

OS SOBREVIVENTES: DEPOIS DE “O ESTADO DAS COISAS”

THE SURVIVORS: AFTER THE STATE OF THINGS

Fabiana Feronha Wielewicki / UFAM e ID+

RESUMO

O Estado das Coisas de Wim Wenders (1982) tem como tema central a impossibilidade de realização de um filme. Durante as filmagens, a película acaba e a equipe fica à espera de recursos para continuar seu trabalho. Aguardam todos em um hotel localizado em frente ao mar, junto da serra de Sintra, em Portugal. Este estudo detém-se sobre questionamentos surgidos no confronto entre as cenas de *O estado das coisas* (realizadas em 1981) e as imagens por mim produzidas no edifício que serviu de locação para o filme. Passados mais de 30 anos, o que o Hotel Arribas e a paisagem de Sintra podem contar sobre o filme de Wenders? Este texto propõe uma reflexão centrada no cruzamento e sobreposição de camadas de tempo, expondo a tensão entre os conceitos de lugar e imagem.

PALAVRAS-CHAVE

Artes Visuais; Cinema; Imagem; Lugar; Narrativas ficcionais

ABSTRACT

The impossibility of making a movie is the central subject of Wim Wenders' The State of Things (1982). During the shooting, film supply ran short and the staff was forced to wait for funds in order to resume work. They all have to wait in a hotel facing the sea in the surroundings of Sintra, in Portugal. This paper deals with issues that rise from confronting scenes of The state of things filmed in 1981 and the images I produced in the same building that served as set. Over thirty years on, what can the hotel and Sintra scenery tell about Wenders' movie? This paper discusses the crossing and overlapping of time layers, highlighting the tension between the concepts of place and image.

KEYWORDS

Visual arts, Cinema, Image, Place, Fictional Narratives.

Introdução

Não foi difícil localizar a grande piscina azul do Hotel Arribas na Praia Grande (Sintra, Portugal) com mais de 100 metros de comprimento num sobrevoo pelas praias na região de Sintra (pelo *Google Earth*). Lá estava o hotel onde foi filmada grande parte de *O estado das coisas* (*Der stand der dinge*, 1982), de Wim Wenders. O filme do cineasta alemão foi o mote para o desenvolvimento do projeto *Depois de 'O estado das coisas'*, a ser comentado aqui.

O hotel utilizado como locação para o filme despertava meu interesse não apenas pela sua grande escala e proximidade do mar, mas também pela condição de quase ruína em que se encontrava. O depoimento de Wenders sobre a sua experiência em Sintra (que culminou na realização de *O estado das coisas*) alimentou ainda mais a vontade que possuía de conhecer aquele lugar. Chamava a atenção no relato do realizador a comparação do edifício do hotel com a imagem de uma baleia que dera à costa. As imagens do local no filme me intrigavam, sobretudo pelo contraste estabelecido entre a imobilidade em grande escala da “baleia” e a violência do mar, reforçado pelas ondas que quebravam sobre os muros do Arribas.

Indaguei-me sobre o que o Hotel Arribas e a paisagem de Sintra ainda poderiam contar sobre o filme de Wenders; e essa inquietação veio a orientar o desenvolvimento de *Depois de 'O estado das coisas'*, cujos resultados serão aqui comentados. O projeto propõe então uma reflexão sobre o entrelaçamento e a sobreposição de camadas de tempo, expondo a tensão entre o cenário visto no filme rodado em 1982 e o que foi encontrado dele no mesmo Hotel Arribas em 2013/2017.

Sobre *O estado das coisas*

A trama cinematográfica de Wim Wenders inicia com as filmagens de *The survivors*, (um suposto) filme “B” de ficção científica. Os personagens do filme-dentro-do-filme estão a tentar sobreviver num cenário pós-apocalíptico onde o calor do sol é mortal. Em sua busca desesperada para chegar perto do mar, avistam uma edificação em estado de semi-ruína sobre as rochas da praia — que corresponde ao hotel Arribas. Ali acreditam ter encontrado um lugar para ficar.

Precisamente nesse ponto, *The survivors* chega ao fim em *O estado das coisas*: a película se esgota e a equipe fica à espera de material para continuar o trabalho. Aguardam todos no hotel na Praia Grande, junto da serra de Sintra. A interrupção da ficção cinematográfica que abre *O estado das coisas* passa a ser o foco da narrativa

de Wenders. Subitamente tudo é invertido: os heróis da trama de ficção revelam-se atores nada heróicos, pois diante da realidade aparentam ter dificuldades em ultrapassar a incerteza e a espera (Buchka, 1987, p.104). Assim, o assunto que passa a alimentar o filme é a espera — configurando uma espécie de motor (às avessas) que faz a trama caminhar.

Acabou-se a representação, e a vida começa com uma espera mais ou menos indolente pela retomada dos trabalhos. Os artistas se transformaram em pessoas, às quais nenhum roteiro prescreve o que devem fazer e que agora se entregam às suas pequenas excentricidades para preencher o tempo. (BUCHKA, 1987, p. 65)

Por outro lado, o personagem do diretor Friedrich Munro (Patrick Bauchau) manifesta alguma satisfação em poder repensar todo filme a partir da pausa obrigatória. Wenders lembra-nos que a arte precisa de tempo, que ocupa uma posição oposta à lógica de produção exigida no meio cinematográfico. A pausa forçada instaura um espaço de respiro na narrativa, sem pressões externas, que possibilita uma análise crítica do trabalho fílmico por outros prismas. Friedrich dirige-se à sua equipa para sublinhar que a interrupção das filmagens não corresponde necessariamente à interrupção do filme, reforçando que este continua “em trabalho”. A relação conflituosa entre produtividade e tempo trava pequenas e grandes batalhas em *O estado das coisas* — no ócio compulsório em esfera íntima, assim como no enfrentamento da voraz indústria cinematográfica. Os personagens resistem — sustentam a crença de que a interrupção trata-se de uma pausa. As horas inativas naquele local semiabandonado aproximam-se da ideia de deriva. Não há movimento à vista. A situação fictícia cede lugar a uma espécie de registo documental do vazio, do tédio.

O estado das coisas, por sua vez, teve como inspiração um drama cinematográfico real: o realizador chileno Raoul Ruiz enfrentava dificuldades financeiras para terminar as filmagens de *O território* (1981), também ali em em Sintra. Wenders tomara conhecimento da interrupção do trabalho de Ruiz por falta de recursos – ao fazer uma visita à atriz Isabelle Weingarte, que integrava o elenco de *O território*). Em vez de voar diretamente para Nova Iorque como previsto — Wenders filmava *Hammett* nesta altura — decidiu parar em Lisboa para entregar material fílmico para o realizador chileno. Ao chegar, relata que encontrou uma equipe trabalhando tranquilamente, sem o *stress* característico das demais filmagens. Tal situação era diametralmente oposta ao que vivenciava nas filmagens de *Hammett*, que contava com uma equipa de 200 técnicos e enfrentava problemas com o argumento e fiscalização. Sobre a experiência vivida em Portugal, Wenders escreve:

(...) ali, na serra de Sintra, trabalhavam serenos, livres de qualquer pressão. A não ser a falta de dinheiro. Isto era, para mim, o paraíso perdido. Prolonguei a minha estada, passei pelo local e dei com aquele hotel vazio que tinha sido destruído no inverno anterior por uma tempestade ou por um furacão, parecia que uma baleia dera à costa. (WENDERS, 2010, p.154)

No contexto que antecede a concepção de *O estado das coisas*, é possível vislumbrar algumas questões posteriormente abordadas no filme: sua execução em tempo alargado em um cenário idílico, mas com a continuidade de realização ameaçada pela falta de recursos. Wenders comenta de que modo o filme começou a tomar forma em sua mente: "Ali, disse para comigo: há tudo para fazer um filme. O oceano, um lugar magnífico, o ponto mais ocidental da Europa, por assim dizer o mais próximo da América" (WENDERS, 2010, p. 154). Seu plano inicial era contar uma história que tratasse da situação vivida entre os dois continentes, e de certo modo também refletisse o seu receio em fazer um filme na América. Então convidou os atores integrantes da equipe de *O território* para trabalharem com ele (após o término das filmagens de Ruiz), buscou financiamento em Nova Iorque e, um mês depois, as filmagens de *O estado das coisas* foram iniciadas.

Sobre o projeto *Depois de 'O estado das coisas'*

Apostar na natureza dos espaços do hotel como potenciais evocadores de ficção foi uma escolha desde as etapas iniciais de desenvolvimento do projeto *Depois de 'O estado das coisas'*. Não levar nenhum planejamento muito definido era investir no risco, e alguma margem de improviso acabou por se tornar um método. Deter-me sobre alguns aspectos da produção do filme *O estado das coisas* foi fundamental para tomar consciência e analisar criticamente tais escolhas em curso na construção dos projetos artísticos.

O estado das coisas foi filmado em cinco semanas. Sua produção coincide com uma interrupção de oito meses na realização de outro filme de Wim Wenders (*Hammert*) nos Estados Unidos da América. O período corresponde a uma pausa em um contexto de trabalho totalmente diferente, permitindo ao realizador uma visão mais distanciada e crítica do cenário hollywoodiano. Wenders escreve: "Tive, no inverno de 81/82, muito tempo para reflectir e era a primeira vez, em muito tempo, que estava fora de Hollywood. Há lá um sistema imensamente fechado. Quando estamos lá metidos, é muito difícil contemplá-lo de fora" (2010, p. 63). Conforme já mencionado, Wenders foi até Portugal prestar socorro à equipe de Raoul Ruiz, que

filmava em Sintra, e encontrou lá a oportunidade que precisava para refletir sobre as angústias vividas com as filmagens de sua superprodução (para os seus parâmetros) na América. Trata-se de uma curiosa coincidência o fato de *O território* ser um filme sobre canibalismo e sobrevivência, sendo possível expandir a metáfora ao contexto cinematográfico testemunhado pelo diretor alemão. Nesta perspectiva, vale lembrar que o prólogo de *O estado das coisas* chama-se *The survivors*.

Os filmes apocalípticos pertencem a um subgênero de ficção científica que possui como marco inicial algumas obras de Roger Corman, conhecido sobretudo como um realizador especialista em rodar ficção científica com baixo orçamento e em tempo recorde. A arma atômica, a ameaça nuclear e os perigos que daí decorrem constituem um tema prioritário do filme apocalíptico “clássico” dos anos 1950 e 60. (DUFOUR, 2012, p. 68) Trata-se de um subgênero economicamente acessível. Corman dedica-se a ele em filmes como *The day the world ended* (1955) e *The last woman on Earth* (1958). A visualidade desses filmes, segundo Dufour, caracteriza-se pela apresentação de um mundo desolado, em ruínas. Pode vir a ser reocupado pela natureza, ou um mundo destruído ou deserto, onde já não há mais qualquer sinal da mesma (DUFOUR, 2012, p. 70). Para além de um imaginário visual próprio, o filme apocalíptico possui um tipo de narração peculiar: “O seu esquema narrativo é sempre mostrar como se reorganizam (económica e socialmente) os últimos sobreviventes da humanidade desaparecida” (DUFOUR, 2012, p. 69).

Em tempos onde o desejo de consumo pelo *full HD* propaga-se vertiginosamente, fomentado por estratégias de mercado, parece oportuno visitar Roger Corman e os seus métodos (míticos) de produção cinematográfica com poucos recursos. Era muito habitual que Corman acumulasse e desempenhasse muitas tarefas enquanto rodava seus filmes, um método totalmente diverso da rotina habitual dos grandes estúdios, onde os cenários são supervisionados e os planos rigorosamente cronometrados (MORRIS, 2007, p. 30-31). Nesse sentido, o seu trabalho era exercido com maior liberdade. Os desafios relacionados aos poucos recursos financeiros de que dispunha muitas vezes resultavam em “descobertas inovadoras” para a linguagem cinematográfica.

A carreira de Corman demonstra que a expressão criativa pode florescer apesar das restrições financeiras, especialmente para um artista tão resolutamente pessimista como ele. Embora não seja evidente a liberdade existente no facto de um realizador não ter de se preocupar com erros de continuidade, com cenários que se parecem mais com cenários do que com ilusões da realidade, ou com actores que não são primeiras, nem segundas, nem mesmo

terceiras escolhas para um papel, a verdade é que um certo grau de penúria também liberta o realizador da incómoda presença dos executivos burocratas, isentando-o de prestar serviço à cultura, em sentido amplo, que usa o cinema e outras formas de arte para legitimar a sua própria existência e valores. (MORRIS, 2007, p. 29)

Frente ao cenário das superproduções, onde a liberdade criativa é constantemente submetida a métodos de trabalho preformatados pelos grandes estúdios, a obra de Roger Corman instaura um lugar de resistência e oposição. Por rodar frequentemente filmes com pouco dinheiro e de forma rápida, seu trabalho tende a ser desvalorizado. Curiosamente, Corman também atuou em *O estado das coisas*, desempenhando o papel de advogado do diretor de *The survivors*. A propósito do convite para participar do filme, relata que encontrou muitas semelhanças entre a sua forma de rodar pequenos orçamentos e o filme de Wenders:

Wenders devia filmar em Century City, um grande complexo de escritórios, e o preço das autorizações administrativas para filmar ali era demasiado elevado para o seu orçamento. E ele disse-me: 'Vamos para lá num domingo à tarde, quando todos os escritórios estão fechados. Saímos do carro, instalamos as câmaras e filmamos depressa, sem autorização, e partimos de imediato'. E eu respondi-lhe: 'Formidável. Foi exactamente assim que eu filmei a cena diante do Arco do Triunfo em *The young racers*. Os franceses disseram-nos quanto isso ia custar e ignoramos as autorizações. Colocamos a câmara diante do Arco do Triunfo e filmamos rapidamente antes de fugirmos. Ficarei encantado por fazer o teu filme'. (CORMAN, 2007, p. 72)

Revisitar a postura de Corman na realização de seus filmes clarificou alguns aspectos do método de trabalho empregado na experimentação prática que integra este estudo. Entre eles a forma não anunciada com que desenvolvo frequentemente meus trabalhos artísticos em hotéis. Ao fazer o check-in no Arribas sentia alguma estranheza, uma sensação de estar fora do lugar, deslocada do contexto padrão voltado ao turismo. Naquele hotel a estranheza parecia estar relacionada a minha condição de hóspede que não procurava uns dias de descanso na praia. Independente da natureza da sensação de estranhamento, importa mencionar o carácter quase clandestino que o trabalho assumia no contexto padrão dos hotéis. A propósito deste tópico, recorro ao texto de Enrique Vila-Matas, que visitou este hotel acompanhado da artista Dominique Gonzalez-Foerster:

Ao visitar o hotel da costa portuguesa onde em 1982 se rodou *O estado das coisas*, entrámos naquele lugar deserto como se fôssemos inspectores da história do cinema, investigadores que desejassem voltar à época em que filmar era, antes de mais, uma paixão; entrámos como se fôssemos cientistas ou detectives de Bolaño que tivessem descoberto as ruínas de algo essencial e já quase esquecido. Entrámos como se fôssemos *filmar tudo*. Percorremos, velozmente — como se nos perseguissem — as galerias, os corredores, as salas de refeições e os salões do hotel junto à praia. (VILA-MATAS, 2016, p. 39)

As palavras do escritor catalão traduzem em parte a sensação de descobrir clandestinamente um segredo esquecido. A experiência fílmica evocada pela arquitetura do hotel parece estar escondida em alguma fresta daquele lugar. Investigar indícios ou traços do filme era como produzir outra narrativa fílmica (imaginária). Uma presença anunciada despertaria atenção e olhares que, de algum modo, transformariam aquela incursão espacial em algo dentro da norma, oficial. O aparelho fotográfico também encontrava um excelente disfarce sob o pretexto turístico. Os turistas também filmam tudo.

Os sobreviventes

Em *O estado das coisas* os personagens aparecem com frequência nas varandas do hotel a tentar ocupar seu tempo e contemplando a vista. As varandas correspondem a um lugar intermediário entre o espaço privado do quarto e as áreas comuns do hotel; foram construídas voltadas para o mar conectando os hóspedes ao cenário natural que dali se avista. O vídeo intitulado *Os sobreviventes* — que integra o projeto *Depois de 'O estado das coisas'* — foi realizado em uma das varandas do Hotel Arribas; a posição ocupada pelo espectador do registo fílmico é semelhante à dos personagens do filme de Wenders. O mar é o “mesmo”, o hotel não. A vista que se apresentava aos personagens da narrativa fílmica não corresponde à imagem: a piscina e o muro (que a separa do oceano) estão reconstruídos. Aquele hotel em ruínas permanece em 1981/1982. Não sabemos quanto tempo se passou, mas ele já não é o mesmo. No entanto, as falas proferidas retornam e aderem à imagem videográfica sob a forma escrita. Regressam para falar de um tempo vago, aparentemente descolado de referência ou data — não há referências temporais precisas no vídeo. (Figura 1) O critério de escolha das falas que integram o trabalho foi pautado no seu carácter vago, para que pudessem repetir-se sem estabelecer

qualquer compromisso formal com data — apenas com o lugar. Não marcam dia ou ano, só o tempo a correr.



Figura 1. Fabiana Wielewicki, *Os sobreviventes* (projeto *Depois de O estado das coisas*), 2017. Vídeo, 2'27" (*still*). Disponível em: <https://wie.carbonmade.com/projects/6470111>

Embora *O estado das coisas* também tenha sido filmado em outras localidades (Lisboa e Los Angeles), são nas cenas em Sintra que o tempo narrativo dilata-se e reivindica protagonismo no interior da trama cinematográfica. As filmagens realizadas no hotel na Praia Grande e cercanias evocam um tipo de suspensão temporal que procura relacionar-se intimamente com o lugar. O filme de Wenders possui uma forte conexão com sua situação geográfica: ao mar, que tenta destruir os limites da enorme piscina; aos atores, que assistem a um espetáculo sem roteiro; à brisa úmida e salgada do ar; ao forte barulho das ondas. Não há movimento possível naquele hotel preso à rocha: sem recursos para continuar as filmagens, o naufrágio é (praticamente) anunciado. Porém, diferente do que ocorre no campo dos desastres, o mar furioso é contemplado das varandas em tempo lento. Não há sinal de alerta ou distribuição de coletes salva-vidas. Apenas espera, resignação e a (vaga) hipótese de retomada de movimento.

O vídeo que integra o projeto foi capturado em preto e branco. Mas tal escolha vai além da tentativa de estabelecer uma conversa mais próxima com filme de Wenders. O fundo azul celeste da piscina do Hotel Arribas contrastava com a ideia de sobrevivência da qual procurava falar com o projeto. Havia naquele tom de azul certa alegria indesejada. O recurso do preto e branco possibilitou algum afastamento da atmosfera turística do local. O mar também abdicou do azul. Ao abandonar a cor as atmosferas entre o Hotel Arribas atual e o seu passado filmico conectavam-se por meio de uma afinidade estranha.

A qualidade da imagem também foi um aspecto que levantou questões durante o processo de edição. Das pequenas filmagens em vídeo realizadas — com variações de ângulo e qualidade da imagem —, as tomadas com menos resolução pareciam mais bem resolvidas. O *HD* (*high definition*) possui algo de imortal, de permanente, definitivo (temporalmente). Impõe-se como tempo presente. Por outro lado, a mera alusão ao passado gerava algum desconforto — passado falso, forjado? A ideia de um “efeito de passado” me causava repulsa. Gradualmente tais escolhas foram sendo vistas e compreendidas sob outro prisma: como “imagens pobres”, de baixa qualidade. Passei a acreditar que não se tratava propriamente de um efeito, mas do emanar de uma certa precariedade — que por sua vez poderia conferir alguma “possibilidade” de passado para aquela imagem. Tal condição era provocada pela indefinição da própria imagem, pela informação de que ela abdicava em reter. A trama *HD* não permite espaços de respiro; nela os *pixels* organizam-se procurando impedir quaisquer zona de indefinição entre si. Encadeiam-se tão perfeitamente que obrigam-nos a ver todos os pormenores. “Obviamente, uma imagem em alta resolução parece brilhar mais e impressionar mais, parece mais mimética e mágica, mais assustadora e sedutora que uma imagem ruim. É mais rica, por assim dizer” (STEYERL, 2015, p. 186). Já o nebuloso na imagem desobriga, liberta. Tal como Wenders apresenta a maresia da Praia Grande naquele inverno de 1981/1982.

Pelo menos em Wenders, as imagens em preto e branco são, de fato, mais realistas do que as em cores “vivas”. Porque são mais corriqueiras, cinzentas, sim, mais insípidas também. À primeira vista, dão a impressão de tomadas amadorísticas: pobres de contraste, sem qualquer efeito. Mas esta é exatamente a intenção de Wenders. Sua iluminação é tão baça que não se vê. Que diferença, por exemplo, das *A-pictures* americanas, onde os contornos cintilam, os móveis reluzem, os olhos brilham. (...) Em Wenders não há nada disso. Seus filmes lembram antes dos *B-westerns* (sobretudo os de Anthony Mann) e o *film noir*, Antonioni (sem tanto refinamento) ou Bresson (sem tanta mordacidade). (BUCHKA, 1987, p. 124)

Outra questão que demorou a ser definida em *Os sobreviventes* refere-se ao emprego do som. O ruído das ondas parecia sempre muito sedutor, motivo pelo qual foi rapidamente incorporado ao trabalho. Entretanto, ao visualizar as falas (sob a forma de legendas) com o ruído do mar de fundo, algo ainda não parecia bem resolvido. O lugar integrado à paisagem fazia-se presente na imagem e no som, enquanto os personagens pareciam ter sua presença reduzida sob a influência do texto escrito. Ao assistir ao vídeo sem som, os personagens ganhavam protagonismo. (Figura 2) Assim, estender o silêncio ao lugar resolvia um desequilíbrio de estatuto na lógica interna do trabalho.



Figura 2. Fabiana Wielewicki, *Os sobreviventes* (projeto *Depois de 'O estado das coisas'*), 2017. Vídeo, 2'27" (still). Disponível em: <https://wie.carbonmade.com/projects/6470111>

Para além disso, as vozes pareciam ter se tornado mais fantasmagóricas sem o ruído do mar. A imagem de um lugar em silêncio sugere certa intemporalidade, abdicando parcialmente de um *aqui* e *agora*. A não utilização de um recurso sonoro interfere no transporte para aquele lugar visto na imagem: a ausência de som neutraliza a intensidade da presença.

Como testemunhas de outro tempo, as “vozes” ocupam-se da (mesma) paisagem vista das varandas do Arribas. “Não é a testemunha sempre um sobrevivente?” —

indaga Jacques Derrida (2004, p. 43). Uma equação temporal pode instalar-se na própria definição do ato de testemunhar um acontecimento: “O testemunho parece supor uma instância do instante que nesse instante, no entanto, ele destrói. Destrói-a como se destruísse a sua própria condição de possibilidade” (DERRIDA, 2004, p. 26). As falas do filme de Wenders rerepresentadas em *Os sobreviventes* sugerem a ideia de repetição de um acontecimento, a sensação de repetição de algo ocorrido remotamente no passado. “O que digo pela primeira vez, se é um testemunho, é já uma repetição, ou pelo menos uma repetibilidade; (...)” (DERRIDA, 2004, p. 39). A voz *off* dos personagens figura como testemunha de um evento ocorrido naquele lugar a relatar a experiência (deslocada) em outro tempo.

A imagem das ondas a quebrar na praia (contendo as legendas sobre o correr do tempo) desenha um movimento próximo do recurso do *looping* no vídeo. Um movimento circular de uma pequena porção de tempo.

Os lugares vazios, as imagens vagas: considerações

Os lugares e a imagem encontram-se fortemente entrelaçados na proposição teórica *terrain vague*, assim denominada por Ignasi de Solà-Morales (2009), que vincula a percepção da arquitectura ao plano simbólico e perceptivo da fotografia. É a imagem que atravessa a nossa relação com os espaços da cidade e transforma ou interfere na concepção de arquitectura e contexto urbano — ditado por uma postura afirmativa, onde lugares vazios e improdutivos estão sempre à espera de uma nova construção. A reflexão proposta por Solà-Morales opera em contraposição a esta dinâmica.

A propósito da expressão francesa *terrain vague* o teórico traça um minucioso caminho sobre o sentido que adquire: em francês a palavra *terrain* assume um carácter mais urbano do que em inglês (*land*), podendo referir-se também a extensões maiores e menos precisas, conectando-se à ideia física de uma porção de terra em sua condição expectante, potencialmente aproveitável. A palavra *vague*, por sua vez, possui uma dupla origem latina, além de uma germânica — a raiz *vagr-wogue* refere-se às ondulações da água, indicando movimento, oscilação, instabilidade e flutuação (SOLÁ-MORALES, 2009, p. 126). Solà-Morales refere como foco de interesse o sentido das duas raízes latinas que conformam a expressão *terrain vague*:

En primer lugar, vague como derivado de *vacuus, vacant, vacuum* em inglês, es decir *empty, unoccupied*; pero también *free, available, unengaged*. La relación entre la ausencia de uso, de actividad y el

sentido de libertad, de expectativa es fundamental para entender toda la potencia evocativa que los *terrain vague* de las ciudades tienen en la percepción de la misma en los últimos años. Vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación. (SOLÁ-MORALES, 2009, p. 126)

Um segundo significado se sobrepõe ao sentido de *vague* em francês como *vacant*, que procede da expressão latina *vagus* — *vague*, também em inglês: no sentido de *indeterminate, imprecise, blurred, uncertain*. A propósito, Solá-Morales refere que a mensagem recebida por tais espaços de ordem indefinida e incerta não corresponde a uma mensagem negativa, pois precisamente a ausência de limites pode conter expectativas de mobilidade, tempo livre e liberdade (SOLÁ-MORALES, 2009, p. 126). Aqui é possível traçar um paralelo com a situação de expectativa presente em *O estado das coisas*: naquele hotel em estado de semi-ruína, o tempo livre de espera da equipa de filmagem contém potencialmente o que nenhum filme seria capaz de conter, traduzir ou revelar.

Terrain vague refere-se a lugares aparentemente esquecidos, onde a memória do passado parece se sobrepor ao presente. Lugares obsoletos onde alguns de seus valores residuais parecem ter sido mantidos, apesar do seu desligamento da atividade da cidade. São lugares fora do circuito e das estruturas produtivas que se assemelham a uma contra-imagem da cidade — tanto no sentido de sua crítica como de uma possível alternativa (SOLÁ-MORALES, 2009, p. 126).

Solá-Morales sublinha que a fotografia contemporânea não se volta de forma inocente para tais lugares, localizando uma “sensibilidade paisagística” nesta natureza artificial de limites imprecisos e ausência de formas ostensivas que representam o poder;

“La imaginación romántica que pervive en nuestra sensibilidad contemporánea se nutre de recuerdos y de expectativas. Extranjeros en nuestra propia patria, extraños en nuestra ciudad, el habitante de la metrópoli siente los espacios no dominados por la arquitectura como reflejo de su misma inseguridad, de su vago deambular por espacios sin límites que, en su posición externa al sistema urbano, de poder, de actividad, constituyen una expresión física de su temor e inseguridad, y a la vez una expectativa de lo otro, lo alternativo, lo utópico, lo porvenir” (SOLÁ-MORALES, 2009, p. 128)

A relação de estranhamento entre o sujeito e o mundo contemporâneo é referida pelo autor espanhol para assinalar a relação fugaz entre o sujeito e o seu mundo determinada pela velocidade com que as mudanças são produzidas. Os sujeitos das grandes cidades vivem o paradoxo de construir suas experiências pela via da negatividade: “La presencia del poder invita a escapar de su presencia totalizadora; la seguridad llama a la vida de riesgo; el confort sedentario llama al nomadismo desprotegido; el orden urbano llama a la indefinición del *terrain vague*” (SOLÁ-MORALES, 2009, p. 128).

A noção de *terrain vague* implica sempre uma relação de oposição à ordem urbana, instaura uma contraposição pela via da indefinição. Assim, é possível traçar aqui um paralelo com a noção de *imagem ruim*, nos termos propostos por Hito Steyerl. Imagens que “são pobres porque nenhum valor é atribuído a elas na sociedade de classe das imagens — o status que as classifica como ilícitas ou degradadas as isenta dos critérios dessa sociedade” (STEYERL, 2014, p. 192). Tratam-se de imagens de baixa definição cuja origem já não pode ser definida por já terem sofrido operações de compactação e apropriação. Por terem sido muito comprimidas viajam mais depressa: “Elas perdem matéria e ganham velocidade. Mas também expressam uma condição de desmaterialização, compartilhada não apenas com o legado da arte conceitual, mas principalmente com os modos contemporâneos de produção semiótica” (STEYERL, 2014, p. 194).

Os trabalhos do projeto *Depois de ‘O estado das coisas’* estabelecem relações com a noção de *terrain vague*, podendo ser considerados “imagens ruins”. Mostram, não só o vazio da paisagem, como também são constituídos materialmente por zonas de indefinição, opondo-se ao valor fetichizado da alta resolução. Em *O estado das coisas*, de Wenders, o hotel Arribas encontra-se na condição de semi-ruína — um *terrain vague*. É esta a matriz ficcional do lugar trabalhada no vídeo *Os sobreviventes*, que mostra o trabalho das ondas sobre o muro construído entre a piscina do hotel e o mar (outra relação de oposição). O edifício que abriga o hotel assume uma posição coadjuvante nas imagens do vídeo, centradas no movimento das ondas, vagas — tal como assinalou Solá-Morales a propósito da raiz germânica do termo *vague*, a que se refere às ondas para indicar oscilação, instabilidade e flutuação. Os lugares vazios, vagos, e um movimento.

Revisitar o filme *O estado das coisas* também permite aproximações com o contexto atual da pandemia mundial de coronavírus. As cidades tornaram-se cenários vazios, vagos, dignos de filmes apocalípticos. E quando vemos nas filmagens de Wenders os quartos do hotel com os personagens-atores tentando driblar a inatividade imposta

por uma situação de força maior, nos vemos também em 2020 — confinados e apreensivos. Na ficção, e fora dela, a noção de tempo se dilata, se arrasta. O tempo transcorre melancolicamente oscilando entre o trabalho que não pode ser realizado como antes, a vida em suspenso e o lazer compulsório. Não há previsão para a normalidade (da produtividade), não há tranquilidade para o ócio. A noção de tempo é sempre tensa.

Referências

BUCHKA, Peter. **Olhos não se compram**: Wim Wenders e seus filmes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DERRIDA, Jacques. **Morada**: Maurice Blanchot. Lisboa: Vendaval, 2004.

DUFOUR, Éric. **O cinema de ficção científica**. Lisboa: Texto & Grafia, 2012.

MORRIS, Gary. Corman contextualizado. *In*: Ferreira, Manuel Cintra (Org.). **Roger Corman: o anjo selvagem de Hollywood**, p. 24 - 47. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 2007.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. Terrain vague. *In* **Abalos**, Iñaki (Ed.). *Naturaleza y arteficio* p. 123-132. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

STEYERL, Hito. Em defesa das imagens ruins. Tradução de Alexandre B. de Souza. **Revista Serrote**, Rio de Janeiro, n. 19, p. X-X, mar. 2015.

TRAQUINO, Marta. **A construção do lugar pela arte contemporânea**. Portugal: Húmus, 2010.

VILA-MATAS, Enrique. **Marienbad eléctrico**. Lisboa: Teodolito, 2016.

WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Ed. 70, 2010.

Fabiana Feronha Wielewicki

Artista visual, professora adjunta na Universidade Federal Do Amazonas (UFAM), líder do grupo de pesquisa Visualidades Amazônicas – VIA (UFAM) e investigadora integrada no Instituto de Investigação em Design Media e Cultura - ID+, Portugal. Doutora em Arte e Design pela Faculdade de Belas Artes do Porto, Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Contato: fabianaw@gmail.com.