-sacras, procissões e de outros cultos cristãos. Isso reflete sobre os primeiros movimentos de “espetacularização” (JACQUES; BRITTO, 2008) da cidade a partir de rituais que compunham suas dramaturgias. A concepção da cena medieval constituía-se como representação de um lugar já existente, embora não fosse este lugar.

Neste contexto, Cardoso explica que:

De acordo com Bablet, “cada época, cada etapa da história social, corresponde a certo tipo de lugar teatral, definido por uma organização precisa do espaço” (1988:13). A princípio, essa organização se instituiu a partir de uma relação determinada entre o palco e a platéia, uma repartição que não passou de um reflexo das estruturas e dos ideais sociais. [...] Tido, portanto, como uma criação do meio urbano, o teatro sempre manteve relações estreitas com a cidade. Relações não apenas de ordem sociológica ou econômica, mas sobretudo, morfológica. (2008, p.84)

Ainda que o ‘design cênico’ detenha o compromisso de reconhecer o espaço real como matéria, em nossa visão de “extensão”, descobrimos alguns estudos que conformam performances teatrais em obras sensíveis. Seguimos rumo à luz das experiências onde espera-se que o indivíduo “[...] monte suas reações, faça suas próprias leituras, imagine! Por isso, costumo dizer, em tom de brincadeira, que “odeio” o realismo no teatro e aconselho os aprendizes a fugir dele.” (SERRONI, 2013, p.31). Não devemos fugir do realismo, absolutamente, pois é na realidade de tempo/espaço que existem os rastros. Quero dizer que, ao pensar o espaço teatral como reverberação subjetiva, tentamos conciliar os sinais representáveis do teatro com os signos através do design.

Assim como na Fotografia, o espaço cênico é preenchido por luz para existir. Independente da cena instalada, sempre existirá luz, e o verso, a sombra do outro lado. Isso ocorre porque no Teatro existe uma hierarquia de informações quanto a presença do corpo. O mesmo encontra-se preferencialmente onde há foco de luz. O espaço cênico é o vazio a ser preenchido pelo rasgo de luz, bem como os atores são vistos em diversas posições do espaço iluminado.

Do Teatro contemporâneo, Peter Brook investiga o funcionamento do “espaço vazio” sob a perspectiva do indivíduo integrante da cena. Influenciado pelos artistas e pesquisadores Bertold Brecht e Antonin Artaud, Brook teve grande atuação nos anos 60

e 70, quando propôs uma sequência de montagens polêmicas de obras de William Shakespeare (1564-1616), William Golding (1911-1993), entre outros. Em seu livro, *The Empty Space* (O espaço vazio, 2007), o diretor propõe o esvaziamento físico do espaço cênico para deixar surgir um ambiente inventado por seus atores e público. Neste caso, existem alguns desdobramentos à considerar: um é de que o vazio físico proposto conforma-se em lugar visual, ou seja, espaço propício à criação a partir de uma narrativa enunciada pelo texto teatral, também chamado de dramaturgia. O outro desdobramento é a suposição de que este ‘vazio’ é o domínio do sujeito, o mesmo que imagina um ambiente dado por sensações peculiares, algo que tange a subjetividade de quem o habita (os atores e o público). Logo, temos mais uma vez que “O sujeito é uma variável, ou melhor, um conjunto de variáveis do enunciado. É uma função derivada da primitiva, ou do próprio enunciado.” (DELEUZE, 2005, p.64). O “vazio” é, sobretudo, um lugar preenchido pela luz do pensamento, e o sujeito é o *corpus* que é feito deste pensar.

Esses desdobramentos serão estudados no futuro. Por enquanto, vamos falar sobre alguns modelos de execução da cena no teatro.

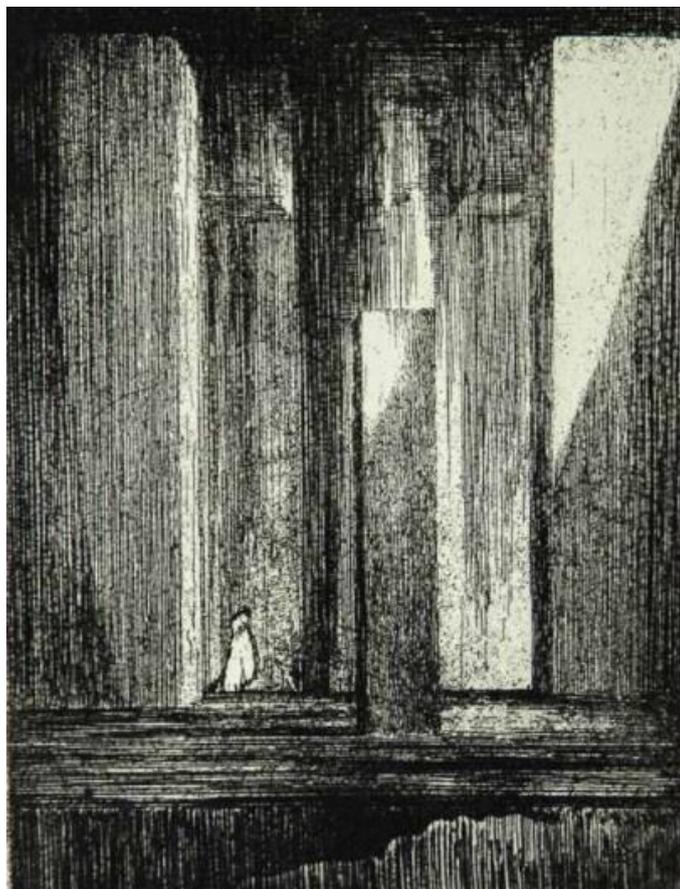
### 2.3.2 Modelos de execução

Quanto à laboração do ambiente cênico, lembramos que existe um aspecto ‘executável’ a considerar no desenho como expressão do imaginário. Parece-me que isso também mantém a sociabilidade entre as artes cênicas e o design. Diferente da foto, o esboço ilustrativo não possui o tempo de captura instantânea. Geralmente ele é confeccionado “manualmente” por um desenhista, mesmo que por vias digitais.

Há muitas diferenças entre a Fotografia e o desenho, mas existem outras prerrogativas que alocam tais práticas nos mesmos processos. A ilustração também agencia o recorte “do campo muito vasto” (BARTHES) de confabulações do sujeito ilustrador, pois “o quadro perspectivo, a Fotografia e o Diorama, sendo todos três artes da cena...” (1984, p. 53) colaboram com os ambientes da criação. Os registros visuais (o desenho, a fotografia e afins) possibilitam que o sujeito apresente os contornos de seu imaginário. Da relação entre foto e desenho, lembramos que a fotografia em P&B remete aos esboços feitos com grafite, em escala de cinzas. Neste caso, consigo ver melhor a relação forma x fundo numa imagem sem cor.

Na figura 22, temos um desenho de cenário teatral desenvolvido por Edward Gordon Craig. Parece que o designer inventou uma espécie de labirinto fantástico.

Trata-se de um espaço soturno, encoberto de mistérios. Percebo o lugar de um precipício à frente. A silhueta que vagueia por estruturas robustas procura caminhos norteados pela luz. O chão parece rústico. O conjunto de blocos de altos e baixos relembra o lugar urbano:



**Figura 22** - “Design from ‘Scene’”. Ilustração de Edward G. Craig, 1907

Fonte: [//www.edwardgordoncraig.co.uk/.jpg](http://www.edwardgordoncraig.co.uk/.jpg)

Acesso em 13 de Agosto de 2021

Deste ambiente fantasmagórico, a silhueta passeia entre os blocos que assimilam os prédios da tal cidade imaginada. Além do suposto, identifico esta atmosfera mórbida por conta da disposição das sombras e dos paredões que aprisionam meus sentidos. A partir da imagem, penso em uma narrativa poética que justifique este lugar que inventei para mim:

“[...] fosse uma colina ou vale, floresta ou pradaria; fosse perto de uma fonte forrada de seixos ou perto de um córrego ladeado por juncos; fosse até mesmo em praia que margeia o oceano! [...] e os engenhosos labirintos na luxuriante vegetação, por falta de uso, já não se podem distinguir. Os mortais humanos ficaram sem seus festejos de inverno, e agora nenhuma noite recebe as bênçãos

de um hino ou de um cântico.” (trecho da peça “Sonho de uma noite de verão”, de William Shakespeare, 2009, p.77)

Notamos que as técnicas do *chiaroscuro*, da Pintura, contribuem para decifração do lugar fantástico desenhado por Craig. Conforme a construção do desenho, o cenógrafo crê que seus possíveis observadores “podem ver um rosto, uma mão, um copo, uma altura melhor em um fundo plano e incolor, do que em um fundo no qual um modelo colorido ou algum outro objeto é pintado ou esculpido”. (2017, p. 393).

### Sincronia de olhares

Quando decidi por esta arguição sobre experiências estéticas, pensei na cia. de teatro *Ultralíricos* como um modelo em destaque nas Artes Visuais; isto é, o recorte necessário para entendermos sobre algumas aplicações do teatro contemporâneo.

A díade cênica *A Tragédia/Comédia Latino-Americana*, projeto da *Ultralíricos*, narra o itinerário épico de uma América Latina pré-apocalíptica, desde sua fase do descobrimento usurpador, até as influências nocivas do capitalismo atual. Dirigida pelo encenador Felipe Hirsch, e do compêndio poético de autores sul-americanos, a primeira parte da peça estreou na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp – edição 2016). O visual é assinado por Daniela Thomas e Felipe Tassara.

Segundo a crítica de Ana Maria de Bulhões-Carvalho, sobre a peça teatral:

A base sobre qual se cria A Tragédia Latino-Americana é a literatura. Portanto, a experimentação cênica se proporá a instaurar um espaço híbrido de espectadores que ouvem os textos e recriam suas situações ficcionais a partir de indicativos concretos liberados pelos atores, como a inflexão da voz, o gestual, o deslocamento espacial e a caracterização. Mas a moldura e a perspectiva se mantêm, ampliadas, de tal modo a se poder vislumbrar nessa utopia um mapeamento possível de pistas, temas e textos sobre conjuntos humanos, sociais e políticos agora territorializados na América Latina, cartografados na forma de contrastes de sentidos. ([portfolio/a-tragedia-latino-americana-e-a-comedia-latino-americana/](#))



**Figuras 23, 24, 25 e 26** - Cenas do espetáculo “A tragédia latino-americana”, 2016

**Fonte:** [vejasp.abril.com.br/a-tragedia-latino-americana/](http://vejasp.abril.com.br/a-tragedia-latino-americana/) // [mitsp.org/2016/](http://mitsp.org/2016/) // [factoriacomunicacao/a](http://factoriacomunicacao/a)  
Acesso em 08 de Maio de 2020

O cenário do espetáculo, um grande cubo de paralelepípedos, é completamente manipulado por atores que improvisam parte da performance. O corpo do ator encaixa-se perfeitamente na geometria espacial instalada num teatro. De repente, percebo blocos quebrados, bolsas e brechas entre as paredes da cena. Os sentimentos das personagens são testados, “postos à prova”, em vista da tragédia grega. As atitudes ‘à flor da pele’ são capturadas entre os vãos dos módulos, enfim espalhados. Lembro-me do poema a seguir, parte do texto da peça:

Penso em ti.  
Meu peito se abre  
Abrem-se duas bolsas de ar  
O tronco estoura  
O tronco estripa  
Duas bolsas de bosque  
Muitas folhas  
Muitos romances, romances-bolsa  
Não vê-los para viver com quem se ama  
Viver sem vê-los  
Um ano vivendo do Estado...

(trecho do poema de Gerardo Araña, como parte do espetáculo *A tragédia Latino-Americana*, 2016)

Conforme a fruição da encenação, os blocos parecem descrever a dramaturgia criada para o espetáculo. Vislumbro uma cidade perdida no caos que se instaura. As paredes de outros blocos irregulares coadunam um ambiente de altos e baixos figurativo. Tanto o público quanto os atores “são apreendidos em uma sincronia e uma diacronia específicas que fazem deles um sistema significante entre os sistemas da arquitetura.” (FOUCAULT, 2013, p. 38) proposta em cena.

Para os cenógrafos Daniela Thomas e Felipe Tassara, o que vale na experimentação é a imprevisibilidade dos experimentos, mesmo que “ensaiados ou combinados” (dados da entrevista semi-estruturada feita em Setembro de 2020). O sujeito, a partir das práticas do cotidiano, possui liberdade ao indeferir sobre o corriqueiro, de senso comum, em busca de seu espaço/imagem. O importante para nossa pesquisa é verificar que existem sentidos do sujeito que decodificam os atos simbólicos da cena.

Seguindo o modelo da *Cia Ultraliricos*, verificamos uma ramificação do projeto de René concebido por atribuições da cena dramática. A performance *Women's March* (marcha de mulheres), feita em 2017 na cidade de Whashington (EUA), tomou as ruas do lugar urbano com o objetivo de articular algumas questões sócio políticas do país.



**Figura 27** - “*Inside Out project, Women's March*”, Washington, USA 2017

Fonte: [jr-art.net/projects/inside-out-photos](http://jr-art.net/projects/inside-out-photos)

Acesso em 15 de Junho de 2022

Na ocasião, diversas mulheres se uniram num movimento síncrono rumo ao parlamento da capital. À frente da passeata, vejo olhos “famintos” por justiça. Imagino que todas as mulheres estão representadas pelo olhar inventado de JR. O roteiro da marcha é dado pelo acaso. Acho que não foi ensaiado. Mais uma vez a fotografia é intermédio do espaço tomado pela corporalidade aglomerada de seus habitantes. Penso o lugar urbano como um ambiente cênico, que possui uma narrativa identitária à favor de uma vida mais justa. Os olhos famintos miram seu objetivo. Não há como retroceder. Imagino que este mesmo olhar abre caminho para evidenciar a decadência do poder coercitivo do Estado. De fato, há o sinal que indica a resistência do coletivo. Mais uma vez, fui inspirado pelo poema de Gerardo Araña:

[...] O Estado perfeito fazendo nada  
 Agora que penso  
 Agora que digo  
 Ah se lá o governo me desse uma bolsa  
 Me emprestasse um bosque para escrever contigo  
 Para escrever poemas  
 Para escrever romances  
 [...]  
 Bosque para ti e para mim

(outro trecho do espetáculo *A tragédia Latino-Americana*, 2016)

Em paralelo, associamos a atmosfera cênica, e estética, de *Women’s March* à outra performance do *Inside Out*, dessa vez feita em Rockaways, Nova York (2013):



**Figura 28** - “*Inside Out, Times Square, Rockaways*”- 2013

**Fonte:** [jr-art.net/projects/inside-out-times-square](http://jr-art.net/projects/inside-out-times-square)

Acesso em 02 de Junho de 2022

Neste caso, invento que René produziu um ambiente fantástico com alguns retratos dos moradores locais. Os rostos instalados agora são parte do lugar que possui sua história. Trata-se de um sítio urbano. Ao mesmo tempo, vejo o ambiente que pode ser também “uma colina ou vale, floresta ou pradaria; fosse perto de uma fonte forrada de seixos ou perto de um córrego ladeado por juncos; fosse até mesmo em praia que margeia o oceano!” (trecho da peça “Sonho de uma noite de verão”, de William Shakespeare, 2009, p.77). Conforme a narrativa, proponho uma releitura: os movimentos dos transeuntes entre as ‘colunas-rosto’ conotam o labirinto que imaginei a partir da disposição alternada dos retratos.

Não confirmamos se JR desenhou esta instalação antes de executá-la, pois atentamos para os experimentos tidos pelo acaso, executados por andarilhos. Porém, acredita-se que algumas reflexões sobre o desenho P&B colaboram com a atmosfera adotada por JR. Comenta-se que os retratos da instalação de Rockaways parecem desenhos impressos em escala de cinzas. Dados que devem ser apurados no futuro.

### 3 LUGAR, NARRATIVA E ENSAIOS EXPERIMENTAIS

Nesta última etapa, descrevo a concepção dos meus ambientes a partir de imagens que sintetizam o imaginário urbano. Para isso, elaboramos três ensaios fotográficos no Rio de Janeiro com o objetivo de legitimar a Fotografia como mediação e o espaço cosmopolita como cenário de um mundo outro. Ao construir tal narrativa, utilizo trechos de poemas de Guimarães Rosa que motivam as cenas inventadas.

A priori, gostaria de escrever sobre os objetos da cidade, algo que me inspira. No entanto, sou tomado pelo ambiente fantástico camuflado entre as estruturas. Tento traduzir em imagens o que vejo, inspirado por modelos que colecionei até aqui. Os métodos são definidos pelo acaso das descobertas e pelo estranhamento do lugar que habito.

#### 3.1 Imagem e território: o lado de fora da criação a partir dos lugares visuais

A partir dos trajetos pela cidade, desenho enfim um mapa de lugares que ilustram uma narrativa lúdica. Os rastros que coleciono agora fazem parte da minha história. O mapeamento colabora com o território que projetei. Enquanto narrador, penso em frases que evocam as imagens da minha rotina.

Território é o ambiente cênico que provêm da minha imagética, traduzido em palavras. É como eu organizo o espaço visual: traço as visibilidades (visível/invisível) possíveis, fotografo, desenho e monto cenários de um espetáculo ‘poético’. Tudo é possível. Direciono os transeuntes, organizo as placas, removo as escadas e desconstruo os prédios. Trata-se do meu governo sobre os lugares, as coisas e as pessoas. Um contêm o outro, nada é separado.

Amarro as cenas conforme a direção das avenidas de altos e baixos. As vias do território são tramadas pelo sujeito que projeta mundos, e a organização geométrica possibilita o acesso dos transeuntes. É um pouco sobre isso que eu gostaria de relatar: da criação de cenas conforme os caminhos que percorri até então. Esse movimento é solitário e particular. No meu território, posso ser reconhecido como o Estado, um ser constituinte de poder que exerce soberania sobre si e, simultaneamente, sobre o lugar que constrói.

Os ensaios fotográficos, a seguir, foram feitos entre 2020 e 2022 no Rio de Janeiro. Com eles, proponho um universo entre a realidade e o impossível. Trata-se de uma “aventura”, cuja atmosfera é revelada por poemas de Guimarães Rosa em *Ave Palavra*. Encontro-me aberto às possibilidades da rua e, finalmente, as fotos revelam as cenas do meu corpo inventado. “Daí a ideia desta compilação, feita um pouco segundo a ocasião.” (FOUCAULT, 2003, p. 203).

Para realizar as fotos eu saía de casa pela manhã. Num primeiro momento, fiz capturas do lugar onde resido, pois a identificação do sujeito com seu espaço revela as histórias de uma vida própria. Logo após, percebia os fluxos de transeuntes que me levavam aos setores mais movimentados. Deslocava-me entre situações de um lugar íntimo para contemplar o imprevisível, ou aquilo que eu não me importava tanto. Somente assim percebia a potência dos objetos.

Em um primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O “não importa o quê” se torna então o ponto mais sofisticado do valor. [...] Como distância, o olhar social passa aqui necessariamente pelo revezamento de uma estética fina, que a torna vã: só é crítico naqueles que já estão aptos para a crítica. Esse impasse é um pouco o de Brecht: ele foi hostil à Fotografia em virtude (dizia ele) da fraqueza de seu poder crítico; mas seu teatro, por sua vez, jamais pôde ser politicamente eficaz, por causa de sua sutileza e de sua qualidade estética. (BARTHES, 1984, p. 57, 60-62)

A Fotografia também é uma arte feita a partir do contexto cultural. Entretanto, a criticidade não reduz o poder do sujeito da ação. Não estamos presos às escolhas do que é reconhecido como “belo”, ou do que é “ideal”. Cabe ao fotógrafo, perceber as sutilezas dos lugares e transformá-las em potência estética. **Estético** refere-se, sobretudo, ao dizer-a-verdade a partir do sujeito. O ‘olhar’ de quem fotografa é a chancela das ações que serão transformadas em imagem.

### 3.1.1. Rastros, estruturas e corpos na cidade

Ao percorrer os nichos urbanos, me deparo com alguns sinais que influenciam os exercícios. De início, imaginei um mapa traçado por passos. Logo, notei a sequência numérica das casas e o espaçamento das vias. Assim, temos que: “Do lado dos retângulos maiores, onde a trama é larga, onde as ruas são largas, é aí que as pessoas devem morar.” (FOUCAULT, 2008, p.22). Passando pela trama de casas, lembrei do início das ruas e onde terminam. Capturei os sinais luminosos, as faixas de pedestres e as curvas. Ocorreu-me o estreitamento dos caminhos e o afunilamento do fluxo de

transeuntes; cheguei finalmente ao Centro da Cidade, onde “[...] devem estar o comércio, os artesãos, as lojas, é aí também que deve haver uma praça em que se realizarão as feiras.” (FOUCAULT, 2008, p.22).

Continuei numa direção plana e, de repente, fui erguido por uma passarela que atravessa o canteiro central. O Centro urbano também é feito de vias elevadas. Identifiquei uma sinuosidade e novamente uma reta. Reparei nas pessoas. Elas vieram ao meu encontro, ou simplesmente contra mim. No final, encontrei um helicóide feito de metal curvado. Fui guiado pelos desenhos do chão e pelo corrimão fincado na estrutura do lugar. Percebi que esta arquitetura poderia ganhar outro sentido, distante daquilo que é reconhecido pela maioria das pessoas. Quando olhei para baixo, vi outros transeuntes. Ergui a câmera e capturei o primeiro corpo solitário. Esperei mais um instante, senti a respiração hesitar. Veio outro click. Dessa vez, capturei só metade da silhueta, sem reconhecer a face. Imagino o recorte da cena a partir do corpo como eixo central. A foto “me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo...” (BARTHES, 1984, p.51).



**Figura 23 (Cap.2, p.51) - Fotografia Guilherme Reis.**  
“Rastros, estruturas e corpos na cidade I”  
**Rio de Janeiro, 2020**

Segui adiante, pensando em outros corpos que se assemelham ao primeiro. Lembrei que isso vale o fôlego de continuar sozinho, afinal: “Quem podia guiar-me?” (BARTHES, 1984). Na situação de andarilho, à procura do imprevisível, a Fotografia me auxilia a coletar os rastros que preciso para compor minha narrativa.

Desde o primeiro passo, o da classificação (é preciso classificar, realizar amostragens, caso se queira construir um *corpus*), a Fotografia se esquiva. As divisões às quais ela é submetida são de fato ou empíricas (Profissionais/Amadores), ou retóricas (Paisagens/Objetos/Retratos/Nus), ou estéticas (Realismo/Pictorialismo), de qualquer modo exteriores ao objeto, sem relação com sua essência, que só pode ser (caso exista) o Novo de que ela foi o advento, pois essas classificações poderiam muito bem aplicar-se a outras formas, antigas, de representação. Diríamos que a Fotografia é inclassificável. Perguntei-me então a que poderia dever-se essa desordem. (Ibid., p. 12-13)

A Fotografia existe segundo o sujeito da experiência. Consideramos que “Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto...” (Ibid.). A foto possui seu perfil de aplicação. A narrativa é a retórica que conecta as imagens que compõem a dramaturgia; mas pode ser também o conjunto de enunciados que justificam a escolha de seus referentes.

Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo (o que é feito por qualquer outra imagem, sobrecarregada, desde o início e por estatuto, com o modo como o objeto é simulado): perceber o significante fotográfico não é impossível [...], mas exige um ato segundo de saber ou de reflexão. (Ibid., p.15)

A partir da citação, considero que o fotógrafo determina os espaços e o tempo necessários à captura do referente. O significante se dá pela relação estreita entre o objeto e a câmera. Basta um movimento do objeto, apenas um sentido de sua existência, para a imagem acontecer.

Depois de atravessar metade do Centro, consegui finalmente discernir as silhuetas. Encontrei pessoas nas curvas de vias e passarelas. Pensei em como as estruturas de metal se entrelaçam às pessoas que não reconheço. O ritmo frenético da cidade determina o ritmo acelerado dos *clicks* que fiz. Capturei algumas formas em movimento, estas que são como borros na foto. As figuras manchadas geram incertezas sobre os meus referentes. Não consigo decidir pelo objeto que me punge. “Essa fatalidade (não há foto sem *alguma coisa* ou *alguém*) leva a Fotografia para a imensa

desordem dos objetos — de todos os objetos do mundo: por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante em vez de tal outro?” (BARTHES, 1984, p.16).

Na figura 29, a seguir, encontro-me num *Contra-Plongée* que determina a perspectiva assimétrica da imagem. Penso que o fundo cinza compete o valor das formas em destaque. A trama de metal do ambiente aprisiona os corpos que estão do outro lado. Imagino listras que fracionam as silhuetas. Destas partes fracionadas, existem outras porções menores. No fundo, à direita, outra forma surge gradativamente. Vejo este movimento. Trata-se do *punctum*, ou a última silhueta capturada. Noto que ela existe enquanto revelação do meu sentido. Talvez seja um interesse pessoal em desvendar o que se aproxima. Consigo perceber outra figura humana em direção ao plano frontal da cena. “— A situação parou, meu coração se afundou. Ora, a vida. Entestei com grande espanto, artificios de ilusão. Não desminto desta fé — o que em mim era verdade. Amar, mais, era proibido.” (GUIMARÃES, R. *Ave, Palavra*, 2009, p.41).



**Figura 29** - Fotografia Guilherme Reis.  
“Rastros, estruturas e corpos na cidade II”  
Rio de Janeiro, 2020

O objeto torna-se interessante por sua revelação prenunciada. Mas ele jamais se aproximará do primeiro plano, das grades, pois eu mesmo cuidei para que isso não me ocorresse. O gosto por seu anonimato o torna infalível e amoroso. A figura “... estava junto a mim, não em minha companhia; em suas faces era de noite, em seus olhos era de dia... Promessa feita — amor desfeito.” (GUIMARÃES, R. *Ave, Palavra*, 2009, p.41). Tal narrativa elucida que a personagem não virá. Fica apenas a intenção na imagem. Ela não chegou a mim, mas “Amanhã vou esquecer, depois então vou saber: saudade é chateação, pensamento com cansaço.” (Ibid.)

Contornei as ruas gradeadas da cidade. Segui no contra-fluxo, evitando os outros corpos que me atravessaram. Não havia tempo para tal, pois almejo o próximo *click*. Estava à procura de um sentimento que justificasse o caminho que escolhi, dentre tantos outros. Meus trajetos são norteados por uma “[...] uma emoção, o riso, a surpresa, um certo assombro ou qualquer outro sentimento, do qual teria dificuldades, talvez, em justificar a intensidade, agora que o primeiro momento da descoberta passou.” (FOUCAULT, 2003, p. 203).



**Figura 30** - Fotografia Guilherme Reis.  
“Rastros, estruturas e corpos na cidade III”  
Rio de Janeiro, 2020

De repente, olho para baixo e vejo outro corpo atravessado. Passa como um golpe astuto. Já é noite, os contrastes focalizam o objeto. O percurso feito pela luz define a sombra do outro lado. As sombras das grades desenharam o caminho percorrido pela personagem. Na imagem, acho que os fios enredam o corpo que atravessa a via. Por um momento, sinto-me aprisionado à figura. Penso em seu destino. Afinal, quando termina este percurso?. “Guardei paixão? Agora eu estou em outrora, veja, vou compor aquela tristeza. O tremido do meu ser, que é o viver desnortado. Agora, se vou lá ver. Sozinho é que sei sofrer. Mas, antes, penar constante, que se usar o mal-comprado.” (GUIMARÃES, R. *Ave, Palavra*, 2009, p.42).

A figura está só, vejo que os percursos são como obstáculos: paredes e grades da cidade que se cruzam sem direção. Em outro momento, penso que eles recuam para serem atravessados. Logo depois, confirmo o sentido amoroso pela figura ambulante. Torço para que ela encontre seu destino, assim como eu mesmo, andarilho solitário. Novamente, reconheço-me através da foto.

Vejo as muralhas da cidade. Reflito-as: vastas, várias, as ondas individuais, miríades demais. Tenho nos meus ouvidos este sinapismo de sons. O povo popular, a rua estrábica, a pânica floresta, um frondoso gemer, um tudo chão, denso como um bambual, as enfeitiçagens, a preparação do prazer, o paraforamento; luzes, numa remotidão de estrelas; e sempre a noite, antiquíssima — nigrícia. Desesperem-se-me os fatos. [...] O silêncio é moralmente incompleto. Enquanto o tempo não parar de cair, não teremos equilíbrio. Vou ao vento, para meu assento. Vou? Eu ouço. Ou não ou? (Ibid., p.42)

As muralhas indicam as grades. As grades indicam os fluxos. As luzes guiam o que se vê. Tento me reconhecer através do meu referente, agora morto na imagem. A demanda visual da cidade estimula o imaginário do sujeito que se abre às visibilidades. Por isso, sou reativo diante das experiências que se apresentam. Ao ver as imagens reveladas, sinto que ainda estou apegado aos referentes. Eis o sentimento que tenho por tal coisa, segundo outra poética de Guimarães Rosa: “Você se esbalhou e esbandalhou-se, nos quantos caminhos da cidade, então seu espírito parou as máquinas. Você é um corpo de ressonância. Você está é sufocado de amor, cuja uma paixão ingovernada.” (Ibid.).

O tempo/espço da foto não acontece como no tempo real. Isso significa que precisamos de uma outra realidade, inventada, para que o referente seja convertido em fabulação. Conforme Barthes, a figura referente varia segundo a necessidade de aproximação da cena. Alguns fotógrafos “são técnicos; para “ver” o significante

fotográfico, são obrigados a acomodar a vista muito perto. Outros são históricos ou sociológicos; para observar o fenômeno global da Fotografia, estes são obrigados a acomodar a vista muito longe.” (BARTHES, 1984, p.16-17).

Retorno às caminhadas. Em tão pouco tempo me aproximei do objeto que imaginei. No entanto, ele seguiu por um caminho que desconheço. Pensei se devia me arriscar em segui-lo. Esta é a atmosfera que gostaria de propor: onde sou tomado por desejos selvagens e um sentimento de aventura. Parto finalmente em direção daquilo que me comove, do corpo em movimento, sem me preocupar se a foto ficará boa ou ruim ou se a luz é propícia ao registro, “pois eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo prezado; mas uma voz importuna (a voz da ciência) então me dizia em tom severo: “Volte à Fotografia...” (Ibid., p.17). Tal citação relembra a prática da Fotografia como liberdade de expressão. O sujeito é constituído de sua vontade ao fotografar aquilo que existe para ele. Barthes ainda nos alerta que pode haver uma consciência social e científica que reduz a experiência emotiva do fotógrafo amador (que faz por amor).

O que você vê aí e que o faz sofrer inclui-se na categoria ‘Fotografias de amadores’, que foi tratada por uma equipe de sociólogos: nada mais que o traço de um protocolo social de integração, destinado a salvar do naufrágio a Família, etc.” Todavia, eu persistia; outra voz, a mais forte, leva-me a negar o comentário sociológico; diante de certas fotos, eu me desejava selvagem, sem cultura. [...] em suma, eu me encontrava num impasse e, se me cabe dizer, “cientificamente” sozinho e desarmado. (Ibid., p.17-18).

No meu caminhar pela cidade, tenho que decidir rapidamente entre duas articulações da Fotografia: a expressiva e a crítica (BARTHES), já que a figura do referente ainda encontra-se em movimento. Na imagem expressiva, as reverberações sensíveis de quem fotografa são impressas na ação fotográfica. Isso quer dizer que os sentimentos do fotógrafo determinam o tipo de comunicação estabelecida entre a imagem e seu espectador. Já no perfil de crítica, há sempre o “protocolo social”, ou até político, que atravessa a forma como o objeto é comunicado. Noto uma dicotomia entre a ‘expressão’ e a ‘crítica’. Não consigo estabelecer, ao certo, se possuem uma relação de oposição entre si. Talvez sejam complementares. Enquanto mediador, determino como ocorre este relacionamento.

Nesse debate, no fim das contas convencional, entre a subjetividade e a ciência, eu chegava a essa ideia bizarra: porque não haveria, por assim dizer, uma ciência nova por objeto? [...] Aceitei então tomar-me por mediador de toda a Fotografia: eu tentaria formular, a partir de alguns movimentos pessoais, o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria Fotografia. Eis-me

assim, eu próprio, como medida do “saber” fotográfico. O que meu corpo sabe da fotografia? (BARTHES, 1984, p.19-20)

Consideramos a Fotografia como mediação das experiências. Isso também indica que o sujeito que fotografa pode ser um mediador. Não há como reduzir minhas fotos a uma única expressão ou forma de crítica, pois há sempre um ‘entre’, um ‘meio’, ou vários meios, onde a imagem acontece enquanto potência de comunicação. O sujeito deve identificar os meios da ação. Acreditamos que a singularidade não é um composto de lados, “crítica ou expressão?”. Talvez ela ocorra no “entre”.

— mas que, pela insatisfação em que por fim me encontrava em relação tanto a uns quanto a outros, eu dava testemunho da única coisa segura que existia em mim (por mais ingênua que fosse): a resistência apaixonada a qualquer sistema redutor. Pois toda vez que, tendo recorrido um pouco a algum, sentia uma linguagem adquirir consistência, e assim resvalar para a redução e a reprimenda, eu a abandonava tranquilamente e procurava em outra parte: punha-me a falar de outro modo. (Ibid., p.18-19)

Sou como um inventor de mundos, onde as formas de expressão seguem rumo à estética que criei. Tenho pressa. Neste meio experimental não posso esquecer que “não sou fotógrafo, sequer amador: muito impaciente para isso: preciso ver imediatamente o que produzi.” (Ibid., p.20-21). Sou amador ou profissional? Talvez não tenha outra oportunidade de encarar meu objeto. Utilizo então a fotografia digital para realizar os experimentos. Desse jeito, posso editar as fotos, dar *zoom*, apagar, fazer outras imediatamente, entre outras coisas. Tenho isso comigo: posso ver as parciais antes da revelação definitiva. Relembro que o contato com as parciais constitui-se num momento de “reflexão prolongada”. Isso me leva à foto ideal. Afinal, como saber se tais imagens me servem, e outras não? Tenho que a Fotografia é uma ferramenta que incide sobre o tempo, e por isso consigo dar o efeito que quero à imagem.

Os realistas, entre os quais estou, e entre os quais eu já estava quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem código — mesmo que, evidentemente, códigos venham refletir sua leitura —, não consideram de modo algum a foto como uma “cópia” do real — mas como uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte. [...] O importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo. (Ibid., p.132)

Continuo a subir e descer as vias e passarelas da cidade. As capturas possibilitam que eu tenha diversos registros de um mesmo nicho urbano. Em certo momento, deparei-me com um túnel. Não tenho mais luz para fotografar. Preciso achá-

la, subo mais um pouco. Percebo as silhuetas dos transeuntes, pois estes corpos se relacionam entre si. Imaginei novamente vultos que me atravessam o tempo todo. Naquele instante, meu corpo estava aprisionado. Sentia-me dentro de uma caixa de concreto. Como escapar desta caixa sem luz? Precisava achar a saída.

Num próximo minuto, notei o contra-luz que desenhava os corpos daquele lugar. Enfim, voltei a fotografar. Pensei no ambiente dramatizado (cênico) ocasionado pelas formas que estavam na minha frente: as pessoas escalam os degraus de pedra que consigo discernir. Alguém já chegou na outra ponta, mais acima, onde a luz é mais forte. Os outros estão subindo ainda. A via se estreita, acho que não consigo chegar ao topo em tempo hábil. Então relembro que “Viver é respirar; pensar já é morrer. Só há um diálogo verdadeiro: o do silêncio e da voz. Se quer dizer alguma coisa, diga...” (GUIMARÃES, *Ave, Palavra*, 2009, p.42-43).



**Figura 31** - Fotografia Guilherme Reis.  
“Rastros, estruturas e corpos na cidade IV”  
Rio de Janeiro, 2020

Há um pensamento meu que espera, aguarda a captura, e vai embora. Mas há também a condição do corpo ainda aprisionado, gritando para sair. Eu precisava escalar a muralha como os outros; sinto-me preso num aquário. Esta situação de aprisionamento

me motivou a fazer outros *clicks*. Tento encontrar o motivo certo que me inspira, além dos experimentos de Teixeira Mendes. Sempre levo comigo referências de outros autores, fotógrafos e poetas. Mas, “Eu estava ainda só, tudo estava só, ai-de-quem, ali, naquele incongruïr, na interseção de estradas, multiversante...” (GUIMARÃES, *Ave, Palavra*, 2009, p. 50). Quando saísse do túnel, poderia mirar direto para o céu. Levava comigo parte de corpo, mãos e braços que se entrelaçam às escadas, colunas, esculturas e fachadas. Vi que estes objetos se misturam perfeitamente. Posso mostrar.

Quando cheguei ao fim, vi uma praça. Parecia um ótimo lugar para encontrar meu novo referente. De certo, fiz a mira: disparei contra o corpo que vinha comigo. Trata-se de uma transparência. A película exhibe um corpo em performance. Imagino então como esta pele se encaixa perfeitamente numa estrutura que estava próxima ao túnel: Era ela, a “... fonte que dá água a dormir e oculta seu rumor, Angústia e pupila. A longa consciência e nova tentativa. (Quem sabe suas verdadeiras paisagens?)” (Ibid., p.58).



**Figura 32 e 33 - Fotografias Guilherme Reis.**  
 “Rastros, estruturas e corpos na cidade V”  
 Rio de Janeiro, 2020

Destaco o corpo-escultura que acabei de apresentar. O referente encontra-se morto. Só assim é possível juntar o lânguido corpo ao espaço urbano, este que é rígido e recortado. Imagino um casamento entre formas refletido em palavras, algo que traduz a cena de Rastros, estruturas e corpos na cidade V.

Adamubies?

Corpo triste  
alva memória  
tenho fadiga  
não tenho história.  
Triste sono:  
sonhar quero.  
Pelo que espero tudo abandono.  
Corpo triste, triste sono,  
faz frio à beira da cova.  
Onde espero a lua nova  
Como um cão espera o dono.

(Trecho do conto *À coisas de poesia*, in *Ave, Palavra*, de Guimarães Rosa, 2009, p.67)

O poema reflete o ambiente cênico. Desta forma, será possível verificar a cidade como palco, o mesmo que: “lugar apto às performances dramáticas do corpo”. O fotógrafo, “como um acrobata...”, deve aventurar-se pelo impossível à realidade. A partir dos ensaios, precisei ocupar a cidade, identificar os rastros e adentrar cada nicho que pudesse estimular uma cena. Noto as texturas dos objetos e as frestas. Sou como parte das estruturas urbanas, e das transparências que levo comigo. Creio que a fotografia pode juntar todos os elementos em camadas justapostas. Logo, eu mesmo apareço retratado: “minha imagem — vai nascer: vão me fazer nascer de um indivíduo antipático ou de um “sujeito distinto”?” (BARTHES, 1984, p.23).

### 3.1.2. Tecitura urbana

Sigo adiante, já me adaptei às caminhadas. Visualizo os nichos da cidade conforme a demanda do meu ensaio. Os elementos estão à minha disposição. Ao imaginar o corpo instalado, novamente reparo que há uma textura de pele que se alastra dentre as estruturas. O objeto inanimado parece ganhar vida. Com isso, “podemos considerar a fala teatral que emerge da sobreposição destes elementos.” (CARREIRA, 2008, p. 67). A textura compõe uma trama física que liga os pontos dos nichos que escolhi. Capturo fios e malhas que formam o grande tecido urbano. “Seu vezo inibido, de homens aprisionados nas manhãs nebulosas e noites nevoentas de cidades tristes,

entre a religião e a regra coletiva, austeras, homens de alma encapotada, posto que urbanos e polidos. Sua carta de menos. Seu fio de barba. Sua arte de firmeza.” (GUIMARÃES, R. *Ave, Palavra*, 2009, p. 249).

Reparei nos módulos que me auxiliam na organização do ambiente inventado, os mesmos que dividem a paisagem em partes menores. “Então gastei horas, na cidade, querendo averiguar. Valia. Toda língua são rastros de velho mistério. Fui buscando os terrenos moradores em Aquidauana...” (Ibid., p. 98).



**Figura 34** - Fotografia Guilherme Reis.  
 “Tecitura urbana I”  
 Rio de Janeiro, 2021

Continuei andando até encontrar uma janela, ótimo lugar para enquadrar a vista. Costumo vigiar as panorâmicas. Elas me auxiliam a ter ideia do todo, para então pensar a cidade em partes menores. Reconheço-me como parte menor da grandiosidade exibida numa vista. “Cada um de nós, pequenos, queria o direito de pegar neles e mudá-los dos quotidianos centímetros; a tarefa tinha de ser repartida. (Ibid., p.79).

Há um campo da nossa visão que mostra a cidade real. Com o tempo de caminhada, vi que é necessário atravessar algumas camadas visíveis para que eu chegasse àquilo que fosse fantástico. Enquanto fotógrafo (amador ou profissional, tanto

faz), necessito atravessar essas camadas para que eu conheça a minha imagem. Assumo de vez o “afeto médio” que tenho pela paisagem. Não há como negar isso. Ela é importante para identificar os elementos urbanos.

Dentre os elementos:

O primeiro, visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica: a insurreição, a Nicarágua, e todos os signos de uma e de outra: combatentes pobres, em trajes civis, ruas em ruína, mortos, dores, o sol e os pesados olhos índios. (BARTHES, 1984, p.44-45)

O motivo da citação é o *studium*, conforme os preceitos de Roland Barthes. Eis a panorâmica que vejo através da janela; o campo específico da paisagem que precisei para compor minha cena. “Desse campo são feitas milhares de fotos, e por essas fotos posso, certamente, ter uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política.” (Ibid., p.45). Tento ver a potência em todas as capturas. A priori, não posso perder nenhum registro.

Logo desço outra rua movimentada. O fluxo dos transeuntes me levou de volta ao túnel. Vejo escadas novamente. Tenho afeto por elas? Lembro-me dos lugares da infância. Talvez esse sentimento venha do Teatro. É muito comum ver cenógrafos projetarem escadas. No palco, elas nos servem como reguladoras dos níveis para a atuação dos atores. Volto ao campo na tentativa de identificar algum aspecto dramático, “uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular.” (Ibid.).

No próximo instante, creio que algo virá. Penso em pernas e braços, sobe e desce. Eis que me aconteceu o sinal de um movimento ameno, a sutileza de uma persona à frente. Olho para ela e percebo o meu *punctum*. Este movimento gradativo de degraus reflete o ritmo do espaço: as paredes se alargam e a repetição das unidades provoca uma sensação de infinitude. Com isso, imagino as ondas do mar. O mar é infinito porquê as ondas se repetem em movimentos que nos levam à imensidão. Pode ser também um lugar dramático, pois é regido por forças da natureza, do âmago do universo que a sociedade criou para si.

O mar pode compor o ambiente cênico da infância que inventei. É provavelmente um *contraespaço*. Quem sabe? Isso está na minha na mente, e poder ser real. “Podia-se procurar passeio, o desexílio, em seu reduzido espaço, dos que perderam

para sempre o endereço. Na dita cidade, muito longe, árdua do todo-o-dia, fatal, fabricada, enfadonha. Ali, o mar era o cemitério.” (GUIMARÃES, *Ave, Palavra*, 2009, p.124).



**Figura 35** - Fotografia Guilherme Reis.  
 “Tecitura urbana II”  
 Rio de Janeiro, 2021

Subo as escadas. Enfim decido encontrar outros nichos que inferem o mesmo ritmo de ondas. Agora estou longe da cidade. Acredito que vivo a navegar feito uma criança em seu pequeno barco. Já não sou pesquisador ou fotógrafo. Sou...

O aloprado  
 O aloprado  
 sai devagar  
 entra no mundo  
 fundo do mar.  
 Olha por tantas janelas  
 só em espelho está a olhar.  
 Mais vê, aí, seu coração:  
 que o mar é lágrimas e luar.  
 E desde então  
 e desde amar  
 pode ir mais fundo;  
 Nunca, voltar.

(Trecho do conto *À coisas de poesia*, Ibid., p.66).

Vindo do mar, deparei-me com uma estrutura robusta. Imaginei que fosse a vela do meu barco.



**Figura 36** - Fotografia Guilherme Reis.  
“Tecitura urbana III”  
Rio de Janeiro, 2021

Olhei mais próximo, é preciso se aproximar do referente para estreitar nossa relação. Enquanto significante da imagem, sou eu mesmo que dou sentido ao objeto. Fiz um novo registro; “Em suma, referente adere. E essa aderência singular faz com que haja uma enorme dificuldade para acomodar a vista à Fotografia.” (BARTHES, 1984, p.16). Passei a ter cuidado particular com os objetos que possuem esse mesmo perfil. A partir da coisa, inventei uma ventoinha de pás concêntricas, talvez uma hélice. Ou quem dirá uma turbina? Algo que desta vez me levou a voar. Este voo seguiu rumo ao novo universo, ora um campo natural tomado de verde.

Ainda inspirado pela poética de Guimarães Rosa:

A manhã sea-si bela: alvoradas aves. O ar andava, terso, fresco. O céu — uma blusa. Uma árvore disse quantas flores, outra respondeu dois pássaros. Esses, limpos. Tão lindos, meigos, quê? Sozinhos adeuses. E eram o amor em sua forma aérea. Juntos voaram, às alamedas frutíferas, voam com uniões e discrepâncias. Indo que mais iam, voltavam. O mundo é todo encantado. Instante estive lá, por um evo, atento apenas ao auspício (*Ave, Palavra*, 2009, p.60)



**Figura 37** - Fotografia Guilherme Reis.  
“Tecitura urbana IV”  
Rio de Janeiro, 2021

Disparo uma sequência de capturas que contemplam a mesma dinâmica imaginada a partir daquela turbina. Em outro minuto, penso que me distraí. Não via mais o corpo que procurava pelo meu caminho. Costuro uma praça com os meus passos, o tecido está quase todo amarrado. Não posso me distanciar por completo do lugar que

escolhi. Sem mar e sem voo, agora volto a pé. Preciso recuperar minha consciência que a maré levou.

Pensei nas estruturas que contém alguma organicidade. Tão só, esbarrei numa espinha de grades (Fig.37). O tempo passou e o sol mudou de lugar. Da grade, observei uma sombra. Então inventei uma coluna vertebral como parte do ‘corpo cidade’. A coluna é o mesmo que ‘espinha dorsal’. Esta que pertence ao tecido corpóreo que se alastrou e atribui textura aos objetos do meu ambiente. As unidades da coluna estavam presas por um eixo longo que me guiou até o outro lado da cidade. De fato, descobri que corpo não voa:

Contudo, cura de repetir: e começa sempre obscenamente a voar. Também muito já se disse que, pela compleição do corpo, cunho, peso, proporções e forma, faltam-lhe condições de ser aéreo; e em cálculos rigorosos a ciência já demonstrou que ele não pode absolutamente voar. Só mesmo por incompetência e ignorância. (GUIMARÃES, R. *Ave, Palavra*, 2009, p.238)

Vislumbro parte de corpo estrutural. Creio que isso tem alguma semelhança com a pessoa humana. Este é o meu código na foto: “os personagens que nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa da sua semelhança com seres humanos...” (BARTHES, 1984, p. 36). Diante disso, tenho dúvidas.

Sigo em frente, não posso esquecer que voltei às caminhadas. Tenho mais pressa. Cresce outro contraluz através de uma estrutura de malha fina (Fig. 38). Descubro a cidade velada, encoberta por um tecido. Imagino silhuetas dentro da veladura. O corpo retorna às cenas da minha história. Ele aparece assinalado nas fotos, mas não é confiável. Isso porque, como vimos, a “Fotografia é inclassificável”. A imagem fotográfica não define bem os seus sinais, pois o que vemos num instante, pode ser outra coisa depois. Nunca teremos a mesma experiência da qual a foto foi feita.

A Fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para *marcar* tal ou tal de suas ocorrências; ela gostaria, talvez, de se fazer tão gorda, tão segura, tão nobre quanto um signo, o que lhe permitiria ter acesso à dignidade de uma língua; mas que haja signo, é preciso que haja marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não prosperam bem, que *coalham*, como leite. Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos. (Ibid., p.16)

Quando Barthes aborda que “as fotos são signos que não prosperam bem”, indica que não há um significado que justifique a revelação da sua essência. Esta situação constitui-se como a “dúvida” e “hesitação” que vivo diante dos exercícios. Nas

fotos, o corpo não é humano. Sei que sempre existirá esta questão. Por isso, minha narrativa dá outros sentidos ao objeto proposto.



**Figura 38** - Fotografia Guilherme Reis.  
 “Tecitura urbana V”  
 Rio de Janeiro, 2021

Nas imagens, monto cenas a partir da sobreposição de nichos encontrados pelo Centro. Adotamos este referencial ao construir a atmosfera experimental composta por sombras, luz, e de “um corpo real, que estava lá [...]” (BARTHES, 1984, p.121). Do corpo, “[...] partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela.” (Ibid.)

À priori, coleciono signos de um corpo realista. Isso porque: “a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo;” (Ibid., p.118). Depois, aceito que o mesmo é um elemento de ficção. Ele aparece refletido como estrutura orgânica. Seus membros penetram todo vazio do cenário numa espécie de simbiose entre os planos da imagem e do ‘ser humano’, “por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno...” (Idem.). No fim, trata-se apenas de um tecido de pele aquosa inventado, “a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo...” (GUIMARÃES, R. *Ave, Palavra*, 2009, p.86).



**Figura 39 - Fotografia Guilherme Reis.**  
“Tecitura urbana VI”  
Rio de Janeiro, 2021

Sou acometido pelo desejo de me ver na foto, isto é: “Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.” (BARTHES, 1984, p.121). Sinto que o referente vira imagem. Reconhecemos este evento como parte dos processos de duplicação do espectador, assim como de quem fotografa.

### 3.1.3. Desdobramentos do outro lado

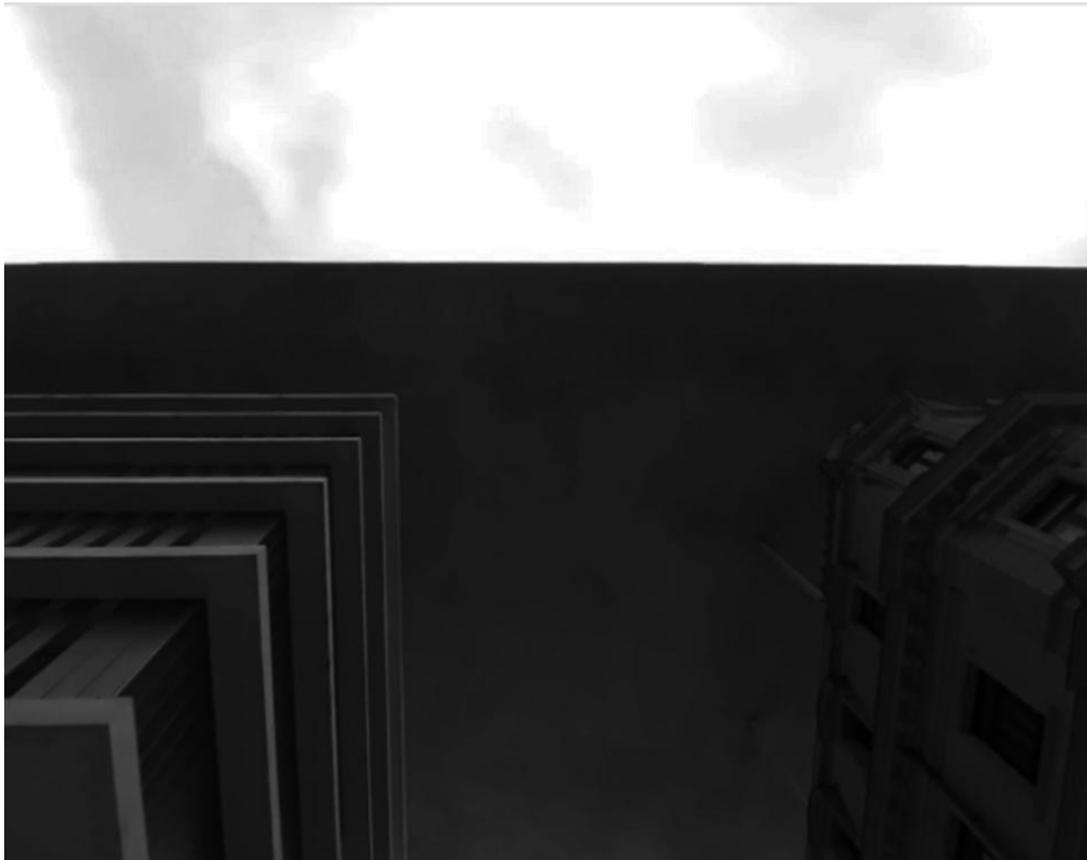
Após colecionar alguns sinais, percebi que precisávamos de novas perspectivas para as fotos. Então penso em outros lados da cidade: olhei para cima, para baixo e, por último, olhei para dentro, no qual existe uma interioridade específica de cada habitante que conta a sua história.

Noto mais uma vez como as sombras desenham os objetos do outro lado. As estruturas urbanas parecem ganhar um prolongamento estrutural. Elas ficam mais robustas e estilizadas. A fotografia, como mediação, me auxilia a fazer os recortes, a encontrar os ângulos e os desenhos a partir deste material. Na perspectiva de quem fotografa, sou refletido pelas imagens que faço do verso da cidade. Essa é a minha interioridade que se manifesta através do corpo. “Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com meu “eu” (profundo, como é sabido)” (BARTHES, 1984, p.24).

A partir das caminhadas, penso comigo: “ah, se ao menos a Fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, ...” (Ibid.). Porém, não sou exatamente o que vejo na foto. O que quero pertence ao meu imaginário. Isso é o que produz as singularidades. Mesmo para quem fotografa, espera-se que a foto seja sua, mas ela não é. Assim, vivo a experiência do outro, do referente fotografado.

Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele — e em relação a ele como em relação a um soberano — que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. (FOUCAULT, 2013, p.14)

Quando olhei para cima, percebi o motivo da sombra que tomava a cidade. Notei que a cobertura de um prédio cobria os objetos. O dia parecia virar noite. Não tinha a luz direta sobre as superfícies da pele. Desloco-me, enfim, para os lugares onde a luz toca a calçada da cidade. “Sim! — nostalgir-me, voltar para o coração. Sob refúgio. A saudade plorante, subtraindo segredos. Um anjo pode forçar demais as pessoas à transparência. *Lembro-me de minha sombra*. Predestino!” (GUIMARÃES, R. *Ave, Palavra*, 2009, p.56).



**Figura 40** - Fotografia Guilherme Reis.  
“Desdobramentos do outro lado I”  
**Rio de Janeiro, 2021**

A cidade parecia dividida entre dois lados: o claro e o escuro. Segui pelo lado claro, pois a Fotografia precisa de luz para acontecer. Logo depois fui puxado às sombras. Vi que isso contribui com a atmosfera que imaginei antes. Na sombra visualizei melhor os contrastes ocasionados pela luz, do outro lado. Percebi também que os corpos passavam reluzentes entre os becos e frestas da cidade. Busquei pontos brilhantes dentro de um vazio que tomou o lugar. Avistei um reflexo, ou uma duplicação de um arco luminoso à frente, algo que remete ao voo que não consegui finalizar antes. No fim, percebi uma abertura, talvez uma passagem que me transporte a outra ilusão. A partir de minhas memórias, crio um composto de histórias que tenho da infância; “Assim, Vovó Chiquinha ralhava que não nós, por nossas mãos, os mexíamos, senão a luz da estrela, o cometa ignoto ou milagroso meteoro, rastro sideral dos movimentos de Deus.” (GUIMARÃES, R. *Ave, Palavra*, 2009, p.79).



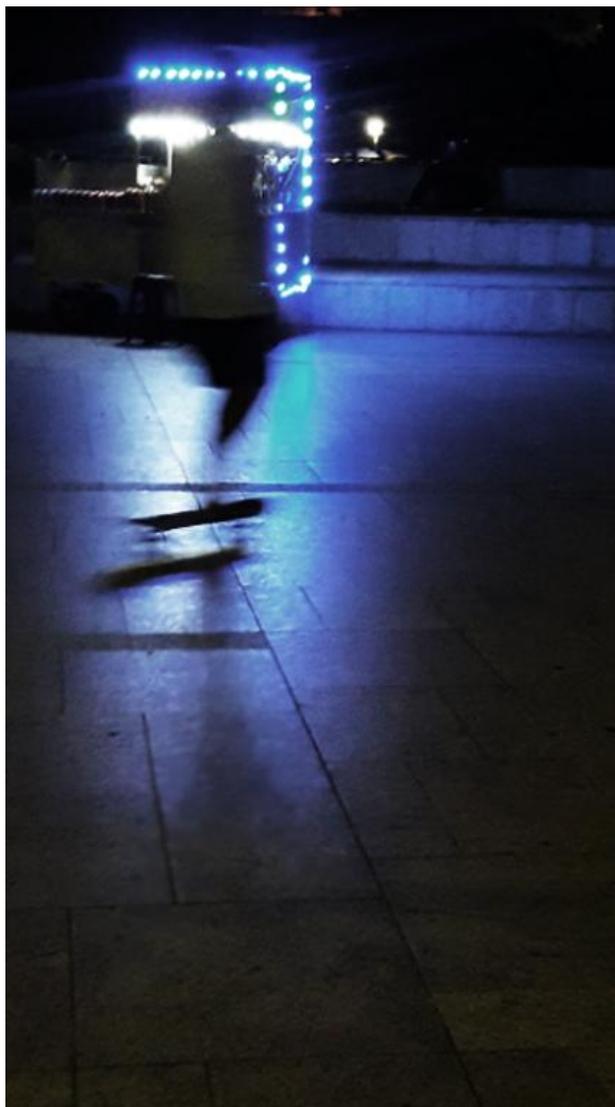
**Figura 41** - Fotografia Guilherme Reis.  
 “Desdobramentos do outro lado II”  
 Rio de Janeiro, 2021

Sem esperar, algo me atravessou. Capturei um borro de luz. Ao fundo, vejo uma fonte luminosa que destaca o vulto. O referente é morto para torna-se imagem luminosa. Conheço bem esta atmosfera na perspectiva do morto. O corpo distancia-se da realidade para virar espectro.

[...]

Pois a estrada por onde eu ia  
 findou. Agora, onde estou?  
 Já cheguei, e não sabia?  
 Três vezes terei chegado  
 eu — o só, que não morreu  
 e um morto eu de cada lado.

(Trecho de *À coisas de poesia - os três burricos*, in *Ave, Palavra*, de Guimarães Rosa, 2009, p.66-67)



**Figura 42** - Fotografia Guilherme Reis.  
“Desdobramentos do outro lado III”  
**Rio de Janeiro, 2021**

O corpo agora flutua num céu azul. Permito-me ao uso da cor. Creio que somente assim a forma poderá voar. E ela voa; voa como um borro de aquarela que se derrama para além da folha de papel. Leva-me ao lugar fantástico que inventei a partir da infância. Por consequência, trago comigo um desenho feito através da fotografia. Os borrões dos transeuntes provocam em mim a mesma sensação da Pintura. “Que mundo é este, em que até insônia a gente tem! Desenrola volutas, ilude e imita o desenho de alma do amoroso. Circunscreve-se. Vá fosse um vulgar, sem ornato, gato de sarjeta. (GUIMARÃES, R. *Ave, Palavra*, 2009, p.159)



**Figura 43 - Fotografia Guilherme Reis.**  
“Desdobramentos do outro lado IV”  
Rio de Janeiro, 2022

Decidi continuar as caminhas. Segui um sujeito que gostaria de fotografar. Da luz, capturei a persona que margeia pelo outro lado, o mais escuro. Posso ver melhor o meu corpo enquadrado. O chão é dividido como uma via da cidade. Isso guia os transeuntes pelo espaço. Acho que a silhueta contorna uma esquina do inevitável. Algo está por vir. “[...] sucedia-se o em tudo por tudo. Só que, os homens, mais desconhecidos, sempre, diferentes mesmo dos iguais. Nem paravam — no vindo, ido e referido.” (GUIMARÃES, R. *Ave, Palavra*, 2009, p.81).



**Figura 44** - Fotografia Guilherme Reis.  
“Desdobramentos do outro lado V”  
**Rio de Janeiro, 2021**

Noto que o ambiente tem uma propriedade de leveza, composto por sombras que vem e vão; deixam suas marcas no meu território. No meu limite, há uma dinâmica de formas fluidas. Afinal, lembrei que este lado é constituído por lembranças que possuem certa fluidez.

Olhei minha sombra refletida ao contrário. Será que finalmente pertenço à imagem? Desta vez, as estruturas também compunham o espaço do outro lado. Formas rígidas e orgânicas. Um misto de sombras me leva até o precipício à frente. Uma fenda de luz rasga e preenche o espaço escuro. Outros corpos estão por vir. “Tão ainda dissesse, onde ao menos ajudá-los? O destino flui, o homem flutua. Nem mais irrogável e pesado há, que uma sombra.” (GUIMARÃES, R. *Ave, Palavra*, 2009, p.27).



**Figura 45** - Fotografia Guilherme Reis.

“Desdobramentos do outro lado VI”

**Rio de Janeiro, 2021**

A partir da interioridade, pertencço à infância que sempre retorna, e ao ambiente dramático que se refaz através das imagens. Adoto as visibilidades a partir das minhas vivências pelo espaço urbano real. Posso ser eu mesmo, pois “não sou pessoa nenhuma. Faço parte da paisagem?” (GUIMARÃES, R. *Ave, Palavra*, 2009, p.91).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este pequeno compêndio surgiu da necessidade de relatar uma experiência pessoal, além de investigar alguns trâmites da atmosfera experimental atribuída ao Design. Por isso, foi necessário um estudo especial sobre tal assunto, onde procuro entender quais os meios que articulam os processos de subjetivação do observador, criador e pesquisador da cidade. Ainda, vivemos reverberações significativas de certas práticas do contemporâneo, dentre elas, destaco as articulações da imagem fotográfica: o que compreende seu uso, análise, laboração, e outras que colaboram com performances urbanas.

A cada etapa, conectei práticas reconhecidas no mundo das artes às mediações da Fotografia. Como visto no capítulo um, apresentamos alguns modelos sob análise. Isso configura o caráter exploratório da pesquisa feita a partir de levantamentos no campo. No principal modelo investigado, que são as instalações urbanas do fotógrafo Jean René, traçamos enunciados, ou até aforismos, que refletem minha trajetória de observação da cidade. Descobri que René agrega algum motivo cênico às fotos do seu ‘corpo cidade’ inventado. O escalonamento das imagens do projeto *Inside Out*, junto às performances dos transeuntes, resulta numa espécie de cena teatral improvisada pelo acaso do lugar.

Tal investigação, à priori, resultou no enfrentamento de alguns paradigmas através do design: o primeiro trata de reduzir o uso do termo ‘função’, geralmente utilizado no âmbito do design comercial. A partir da “extensão” de Bruno Latour (2014), decidimos por uma abordagem expandida do que pode ser funcional em termos de comunicação. No caso do objeto investigado, verificamos os estímulos que possibilitam experiências “polifuncionais do ser humano” (p.53), indicando uma funcionalidade do sujeito sobre si próprio, da qual se faz a experiência estética. ‘Estético’ refere-se a experimentação no “plano do sensível” como um acontecimento subjetivo (individual), isto é, o produto das “sensações que mobilizam um investimento de desejo” (ROLNIK, 1999, p.01) do observador estimulado por uma imagem/coisa: “[...] esse tipo de finalidade não é propriamente uma função, porque ela é uma espécie de função às avessas.” (PORTUGAL, 2013, p.57). Isso explica o esforço de definir um caminho único da vivência que é pessoal. O outro paradigma da pesquisa assimila a evolução das práticas heterogêneas no campo do Design Visual, o mesmo que abrange as áreas da

Fotografia, do desenho e das artes da cena compreendida pelo espaço cênico teatral. Com isso, desenvolvemos reflexões cujo objetivo é legitimar o design como um campo de conhecimento das coisas produzidas enquanto arte.

Ao descrever meus caminhos, agrego um conjunto de rastros que contribuem com as paisagens do lugar que habito. Cada pessoa, dentro da sua realidade, elabora códigos específicos a partir dos sistemas visíveis, baseado em atravessamentos da paisagem e no sistema do corpo. Os rastros colaboram com as memórias que se reverberam a partir da nossa imaginação. Isso é parte dos processos de subjetivação do sujeito que tenta criar outros mundos a partir da realidade. Enquanto designer, na elaboração dos meus projetos, arrisco-me dentre as possibilidades da cidade. Sou como um andarilho à procura de rastros do lugar onde vivo, um criador de imagens inspirado pela poética de Guimarães Rosa, do livro *Ave, Palavra*: “É uma gente imaginosa, pois que muito resistente à monotonia. E boa — porque considera este mundo como uma faisqueira, onde todos têm lugar para garimpar. Mas nunca é inocente. O mineiro traz mais individualidade que personalidade.” (2009, p.249).

Mais adiante, discutimos sobre os referenciais imagéticos associados ao projeto de JR. Dentre eles, encontram-se imagens de acervos locais, obras de artistas selecionados, e fotografias criadas a partir da minha experiência no Rio de Janeiro. Como no primeiro modelo, tais referências me ajudaram a desvendar nossa atmosfera experimental. Em seguida, busquei compreender algumas atribuições do espaço cênico à cidade. Ainda há dúvidas sobre às práticas de René relacionadas ao uso da imagem como articulação comercial do espaço urbano. Será que as instalações do *Inside Out* são reconhecidas como espetáculos de marca, do *mass media*, ou como performances “desencarnadas” da cidade? Acredito que “desencarnado” refere-se à coisa para além de sua estrutura material, que possui relevância no âmbito do imaginário. Lembro-me imediatamente de como a artista Lygia Clark agenciava suas performances. Afinal: “Quais seriam então algumas alternativas possíveis ao espetáculo urbano? A participação, a experiência efetiva ou prática dos espaços urbanos são pistas interessantes.” (BERENSTEIN JACQUES; BRITTO, 2008, p.185). Vimos que isso também nos ajuda a empreender a cidade como lugar cênico.

No fim deste tópico, tem-se que o imaginário urbano é o material necessário ao sujeito inventor da vida cosmopolita. “Nesse sentido podemos dizer que o imaginário não só “permeia” a atividade do designer, em todos os níveis, mas que, mais

radicalmente, o imaginário constitui a própria matéria que é trabalhada por essa atividade: a sua “matéria-prima”. (PORTINARI, 2014, p.227). Há muitas fontes de estudos científicos sobre esta questão. Por ora, acredita-se que a noção do imaginário compreende tanto a materialização dos objetos, quanto o seu campo vasto de reverberações inventadas. Considero também que as heterotopias, de Michel Foucault, concorrem à laboração de universos a partir dos sentidos da imaginação. A experiência estética pode ser um paradoxo do espaço real, enquanto o homem for criador de sua história.

No capítulo dois, abordamos sobre a rotina do indivíduo criador de uma identidade visual própria, da qual propõe-se certa independência no momento da criação. Noto o quanto a imagem/coisa reflete nossos impulsos sensíveis. Somos reativos diante das descobertas que nos envolvem e, por isso, é preciso ‘cuidar de si’ ao confluir pela liberdade criativa, ocupar-se da busca pelo que acreditamos ser verdadeiro e identitário. Neste caso, a verdade manifesta-se para além das questões coercitivas de poder.

A partir das teorias de Foucault, há enunciados que colaboram com o aprofundamento dos processos de subjetivação mencionados. Acredita-se, portanto, que as práticas visuais conferem identidades centradas na decifração do sujeito sobre si. Isso constitui numa forma de dizer a verdade sobre as coisas do espaço ao redor, onde o indivíduo criador deve conceituar seus experimentos. Ainda que a verdade seja pessoal, há sempre um pensamento cultural que varia conforme o contexto de evolução história, pois: “Cada época enuncia perfeitamente o que há de mais cínico em sua política, como o mais cru de sua sexualidade, de tal forma que a transgressão tem pouco mérito. Cada época diz tudo o que pode dizer em função de suas condições de enunciado.” (DELEUZE, 2005, p.63).

No nosso contexto, a cidade é o “espaço ao redor”, ou a paisagem que estimula a mente, justo porque vivo a sensação do *frenesi*. Cada fragmento da imagem é remanescente da vida do indivíduo que a experimenta, firmando o transporte entre memórias, espaço e corpo. Desta forma, uma variedade de outros sentidos surge como apresentação de uma imagem invisível, proveniente do imaginário. O invisível é a expressão própria, àquilo que possui certa independência na criação. Trata-se do “estado inédito” de estranhamentos que vivemos a partir da cidade. O invisível também pertence ao domínio do sujeito sobre si. O conceito de domínio, ou dominação conforme Foucault, refere-se à governabilidade a partir das relações de poder dentro de um

sistema, seja este político, social, econômico, ou até de sexualidades. Já o “domínio de si” configura-se como uma prática das subjetividades, da qual o sujeito possui governabilidade sobre ele mesmo e sobre o lugar que habita. Isso significa que somente eu tenho acesso ao que ‘vejo’: imagino finalmente a relação orgânica entre corpos e estruturas inanimadas, assim como faz Jean René. Tento projetar mosaicos de fotos intrínsecos aos objetos da cidade, numa relação de justaposições, a fim de encontrar um gigante de membros obtusos que fragmenta os principais nichos por onde transito.

Além dos preceitos redigidos, adotamos alguns métodos no intuito de traçar o perfil conceitual dos meus experimentos. Partindo da análise da imagem, relembro que Roland Barthes propõe reflexões sob o olhar do sujeito criador e/ou pesquisador da Fotografia. Nos ensaios fotográficos da atual inquirição, apresentei uma perspectiva ficcional quanto a minha rotina. As fotos ilustram a essência de uma ‘vida outra’, que une realidade à invenção. A situação de “chegar à essência da Fotografia” implica numa atmosfera experimental. Precisei então me aventurar, vivenciar situações adversas e enfrentar o desconhecido. O fotógrafo, como *performer* de um espetáculo cênico, encontra frestas de luz para deter “aquele ou aquela”, ou aquilo que é fotografado. “Trata-se da ação da luz sobre certas substâncias” (BARTHES, 1984, p. 21). Se eu hesitar, preciso de mais tempo para deixar minha foto maturar. Sei que vivo as incertezas do contemporâneo.

Em nossa metodologia, há uma abordagem do espaço cênico através do design: àquilo que compreende a análise da cena teatral como solução de visualidades contemporâneas. Consideramos que a performance cênica torna-se cada vez mais adaptável às condições do mundo com o intuito de atribuir valores simbólicos às coisas. E o *performer*, é o sujeito que experimenta o espaço como um vigilante do seu percurso. É reconhecido que o lugar teatral é preparado para o corpo do ator, assim como a cidade é projetada para os transeuntes que constituem o urbanismo. A cidade é, sobretudo, uma potência comunicativa em sua verdade, repleta de estranhamentos e de ambientes absolutamente outros. É importante considerar que ambiente é uma espécie de derivação espacial dada pelo imaginário do sujeito a partir de uma ocupação visual.

Após sistematizar algumas proposições, expus a parte prática. Inventei uma identidade do corpo atrelado ao espaço visível. Como ferramenta, a fotografia me auxilia a projetar cenas que possuem uma narrativa. Nesse sentido, penso que a imagem ‘fala’. A fala revela-se em sentimentos: uma hora é dor, outra alegria, em outro

momento a infância. “O convívio que lhe vem, entre solidão, e que nada acaba, é uma grande vida poderosa — tudo calma ou querela — arraia graúda de surdos-cegos, infância oceânica. Acompanha-o o lendário, margeia-o o noturno.” (GUIMARÃES, R. *Ave, Palavra*, 2009, p. 140). No capítulo três, descrevi a criação de ambientes a partir de imagens que sintetizam o imaginário urbano. Para isso, elaboramos três ensaios fotográficos no Rio de Janeiro. Fiz um mapa com os lugares por onde passei. Este mapeamento colabora com o território que projeto para mim. É como organizo o espaço visual: traço as visibilidades (visível/invisível) possíveis, fotografo, desenho e monto cenários de um espetáculo ‘poético’. Existe drama, ludicidade, membros e faces em performance. Percebo estruturas orgânicas que simulam barcos, voos, passos e mar. Os altos e baixos da cidade agora são montanhas de uma cena idílica. Sou eu mesmo que ditto as leis e os poderes dos ambientes. Aliás, não há leis. Todos são livres. Podem voar por aí. “[...] livre gozo da renúncia perturbava. Não era, porém, bem reparando, assim tão desprovido. Quedava agora sentado, e punha os olhos no muro, com um precariozinho ar de semi-independência.” (Ibid., p. 145).

Parte de mim vigia, outra parte se rende ao *frenesi* de sensações. Na dissertação, não sei se consegui sistematizar toda a inquietação. O ambiente diagramado existe somente aqui, para que eu trace o mapa que tanto quero. O verso do poema complementa meu sentido, é a ponte para o que eu imaginei; a fala que “corresponde o *Tudo-de-imagem* da Foto; não somente porque ela já é em si uma imagem, mas porque essa imagem muito especial se dá por completo — *íntegra*, diríamos, fazendo jogo com a palavra.” (BARTHES, 1984, p. 133).

Um traço de subjetividade exposto é o suficiente. Entretanto, é preciso viver outras formas de expressão, descobrir maneiras de articular o imaginário dentre as práticas do cotidiano. É um pouco sobre isso que eu tento falar: da criação de cenas conforme os caminhos que percorri. Esse movimento é solitário e particular. Por isso, preciso coletar rastros que rabiscam a compreensão da atmosfera experimental. Não como um caminho reduzido às articulações da Fotografia, nem tampouco sobre a aplicação do espaço cênico. Parece indicar uma interseção do ‘entre’ dos exercícios.

## REFERÊNCIAS

ARAÑA, Gerardo. Trecho de **A tragédia/comédia Latino-Americana**. Último acesso em 15 de setembro de 2021. Disponível em < [teatrocombolso/videos/-lemmertz-no-projeto-de-5-a-10-idea/](#) >

BARTHES, Roland. **A câmara clara. Notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERENSTEIN JACQUES, Paola; BRITTO, Fabiana. **Corpografias urbanas: relações entre o corpo e a cidade**. In “Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco”. Org. Evelyn Furquim Werneck. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008: pp. 182-92.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BROOK, Peter. **O Teatro e seu espaço**. Docero.com, 2018. Acesso em 10 de Novembro de 2021. Disponível em < <https://docero.com.br/doc/ss0nv1> >

CARDOSO, Ricardo J. B. **Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano** . In “Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco”. Org. Evelyn Furquim Werneck. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008: pp. 79-96.

CARREIRA, André. **Teatro de Invasão: redefinindo a ordem da cidade**. In \_\_\_\_\_ . Org. Evelyn Furquim Werneck. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008: pp. 67-78.

CARVALHO, Ana Maria B. **A tragédia/comédia Latino-Americana - crítica do espetáculo**. Disponível em <[portfolio/a-tragedia-latino-americana-e-a-comedia-latino-americana/](#)> último acesso em: 15 de setembro de 2022.

CIPINIUK, Alberto. **Design, o livro dos porquês: o campo do design compreendido como produção social**. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2014.

COELHO, Luiz Antônio L. **“Percebendo o método” revisitado**. In **“Formas do Design: por uma metodologia interdisciplinar”**. Org. Rita Maria de Souza Couto; Alfredo Jefferson de Oliveira; Jackeline Lima Farbiarz; Luiza Novaes . Rio de Janeiro: Rio Books, 2014; 63-84.

CRAIG, Edward Gordon. **Rumo a um novo teatro e cena**. Tradução: Luiz Fernando Ramos. 1a ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**. São Paulo: Editora WMT Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **A ética do cuidado de si como prática da liberdade**. In: Ditos & Escritos V - Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. **A história da loucura na idade clássica**. São Paulo: Ed. Perspectiva S. A., 1978.

\_\_\_\_\_. **A vida dos homens infames**. In Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p.203-222. 2003

\_\_\_\_\_. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: Edições, 2013.

\_\_\_\_\_. **Segurança, Território, População**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Verdade e subjectividade** (Howison Lectures). Revista de Comunicação e linguagem. nº 19. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. p. 203-223

FORTY, Adrian. **Objetos de Desejo**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

GROYS, Boris. **Camaradas do tempo**. "Caderno Sesc Videobrasil/Sesc SP", Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições SESC SP: Associação Cultural Videobrasil, v. 6, n. 6, 2010, 119-127.

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** São Paulo. Traduzido para o português. Edições SESC SP, 2015.

HUME, David. **Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral**. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

JACOB, E. M. **Uma abordagem cenográfica para o teatro pós-dramático: o estudo de caso de *Hamlet-Machine***. In “Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco”. Org. Evelyn Furquim Werneck. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008: pp. 162-181.

LATOURE, Bruno. **Um Prometeu cauteloso?: alguns passos rumo a uma filosofia do design** (com especial atenção a Peter Sloterdijk). *Agitprop*: revista brasileira de design, São Paulo, v. 6, n. 58, jul./ago: 2014.

MIZANZUK, Ivan; PORTUGAL, Daniel B.; BECCARI, Marcos. **Existe Design? Indagações filosóficas em três vozes**. Teresópolis, RJ: 2AB, 2013.

PERNIOLA, M. **A estética do século XX**. Lisboa: Estampa, 1998.

PORTINARI, Denise B. **A noção do imaginário e o campo do Design**. In “Formas do Design: por uma metodologia interdisciplinar”. Org. Rita Maria de Souza Couto; Alfredo Jefferson de Oliveira; Jackeline Lima Farbiarz; Luiza Novaes . Rio de Janeiro: Rio Books, 2014, pp. 211-31.

ROLNIK, Suely. **Novas figuras do caos, mutações da subjetividade contemporânea**. In *Caos e ordem na Filosofia e nas Ciências*, org. Lucia Santaella e Jorge Albuquerque Vieira. Face e Fapesp, São Paulo, 1999; pp. 206-21. Disponível em < <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm> >. Acesso em 04 de Julho.

\_\_\_\_\_. **Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**. “Cadernos de Subjetividade”. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993, v.1 n.2: 241-251

\_\_\_\_\_. **Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea**. In encarte no jornal Valor, 12/04/02, Ano II, no 96, parte da obra de Jean-Luc Moulène, para a XVª Bienal Internacional de São Paulo; 2002

ROSA, João Guimarães. **Ave, Palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

SERRONI, J. C. **Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo**. São Paulo: Edições Sesc, 2013.

SHAKESPEARE, William. **Shakespeare, obras escolhidas**. Tradução Beatriz Viégas-Faria e Millôr Fernandes: Porto Alegre, L&PM, 2009.

SILVA, Adriana F. **Imagens de conflito, reportagem sobre o trabalho de Jean René para a Folha de São Paulo**, 2008. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1908200808.htm> > último acesso em 09 de setembro de 2022 .