

## MATÉRIA-DOCUMENTO E EFEITO SENSORIAL NA ARTE CONTEMPORÂNEA E NO CINEMA DE RENATA PINHEIRO

### DOCUMENT-MATTER AND SENSORY EFFECT IN RENATA PINHEIRO'S CONTEMPORARY ART AND CINEMA

Tainá XAVIER\*  
Iomana ROCHA\*\*

**Resumo:** O texto analisa a relação entre cinema e arte contemporânea focando no trabalho da artista visual, diretora de arte e realizadora Renata Pinheiro. Se observará como procedimentos estéticos e discursivos advindos do uso de espaços e objetos marcados pelo tempo criam uma dimensão afetiva e sensorial evocativa de outras temporalidades e alteridades, agregando aspectos materiais de memória ao processo de conformação da obra. Para uma melhor aproximação do tema e formulação dos conceitos operativos, observamos outras manifestações artísticas contemporâneas em artistas visuais como Rosângela Rennó, Richard Serra e Simryn Gill e na montagem teatral do grupo Teatro da Vertigem. As obras de Renata Pinheiro que observamos utilizam-se da ressonância da matéria como potencial estético que produz um deslocamento de sentidos anteriormente gerados nas dinâmicas de inserção e uso do objeto em relações sociais outras, anteriores à sua apropriação pela obra. A essa capacidade evocativa denominamos matéria-documento. Somam-se a isto, as propriedades imersivas geradas pela reconfiguração da experiência com o espaço, atributo da obra instalativa, que possibilita ao observador construir sua experiência na inter-relação sensorial entre corpo, obra e contexto.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea. Memória. Documento. Cinema. Direção de arte.

**Abstract:** This paper analyses the relationship between cinema and contemporary arts focusing on Renata Pinheiro's work as a visual artist, a production designer and a director. The focus is on how aesthetic and discursive procedures arising from the use of spaces and objects marked by time creates an affective and sensory dimension that evokes other temporalities and alterities, adding material aspects of memory to the process of shaping the work. For a better approximation to the theme and formulation of the operative concepts, other contemporary artistic manifestations in works by visual artists such as Rosângela Rennó, Richard Serra and Simryn Gill and in a theatrical production by the group Teatro da Vertigem were also accounted. Renata Pinheiro's works use resonance of matter as an aesthetic potential, which produces a displacement of meanings previously generated in the dynamics of object's insertion and use in other social relations, prior to its appropriation by the work. This evocative capacity is what is here called document matter. Added to this are the immersive properties generated by the reconfiguration of the experience with space, an attribute of the installation work, which allows the observer to build his experience in the sensory inter-relation between body, work, and context.

**Keywords:** Contemporary art. Memory. Document. Cinema. Production design.

### Introdução

---

\* Professora no curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da ESPM; doutoranda em Cinema e Audiovisual no PPGCINE da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: [tainaxp@gmail.com](mailto:tainaxp@gmail.com). ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0002-7708-4244>

\*\* Professora Adjunta do Núcleo de Design e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE/CAA); Doutora em comunicação pelo PPGCOM da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: [iomana.rocha@gmail.com](mailto:iomana.rocha@gmail.com). ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0003-2470-2798>

O declínio de grupos sociais e de instituições baseadas na transmissão e conservação de valores da memória conduziu, segundo Pierre Nora, ao fim das sociedades-memória e das ideologias-memória, produzindo uma percepção histórica dilatada que, com a ajuda da mídia, substituiu “uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade” (NORA, 1993, p. 8).

Tal processo se amplia ainda mais com as tecnologias digitais de informação e comunicação que levaram o acesso ao conhecimento a uma escala inimaginável. As novas tecnologias aceleraram o ritmo de transformações às quais o ser humano precisa se adaptar para operar no interior da sociedade de consumo, ordenada por uma política econômica global. Esses marcos gerais tendem a produzir uma percepção de aceleração da história, onde a mudança passa a ser uma constante. A capacidade de armazenamento digital é virtualmente infinita e proporciona aos seus usuários acumularem (em artefatos exteriores a seu aparelho corporal de memorização) uma quantidade absurda de informações.

É no contexto brevemente apresentado acima que vão emergir com força, em diversas áreas, os estudos e usos da memória, posto que, como afirma Nora, “fala-se tanto da memória porque ela não existe mais.” (1993, p. 7).

Neste artigo, interessa-nos examinar a evocação da memória como recurso sensorial na produção artística contemporânea. Examinaremos como tal recurso é obtido através da incorporação de marcas do tempo na materialidade que compõe as obras, em objetos, traços e vestígios que evoquem outras temporalidades. Serão objetos desta abordagem alguns trabalhos de Renata Pinheiro como artista visual, diretora de arte e realizadora, nos quais nos debruçamos para observar como esses vestígios e memórias são apresentados por meio de recursos estéticos que se associam à arte contemporânea, principalmente a proposição de espaços imersivos e participativos.

Nos auxiliarão, a título de exemplo e apresentação de conceitos, olhares breves para outras manifestações artísticas como a série "Imemorial" de Rosângela Rennó, a montagem teatral de *O Filho* pelo grupo Teatro da Vertigem e algumas obras de outros artistas visuais contemporâneos, como *Fatia* (1980) de Richard Serra e *Roadkill* de Simryn Gill (1999-2000).

Defendemos que os processos de conformação das obras aqui examinadas operam na contramão da desmaterialização da vida contemporânea, ao apostarem na ressonância da matéria como potência estética. Quando falamos em conformação, referimo-nos ao sentido mesmo do trabalho com a forma, que é o procedimento por excelência da produção artística que, nas obras analisadas, inclui a dimensão afetiva e sensorial da matéria marcada pelo tempo.

Em seu exame da presença da materialidade da memória na arte contemporânea, a pesquisadora alemã Aleida Assman afirma que:

A arte sublinha principalmente a materialidade, a “coisidade” à qual a memória se prende sob o signo de uma desmaterialização ubíqua de todos os dados. Em uma cultura que não se lembra mais do seu passado e que também já esqueceu a sua falta de lembrança, os artistas põem atenção reforçada sobre a memória, à medida que tornam visíveis as funções perdidas, por meio de simulações estéticas. A arte, pode-se dizer, lembra à cultura o fato de que ela não se lembra mais de nada (ASSMANN, 2011, p. 398).

Utilizaremos o termo matéria-documento para denominar objetos e espaços cujas marcas materiais agregam vestígios de temporalidades anteriores à produção da obra de arte. Exploraremos também a dimensão experiencial do contato obra-espectador-contexto, como forma de aproximação da produção de Renata Pinheiro.

Propomos existir, nas obras de Pinheiro, uma experiência estética que se mostra como um momento de imersão sensível do corpo e de percepção criativa, onde o espectador tem uma fruição livre, a partir de estímulos sinestésicos e multissensoriais, que levam a uma experiência de outra ordem. Experiência esta que nos remete às teorias fenomenológicas de Maurice Merleau-Ponty, que embasam para nós as relações sensíveis observadas entre filme e espectador. As imagens e sensações são dadas para serem experienciadas, explorando a forma como a obra arrebatava individualmente cada espectador, como fenômenos a serem vivenciados.

### **Rosângela Rennó e Teatro da Vertigem: matéria-documento como procedimento de montagem temporal e social na arte contemporânea**

A série de fotografias *Imemorial*, de Rosângela Rennó (1994), apresenta reproduções ampliadas de fotos 3x4 que pertenceram a crachás de trabalhadores e trabalhadoras da construção de Brasília. Ao partir do registro fotográfico em si, a obra de Rennó já evoca a relação da imagem fotográfica com o testemunho do passado, apontada por Roland Barthes:

A Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*. Essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa (BARTHES, 1984, p. 127-128).

Intensificam a percepção do tempo passado, desde o registro-testemunho, a técnica de fotografia preto-e-branco ou sépia, as marcas de oxidação e fungos que adicionam pontos e

manchas às imagens, materializando a duração do tempo no suporte que envelhece, oxida e se apresenta como documento *daquilo que foi*.

Chama atenção nas imagens ampliadas dos retratos da série de Rennó, a presença de perfurações e marcas de ferrugem, inscritas por grampos de metal. São traços de um tipo de uso dado a essas imagens: a identificação e controle destes trabalhadores, na dinâmica da organização de seus corpos e atividades na construção da capital brasileira. A presença de tais vestígios convoca, portanto, uma temporalidade específica, um momento histórico e um projeto espacial/político/ideológico do qual fez parte a construção da cidade pelas mãos daqueles trabalhadores. Ao analisar *Imemorial*, a crítica e pesquisadora Florencia Garramuño chama atenção para a presença de restos ou traços na arte contemporânea brasileira, que efetiva esteticamente um procedimento relacional entre os tempos, mediado pelo uso de fotografias de arquivo, onde:

A presença material – captada em objetos e discursos fisicamente presentes – se diferencia de outras formas de representação da memória e da história. Elas exibem uma montagem de tempos heterogêneos que evidenciam a porosidade das épocas e ativam um poder de sobrevivência de intenso poder evocativo e perturbador (GARRAMUÑO, 2017).

A operação de mobilizar/convocar materialmente o passado para a obra de arte no presente contemporâneo pode ser lida neste caso como lembrança da sobrevivência do passado no presente. O trabalho com a matéria dotada de história se diferencia dos procedimentos tradicionais das belas artes, onde a representação mimética era o gesto que trazia para a obra aquilo que não estava presente.

As memórias materializadas conformam a obra em uma chave diferente daquela da representação/reconstrução do mundo pela arte, posto que se beneficiam de uma relação de ressonância com os atributos físicos das matérias apresentadas que produz um deslocamento, pelo uso na obra, de sentidos agregados, anteriormente gerados nas dinâmicas de uso e na inserção do objeto nas relações sociais, como explicita o estudioso de cultura material Ulpiano Menezes:

Os atributos intrínsecos dos artefatos, é bom que se lembre, incluem apenas propriedades de natureza físico-química: forma geométrica, peso, cor, textura, dureza, etc. etc. Nenhum atributo de sentido é imanente. O fetichismo consiste, precisamente, no deslocamento de sentidos das relações sociais – onde eles são efetivamente gerados – para os artefatos, criando-se a ilusão de sua autonomia e naturalidade. Por certo, tais atributos são historicamente selecionados e mobilizados pelas sociedades e grupos nas operações de produção, circulação e consumo de sentido (MENEZES, 1998).

Ao consultar o arquivo público do Distrito Federal, Rennó recupera, através das imagens, traços da existência de pessoas, que foram enterradas na fundação da cidade. As marcas indicadas na imagem pela perfuração dos grampos que fixaram as fotos às suas fichas, ganham na obra a dimensão da fixação definitiva do destino desses trabalhadores “dispensados por motivos de morte”<sup>1</sup> ao espaço de Brasília. O procedimento estético da artista provoca a reinserção histórica, política e social das imagens dos retratos ao seu contexto original de produção que, em diálogo com o contexto de criação e apresentação da instalação, evoca o tempo como dimensão experiencial e afetiva frente à obra de arte. Este elemento material, mobilizado na obra contemporânea como dimensão evocativa do passado, será o que denominamos matéria-documento.

Tal procedimento não é exclusivo do trabalho de Rennó, podemos identificá-lo na obra de diversos artistas contemporâneos, tanto nas artes visuais, quanto nas artes cênicas, como é o caso de diversas montagens da Cia Teatro da Vertigem e, em particular, da peça *O Filho*, inspirada no livro “Carta ao Pai”, de Franz Kafka, encenada por essa companhia em 2015, num galpão de 500 m<sup>2</sup> no Sesc Pompéia, em São Paulo.

Conhecida por realizar montagens teatrais em espaços não convencionais como igrejas, hospitais ou presídios, a companhia sediada em São Paulo explora, desde sua criação no início dos anos 1990, um certo sentido de memória do espaço como elemento central na construção de suas dramaturgias. No caso de *O Filho*, segundo entrevista da diretora Eliana Monteiro (2015) no programa Metrópolis, a memória veio pelo acúmulo dos móveis obtidos na André Luiz<sup>2</sup> (sic) ou recolhidos na rua. O ator Antônio Petrin, em entrevista para o mesmo programa, ressalta que “a cenografia [é] realmente ousada, o testemunho daqueles objetos que estão ali faz parte da história. Você sabe que naquela poltrona alguém conviveu muito tempo. Isso para o espetáculo acaba nos trazendo essa energia.” (PETRIN, 2015).

Se a inscrição da marca do tempo é aquilo que define a natureza do que estamos chamando de matéria-documento, é interessante notar que os objetos mobilizados para a construção do cenário da peça *O Filho* não tenham sua origem em períodos históricos distantes de seu uso pela encenação, tampouco se insiram na lógica daqueles objetos históricos museológicos, excluídos de circulação pela percepção de singularidade atribuída em sua dinâmica social. Os móveis que compõem o cenário, como o sofá citado pelo ator, ainda que

---

<sup>1</sup> O site da artista apresenta um fragmento do texto de Charles Merewether que informa sobre o processo de pesquisa da artista no arquivo público e o uso de imagens de trabalhadores mortos na construção.

<sup>2</sup> Instituição de caráter filantrópico em São Paulo que recolhe doações de móveis, roupas e utensílios, tanto para atender aos assistidos, quanto para vender, como forma de arrecadação de fundos para a obra social.

marcados por uma “vida pregressa” inscrita na matéria que os constitui, não foram marcados por fatos excepcionais (como no caso das fotografias de trabalhadores da construção de Brasília). Ao contrário disso, aqueles móveis recolhidos pertenceram a pessoas anônimas, em suas vidas ordinárias e são atualizados no presente da encenação, ativando, como postulou Florencia Garramuño sobre o trabalho de Rennó, “uma sobrevivência frequentemente fantasmal e paradoxal” que, neste caso, se refere àquele cotidiano ordinário que testemunhou a existência pré-cênica dos objetos.

Enquanto o trabalho de Rennó opera uma montagem através do tempo, conectando a época do registro original e a de sua apropriação pela artista, podemos dizer que a dramaturgia, através da cenografia de *O Filho*, opera uma montagem social, que aproxima as vidas de pessoas anônimas e ordinárias, inscritas no passado daqueles móveis, às vidas ordinárias que estão sendo encenadas pelos atores da peça, pertencentes a uma classe social diversa. Neste caso, o que emana da presença daqueles objetos é uma ressonância de alteridade.

### **Instalação contemporânea e reconfiguração do espaço**

Em “Redefinindo a especificidade de localização”, Douglas Crimp analisa as novas implicações da arte diante dos pressupostos da escultura instalativa. Partindo da obra de Richard Serra, Crimp disserta sobre as implicações que a introdução da especificidade de localização<sup>3</sup> introduzem na experiência com a obra de arte. O autor nos lembra que tal prática objetivava uma crítica materialista dos pressupostos institucionais da arte moderna (galerias, mercado, museus, públicos especializados), permeados por relações de poder ocultadas pelo discurso estético (CRIMP, 2005, p. 140). Remontando aos artistas minimalistas de meados dos anos 1960, Crimp lembra que:

Os objetos minimalistas fizeram com que a consciência se voltasse novamente pra si mesma e para as condições do mundo real que eram seus fundamentos. Estabeleceu-se que as coordenadas de recepção não existiam somente entre o espectador e a obra, mas permeavam o espectador, a obra e o lugar em que ambos se encontravam (2005, p. 137).

É interessante notar como a conformação espacial da obra tridimensional instalativa provoca uma reconfiguração da experiência do local, a partir de uma dinâmica do observador, que constrói, na inter-relação entre obra e contexto, suas leituras. Tal relação é apontada pelo artista Richard Serra ao frisar o esvaziamento da referência ao autor produzido pela instalação

---

<sup>3</sup> Ou o *site specific*, termo mais difundido em inglês, mesmo em textos sobre arte em língua portuguesa.

em espaço público, onde “o que importa é como a obra altera um determinado local, não a *persona* do autor” (SERRA apud CRIMP, 2005, p. 147).

Convocado em sua percepção espacial e tendo seu corpo inserido numa experiência de escala, diante das grandes esculturas de Serra, o observador experimenta sensorialmente as possibilidades de fruição ou os limites impostos ao seu trânsito e à visão do espaço em que se encontra. Analisando a instalação da obra *Fatia* (1980) na Galeria Leo Castelli, em Nova York, Crimp chama atenção para uma experiência do conceito contido na obra em termos abstratos e sensoriais, que faz com que o frequentador da galeria de arte “perceba dolorosamente as limitações desta, e o sufoco por que passa ali a experiência artística” (CRIMP, 2005, p. 145).

Em sua pesquisa sobre o afeto na instalação de arte contemporânea, a pesquisadora neozelandesa Susan Best assinala para a importância do interesse, da cativação da atenção como uma dimensão pouco apontada (e tomada como certa) na interação do observador com a obra de arte. Segundo a autora, esse movimento em direção à obra (enquanto objeto que induz ou provoca o afeto) não é fixo ou prescrito, mas envolve impulsos em direção ao toque, ao deslocamento corporal, em vias de ajuste nas distâncias do olhar (poderíamos pensar também em distâncias da audição), segundo escalas, intensidades, materiais e tipos de experiências convocadas pelas obras.

A instalação *Roadkill* (Simryn Gill, 1999-2000), analisada por Best, é composta por pequenos carrinhos dispostos no chão do espaço expositivo. Feitos de objetos esmagados coletados em estradas, estes carrinhos convocam os espectadores a agacharem e examinarem suas identidades, reconhecendo ali os materiais de consumo do dia-a-dia. Ao contrário do gigantismo das obras de Serra, é o tamanho diminuto das peças que compõem *Roadkill* que requer de seus observadores a busca de diferentes pontos-de-vista e posturas, reivindicando, da mesma forma, uma alteração na experiência relacional corpo-obra-contexto.

### **Espaço sensorial e montagem social no trabalho instalativo de Renata Pinheiro**

O trabalho em artes visuais de Renata Pinheiro também aponta para a importância da interação e do estabelecimento de processos de contextualização e troca entre observador e obra, em uma dinâmica relacional, onde não se espera fixação de sentidos. O crítico de arte Moacir dos Anjos, na apresentação da instalação *Colchão III* (1997), de Renata Pinheiro, no Mapeamento Nacional da Produção Emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais, afirma o seguinte:

Renata Pinheiro investiga e condensa, numa cena criada, o mistério de seu aparecimento. Feita de tecido, espuma e ferro, uma figura tosca se prostra sobre o colchão gasto e queimado do qual emergiu. Traz nela, bem aparentes, as marcas, suturas e faltas que, usualmente escondidas do pensamento e do olho, registram a dor de desentranhar-se do que já é conhecido (ANJOS, 2000, p. 134).

Imagem 1 - Registro fotográfico de *Colchão III*, de Renata Pinheiro, por Fred Jordão



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2021)

*Colchão III* reconfigura uma peça de mobiliário doméstico, um colchão de casal sobre uma cama de madeira. A obra faz emergir uma figura disforme que, composta pelo mesmo material de que são constituídos os colchões, parece originar-se de suas entranhas. Com este trabalho, Renata gera um deslocamento da forma diária de interação (corporal) com camas e colchões, com o espaço privado e com a estrutura da vida doméstica.

Como apontado pelo curador, algumas pistas materiais (a sujeira, o desgaste e as aparentes suturas) emprestam à forma emergente texturas de entranhas da terra, de sinistros artefatos escondidos sob a paz da propriedade familiar que repousa sobre o leito matrimonial. Interferindo numa espécie de cama-modelo, deslocada de seu uso corriqueiro para o espaço do museu ou da galeria de arte, a artista nos faz ver a pulsão de erupção desses seres disformes nas camas à nossa volta. O que os alimenta? O que os faz despertar? Por que a experiência diante desta obra nos causa repulsa, incômodo?

Se nas instalações de Serra, a experiência sensorial diante da obra envolve a fruição corporal do espaço expositivo, seus limites e contenções, a obra de Renata tensiona os limites

do espaço social e dos sistemas ideológicos regidos por uma dada configuração de família e propriedade, que encontra na cama matrimonial sua síntese. O sociólogo Jean Baudrillard indica que a ligação, o “conluio”, entre seres vivos e objetos produz nesses últimos (“os deuses domésticos”) “uma densidade, um valor afetivo que se convencionou chamar de ‘presença’” (BAUDRILLARD, 2009, p. 22). Referindo-se à persistência, nas residências modernas, do conjunto composto por guarda-louça, leito central e armário, o autor afirma que:

Se tais móveis se vendem não é porque sejam menos caros, é porque trazem em si a certeza oficial do grupo e a sanção burguesa e também porque esses móveis-monumentos (buffet, cama, armário) e sua disposição recíproca respondem a uma persistência das estruturas familiares tradicionais em amplas camadas da sociedade moderna (BAUDRILLARD, 2009, p. 23).

Embora não nos seja facultado o toque naquele ser disforme, sua irrupção nos causa repulsa. Embora não sintamos nenhum cheiro, nossa visão nos informa sobre o possível aroma<sup>4</sup> putrefato daquele material. Lembramos aqui que Vivian Sobchack afirma que o corpo “*na experiência*, vive a visão sempre em cooperação e troca significativa com outros meios sensoriais de acesso ao mundo, um corpo que faz sentido antes de produzir um pensamento consciente e reflexivo.” (SOBCHACK, 2004, p. 59, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Na experiência diante de *Cama III*, vivemos com todos os sentidos aquela *cena* (e aqui destacamos a palavra no texto do curador). Nosso corpo se relaciona com a presença da cama apontada por Baudrillard, sua densidade, seu valor afetivo, o sentimento que se constitui de uma relação de intimidade com o objeto, com a experiência cotidiana de deitar, acordar, fazer sexo em camas em geral que, até então, não sabíamos (ou fingíamos não saber) possuírem os germes de tal aparição. Voltando a Menezes, podemos afirmar que o procedimento estético de Renata não se relaciona com nada intrínseco à forma da cama matrimonial, mas advém do deslocamento de sentidos gerados nas relações sociais, que permeiam os usos e simbologias de tal objeto na sociedade em que vivemos. Em última análise, o procedimento artístico contemporâneo de Renata Pinheiro, ao utilizar-se de um material não convencional das belas artes, converte todo e qualquer leito matrimonial em objeto de questionamento, em arte.

---

<sup>4</sup> Cabe recordar aqui que o nome da produtora que Renata possui em sociedade com Sérgio Oliveira (seu companheiro de vida e trabalho) é Aroma Filmes. É essa produtora que assina os filmes, tanto que Renata dirige sozinha, quanto suas parcerias em codireção com Sérgio. A adoção de um nome que remete a um sentido, a princípio não mobilizado na experiência audiovisual, é mais uma pista da ênfase na sensorialidade nos trabalhos de Renata Pinheiro.

<sup>5</sup> No original: “*in experience*, lives vision always in cooperation and significant exchange with other sensorial means of access to the world, a body that makes meaning before it makes conscious, reflective thought.” (SOBCHACK, 2004. P. 59).

A carreira de Renata Pinheiro é interessante, nesta abordagem relacional do cinema com as artes visuais, pois sua atuação neste campo se configura como uma base conceitual e estética para o seu processo criativo na realização audiovisual e no seu trabalho como diretora de arte.

Renata é formada no curso de Artes Plásticas da Universidade Federal de Pernambuco em 1993 e cursou uma extensão em Artes Cênicas na mesma instituição. Participou intensamente do movimento artístico-cultural que se desenvolveu na cidade de Recife ao longo da década de 1990: atuava, fazia cenografia para peças teatrais e shows, ilustrava encartes de CD e realizava uma pesquisa em artes visuais onde criava e expunha instalações. Em 1995, vai para Liverpool, Inglaterra, cursar especialização em escultura e instalação na John Moores University. Após seu retorno a Recife, é convidada a se juntar ao coletivo de artistas Camelo. Realiza diversas exposições individuais e participa de coletivas, das quais destaca-se *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais. Desconcertos da Forma*, com curadoria de Moacir dos Anjos, que teve itinerância durante os anos 2000 por diversas cidades brasileiras.

Juntamente com a trajetória nas artes cênicas e visuais, Renata passa a atuar no cinema, tendo assinado a direção de arte do curta-metragem *Texas Hotel* (1999), de Cláudio Assis, e segue realizando a função em diversos outros filmes. Em 2008, dirigiu seu primeiro curta-metragem, *Superbarroco*. Refletindo sobre a relação de seus trabalhos em artes visuais e o seu ingresso no cinema, Renata afirma que:

Eu trabalhava com instalação, as pessoas iam às minhas exposições. A instalação é a base do trabalho de direção de arte que eu faço. Porque elas eram extremamente sensoriais [...] a minha investigação sempre é a sensação. O sensorial no espaço através das texturas, das cores, o clima que isso passa. Eu estava fazendo uma espécie de cinema sem saber, com as minhas instalações. (PINHEIRO, 2019).

Ainda sobre a instalação *Colchão III*, é interessante traçar duas relações com o depoimento acima: o primeiro, já apontado pelo curador Moacir dos Anjos, é o aspecto cênico da instalação. A forma como a figura se desentranha do colchão, com uma curvatura que parece originar-se de uma força muscular que a projeta para o exterior, dota a obra de uma potência de movimento, sugere ação àquele ser inerte, procedimento similar ao obtido com os carrinhos de *Roadkill*, citados anteriormente. Já a redução de diâmetro na parte superior dota a figura de certo antropomorfismo, impregnando-a de uma animação inquisidora, direcionada ao lugar onde costuma repousar o rosto de quem deita sua cabeça no travesseiro.

O segundo aspecto que nos interessa é a forma como Renata trabalha a sensorialidade dos espaços. Em *Colchão III*, a artista cria uma relação dos corpos com o espaço que se realiza, tanto no local ocupado pelo observador (chamado ao exame daquele ser/material repulsivo),

quanto na evocação ao espaço da experiência cotidiana com o objeto cama. O corpo que está na exposição repudia a figura grotesca, mas não deita na cama. Sua repulsa resulta da experiência real, figurada na obra, que o faz ver emergir o monstro em seu próprio leito. Retomando a ambivalência que Vivian Sobchack aponta na experiência sensorial do cinema (SOBCHACK, 2004, p. 73), notamos que, também diante da instalação de Renata Pinheiro, podemos encontrar a ambivalência de uma experiência simultaneamente “real” (ou literal) de repulsa frente àquele ser/matéria emergente e uma experiência “como se fosse real” (ou figurativa) de se sentir habitando uma cama de onde emergem nossos próprios monstros domésticos.

### **A matéria-documento na direção de arte de Renata Pinheiro**

Examinaremos agora o recurso à matéria-documento no trabalho de direção de arte e realização de Renata Pinheiro. Como citamos anteriormente, sua primeira atuação profissional no cinema foi a direção de arte do curta *Texas Hotel*, de Cláudio Assis, rodado em um casarão antigo no centro do Recife, já bastante deteriorado. No filme, Renata trabalha com uma estrutura base, adequando os espaços para os personagens, sobrepondo sua intervenção a texturas preexistentes. O resultado é tão potente que todo o núcleo de personagens, bem como o cenário do hotel, voltam a aparecer no longa *Amarelo Manga* (2002), do mesmo diretor, também com direção de arte de Renata Pinheiro.

Podemos notar no trabalho de Renata que o recurso à incorporação de um desgaste material previamente existente em locações, ou a criação deste efeito, através de técnicas específicas de simulação, faz parte de um estilo que marca seu trabalho em obras como *Amarelo Manga*, *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006), *A Festa da Menina Morta* (Matheus Nachtergaele, 2008), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Deserto* (Guilherme Weber, 2017) e *Zama* (Lucrécia Martel, 2017).

O que vemos nos filmes apontados é uma gama de manejos da matéria-prima do espaço marcado pelo tempo, adequado a diferentes épocas, locais e situações cênicas, sempre pontuadas por personagens situados de alguma forma na marginalidade. Aqui também, como em *O Filho*, a materialidade dotada de marcas preexistentes funcionaria como elemento de ligação com a alteridade, com outras existências, distantes social ou temporalmente de atores e equipe que encenam as obras audiovisuais.

Percebemos, no trabalho de Renata, a ocorrência dos dois procedimentos de montagem citados anteriormente: a montagem temporal que interroga o passado do espaço ao revelar cores

de camadas antigas na pintura descascada, restos de ornamentos decorativos, revestimentos nobres desgastados. Por outro lado, verifica-se também uma montagem social, que aproxima as inúmeras existências marginais, que habitaram tais espaços (ou habitam outros tantos, com similar grau de desgaste), daquele universo cênico em construção. Nesse sentido, é interessante lembrar da crítica do documento, efetuada por Le Goff quando afirma que “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham poder” (2013, p. 495).

Ao agregar o desgaste e evidenciar toda uma duração material que testemunhou a decadência de um espaço, sua destituição do uso originário e conversão em território marginal, a direção de arte de Renata Pinheiro agrega aos espaços cênicos uma camada de memória que evoca as disputas de poder que impulsionaram tais transformações.

Os aspectos materiais texturizados que configuram o estilo de direção de arte de Renata Pinheiro são estimulantes à experiência sinestésica, uma vez que a textura é um elemento visual que remete diretamente a um sentido que não é visual: o tato. A filósofa e estudiosa das mídias Laura Marks explorou esta dimensão háptica da imagem e a multissensorialidade da experiência cinematográfica, destacando a importância desta para evidenciar o aspecto corporificado da memória, em jogo em certas produções audiovisuais (MARKS, 2000). Marks denomina de visualidade háptica a esta característica, presente em imagens que propiciam uma experiência multissensorial.

Ao recorrer às propriedades materiais da matéria-documento, Renata Pinheiro compõe o cenário do Texas Hotel utilizando-se da visualidade háptica como produto das relações de força que reservaram àquele espaço um uso marginal pré-cênico. A ativação sensorial, neste caso, beneficia-se do tipo de estruturação da imagem que cabe à direção de arte que, como aponta Vera Hamburger, se refere “à concepção do universo espacial e visual próprio a projetos artísticos que se caracterizam pela situação de imersão do corpo no espaço, alimentando-se essencialmente dessa convivência” (HAMBURGER, 2014, p. 26).

Imagem 2 – Captura de tela do filme *Amarelo Manga*

Fonte: República Pureza (2020)

Em entrevista concedida a uma das autoras, Renata Pinheiro afirmou que seu trabalho deve fazer com que atores e equipes possam acreditar na sensação que se tem no set, de que efetivamente entraram na atmosfera do filme e dos personagens. Tal afirmação evidencia uma consciência de Renata acerca da produção do espaço imersivo, neste caso, sendo a intervenção do trabalho de direção de arte o gesto que reconfigura a experiência dos corpos no espaço.

No trabalho de Renata como diretora de arte, o vestígio do tempo funciona como ativador multissensorial que, assim como em sua produção instalativa, reconfigura a experiência do espaço cênico a partir da montagem social que agrega, nas diferentes formas/tempos de habitação do espaço, as pessoas anônimas que imprimiram suas presenças pré-cênicas naquele lugar, elenco e equipe durante a encenação, bem como espectadores, afetados pela matéria-documento.

### **Instalação como afeto, experiência imersiva e potência de memória nos filmes de Renata Pinheiro**

Como realizadora, Renata Pinheiro tem uma trajetória na qual é visível sua marca estética. Grande parte de seus filmes foram realizados num período de grande efervescência criativa do cinema nacional, em especial do cinema produzido em Pernambuco.

Trata-se de possibilidades criativas que se firmam como alternativas ao modelo tradicional de produção do audiovisual. Uma contrarresposta ao cinema *mainstream*, que se dá por meio da valorização da sensorialidade, da participação do espectador, da carga conceitual e da potencialidade das imagens em movimento. Trata-se de “criar imagens que buscam afetar,

experimental linguagens coerentes com o conceito, alterar a percepção do olhar e exigir o envolvimento do espectador” (LIMA; IKEDA, 2011, p. 22).

A produção autoral de Renata Pinheiro no cinema inclui curtas e longas-metragens, onde assina a direção individualmente ou em parceria com seu companheiro Sérgio Oliveira. Sua obra como realizadora é marcada por visualidades particulares e grande importância concedida aos espaços cênicos. Observamos algumas de suas obras nas quais os conceitos aqui levantados se mostram mais evidentes: os curtas-metragens *Superbarroco* (2008) e *Praça Walt Disney* (2011), e o longa-metragem *Açúcar* (2017).

*Superbarroco* é um curta-metragem experimental no qual presenciamos alguns momentos de um personagem interpretado por Everaldo Pontes. O vemos transitar por espaços não definidos: vida, memória, imaginação ou sonho são construídos através da projeção de imagens sobre os espaços cênicos. Tendo sido em grande parte filmado em uma casa grande de um engenho que está na família de Renata há duzentos anos<sup>6</sup>, *Superbarroco* leva para o cinema a teatralidade e os procedimentos ilusionistas da arte barroca. Assumidamente não narrativo, o filme perturba a ordem usual de figura/fundo que o cinema tradicional constrói entre espaços e personagens.

Após uma breve apresentação do protagonista deslizando em frente à fachada de uma grande loja envidraçada o vemos esgueirar-se para coletar objetos em uma caçamba de lixo. Seu corpo não se posiciona no local mais próximo daquilo que busca alcançar, o esforço de esgueirar-se, dirigir-se com todas as suas partes (inclusive a expressão facial) em direção aos itens coletados, revela que estes não são objetos quaisquer. Trata-se de itens de maquiagem/conversão do protagonista no objeto de seus sonhos. Com a ajuda de tais artefatos, será possível que o personagem termine o filme tornando-se outro e, como tal, torna-se imagem.

Na passagem do urbano ao rural, *Superbarroco* subverte o espaço cartesiano. O personagem começa a caminhar e, vacilante, sobe em uma parede de areia dourada que se transforma em altar de igreja barroca, daí em diante a indiscernibilidade espacial passa a ser uma constante.

Estamos em uma velha casa grande rural. Espaço composto de objetos-memória, os chamados “deuses domésticos” citados por Baudrillard (2009) (mesa, buffet, relógio, fotos de família, armários). Vemos os badulaques recolhidos pelo personagem na caçamba, que agora reconhecemos, em meio a uma coleção de outros objetos semelhantes, como itens de tocador.

---

<sup>6</sup> Em entrevista reproduzida no site da Aroma Filmes, Renata Pinheiro faz essa afirmação. Disponível em: <<https://aromafilmes.wordpress.com/2012/06/03/superbarroco/>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

Após guardar suas últimas coletas, o protagonista começa a fazer um bolo. Sua boca balbucia uma música que ouvimos em cadência diversa da que vemos em seus lábios. Visão-audição encontram-se em descompasso proposital, fazendo com que estes sentidos, em geral atados no filme narrativo, ganhem autonomia. Um retrato envelhecido e a aparição de uma senhora que canta *Hino ao Amor* (Edith Piaf / M. Monnot, 1950) na versão brasileira de Odair Marcino pela voz de Dalva de Oliveira, trazem esta cantora para a cena. Dali em diante, memórias e sonhos encarnados em imagens coabitam o espaço, reconfigurando-o. São ações de um personagem-duplo, convidados de uma festa, uma diva em meia-idade, paisagens/cenas do passado (ou desejo de futuro?) na praia, banho de cachoeira e o *skyline* urbano que invade o pátio frontal da antiga construção. Através da projeção de imagens, *Superbarroco* erige a memória e o desejo de seu protagonista a uma dimensão material, vivida na pele, como a água da cachoeira/luz que banha o personagem no banheiro.

Imagem 3 – Captura de tela do curta-metragem *Superbarroco*.



Fonte: Aroma Filmes (2011)

O procedimento interfere na sensação espacial da casa, altera aquele local, adiciona outras dimensões ao espaço-tempo do corpo fílmico, que se torna não mais o resultado do registro de um referente no real, mas uma construção, um mosaico de espaços-ações onde presente, futuro e passado. Real, desejo, imaginação, sonho e recordação se sobrepõem em uma imagem de camadas de materialidades e temporalidades diversas.

Em *Superbarroco*, Renata Pinheiro faz com que seu personagem experimente aquilo que não foi possível ao observador de *Colchão III*: a coexistência material, num mesmo espaço, da experiência literal e figurada. O protagonista não se relaciona de forma figurada com sua memória ou sua imaginação/desejo, tal dimensão se materializa no espaço-tempo habitado,

presença e ausência são imagens literais na carne do filme, compostas da mesma natureza-luz da existência corporal do ator e dos objetos que, tornados feixe luminoso na projeção cinematográfica, são indiscerníveis das projeções que os rodearam no set de filmagem.

Sobre esta relação lugar-memória, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (2009) compreende o conceito de lugar como algo diretamente associado à memória e sua reverberação na consciência, na imaginação e nos corpos dos indivíduos. Partindo do pensamento de Merleau-Ponty, Malpas (1999) sugere que a memória dos lugares cria algo como um espaço virtual, uma duplicação do mundo externo percebido, com seus objetos e personagens.

Essa associação entre lugar e memória também está presente na obra *Poética do Espaço* (2008) de Gaston Bachelard, na qual propõe uma análise dos espaços, destacando a centralidade do lar na vida memorial dos indivíduos. Ele constrói uma ideia de lar como um lugar que agrega o princípio da habitualidade, da familiaridade, do costume, mas também do repouso, do descanso e da segurança:

Para Bachelard, o lar constitui um verdadeiro universo da vida íntima, onde podemos reconhecer diferentes zonas de intimidade, ou em outras palavras, diversas microgeografias que armazenam, cada uma a seu modo, um universo particular de pensamentos, memórias e associações livres. Assim, para além da interação pragmática corpo/lugar, Bachelard concebe o lugar como um repositório de memórias e afetos (ALVARENGA, 2017).

Assim, pensando os lugares como espaços que absorvem e acumulam memórias, Bachelard (2008) se opõe à ênfase na temporalidade proposta por Bergson (2010). Bachelard concebe que é o espaço que fixa a memória “em seus alvéolos”, opondo ao sentido da duração bergsoniana à ideia de fixação, uma vez que considera que as memórias são imóveis e fixas no espaço, se configurando, para ele, numa espécie de cenário:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço (BACHELARD, 2008, p. 27).

Para Bachelard (2008), não é a materialidade do mundo, em si, que armazena tais memórias, mas nós é que constituímos um espaço ontológico formado de memórias, como cópia do mundo (virtualidade). Deste modo, ao nos movermos nos espaços onde outrora habitamos, reencontramos os espaços passados e revivenciamos nossas experiências.

Seguindo este conceito de cenário/memória proposto por Bachelard, Casey (2000) compreende, além do que chama de memória-mente (a lembrança-imagem) e da memória-

corpo (a memória-habitual), uma memória-lugar. Para Casey, a memória-lugar compõe uma topologia virtual, como uma cópia especular do mundo que, deslocada da necessária conectividade e contiguidade do mundo, opera como um cenário teatral que armazena as cenas anteriormente vividas (ALVARENGA, 2017).

*Superbarroco*, em suas estratégias de projeções de imagens de tempos e memórias diversas sobre as paredes do espaço e sobre o corpo do personagem, evoca este espaço virtual que absorve as memórias, mas que necessita deste corpo para habitar, reencontrar e reviver, fazendo existir assim este reflexo de mundo memorial, este cenário de memórias que permeia o subjetivo da humanidade.

À medida que o personagem percorre o espaço e os elementos visuais evidenciam os vestígios do tempo no lugar, o espectador também é levado a estabelecer, baseado na sua relação subjetiva, uma experiência atravessada por suas memórias diante daquelas imagens. Assim, este lugar proposto por Renata Pinheiro em *Superbarroco* se configura como uma experiência imersiva para o espectador, gerando o que chamamos aqui de devir instalação.

Renata Pinheiro explora esse mesmo lugar-memória proposto por Bachelard no seu longa-metragem *Açúcar* (2017), codirigido por seu parceiro Sergio Oliveira. Este filme tem como cenário/locação o mesmo engenho no qual foi gravado o curta *Superbarroco*. Renata, que também assina a direção de arte do longa, explora as diversas camadas simbólicas da arquitetura, das texturas desgastadas, dos objetos-memória, das marcas temporais, numa tentativa de trazer à tona essa dita coexistência de espaços virtuais da memória.

Imagem 4 – Captura de tela do filme *Açúcar*



Fonte: Revista Continente (2021)

Em *Açúcar*, a personagem Bethânia, interpretada por Maeve Jinkings, retorna para o antigo engenho da sua família, na zona da mata pernambucana, e precisa lidar com os vestígios de um local que um dia foi próspero, mas hoje se encontra degradado e decadente. A estrutura arquitetônica do espaço no qual se embasa a narrativa apresenta a tradicional formação dividida entre casa grande e senzala, divisão esta que extrapola os aspectos arquitetônicos e se mostra incrustada na estrutura social brasileira.

Neste lugar, Bethânia é confrontada por uma realidade diferente da realidade presente em suas memórias. Diversos aspectos simbólicos colocados no decorrer da narrativa intensificam essa tensão entre passado, presente e futuro. Gradativamente a personagem vai se dando conta das diversas camadas de tempo que perpassam aquele lugar, sendo confrontada com as novas configurações e com a sua própria ancestralidade.

A ligação da personagem Bethânia com as tradições do passado e com uma realidade que só existe em suas lembranças, colabora para a angústia da personagem. Os resquícios de memórias da vivência de um passado de uma elite histórica se sobrepõem a um presente de decadência econômica e dinâmicas sociais que fazem emergir novos poderes e novas relações.

Os resquícios de uma sociedade colonial ainda atuante no interior do país coexistem com as dinâmicas do tempo presente. Camadas temporais são apresentadas por meio de recursos simbólicos, onde a materialidade desgastada da arquitetura efetiva uma montagem temporal que expõe o passado escravagista como cicatriz do apogeu econômico da cana de açúcar. Tal procedimento evidencia as consequências desta estrutura na formação social brasileira.

Vemos, no decorrer da narrativa, a casa e a paisagem sendo revisitadas, reencontradas, revividas pela personagem Bethânia, que percorre o espaço enquanto se defronta com uma infinidade de objetos de memória, lugares e paisagens que carregam não apenas subjetividades da personagem e de sua relação familiar (como é o caso dos móveis, fotografias, louças, etc.), mas também uma relação social coletiva (como é o caso da paisagem das vastas plantações de cana-de-açúcar, da estrutura da casa grande de engenho, etc.), aspectos visuais que envolvem embate de poderes, questões raciais, e a própria formação histórica e política do Brasil.

Para Tarkovski (1998), a memória se relaciona com o tempo e ambos contribuem para formar a nossa identidade no mundo, o tempo concedido para a nossa existência, determina as experiências que teremos em vida. Como lugares de intimidade, a memória e o tempo nos ajudam a reconhecer quem nós somos e o que procuramos ser. Refere-se a uma identidade formada através do tempo, da memória, e do que alcançamos neste processo transformador da vida.

A personagem Bethania, em *Açúcar*, vivencia esta relação apontada por Tarkovski, que traz o cinema por uma perspectiva espiritual em que a memória e o tempo são aliados em um contexto poderoso para discutir os anseios do nosso tempo, ao mesmo tempo que Renata sugere ao espectador, por meio das imagens imersivas, também vivenciá-las.

Renata explora, em *Açúcar*, o recurso estético-narrativo do realismo fantástico (assim como o fez em *Superbarroco* com o recurso das projeções) para expor para o espectador, de forma poética e inventiva, a relação dos personagens com suas memórias e sentimentos associados aos espaços que estes são postos a habitar. Esses lugares/cenários/paisagens evidenciam, nesses filmes, a potência da memória ao mesmo tempo que convocam o espectador a coabitar esses espaços, propondo uma relação imersiva, um devir instalação.

O curta *Praça Walt Disney* (2011), também em codireção com Sérgio Oliveira, evidencia de outra forma o procedimento da instalação contemporânea, em que a inter-relação espaço-contexto-público tem suas dinâmicas alteradas a partir do gesto artístico. Com referência explícita ao universo dos desenhos animados de Walt Disney, o curta parte da praça cujo nome homenageia o desenhista para problematizar a ocupação urbana, o direito à cidade, aos serviços e ao lazer em Recife.

Neste documentário, a questão da ocupação do espaço urbano é trabalhada a partir dos deslocamentos causados pela inserção de personagens, objetos e músicas em cenas, à primeira vista corriqueiras, da paisagem Recifense. Exemplo de tal deslocamento de sentido é a sequência em que dois jovens rapazes e uma mulher encham uma piscina infantil para uma família de banhistas na praia. A partir da sobreposição da imagem pela música tema do episódio *Aprendiz de Feiticeiro* do filme *Fantasia*<sup>7</sup> (Walt Disney, 1940), o serviço oferecido nas praias é desnudado em seu traço de exploração do trabalho humano (resquício vivo de uma sociedade escravocrata) e de afirmação da imobilidade social à qual estão condenadas as populações das classes econômicas desfavorecidas.

O filme começa com imagens de Recife vista do mar. A câmera se aproxima da praia até que, em contraplano, revela-se, chegando à praia vazia, uma grande figura formada por bolas coloridas cuja forma, devido à massificação excessiva dos personagens Disney em nosso imaginário (e ao título do filme), remete imediatamente à cabeça de Mickey Mouse. A partir daí, sequências de imagens apresentam o início do dia no Recife: um dono passeia com seu

---

<sup>7</sup> No episódio, o personagem mais famoso de Disney, Mickey Mouse, vive um ambicioso aprendiz de mago que, quando este vai dormir, pega seu chapéu mágico e enfeitiça uma vassoura para que faça seu cansativo trabalho de buscar água na fonte do lado de fora da casa do mago. Não sabendo controlar sua magia, o aprendiz se mete em grande confusão alagando a casa toda. Quando acorda, o mago resolve o problema, o repreende com uma vassourada e Mickey retorna a seu trabalho.

cãozinho, carros saem das garagens, pessoas se aglomeram em pontos de ônibus, piscinas e parquinhos protegidos por muros e grades esperam, vazios, seus poucos frequentadores, entregadores, motoristas e faxineiros se movem em ordenados espaços inabitados. Essas sequências e outras similares mais adiante ilustram a passagem de um dia (e uma noite) no Recife, e contrapõem as diferentes densidades de ocupação do espaço/tela da cidade. Nota-se na orla (e nos arredores da praça que dá nome ao filme) uma baixíssima ocupação do espaço público, enquanto em avenidas e pontos de ônibus há grande presença de pessoas, que parecem se deslocar para os seus trabalhos. Estase e movimento. Reclusão das altas classes em seus carros, muros, grades e portões, contraposta à mobilidade de corpos transeuntes, que tudo levam, a pé, sobre rodas, ou de canoa, para servirem àqueles que usufruem da praia e do bem-estar protegido dos apartamentos e playgrounds.

Imagem 5 – Captura de tela do curta-metragem *Praça Walt Disney*



Fonte: Porta Curtas (2011)

A inserção de objetos não usuais da arte tradicional, alheios ao contexto (como o arranjo de bolas coloridas em forma de cabeça de Mickey) modifica o espaço e tenciona a relação do espectador com os lugares apresentados, remetendo aos procedimentos da instalação contemporânea em *site specific*. Ao mesmo tempo, em *Praça Walt Disney*, o procedimento cinematográfico da montagem cria ritmos e sensações conflitivas entre as experiências resultantes das diferentes configurações imagéticas e sonoras de uso do espaço nas diversas áreas da cidade. Amplitude, ordenamento e silêncio entrecortado por ruídos pontuais agregam uma sensação de vazio ao entorno da praça Walt Disney, enquanto contenção em enquadramentos mais fechados, heterogeneidade e sobreposição de corpos, formas, materiais e

ruídos, produzem sensação de alta ocupação do espaço no ponto de ônibus da avenida. O contraste na composição das imagens e dos sons, juntamente com a diferença na duração dos planos (áreas da orla são mostradas em planos mais longos e ponto de ônibus em planos mais curtos) contribuem para a criação de diferentes percepções sensoriais destes espaços através do filme.

A pesquisadora australiana Anne Rutherford, tanto na análise de *Um Olhar a Cada Dia* (Theo Angelopoulos, 1995) quanto em sua reflexão sobre o documentário, ressalta como a relação entre componentes estéticos pode contribuir para geração de afeto pelo cinema. Remetendo-se às concepções de Eisenstein sobre a construção formal do filme como partitura, Rutherford identifica, na contraposição de sons, cores, paisagens, figuras e narrativas no filme de Angelopoulos, a busca pela “amplificação sensorial da experiência” (RUTHERFORD, 2002, p. 73. Tradução nossa)<sup>8</sup>. Contraindo-se à concepção de afeto como ruptura, por considerar que tal modelo perpetua a dicotomia entre fruição estética e narrativa, afeto e sentido, que historicamente submeteu o primeiro ao segundo no cinema em geral e no documentário em particular, a pesquisadora defende uma mudança na maneira de pensar, tanto a natureza do espectador no documentário (reconhecendo-o como potencialmente afetivo), quanto as hierarquias entre imagens/sons e palavra [enquanto o discurso da verdade jornalística] no documentário (RUTHERFORD, 2003, p. 128-129). Como proposta de superação de tal dicotomia, Rutherford se pergunta se “[há]á alguma maneira de manter afeto e significação juntos para enriquecer a potência de ambos: uma ‘co-presença’ que poderia funcionar com a tensão dialética entre os dois como uma força, uma fonte de diálogo dinâmico, um impulso energético?” (RUTHERFORD, 2003, p. 129. Tradução nossa).<sup>9</sup>

Consideramos que o filme analisado poderia apontar no caminho da resposta à pergunta de Rutherford, uma vez que, ao atuar artisticamente tendo as condições do mundo real como seus fundamentos e interferindo no espaço urbano de Recife com estratégias da arte contemporânea de instalação, Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira fazem com que o impulso investigativo/documental de Praça Walt Disney, sua questão conceitual, se desloque para o domínio estético, se apresente em sua forma. Ainda que não haja a presença da palavra no filme, este é dotado de uma grande força discursiva, que se produz, tanto pela associação das imagens e sons contrabandeados do reino da animação fantasiosa que desnuda o real das relações sociais

---

<sup>8</sup> No original: “sensory amplification of experience”.

<sup>9</sup> No original: “Is there a way to hold affect and signification together in order to enrich the potency of both: a ‘co-presence’ that could work with the dialectical tension between the two as a force, a source of dynamic dialogue, an energetic drive?”

no Recife (e no Brasil), quanto pela fruição sensorial de seus componentes estéticos que amplificam o afeto da experiência diante do filme.

O espectador é levado, nestes filmes de Renata aqui apresentados, a imergir nos espaços, numa experiência que extrapola a audiência cinematográfica tradicional. Na relação entre a subjetividade e o mundo, intervém algo mais do que a dimensão psicológica que nos é familiar - o eu com sua memória, inteligência, percepções, sentimentos, etc.

Essa experiência imersiva, esse “algo mais” que acontece em nossa relação com o mundo e com a arte, se passa numa outra dimensão da subjetividade, bastante desativada no tipo de sociedade em que vivemos, dimensão que remetemos aqui ao conceito de “corpo vibrátil”, cuja definição seria a potência que tem nosso corpo de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca em nós ao vivo. Nossa consistência subjetiva é feita desta composição sensível, criando-se e recriando-se impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam (ROLNIK, 1999).

O “corpo vibrátil”, no qual o contato com o outro, humano e não humano, mobiliza afetos, tão cambiantes quanto a multiplicidade variável que constitui a alteridade. É o mundo compondo-se e recompondo-se singularmente na subjetividade de cada um. É um algo mais que captamos para além da percepção e o captamos porque somos por ele tocados, um algo mais que nos afeta para além dos sentimentos (ROLNIK, 2007).

Nos filmes imaginados por Renata Pinheiro, como pode ser visto no recorte aqui apresentado, há um transbordamento do narrativo, uma vontade de algo que não seja só uma história (um sentido, uma emoção), mas que percute no corpo, em estados pouco evidentes do corpo e da consciência, submergindo o espectador num “banho” de sensações.

Nestes filmes, a “sutura” entre o fílmico e a experiência do espectador já não depende mais da coerência do processo de narrativização. Outros circuitos de afinidade espectador-filme se estabelecem. Trata-se de filmes-instalação e se assumem como algo que não quer refletir nem decifrar o mundo captado pela câmera, mas tão-somente o isolar num espaço onde se possa experienciá-lo de maneira intensificada. Diante disso, apontamos para os transbordamentos e interconexões da arte contemporânea e do cinema, presentes na obra de Renata Pinheiro.

Observa-se, nos filmes aqui apresentados, a proposição de um outro tipo de experiência cinematográfica. Neste caso, o espectador não tem a obrigação da visão bloqueada, como a do espectador do cinema tradicional. Trata-se de um espectador que está pronto não a se confundir com a existência ficcional de personagens ou a se confundir ilusoriamente no espaço de um cenário, mas a entrar na imagem (PAÏNI, 2009).

Essa fruição, relacionada aqui a estes filmes, não seria simplesmente bissensorial (áudio e visual), ela iria além, teria uma sensorialidade imersiva. Esses filmes, por suas peculiaridades estéticas, propõem uma maior participação do espectador, por meio da percepção ativa em sua fruição. Susan Sontag (apud CROCKER, 2007) declarava que artistas e intelectuais como Marshall McLuhan, Glenn Gould e John Cage propunham a sensação, e não a ideia, como unidade básica da arte. O que pensamos é que, seguindo uma certa tendência do cinema contemporâneo, esses filmes de Renata Pinheiro pedem relações mais sofisticadas, que impõem uma redefinição do papel do corpo na percepção do mundo.

Nestas obras, a carga multissensorial e conceitual, associada à estrutura imersiva típica do cinema (sala escura, silêncio, som envolvente etc., que provocam um distanciamento do mundo externo, um desprendimento momentâneo com a realidade), colaboram com esta experiência estética diferenciada, criando uma espécie de atmosfera sensível que envolve o espectador e proporciona catarse.

Diana Domingues (1998) explica que, na instalação, o participante é obrigado a ver a si próprio como parte da situação criada. Assim, no caso desse devir instalação, o espectador se vê diante de uma experiência na qual suas reações e questionamentos diante das imagens constituem parte da proposição fílmica. Sobre o espectador participante, Parente diz:

A obra não é mais algo fechado, preexistente à relação com o espectador, vale dizer, a obra contemporânea perdeu sua autonomia e é a relação com o espectador que produzirá a transformação que dela se espera. Se o artista, de um lado, faz a obra em função de determinada relação dele com a vida, o espectador, de outro, terá de encontrar um lugar na relação com a obra ou esta não existirá como algo que interessa (2009, p. 257).

Assim, esse devir instalação que propomos existir na experiência cinematográfica dos filmes de Renata Pinheiro se mostra como um momento de imersão sensível do corpo e de percepção criativa, onde o espectador tem uma fruição livre, a partir de estímulos sinestésicos e multissensoriais, que levam a uma experiência de outra ordem, que não necessariamente aquela que, durante muito tempo se entendeu como experiência cinematográfica.

## **Conclusão**

Observando as materialidades na conformação dos espaços nas obras de Pinheiro, um elemento é recorrente. As marcas de desgaste e envelhecimento agregam texturas do tempo às matérias do espaço, intensificam a potência afetiva das obras, falam do passado, do presente e do futuro. Notamos essas marcas no colchão, na casa sede de engenho, no Texas Hotel, assim como na casa-ruína incrustada em meio aos edifícios de alta-classe que, sob os acordes de

*Aquarela do Brasil* (Ary Barroso, 1939) hospeda o sorriso inocente da menina que ainda desconhece sua imobilidade social<sup>10</sup>. Imagem-síntese das contradições que encerra a investigação do espaço urbano de Recife.

Lidando com matérias do mundo, Renata produz seus espaços. Sequestrados do real, perturbados em gestos artísticos que os reconfiguram à serviço da experiência dos conceitos propostos, sempre respondem à pergunta “Por que sou uma obra de arte” ao fornecerem matéria sensível, ao mesmo tempo em que fazem refletir a partir do corpo e nos questionar sobre as ordens estabelecidas do mundo do qual emergem.

O olhar que se volta para a matéria remanescente inscrita na obra de arte contemporânea, como vimos no trabalho de Rosângela Rennó, do Teatro da Vertigem, e em Renata Pinheiro é um olhar que, ao mesmo tempo em que reconhece a validade de toda e qualquer matéria como documento, também reconhece toda e qualquer matéria como legítima de compor uma obra de arte. Neste jogo, se incorpora uma crítica a este documento, convocando para o diálogo contextos históricos, políticos e sociais daquele objeto ou lugar. O efeito estético das obras analisadas deriva da experiência sensível possibilitada pelas características formais, que incorporam as marcas do tempo, os vestígios de sua duração ou as lacunas de sua deterioração (ou seus deslocamentos). Este pode mostrar-se um recurso potente como uma chave de criação (ou leitura), partindo da memória como afeto.

Como vimos, a partir da obra de Richard Serra e Simryn Gill, a materialidade da instalação contemporânea constrói uma interação corporal – que pode ser, inclusive, perturbadora – entre espectador, obra e espaço expositivo. Este aspecto aparece, nos trabalhos de Renata Pinheiro, como recurso discursivo, apresentando a experiência do conceito de forma sensorial. Na transição de seu trabalho em artes visuais para a realização cinematográfica, notamos uma permanência do interesse pela materialidade, conformada através da exploração cuidadosa de elementos formais estimulantes dos sentidos, tanto na dimensão pró-fílmica, como ocorre em seu trabalho como diretora de arte e realizadora, seja utilizando-se da marca do tempo (*Texas Hotel* e *Amarelo Manga*), seja criando camadas de tempo-imagem (*Superbarroco*, *Açúcar*), quanto na dimensão fílmica, inserindo sons contrabandeados que ressignificam a imagem ou articulando o corpo fílmico em enquadramentos, sons e duração de planos na produção de diferentes percepções sensoriais dos espaços (*Praça Walt Disney*).

O recurso à expressão artística através da memória inscrita na matéria apresenta-se aqui como uma forma de investigação sensorial do passado e da alteridade. Construída através dos

---

<sup>10</sup> Essa descrição refere-se à cena final de *Praça Walt Disney*.

procedimentos de montagem e imersão e efetivada pela imagem háptica e ativação do corpo vibrátil na experiência com as obras. Em uma sociedade desprovida de memória, como propõe Nora, tal experiência parece uma tentativa de fazer (re)sentir relações perdidas na sociedade contemporânea.

Neste contexto, o filme-instalação se assume como algo que não quer refletir nem decifrar o mundo captado pela câmera, mas tão-somente o isolar num espaço onde se possa experienciá-lo de maneira intensificada.

Renata Pinheiro, em seu trânsito entre artes visuais, direção de arte e realização audiovisual, utiliza-se das matérias ressoantes do mundo por todas as manifestações em que se expressa. Por meio de estratégias imersivas, os filmes de Pinheiro, propondo ao espectador um devir instalação, beneficiam-se da potência dos lugares como repositórios de memórias e afetos, e corroboram com o entendimento de que há outras sensibilidades possíveis ligadas ao cinema contemporâneo experimental brasileiro, que se diferenciam daquelas do cinema tradicional.

## Referências

ALVARENGA, André. Lugar e memória: cenários. **Revista GEOgraphia**, v. 19, n. 41, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13822>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

ANJOS, Moacir dos. Desconcertos da Forma. In: RIBENBOIM, Ricardo (ap.). **Mapeamento Nacional da Produção Emergente: Rumos Itaú Cultural**. São Paulo: Imprensa Oficial Unesp, 2000.

AROMA Filmes. **Superbarroco**, 2011. Disponível em: <<https://vimeo.com/18791604>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Perspectiva: São Paulo, 2009.

BEST, Susan. What is Affect? Considering the Affective Dimension of Contemporary Installation Art. **Australian and New Zealand Journal of Art**, n. 3, 2015.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CASEY, E. **The fate of place**. Berkeley: University of Califórnia Press, 1997.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CROCKER, S. Sounds complicated: what sixties audio experiments can teach us about the new media environments. In: J. MARCHESSAULT; S. LORD (ed.). **Fluid screens, expanded cinema**. Toronto: University of Toronto Press, 2007. p. 52-73.

DOMINGUES, Diana. As instalações multimídia como espaços de dados em sinestesia. In: FECHINE, Yvana; OLIVEIRA, Ana Cláudia de (Org.). **Imagens Técnicas**. São Paulo: Hacker Editores, 1998.

ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26985/renata-pinheiro>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

FESTIVAL do Rio. **Revista Continente**, 2021. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/secoes/curtas/festival-do-rio>>. Acesso em: 10 set. 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. Políticas da memória na arte contemporânea: “Imemorial”, de Rosângela Rennó. Trad. Martina Altaf. **Revista Transas**. Letras y artes de América Latina, 21 dez. 2017. Disponível em: <<http://www.revistatransas.com/2017/12/21/politicas-da-memoria-na-arte-contemporanea/>>. Acesso em: 05 abr. 2021.

HAMBURGER, Vera. **O desenho do espaço cênico: da experiência vivencial à forma**. 2014. 323 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós- Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LE GOFF, Jacques. **História & Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LIMA, Dellani; IKEDA, Marcelo. **Cinema de garagem: Um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Belo Horizonte: SuburbanaCo, 2011.

MALPAS, J. **Place and experience**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

MARKS, Laura U. **The skin of the film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses**. Durham, London: Duke University Press, 2000.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067>>. Acesso em: 05 abr. 2021.

MEREWETHER, Charles. “**Archives of the Fallen // 1997**”. In *The Archive: Documents of Contemporary Art*. London e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel e MIT Press, 2006. p. 160-162. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/about/19>>. Acesso em: 05 abr. 2021.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MONTEIRO, Eliana. Metrópolis: Entrevista com Teatro da Vertigem. **Youtube**, 03 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TuwRHOG7rs>>. Acesso em: 05 abr. 2021.

NORA, Pierre. Entre Memória e História. A problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. **Proj. História**, São Paulo, v. 10, dez. 1993.

PAÏNI, Dominique. **Por que se expõe o cinema**. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/55518/35594>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

PARENTE, André. O golpe do corte de Sólon Ribeiro. In: MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 255-262.

PETRIN, Antônio. Metrópolis: Entrevista com Teatro da Vertigem. **Youtube**, 03 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TuwRHOG7rs>>. Acesso em: 05 abr. 2021

PINHEIRO, Jane. **Arte Contemporânea no Recife dos anos 90**: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Luna. 1999. 168 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

PINHEIRO, Renata. Arquivo pessoal. **Entrevista** realizada por Skype em 11 de junho de 2019.

PORTA Curtas. **Praça Walt Disney**, 2011. Disponível em: <[https://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=praca\\_walt\\_disney](https://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=praca_walt_disney)>. Acesso em: 30 abr. 2021.

REPÚBLICA Pureza. **Amarelo Manga** – Trailer, 2020. Disponível em: <<https://vimeo.com/430603958>>. Acesso em: 12 set. 2021.

ROLNIK. Suely. **Subjetividade em obra**: Lygia Clark, artista contemporânea. 2007. Conferência proferida no Museu d'Art Contemporani de Barcelona, por ocasião das exposições Zuch Tecura e The Prinzhorn Collection: Traces upon the Wonderblock (Barcelona, 2001). Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2021.

ROLNIK. Suely. Molda-se uma arte contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. **The Experimental Exercise of Freedom**: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>>. Acesso em: 09 jul. 2021.

RUTHERFORD, Anne. Precarious boundaries: affect, mise-en-scène, and the senses. In: SMITH, Richard Cándida (org.). **Art and the Performance of Memory Sounds and Gestures of Recollection**. London; New York, Routledge, 2002.

RUTHERFORD, Anne. The poetics of a potato: Documentary that gets under the skin. **Metro Magazine**, n. 137, 2003.

SOBCHACK, Vivian Carol. **Carnal Thoughts** – embodiment and moving image culture. Berkeley; Los Angeles, University of California Press, 2004.

TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins, 1998.

Recebido em: 06/05/2021

Aceito para publicação em: 24/09/2021