

Is there something bad here? – “outras imagens” nos interstícios da ficção cinematográfica

Fabiana Feronha Wielewicki

i2ADS Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade/FBAUP, Portugal

ID+ Instituto de Investigação em Design Media e Cultura, Portugal

Paulo Bernardino Bastos

ID+ Instituto de Investigação em Design Media e Cultura, Portugal

Abstract

Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958), *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Déetective* (Jean-Luc Godard, 1985), *Mystery Train* (Jim Jarmusch, 1989) and *The Million Dollar Hotel* (Wim Wenders, 2000) share a common denominator proper of narratives permeated by the presence of hotels as setting for crime, mystery and phantasmagoria. The convergence found in such cinematographic plots has stimulated the production of a visual essay of my own that investigates the tensions between the notions of image, place and fiction in the scope of visual arts, also crossed by movie language. The essay images were obtained during my stay in hotels so devised to provoke crossings and bypasses between cinema narratives and such atmosphere. The scenes of films captured in the hotel rooms derive from a corpus of works comprehending photography, video and fictional narratives. In *The Shining*, the kid, Danny, addresses the chef of Overlook Hotel: “Is something bad here?”, thus evoking a somewhat mysterious atmosphere found in hotel film imagery which can also be extended to further events experienced in such places. This paper examines intersections between movie narratives and hotel environments – here understood as the physical and fictional place – in order to consider the possibilities of elaborating a counter-narrative in the plan of the image created in fiction interstice. This study draws on theoretical contributions of Jacques Rancière’s, Gilles Lipovetsky’s, Nicolas Bourriaud’s and Wim Wenders’s.

Keywords: Cinema, Fictional narratives, Hotel, Image, Visual arts.

Introdução

O hotel é o local de passagem por excelência. Oposto à casa, é onde se mora em trânsito. Não há nada para fazer lá. Essa transitoriedade, cuja forma acabada seria o motel, transpõe nos próprios objetos que organizam o espaço: nele não se põe nada que seja para ficar. Nada que marque nas suas paredes a presença de quem mora lá. Apenas o estritamente funcional. Daí sua impessoalidade. (Peixoto, 2010:45)

O *paper* propõe cruzamentos entre as narrativas cinematográficas e o ambiente do hotel - entendido como local físico e ficcionado – visando gerar reflexão sobre as possibilidades de elaboração de uma contra-narrativa no plano da imagem criada nos interstícios da ficção. Os filmes *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Déetective* (Jean-Luc

Godard, 1985), *Mystery Train* (Jim Jarmusch, 1989) e *The Million Dollar Hotel* (Wim Wenders, 2000) possuem um denominador comum: a presença de hotéis em suas nas tramas cinematográficas e a relação destes lugares com incidentes criminosos, mistérios e fantasmagorias. Tal convergência resultou em um ensaio visual que orientou a reflexão apresentada na presente comunicação. Nessa perspectiva, procura-se levantar questões a partir do cruzamento entre a prática artística e sua conseqüente análise, abarcando o tema escolhido e propondo um entendimento alargado de uma ideia de imagem situada na zona fronteira entre o território das artes plásticas e o do cinema.

Do *glamour* do hotel de luxo em *Grande Hotel* (Edmund Goulding, 1932), passando pelo decadente Arcade Hotel em *Mystery Train* (Jarmusch, 1989) á impessoalidade do hotel próximo ao aeroporto das cenas iniciais de *Holy Motors* (Leos Carax, 2012), a presença do hotel é recorrente na história do cinema — seja como elemento indicador da condição de passagem dos personagens, fuga policial ou existencial, local de convergência das diferenças, desencadeador de situações limite ou simplesmente um cliché. O imaginário do cinema contemporâneo é habitado por personagens que passam o seu tempo em trânsito, conforme aponta o filósofo Nelson Brissac Peixoto, “(...) em trens, no tráfico urbano, em estações. Todos os lugares, todas as cidades do mundo se transformaram num só lugar: hotéis, aeroportos, paradas de ônibus.” (Peixoto, 2010:197) Um dos diálogos em *Mystery Train* é um saboroso indicativo dessa impessoalidade: a personagem Jun (Masatoshi Nagase) é um adolescente japonês de semblante inexpressivo que tem o hábito de fotografar os hotéis onde se hospeda. Sob a luz de flashes de câmara fotográfica num quarto de hotel barato sua namorada Mitzuko (Youki Kudoh) lhe pergunta:

— Jun, por que tiras fotos dos quartos de hotel em que ficamos, e nunca o que vemos lá fora enquanto viajamos?

— Essas coisas estão em minha memória, mas os quartos de hotel e os aeroportos são coisas que eu esqueço.

O hotel no cinema: o lugar na imagem

Em *Vertigo*, o detetive Scottie (James Stewart) segue Madeleine (Kim Novak) por diversos locais da cidade de São Francisco. Madeleine simula uma tentativa de suicídio por afogamento e é salva pelo detetive que apaixonou-se por ela e seus mistérios. O plano tramado para Scottie é colocado em prática: a

morte de Madeleine é forjada, ela supostamente atira-se do alto de uma torre e Scottie não a consegue salvar por conta de sua fobia de altura. Obcecado pela perda e imagem de Madeleine, avista Judy (Kim Novak) pelas ruas e impressiona-se com a semelhança que possui com sua amada. Judy vive num modesto hotel — típico das personagens com passados enigmáticos. Scottie inicia a aproximação entre eles e tenta desesperadamente convencer Judy a mudar sua aparência para que esta se pareça ainda mais com Madeleine.

Em *Detective* de Godard, a personagem William Prospero (Laurent Terzieff) é o ex-detective de um hotel em Paris que foi demitido do cargo por não ter conseguido desvendar um assassinato ocorrido no local. Inconformado, Prospero hospeda-se neste mesmo hotel, com o financiamento do seu sobrinho policial Neveau (Jean-Pierre Léaud). Juntos, eles tentam encontrar o responsável pelo crime. Uma filmadora instalada na varanda do quarto do investigador captura cenas da vizinhança do hotel na busca de algum episódio revelador sobre o crime. Conhecemos alguns hóspedes suspeitos por meio de pequenas narrativas que se cruzam nas dependências do luxuoso Hotel Concorde St. Lazare.

No filme *The Million Dollar Hotel* a figura do detetive também aparece para investigar a causa da morte de um morador do decadente The Million Dollar Hotel em Los Angeles. Skiner (Mel Gibson) é o agente especial do FBI enviado ao hotel para interrogar seus residentes e descobrir indícios que elucidem os pontos em aberto a respeito da morte — não sabemos se a vítima caiu acidentalmente do terraço do edifício, foi empurrado ou suicidou-se. No decorrer do filme conhecemos as particularidades dos que vivem no local, todos com algum tipo de desajuste ou ressentimento social, que parecem ter encontrado no edifício um refúgio como estratégia de sobrevivência numa grande metrópole norte-americana.

O hotel é novamente local de convergência de pequenas tramas entrelaçadas entre as personagens que passam pelo *Arcade Hotel* em *Mystery Train*. O filme inicia com a cena de um casal de adolescentes japoneses num comboio a caminho de Memphis para conhecer a cidade natal de Elvis Presley. Ao chegarem, hospedam-se em um hotel barato que servirá de cenário e ponto de contato entre três pequenas histórias que compõem o filme de Jarmusch: *Far From Yokohama*, *A Ghost* e *Lost in Space*.

Outro tipo de atmosfera fantasmagórica é presença constante em *The Shining*. No filme, Jack (Jack Nicholson) é um escritor desempregado que aceita uma oferta de trabalho temporário para tomar conta do *Overlook Hotel* durante um rigoroso inverno levando consigo sua esposa Wendy (Shelley Duvall) e seu filho Danny (Danny Lloyd). O local é um lugar supostamente maldito por ter sido palco de um terrível assassinato envolvendo a família que passou lá outro inverno em condições extremas de isolamento. Jack precisa terminar seu livro e acredita que o isolamento total seria uma situação perfeita para a escrita. Conhecemos as dependências do hotel enquanto seus funcionários

o apresentam para Jack e sua família. As visões paranormais de Danny e os conselhos de seu amigo imaginário Tony indicam que há alguma influência maligna no lugar.

Não foi só pela presença do hotel na trama destes filmes que estes foram reunidos neste trabalho, mas sobretudo a relação que estabelecem entre a imagem, o lugar e sua conexão ficcional com misterioso e o fantasmagórico — nos diferentes registos que assume em cada narrativa cinematográfica. Em todas essas histórias há morte, fantasmas e crimes. A iluminação presente nas cenas de hotéis é uma componente que contribui para caracterizá-los como espaços de mistério. Mesmo no registo do humor em *Mystery Train*, o hotel é sombrio, a vizinhança é deserta e suas luzes dirigidas conferem outro tipo de arquitetura ao lugar (como também ocorre nos demais filmes). Maior do que o interesse pelas histórias, é investigar como esses lugares (que estão dentro dos filmes) podem revelar "outras imagens" através da articulação entre imagem, ficção e lugar.

O cinema no Hotel Miradouro

Conforme já foi mencionado, o interesse pelo grupo de filmes aqui apresentados inspirou a construção de um ensaio visual que visa investigar o tensionamento das noções de imagem, lugar e ficção no âmbito das artes visuais, atravessadas pela linguagem do cinema. Tal ensaio é constituído por imagens capturadas em quartos de hotel que procuram estabelecer relações entre as imagens dos filmes e a atmosfera dos locais, provocando cruzamentos, atritos e desvios entre as narrativas cinematográficas e o próprio ambiente do hotel. O conjunto das cenas produzidas resultou em um corpo de trabalhos que engloba fotografia, vídeo e narrativas ficcionadas.

O trabalho que passo a apresentar iniciou com um protocolo estabelecido e adotado como procedimento de investigação: hospedar-me em hotéis levando comigo um aparelho de DVD, cópias dos filmes e equipamento de registo (câmaras de fotografia e vídeo) para documentar a experiência por meio de imagens. Minha expectativa era conseguir provocar outras relações de sentido entre os filmes e as dependências de um hotel real — apostando na atmosfera do local, no facto dele ser desconhecido por mim, e na minha estranha condição de hóspede em um hotel na mesma cidade onde vivo.

A experiência a ser relatada ocorreu no Hotel Miradouro (Porto, Portugal). O edifício localiza-se num ponto elevado da cidade e possui treze andares, sendo considerado o ponto mais alto do Porto. Construído na década de sessenta, ainda mantém o mobiliário original da época e possui quartos com grandes janelas panorâmicas de onde é possível avistar a amplitude da cidade sem obstáculos à volta. Embora possua esses atributos, o Miradouro parece ser um hotel pouco frequentado atualmente, talvez por não ter sido modernizado de acordo com as convenções e rankings da hotelaria. Suas características fazem dele um lugar que parece pertencer a um tempo indefinível,

conjugando estranhamente certa dignidade e decadência. Tal situação influenciou minha na escolha do local para a realização do ensaio, que parecia ser um cenário potencialmente rico por aludir a um certo imaginário cinematográfico.

Após apreciar os pormenores da arquitetura e do mobiliário nas dependências do Miradouro instalei-me num quarto no 12º andar. Conectei os cabos do leitor de DVD que trazia na mala ao aparelho de televisão do quarto e comecei a assistir os filmes. Enquanto repassava algumas cenas procurava pontos de conflito ou de proximidade entre o que via no ecrã e o interior do quarto, na intenção de estabelecer algum tipo de cruzamento que gerasse outros sentidos e desse forma à proposta de trabalho.

As grandes janelas do Hotel Miradouro mostravam-me o Porto numa amplitude (até então) inédita para mim. Enquanto fitava a cidade (e tentava resolver trabalho) eu mantinha como refém todos aqueles personagens dentro do quarto. Primeiramente detive-me nos diálogos entre as personagens e nas relações que estabeleciam com o hotel, mas sentia-me condicionada ao texto dos filmes. Com a chegada da noite, meu quarto transformou-se numa espécie de nave. Podia ver a cidade toda iluminada lá em baixo — o Porto é uma cidade com construções relativamente baixas, é uma cidade bastante vertical. As janelas mostravam uma faixa generosa de noite, era preciso mirar para baixo para poder ver a cidade quase como uma vista aérea. Foi inevitável não deixar de comparar aquele lugar escuro com uma grande tela com uma sala de cinema. Mantive as luzes principais do quarto apagadas para ver esse filme que começava a passar no (cinema) Miradouro. A televisão estava ligada e pude assistir uma personagem de Wenders saltar do alto do *The Million Dollar Hotel* em direção à minha janela. Tom Tom (Jeremy Davies) correu lentamente entre os luminosos do terraço e se lançou numa queda também lenta para poder observar as janelas do edifício vizinho e seus moradores à Hitchcock em *Reed Window*. (Figura 1) Pouco tempo depois provoquei outro tipo de interação entre as janelas do Miradouro e do Hotel Concorde St. Lazare em Paris, locação do filme *Déctetive*: um hóspede (Johnny Hallyday) olha pela janela do seu quarto enquanto recita uma poesia:

— “Andamos de cidade em cidade. Nunca há luz. Apenas iluminação forte. Pois todas as grandes cidades, Senhor, estão amaldiçoadas”.



Figura 1 – Fotografia realizada no Hotel Miradouro (Fabiana Wielewicky)

Is there something bad here?

Enquanto as imagens na televisão sugeriam diálogos com o entorno, procurei perceber com que tipo de operação as cenas interagiam com quarto do hotel. Interessava-me fazer com que algumas imagens do cinema participassem da lógica de outra imagem, criando, deste modo, alguns ruídos na narrativa pré-existente. A intenção era construir fragmentos de contra-narrativas a partir das cenas selecionadas nos filmes. A propósito dessa situação, destaco a noção de “imagem-distância”, proposta por Gilles Lipovetsky, que refere-se a um distanciamento do cinema em relação a si mesmo,

Isso se observa, em primeiro lugar, pela frequência, no interior dos filmes, de outros filmes cujos trechos são inseridos até na trama narrativa. O procedimento não é novo, mas sua multiplicação é evidente, assim como o valor que lhe é atribuído. Não se trata tanto de citar para homenagear e sim de provocar uma reflexão sobre o próprio filme. Não mais a simples ilustração, mas uma *mise-en-abyme*, segundo uma rede de significações que circula entre o filme e outros filmes no interior do filme. (Lipovetsky, 2009: 126)

Foi em *The Shining* que encontrei a primeira via de trabalho para a realização do ensaio no Hotel Miradouro. Na sequência de cenas que a família de Jack está a conhecer as instalações do *Overlook Hotel* (onde irão permanecer isolados a tomar conta do local durante a temporada de inverno), o *chef* de cozinha Dick Hallorann (Scatman Crothers) convida Danny para um gelado e os dois separam-se do grupo. Na sequência seguinte, ocorre uma longa conversa entre os dois a respeito das visões paranormais que ambos possuem e Danny conta a Dick sobre seu “amigo imaginário” chamado Tony. As duas personagens sabem que algo de ruim ocorreu naquele lugar. Dick pergunta ao miúdo:

— *Has Tony ever told you anything about this place?*
— *About Overlook Hotel?*

Danny é ligeiramente evasivo, mas aos poucos o cozinheiro começa a ganhar sua confiança. Então o miúdo finalmente pergunta sobre a natureza sinistra do local:

— *“Is there something bad here?”*

E a seguir demonstra certo temor sobre o quarto 237 (onde ocorreu assassinato envolvendo a família que tomou conta do hotel em outro inverno). Dick chama a atenção do miúdo e o faz prometer que não vai entrar lá em hipótese alguma.

diálogo entre Danny e Dick ocorreu na cozinha do hotel, e no entanto o enquadramento não mostra elementos que caracterizem o ambiente. Deste modo, as imagens do trabalho *Is there something bad here?* Também não contém elementos que informem onde se deu o diálogo no filme. É o conteúdo do texto (legendas com as perguntas de Dick) e a presença da personagem tornam o reconhecimento de *The Shining* possível e presente nas imagens. Portanto, as características do *Overlook Hotel* não se sobrepõem às do *Miradouro*

na imagem. Embora outros trabalhos desta série explorem a fusão e o mimetismo dos pormenores entre o hotel dos filmes e o Hotel Miradouro, neste trabalho em especial parece importante não revelar na imagem o hotel em que a personagem está. O reconhecimento do Overlook Hotel é possível apenas através do texto. A janela do Miradouro, que aparece ao lado do televisor na fotografia, também não revela paisagem alguma. O ângulo escolhido na captura das imagens tira partido da altura do edifício em relação a cidade, procurando não situar nem fornecer elementos que sirvam de indícios para a localização daquele lugar.

Nesta experiência de trabalho, a ficção operou entre o *lugar* e a *imagem*. A ficção pode ser uma ferramenta de análise e produção de imagens que permite-nos estabelecer um jogo de espelhamentos e opacidades, de coincidência e não coincidência entre



Figura 2 – Still do vídeo “Is there something bad here?”, 2013 (Fabiana Wielewicki)

Esta sequência de perguntas gerou o trabalho em vídeo, denominado *Is there something bad here?*, realizado a partir de fotografias dos momentos em que Dick faz algumas perguntas a Danny. As fotografias mostram essa sequência de *The Shining* a passar no televisor do Hotel, e as perguntas foram incluídas na imagem através da utilização das legendas do próprio filme. (Figura 2) O vídeo é composto por três fotografias sequenciadas (cada imagem contém uma das perguntas de Dick). As fotografias que continham as falas de Danny no diálogo foram desconsideradas durante a edição, mas uma delas dá título ao trabalho. Tal escolha de edição sugere uma conversa de Dick com o observador das imagens. Fotografar as perguntas (legendas) na tela do ecrã é uma operação que permite evidenciar e isolar cada uma delas, sugerindo um carácter fragmentado para aquela fala. O outro da conversa (Danny) foi deixado de fora. As perguntas de Dick não dirigem-se mais ao outro personagem dentro do filme. Elas são feitas, mas ficarão sempre sem as respostas. A sequência dessas imagens no suporte vídeo também procura enfatizar tal leitura. O encadeamento fundido sugere certa vontade da imagem em voltar ao movimento do filme, na tentativa evidente de fusão através do recurso de edição as lacunas entre as imagens fotográficas aparecem ainda mais.

Outro aspecto que pode ser observado neste trabalho, refere-se ao enquadramento e a presença de elementos na imagem. No filme de Kubrick a cena do

lugar e imagem — assim como estabelece relações de correspondência e alteridade entre os lugares do mundo e da ficção. Para Jacques Rancière, “a ficção, em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem à realidade ou que se querem fazer passar por ela. *Fingir* não significa inicialmente fingir, mas forjar. A ficção é a prática dos meios de arte para construir um sistema de acções representadas, de formas agregadas, de signos que se respondem”. (Rancière, 2010:180)

A produção do artista visual Pierre Huyghe pode ser situada em um território que coloca em causa a construção de uma ideia de narrativa estabelecida a partir de um dado ficcional. Huyghe interessa-se em intensificar por meio de seu trabalho o que chamou de coeficiente de ficção presente em uma determinada situação, que em princípio pode estar contido em qualquer plano da realidade. Ao que usualmente referem como ficção em suas obras, Huyghe contrapõe chamar de construção narrativa - levando em conta que a relação de oposição em que se tende a enquadrar realidade e ficção não se traduz, em termos palpáveis, tão diretamente como em um sistema binário. Nesse sentido, interessa ao artista pensar em como as coisas foram construídas. (Huyghe, 2006: 216-219) A propósito do trabalho de Huyghe, o crítico e curador francês Nicolas Bourriaud escreve:

(...) uma imagem nunca está sozinha, ela existe apenas sobre um fundo (ideologia) ou relacionada com as imagens anteriores ou posteriores. Ao produzir *imagens que faltam* a nossa compreensão do real, Huyghe faz um trabalho político: ao contrário do que estamos acostumados a pensar, não estamos saturados de imagens; estamos submetidos à escassez de certas imagens, que têm de ser produzidas contra a censura. Preencher os espaços em branco que pontuam a imagem oficial da comunidade. (Bourriaud, 2009: 59)

Alguns trabalhos de Huyghe recorrem ao cinema como plataforma de investigação de estruturas narrativas para a realização de seus trabalhos em artes visuais. Seu interesse de investigação volta-se para os dispositivos de exibição, os modos de repercussão na esfera pública, as formas de interpretação e a construção da imagem. O artista comenta, que se relaciona com o filme por meio dessas questões cabem numa ideia de cinema. (Huyghe, 2011)

P.S.Tudo começou com uma imagem

O realizador Wim Wenders, num comentário descreve como o seu filme *Ao correr do Tempo* foi concebido — “Tudo começou com uma imagem” (2010:89) — abriu uma chave de análise para o trabalho que realizei no Hotel Miradouro. Para Wenders, um determinado lugar pode sugerir uma história, “As minhas histórias começam sempre com lugares, cidades, paisagens ou ruas” (2010: 83). Em seu primeiro filme (*Silver City*, 1969) filmou uma paisagem urbana vazia com carris de comboio.

Durante a filmagem, pouco antes do comboio chegar e atravessar o enquadramento, um homem atravessou a via férrea e passou na frente da sua câmara. “A paz da paisagem com comboio, fora perturbada. Julgo que comecei exactamente neste instante a ser um narrador.” (Wenders, 2010: 82)

Desde então e até hoje, existe para mim uma oposição entre imagens e histórias. Como se trabalhassem umas contra as outras, sem se excluir mutuamente. As imagens interessam-me, todavia, sempre mais, e que elas queiram — logo que tenham uma ordem — contar uma história, é para mim até hoje um problema. (Wenders, 2010: 83)

O realizador alemão, ao olhar em retrospecto sua produção, a divide em dois grupos de filmes que constituem dois sistemas ou tradições totalmente distintos: os que não possuem um argumento pré-definido antes do início das filmagens (A); e os que possuem argumentos e constituem um sistema mais fechado (B).

O tema dos filmes A foi descoberto e perscrutado somente nas filmagens. O tema dos filmes B era conhecido, tendo que ser descoberto nele o que estava bem ou mal. Os filmes A foram realizados de dentro para fora, e inversamente os filmes B. Para os filmes A, a história teve que ser encontrada, para os filmes B a história teve que ser esquecida. (Wenders, 2010: 87)

Summer in the City (1970), *Alice in Den Stadten* (1973), *Ao correr do tempo* (1976) e *O estado das coisas* (1982) são filmes do tipo citados pelo realizador. “Todos esses filmes se ocupam de pessoas que, em viagens, são expostas a situaoes desconhecidas; todos os filmes têm a ver com a visão, com a percepao e com pessoas que, de repente, têm que ver as coisas de modo diferente.” (Wenders, 2010: 89)

Slavoj iek, descreve em uma entrevista, o método utilizado por Hitchcock em suas filmagens: “Ele não começava com a história. Ele tinha algumas ideias: um movimento da câmara, uma cena. Então ele inventava uma história para acomodar esses aspectos da forma.” (2011)

Outra imagem muito conhecida do realizador foi evocada pela característica de um lugar: O Hotel Empire em São Francisco foi supostamente escolhido por Hitchcock para ser uma locaao de *Vertigo*. Chris Marker, em um ensaio sobre o filme, comenta essa escolha, cujo motivo é atribuído a presença da luz verde-néon do letreiro no interior do quarto. “(...) Hitchcock, segundo parece, elegeu especialmente o *Empire Hotel* para o perfil esquerdo de Judy. Esse é o momento em que Scottie cruza o outro lado do espelho e começa a sua loucura...” (Marker, 2012) Parece impossível imaginar o misterioso perfil da personagem sem o recurso daquele contra-luz. A cena em que Judy sai da casa de banho com a aparência idêntica a da suposta falecida e caminha na direao de Scottie adquire uma atmosfera fantasmagórica e enigmática com efeito da luz verde.

O Hotel Miradouro (e suas imagens) continua a ser um enigma para mim. Perdeu algumas de suas estrelas pelo caminho — talvez por não ter modernizado suas casas de banho? — mas segue praticamente intacto, instaurando um tempo *outro* a partir das mesmas imagens. Os postais do edifício disponíveis aos hóspedes na recepao materializam um pouco do que tento expressar: mostram o mesmo Miradouro em outra paisagem do Porto, com outros modelos de carros estacionados à sua porta que já não são mais fabricados numa imagem impressa através de uma técnica já não muito usada. Em vez de percebê-lo num registo anacronico, prefiro pensar na metáfora que ele representa e nas aberturas de sentido que ele gera. Sua inscriao tão demarcada no seu próprio tempo, faz dele uma abertura para a nostalgia quanto para a projeao futura. Nele estão contidas todas as histórias.

Conclusão

A experiência entre o *lugar* e a *imagem* vivida durante minha breve temporada no Hotel Miradouro apontou para necessidade de se criar estratégias de sobrevivência que sejam capazes de produzir distância e aderência frente ao nosso olhar sobre mundo e sobre as questões pertinentes à compreensão do nosso tempo. Nicolas Bourriaud, fala-nos de como a arte ou apresentar-nos *contra-imagens* pode e criando estratégias de oposiao à *imagem oficial da realidade* – difundida pela publicidade e pelos meios de comunicaao – e contribuir para a reflexão sobre a natureza dessas imagens (Bourriaud, 2009).

A interrogaao sobre como podemos criar estratégias que produzam a distância necessária para administrarmos nossas experiências do mundo contemporâneo, tal como proposta por Giorgio Agamben, é uma constante. Como aderir a esse tempo (sem coincidir plenamente com ele) para não o perdermos de vista?

A contemporaneidade é, assim, uma relaao singular com o nosso próprio tempo, que a ele adere e dele se distancia em simultâneo; mais precisamente, é essa relaao com o tempo que a ele adere através de um desfasamento e de um anacronismo. Os que coincidem demasiado plenamente com sua época, que condizem em todos os pontos perfeitamente com ela, não são contemporâneos, porque, precisamente por isso, não conseguem vê-la, não podem fixar o olhar sobre ela. (Agamben, 2009: 20)

O desencontro entre o nosso tempo, o tempo dos lugares e o tempo do mundo gera descompassos. As distâncias multiplicam-se e suprimem-se, ajudam-nos a entender o nosso tempo e distanciam-nos dele. Tal como o movimento das galáxias, descrito pelo filosofo italiano, que se afastam a uma velocidade superior à da luz: “Perceber no escuro do presente esta luz que procura alcançar-nos e não pode fazê-lo, eis o que significa sermos contemporâneos.” (Agamben, 2009: 24)

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio (2009) — *Nudez*. Traduzido do italiano por Miguel Serras Pereira. Lisboa, PT, Relógio D'água.

AUMONT, Jacques (2011) — *O olho interminável: cinema e pintura*, 2ª ed. Traduzido do francês por Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo, BR, Cosac Naif, ISBN: 978-85-405-0095-2, 272 pp.

BOURRIAUD, Nicolas (2009) — *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo, BR, Martins Editora.

HUYGHE, Pierre (2011) — “Pierre Huygue: interview by Barbara Casavecchia” in *Kaleidoscope, Magazine*, nº 13, Milão, IT.

<http://kaleidoscope-press.com/issue-contents/pierre-huygue-interview-by-barbara-casavecchia/> (acedido em: 03/02/2013)

HUYGHE, Pierre (2006) — “Space explorer”. Entrevista a Tom Morton em *Frieze Magazine* n. 100, Londres, UK, Durian Publications.

MARKER, Chris — “A free replay (anotações sobre *Um corpo que cai*)” in *Filmologia* http://www.filmologia.com.br/?page_id=5343 (acedido em 18/04/2013)

LIPOVETSKY, Gilles (2009) — *A tela Global*. Traduzido do francês por Paulo Neves. Porto Alegre, BR, Sulina, ISBN: 978-85-205-0521-2, 326 pp.

PEIXOTO, Nelson Brissac (2010) — *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*, Lisboa, PT, Gradiva, ISBN: 978-989-616-388-4

RANCIÈRE, Jacques. (2010) *A ficção documental: Marker e a ficção da memória* in “Arte & Ensaios” Revista do PPGAV/EBA/UFRJ nº 21. Rio de Janeiro, BR.

WENDERS, Wim (2010) — *A lógica das imagens*. Traduzido do alemão por Maria Alexandra Lopes. Lisboa, PT, Edições 70 Ltda., ISBN – 978-792-44-1471-3, 174 pp.

ŽIŽEC, Slavoj (2011) — Entrevista concedida para o programa *Milénio* (Canal Globonews, exibida em 02/02/2011) <http://g1.globo.com/globo-news/milenio/platb/tag/slavoj-zizek/> (acedido em 12/04/2011)

Filmografia

Détective (1985), Dir. Jean-Luc Godard, França e Suíça.

Grand Hotel (1932), Dir. Edmund Goulding, USA.

Holy Motors (2012), Dir. Leos Carax, França e Alemanha.

Mystery Train (1989), Dir. Jim Jarmusch, USA e Japão.

The Million Dollar Hotel (2000), Dir. Wim Wenders, Alemanha, Reino Unido e USA.

The Shining (1980), Dir. Stanley Kubrik, USA.

Vertigo (1958), Dir. Alfred Hitchcock, USA.