

## **A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA VISUAL PELA DESCONSTRUÇÃO DA UNIDADE FINALISTA E AFIRMAÇÃO DA MULTIPLICIDADE INDETERMINANTE**

### **THE VISUAL NARRATIVE CONSTRUCTION FOR THE DECLINE OF THE FINALIST UNIT AND AFFIRMATION OF THE INDETERMINING MULTIPLICITY**

Monica Poli Palazzo / USP  
Branca Coutinho de Oliveira / USP

#### **RESUMO**

A direção de arte audiovisual é normalmente observada como um processo de criação baseado na lógica consagrada do mercado dos meios de comunicação e entretenimento. Mas nela atuam operadores poéticos que problematizam, de forma sensível, situações narrativas. A direção de arte audiovisual é antes um campo para a exploração de expressividades que têm como horizonte a ampliação e intensificação de sentidos. Sob a perspectiva da construção de uma narrativa visual que recusa a unidade estrutural, funcional e monossêmica, por um lado, e afirma a multiplicidade da composição expansiva e polissêmica dos elementos sensíveis, por outro, desenvolve-se um estudo de caso, em que são investigados os processos criativos presentes na realização da fotografia *A view from an apartment* (2005), de Jeff Wall, e do filme *A falta que nos move* (2011), de Christiane Jatahy.

**PALAVRAS-CHAVE:** Direção de arte; vídeo; processo criativo; narrativa visual; pesquisa da sensação.

#### **ABSTRACT**

*Art direction is often reduced to a technical process by mainstream audiovisual media and entertainment. What is often overlooked, however, is the poetic dimension of art direction. This paper develops an understanding of art direction that places emphasis on its creative possibilities and on its capacity to appeal to the senses. On this view, art direction refuses the ideal of a structural, functional, and monosemic unity as a guiding principle and instead it is concerned with constructing a visual narrative. Such a reconsideration acknowledges the importance of viewers' sensory experience and the polysemic potential of narratives. An analysis of two case studies, the photograph *A View of an Apartment* (2005), by Jeff Wall, and the film *The Absence That Moves Us* (2011), by Christiane Jatahy, illustrates this alternative angle on the creative process.*

**KEYWORDS:** *Art direction; video; creative process; narrative space; sensation.*

É um mal ser espectador, por duas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. (RANCIÈRE, 2012, p. 8)

Em razão da experiência acumulada no campo da direção de arte audiovisual, área de competência prática, estamos investigando diferentes processos criativos para a composição de realidades ficcionais. Estudando a fotografia *A view from an apartment* (2005), de Jeff Wall (1946-) e o filme *A falta que nos move* (2011), de Christiane Jatahy (1968-), especificamente no que diz respeito aos procedimentos e às operações poéticas exploradas pelos artistas durante as suas produções, observamos que estes diferem diametralmente dos modos convencionais de atuação da direção de arte. A seleção dessas duas obras, diferentes em seus meios de expressão, fotografia e cinema, foi motivada pelo fato de os dois artistas optarem por construir a narrativa visual de seus trabalhos desconstruindo a unidade discursiva que normalmente orienta os vários departamentos das equipes de produção audiovisual, os quais visam sobretudo a concordância funcional dos modos operativos. Ambos sustentam, no âmbito da direção de arte, o valor e a potência da polissemia, da ambiguidade dos sentidos que buscam inaugurar com suas produções.

Pela experiência acumulada que temos no trabalho em direção de arte para obras ficcionais de dramaturgia, especialmente filmes de longa-metragem, séries para canais *streaming*, de televisão aberta e a cabo, é possível afirmar, de maneira sintética, que a direção de arte ocupa-se em criar espaços físicos narrativos<sup>1</sup> – composição de materiais plásticos no *set* de filmagem e/ou intervenções de tratamento e manipulação digital de imagens na pós-produção –, e projetar a caracterização dos personagens, o que inclui o figurino e a maquiagem. Em resumo, o trabalho da direção de arte consiste em construir realidades para serem filmadas, a partir de uma narrativa existente anterior a ela, o roteiro.

No processo de produção audiovisual tradicional, é o roteiro que, dividido em ações e diálogos, apresenta textualmente a história a ser narrada: a narrativa. Trata-se de um texto que, valendo-se de uma gramática conhecida por todos da produção, alude

OLIVEIRA, Branca Coutinho de; POLAZZO, Monica Poli. A construção da narrativa visual pela desconstrução da unidade finalista e afirmação da multiplicidade indeterminante, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3311-3326.

aos significados da obra a ser realizada. E o faz remetendo o destinatário ao significado do filme a fazer, diz Pasolini. O roteiro, então, "exige do seu destinatário uma colaboração muito particular que consiste em emprestar ao texto um acabamento visual que ele não contém, mas a que alude" (Pasolini, 1982, p. 154), na realidade exige emprestar uma visualidade dentre as tantas possíveis. Convencionalmente, todo o universo de criação da imagem audiovisual deveria fazer ressoar o roteiro. Assim, para essa colaboração entre texto e imagem, existe uma metodologia convencional de construção do espaço narrativo, **técnicas e procedimentos** que regulam a direção de arte e cada departamento da estrutura de produção audiovisual. O objetivo disso é garantir maior **controle das etapas de produção**. Apesar desse contexto consensual, quais outras perspectivas metodológicas poderiam atualizar o campo da direção de arte, de forma a escapar da lógica consagrada do mercado de entretenimento audiovisual?

Rosalind Krauss, no livro *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, referindo-se a Marcel Broodthaers (1924-1976), observa que artistas contemporâneos não se definem mais por mídias, por tecnologias, ou por campos artísticos específicos, ou seja, eles já não são mais classificados como artistas plásticos, fotógrafos, cineastas ou videoartistas. Na esteira desse pensamento, o diretor de arte trabalharia com conceitos e projetos que atravessam todas as especialidades e por elas seria atravessado. Os meios utilizados iriam variar de acordo com as exigências de cada projeto e seriam sempre múltiplos e/ou associados uns aos outros. Em paralelo ao que dizem os trechos selecionados de Krauss sobre Broodthaers, poderíamos dizer que a direção de arte audiovisual se articula enquanto articula as diversas metodologias, meios, técnicas e materiais; da arquitetura à fotografia; do desenho à mão livre à imagem em movimento; do projeto, com seus desenhos técnicos executivos, medidas e descrição de materiais, à imagem pictórica como parâmetro para a criação de um conjunto específico de relações entre cor e luz; da moda, figurino e maquiagem usados no projeto de caracterização do personagem, às estéticas de interpretação que perpassam toda a história da encenação; dos palcos às telas de cinema, TV e de dispositivos móveis pessoais... É desse ponto, o do encontro entre os mais variados meios de expressão e metodologias poéticas, que se procurará traçar uma perspectiva nova para a direção de arte como processo criativo,

o qual, em nossa hipótese, está na base das composições de *A view from an apartment* e *A falta que nos move*, de Jeff Wall e Christiane Jatahy, respectivamente.

### **A direção de arte como metodologia poética para uma pesquisa da sensação**

O processo criativo que tem fundamentado tradicionalmente a direção de arte audiovisual tem origem na leitura do roteiro, mas ela é antes uma interpretação das sensações que a imagem textual desencadeia. Denominamos "imagens de sensação" essas figuras estéticas, elas materializam os significados ao qual o roteiro alude, para usar as palavras de Pasolini. As escolhas estéticas que têm feito parte dos projetos aos quais nos referimos sobre a experiência em direção de arte para obras narrativas de ficção, são baseadas nessas "imagens de sensação" que são, por sua vez, o a priori de todo o desenvolvimento criativo – traduções visuais das sensações que as palavras do roteiro imprimem no espírito. Usamos a expressão "imagens de sensação" pela primeira vez para qualificar a metodologia de pesquisa que caracterizou as etapas de realização da videoinstalação *Janela para Veracidade* (Monica Palazzo, 2009), desde a concepção até a conclusão de todo processo.

O sentido que sustenta a expressão "imagens de sensação" deriva das leituras da obra de Deleuze e Guattari (1992), na qual se depreende que o trabalho poético nasce propriamente de uma "pesquisa da sensação". Segundo esses autores, o pensamento artístico é uma problematização encarnada num composto de sensação, ou seja, o que os artistas fazem é inventar **seres de sensação** que não existiam antes deles os criarem. Os artistas investem na combinação de elementos "sensíveis" e compõem seus problemas como "**blocos de sensações**". Para os autores, nisso consiste a estratégia do pensamento criativo em arte. Assim, toda obra de arte é um bloco de sensações, constituído por uma experimentação com operações poéticas.



Figura 1: Monica Palazzo (1978-). *Janela para Veracidade* (2009). Videoinstalação. Coleção da artista.

A criação da videoinstalação *Janela para Vera(cidade)* (Figura 1) se deu no âmbito da direção de arte, mas já de modo expandido. Tratava-se de responder ao problema da experiência multimidiática, multilocalizável e virtualizante, que o uso dos dispositivos técnicos digitais, móveis e/ou estáticos, nos impõem cotidianamente. O foco era o sentimento de urgência que nos domina, como efeito ordinário e inelutável da utilização desses dispositivos (TV, computador, *smartphones*...). A inquietação resultante, decorre da sensação de termos nossas relações interpessoais cada vez mais fragmentadas, descontínuas e econômicas. Como trabalho poético, procurou-se expor o problema encarnando-o num acontecimento estético. Este consistiu na montagem de um ambiente criado para colocar o espectador no centro de um agenciamento sensível, que provocasse nele uma percepção exacerbada da perturbação diária causada pela entrada, na vida, dos dispositivos técnicos digitais. Por meio da saturação, superposição, justaposição e contração espacial, tanto real, quanto videográfica, a instalação trouxe para o seu ambiente, o tempo de um cotidiano feito só de conexões perdidas, interrupções etc., o mesmo tempo em que, num segundo, perdemos nossas ideias e nos perdemos...

Do mesmo modo que em *Janela para Vera(cidade)*, as operações poéticas que os trabalhos investigados efetuam, são constituídas de narrativas que desconstruem a unidade e a funcionalidade como modos apriorísticos de composição. Seus processos de produção em vídeo acentuam o caráter múltiplo de um estado do pensamento por

imagens, imprevisíveis de antemão – uma forma que pensa e que opera passagens entre mídias de naturezas diversas. "O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam" (DUBOIS, 2004, p. 116). Ele opera as passagens entre os diferentes dispositivos atuantes na tecnosfera:

[...] a grande força do vídeo foi, é e será a de ter operado passagens. O vídeo é antes de mais nada um atravessador. (...) dessa forma se produz entre foto, cinema e vídeo uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis. (BELLOUR, 1997, p. 14)

Mas, "O que pensa o artista ou o que se pensa no artista, enquanto ele sente ao criar?" pergunta Santaella, no prefácio do livro *A holarquia do pensamento artístico*<sup>2</sup> (p. 10), de Paulo Laurentiz (1991), fazendo uma clara referência a Fernando Pessoa que afirmou "O que em mim sente, está pensando"... O que pensam Wall e Jatahy ao romperem as persistentes dicotomias do tipo natureza e cultura; consciente e inconsciente; acaso e necessidade; controle e liberdade; ficção e realidade etc. Enquanto o tecido da realidade não para de exceder essa repartição em duplos, multiplicam-se em seu meio dobras inimagináveis. Como elevar o pensamento ao nível dessa rede que se faz e refaz vertiginosamente? Esse tecido esgarçado por todos os lados pede novas ferramentas, outras antenas. Apenas um pensamento já instalado nessa multiplicidade, livre de toda teleologia, pode apreender o sentido das mutações em curso, permitindo a circulação das forças que potencializam a **máquina da criação**. Um pensamento que, estando à altura dos acontecimentos que se oferecem à vida, abre-se à vitalidade das subjetividades emergentes.

## A construção do espaço cênico em *A view from an apartment (2004-2005)* e *A falta que nos move (2011)*



Figura 2: Jeff Wall (1946-). *A view from an apartment*, 2004-5. Fotografia, 167 x 244 cm. Tate, Londres

O que chamou a atenção no encontro com o trabalho de Jeff Wall, *A view from an apartment*, de 2004-5 (Figura 2), foi a "espontaneidade" do espaço narrativo doméstico: uma sala de estar, mobiliada como tal, com uma mesa de centro bagunçada e uma grande janela ao fundo, que traz para dentro da cena o ambiente externo. Essa sala é como o cenário de uma ação cotidiana e prosaica: roupas por passar, uma mulher vestida informalmente, de meias sem sapatos, e uma outra mulher sentada displicentemente no sofá, fazendo companhia a ela, ou se distraíndo com uma revista, supomos. A obra é uma fotografia de 1,67 x 2,44m, translúcida, montada em uma caixa de luz. Pela sua escala, imaginamos que ver esta fotografia instalada na exposição seria como entrar em sua cena, ou ainda, que as mulheres, a qualquer momento, sairiam da imagem para entrarem no espaço expositivo.

Jeff Wall tem formação em pintura e história da arte. É contemporâneo de artistas como Cindy Sherman e Sherrie Levine, uma geração influenciada pela arte conceitual, pela forte difusão cinematográfica e pelos *mass media*. São artistas que, falando de modo geral, voltaram-se para a fotografia com o pressuposto de

que a câmera nunca mente, mas usando-a para desafiar as expectativas sobre imagens e seus sentidos próprios.

Esse trabalho promove a sensação de estarmos assistindo a um filme "congelado num frame", cuja narrativa está vinculada à observação de um espaço físico doméstico. Dentro da metodologia "tradicional" do processo criativo da direção arte de um filme, partindo-se de um roteiro precedente, esse espaço teria sido criado a partir de um conceito visual descrito previamente para a residência da moradora/personagem. Uma pesquisa de imagens traria referências das possíveis ambientações onde viveria a moradora/personagem. Uma locação teria sido escolhida, ou mesmo um cenário teria sido construído em estúdio. A necessidade narrativa de uma grande janela seria motivo suficiente para que se optasse pela locação de um apartamento em um prédio de grandes janelas, com vista para o porto de Vancouver. Outra opção, caso fosse estúdio, seria a inserção dessa paisagem externa em pós-produção, processo que costuma ser mais dispendioso. Uma vez mobiliado o apartamento, se fôssemos seguir o protocolo da direção de arte convencional, ensaios seriam feitos para cada cena, antecedendo os dias de filmagem; as cenas seriam filmadas então de acordo com a organização das ações antecipadas descritivamente no roteiro. Entretanto, para *A view from an apartment*, Jeff Wall contratou uma mulher, e deu a ela um orçamento para que mobiliasse o apartamento a sua maneira. Depois disso, ela passou a habitá-lo. Wall entregou à mulher uma câmera de vídeo e pediu a ela que registrasse diariamente suas tarefas habituais. O que ele pretendia era, entre as imagens gravadas, encontrar *um momento*, ou *um evento*. Ao longo do processo, Wall sentiu que faltava acrescentar algo mais àquela situação, e pediu à sua personagem que convidasse alguém para conviver com ela.<sup>3</sup>

Ao longo de vários meses, ele a fotografou em diversas situações, e usou a edição digital para combinar várias fotos e compor a imagem final que, portanto, nunca existira antes de ele a realizar. A partir de uma enorme quantidade de registros produzidos ao longo dos meses, o artista escolheu elemento por elemento para fazer parte de sua composição, manipulando-os e alterando digitalmente seus parâmetros e aspectos perceptuais.

Para essa desconstrução da ordem e da funcionalidade já consensuais dentro do processo criativo de construção do espaço narrativo, segundo as técnicas e procedimentos da direção de arte convencional, Jeff Wall abriu mão do controle com o qual alcançaria a construção de um espaço representativo e, ao invés, criou a "coisa mesma" a ser apresentada – o lar inventado habitado por alguém. Jeff Wall estava procurando "o problema"<sup>4</sup> e não podia criar alguma coisa sem passar por uma experimentação que o fizesse enxergá-lo; ou seja, ele não tinha a ideia pronta, mas talvez tivesse apenas uma sensação a ser perseguida. Ele tinha que experimentar para que, daí, a ideia se mostrasse, ele precisava do material – situações dentro daquele ambiente habitado por uma mulher – para poder criá-lo em outra natureza. Talvez, o que nos dê a sensação de estarmos diante de um lugar real, seja a criação de um espaço totalmente inventado, do qual não podemos compreender a totalidade das intenções, mas de forma a incorporar um problema real.



Figuras 4 e 5: Cristiane Jatahy (1968-). Frame do longa-metragem *A falta que nos move* (2011). Tambellini Filmes / Christiane Jatahy.

*A falta que nos move* (95 min., 2011) (Figura 3) é o primeiro longa-metragem dirigido pela encenadora carioca Christiane Jatahy. O filme é baseado na peça teatral *A falta que nos move ou todas as histórias são ficção*, também de autoria de Jatahy. A peça esteve em cartaz de 2005 a 2009, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

O longa foi inteiro filmado tendo como espaço narrativo uma única locação, uma casa normal, com sala de estar, de jantar, cozinha e varanda contíguas, jardim

externo, canil e um quarto no andar superior. Os personagens são vividos por cinco atores. As ações principais se reúnem nos preparativos e elaboração de um jantar para um convidado que ainda virá. Ou não virá.

O primeiro plano do filme aponta para um jogo metalinguístico que propõe uma ambivalência entre "ficção" e "realidade", usando como recurso o movimento da câmera que, ao apresentar um ambiente, desenvolve um rápido *zoom in*, enquadrando uma bancada contendo três monitores de TV que exibem as imagens de outros ambientes, enquanto ouvimos, em *off*, uma voz masculina que diz "bom dia, boa tarde, boa noite, começou o filme" (Figura 4). Logo em seguida, também em *off*, ouvimos uma voz feminina orientando alguém da equipe "vem cá, antes dos atores subirem, teste o celular deles para ver se estão recebendo as mensagens da direção" (Figura 5). Tem-se um primeiro corte, e então a câmera enquadra o primeiro personagem/ator, Kiko (Kiko Mascarenhas) subindo do andar de baixo, quando uma voz diz "tchau, merda!". (Lembrando que "merda" é um desejo de boa sorte usado entre a equipe, geralmente na estreia de encenações teatrais.) Kiko olha, diz tchau, e essa câmera o acompanha subir as escadas. Ele carrega uma mochila, uma troca de roupa num cabide e uma sacola. O segundo corte do filme vai para um plano geral da sala – a mesma sala vista no monitor de TV no início – um plano um pouco mais estático, mas ainda câmera na mão, que descreve o ambiente ao mesmo tempo que localiza a chegada do ator/personagem no espaço narrativo.



Figura 4: Cristiane Jatahy (1968-). Frame do longa-metragem *A falta que nos move* (2011). Tambellini Filmes / Cristiane Jatahy.



Figura 5: Cristiane Jatahy (1968-). Frames do longa-metragem *A falta que nos move* (2011). Tambellini Filmes / Christiane Jatahy.

O longa foi filmando em uma única noite, ao longo de treze horas contínuas, por três câmeras na mão em plano sequência, ou seja, sem cortes programados por meio de uma decupagem prévia dos planos e enquadramentos para cada sequência dramática. O que existia era um roteiro de tópicos com algum grau de indeterminação, mas que foram ensaiados durante a fase de pré-produção. Esse formato permite uma margem expressiva de improvisação por parte dos atores, autoriza o acréscimo de criações ou notas pessoais que reconstróem ou remodelam, *in actu*, os personagens; mais uma vez, desfazendo as fronteiras entre ficção e realidade. Os atores/personagens não tiveram acesso aos roteiros uns dos outros, de sorte que conheciam apenas as indicações para os seus próprios personagens.

Os procedimentos de produção, equipamentos e instalações de todo o set de filmagem aparecem de maneira explícita no filme, por exemplo: assistimos a um debate sobre o processo de filmagem, quando, numa discussão, Pedro diz que essa fala dele não pode entrar na edição; ou quando um dos atores vai checar o roteiro colado nos azulejos da lavanderia (Figura 6), discordando de uma mensagem de texto da diretora que lhe chega pelo celular com o aviso de antecipação de determinada cena; também quando equipamentos, tais como os microfones dos atores, monitores, câmeras, operadores de câmera, compõem abertamente, sem

artificialismos ou cuidados especiais, alguns planos e cenas filmados; e, mesmo relativamente à transparência da atuação, quando aparece uma discussão entre os personagens/atores sobre ter ou não coragem de se expor.



Figuras 6: Cristiane Jatahy (1968-). Frames do longa-metragem *A falta que nos move* (2011). Tambellini Filmes / Christiane Jatahy.

No final do processo, Jatahy tinha um material bruto com trinta horas, ao menos três pontos de vista dentro de uma mesma duração. E, no processo de montagem, o material ainda é acrescido com novas sequências, criadas a partir dos registros fílmicos, planos que, reagrupados, formam cenas e constroem a história ao longo de tempo narrativo. Em *A falta que nos move*, Jatahy introduz intervalos na montagem; estes não são, contudo, sentidos como retiradas de material, ao contrário, são como inserções que têm o objetivo de operar um acréscimo; esses intervalos acontecem como rupturas, acrescentam descontinuidades para se alcançar sensação uma nova de fluidez.

O filme, então, torna-se uma narrativa cujo nascimento decorre da desconstrução da ordem unitária e cronológica dos planos sequência filmados, quebrando a funcionalidade orgânica do processo construtivo. Isso já começa pelo roteiro – que é um esboço, um mapa conectável em todas as suas dimensões, desmontável, alterável. Um mapa, inacabado por natureza, de múltiplas entradas. Um mapa, um trajeto, um processo que se pretende aberto, que não para de constituir-se e de desaparecer, de estender-se, interromper-se e começar de novo. No extremo, é antes um modo de perder-se. E de reencontrar-se outro. São fragmentos narrativos,

indicações dos personagens<sup>5</sup>. Até na montagem, o que seria retirada (de material) vira introdução (intervalar), e o descontínuo costura narrativa: a diretora constrói pela falta a narrativa. A falta é que faz a narrativa mover. A falta que nos move<sup>6</sup>.

**A pesquisa da sensação como fonte para o regime estético da arte contemporânea**  
Os dois trabalhos escolhidos como fonte de estudo e inspiração se inserem no regime *estético* das artes, tal como designado por Jacques Rancière (2005). Na arte de tradição ocidental, o autor distingue três regimes de identificação da arte: o regime *ético* das imagens; o regime *poético* das artes; e o regime *estético* das artes. No regime ético, a arte não está autonomizada, existem apenas as *artes*, entendidas como modos de saber fazer. Além disso, as artes estão vinculadas à questão da origem das imagens, seu teor de verdade e seu destino (usos, procedimentos, comportamentos, efeitos). Nesse regime, o fato artístico e o *ser* de sua imagem são identificados ao *ethos* da coletividade, o que pressupõe uma relação adequada, verdadeira, entre o modelo e sua cópia. Ao regime ético pertence “a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, [...] pertence também toda a polêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena” (RANCIÈRE, 2005, p. 28).

O regime poético – ou representativo – identifica a arte ao par *poiesis/mimesis*. Esse regime de visibilidade emerge quando o princípio mimético se desvincula do *ethos* da coletividade e torna-se uma pragmática que destaca, do domínio geral dos modos do fazer, as imitações concernentes aos fazeres artísticos. Essa dinâmica confere autonomia às artes – no sentido em que são denominadas belas-artes –, com a condição de submeter os fazeres artísticos a formas de normatividade que

[...] definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas: separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros, logo, aos temas representados, distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e comparação entre as artes etc. (RANCIÈRE, 2005, p. 31)

O terceiro regime, cuja abordagem nos interessa, é denominado *estético* porque nele a singularidade da arte não se dá mais por uma distinção ética ou tecnológica

(dos modos de fazer), mas sim pela distinção do modo de ser das obras de arte, que é específico do *sensível*: "Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias[...]" (RANCIÈRE, 2005, p. 32).

Segundo Rancière, o regime estético das artes é a ruína do sistema de representação, um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação. Ele exemplifica vinculando a tragédia à nobreza, a comédia à plebe e opondo a pintura de história à pintura de gênero. E completa: "que o anônimo seja capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes" (RANCIÈRE, 2005, p. 47).

### **No lugar de uma finalização, uma inconclusão**

Obras como a fotografia de Wall e o filme de Jatahy – que criam narrativas abandonando o controle total das etapas de produção e modos de recepção, desconstruindo, assim, a unidade ordenada e funcionalista dentro de seus campos expressivos (fotografia e filme) – geram situações poéticas capazes de convocar o público a desvelar ou inaugurar seus sentidos, emancipam o espectador, pois acolhem em seus processos abertos de criação, outros modos de interação e participação. O espectador que Rancière conceituou, citado no início deste artigo, é aquele que, mesmo não conhecendo o processo de produção de uma realidade, age, sai da passividade tradicional e, interpelado pela obra, se lança ao mesmo tempo à atividade de conhecer e de agir:

Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaboram sua própria tradução para apropriar-se da história e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores. (RANCIÈRE, 2012, p. 25)

No regime estético anunciado por Rancière, a direção de arte, como a usam Wall e Jatahy, sai do lugar que tradicionalmente ocupa, para atingir o estatuto das operações poéticas que problematizam em acontecimentos estéticos suas questões. O estado "estético" do regime da arte suspende a oposição entre entendimento ativo e sensibilidade passiva e arruína uma ideia da arte, uma ideia da sociedade fundada

sobre a oposição entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos materiais. Tomando-se a direção de arte na perspectiva da *pensatividade da imagem* (p. 109), como concebeu Rancière, eis que surge o *devoir-sensível* de todo pensamento e o *devoir-pensamento* de toda materialidade sensível.

## Notas

<sup>1</sup> Entende-se por espaços físicos narrativos o que está indicado por Eric Rohmer em seu livro *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murau* (1977), a respeito dos modos de percepção da matéria fílmica por parte do espectador. Primeiro, há o espaço arquitetônico, o qual chamo de cenográfico, o cenário real ou artificial, natural ou fabricado, que representa esteticamente, da forma mais fiel possível, uma dada narratividade. Além dele, penso que há também o que chamo de espaço cênico, aquele que acontece quando os atores entram em cena – o espaço deixa de ser apenas arquitetônico, tornando-se interativo pela ação dramática da movimentação dos atores/personagens. Em segundo lugar, há o espaço pictórico, aquele resultante do enquadramento da cena, o que vemos dentro da tela, tudo que é projetado e assistido enquanto imagem, simulacro, representação da realidade que nos cerca, num conjunto de elementos que se relacionam por profundidade de campo e luz, dentro de uma mesma moldura; então aquele espaço cênico, com os atores dentro do cenário, é recortado, decupado, enquadrado pela câmera. E, por fim, ele nos fala do espaço fílmico, o tempo do filme; o ritmo; virtualidade da narrativa; do desenvolvimento da ação, constituído pelo encadeamento de planos e cenas – fragmentos que se acumulam e se complementam através das operações posteriores da montagem.

<sup>2</sup> Laurentiz descreve três estágios ou momentos do pensamento artístico: insight, operacionalização, avaliação, três momentos independentes, assim como o próprio conceito de holarquia, ao mesmo tempo que possuem ainda um elo hierárquico, elo este "que possibilita a interpretação do pensamento como um todo integrado, permitindo entender o pensamento da arte como fruto de operações complexas e auto-estruturantes" (p.10).

<sup>3</sup> Entrevista de Jeff Wall para exposição no Stedelijk Museum inaugurada em 1º de março de 2014. STEDELIJK MUSEUM. *Tableaux, pictures, photographs 1996–2013*. Disponível em: <[https://youtu.be/s21n\\_2oRvJo](https://youtu.be/s21n_2oRvJo)>. Acesso em: 22 de maio de 2018.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Com o filme pronto, Jatahy divulgou os procedimentos para a filmagem: 1. cinco atores; 2. uma única locação; 3. treze horas contínuas de filmagem; 4. três câmeras simultâneas; 5. atores dirigidos durante a filmagem por mensagens de texto; 6. os atores esperam por uma pessoa que não sabem se realmente virá; 7. eles seguem roteiros, mas não conhecem todos os roteiros uns dos outros; 8. eles comem, cozinham e bebem de verdade; 9. algumas histórias são reais, outras são inventadas; 10. ninguém pode sair, aconteça o que acontecer. O filme está disponível na íntegra no endereço: <<https://vimeo.com/61277667>>.

<sup>6</sup> Esse processo rendeu uma performance cinematográfica, que exhibe as trinta e nove horas filmadas. A primeira montagem da instalação aconteceu no parque Lage, durante o 1º Tempo Festival, em 2011. Foram instaladas três telas de cinema uma ao lado da outra, onde passavam sincronizadas o material bruto das três câmeras, e a diretora Cristiane Jatahy editava parte do som ao vivo. Em frente às telas foram colocados sofás, cadeiras e almofadas. A projeção começou mesma hora que começou a filmagem, e durou treze horas seguidas. Com esse procedimento, quando os atores falavam as horas no filme, coincidia com a mesma hora do público, quatro anos depois. No site da artista, novas montagens da videoinstalação estão anunciadas para outubro e novembro de 2018, em Paris e Lisboa, respectivamente.

## Referências

A ARTE do artista. Dir. e apres. de Aderbal Freire Filho. TV Brasil. 26 min. Disponível em: <<https://youtu.be/Wqn2qQzH3I8>>. Acesso em: 18 maio 2018.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

CRISTIANE Jatahy. Site da artista. Disponível em: <<http://christianejatahy.com.br/>>. Acesso em: 18 maio 2018.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

- KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 2000.
- HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2014.
- LAURENTIZ, Paulo. *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas: UNICAMP, 1991.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha da sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012.
- ROHMER, Eric. *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris : U.G.E., 1977.
- SPINEY, Virginia. Jeff Wall, A view from an apartment. Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/global-art-architecture/a/jeff-wall-a-view-from-an-apartment>>. Acesso em: 18 maio 2018.
- STEDELIIK MUSEUM. *Tableaux, pictures, photographs 1996–2013*. (Entrevista de Jeff Wall para exposição no Stedelijk Museum inaugurada em 1º de março de 2014). Disponível em: <[https://youtu.be/s21n\\_2oRvJo](https://youtu.be/s21n_2oRvJo)> Acesso em: 22 maio 2018.

#### **Monica Poli Palazzo** (Monica Palazzo)

Diretora de arte audiovisual, assina longas, curtas e séries. Dirigiu os curtas *Páginas de Menina* (2008), *Trilogia* (2010) e *Mãe do Ouro* (2017). Professora do Programa de Pós-Graduação em Direção de Arte do SENAC e da Belas Artes, professora da Academia Internacional de Cinema-AIC, é doutoranda em Poéticas Visuais na ECA-USP sob orientação da Profa. Dra. Branca de Oliveira. Integrante do grupo de pesquisa Poética da Multiplicidade (GPPM). E-mail: monicapalazzo@gmail.com

#### **Branca Coutinho de Oliveira**

É artista pesquisadora e docente nos programas de Graduação e Pós-graduação do Departamento de Artes Visuais da ECA-USP. Coordenadora do grupo de pesquisa Poética da Multiplicidade (GPPM, 2004-atual), consolidado e certificado pela USP e CNPq. Realiza experimentos estéticos com procedimentos criativos derivados das potencialidades gráficas da infraestrutura operacional tecnológica, da combinatória do algoritmo e da lógica de processamento de dados. E-mail: brancadeoliveira@gmail.com