Universidades Lusíada

Pinto, Paulo Alexandre Tormenta, 1970-

Os lugares em Wim Werdens

http://hdl.handle.net/11067/4959

Metadados

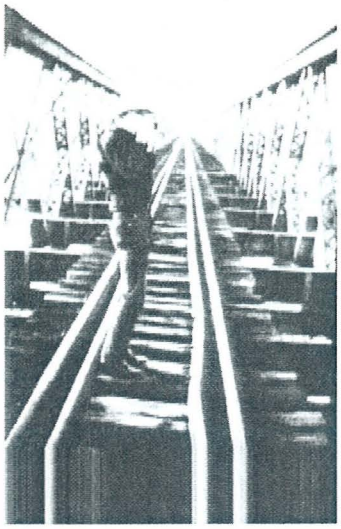
Data de Publicação 2001

Resumo A visão de Wim Wenders sobre a cidade é caracterizada pelo gosto pelos limites, pelo prazer de os ultrapassar ou por transitar numa espécie de fiuir ou deambulação entre dois espaços, um periférico ao outro, que em alguns casos chegam a fundir-se. Os filmes de Wenders passam-se em zonas esquecidas, em não-lugares por excelência, os actores como que estão alienados buscando algo, ao mesmo tempo que procuram realizar uma interpretação da cidade, que está ao longe, mas quase sempre transitando no l...

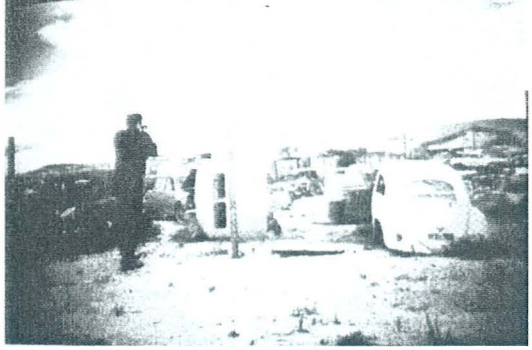
Tipo bookPart

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-04-19T16:01:46Z com informação proveniente do Repositório

http://repositorio.ulusiada.pt



Wim Wenders fotografando uma linha de comboio



Wim Wenders fotografando um depósito de sucata

OS LUGARES EM WIM WENDERS

PAULO TORMENTA PINTO

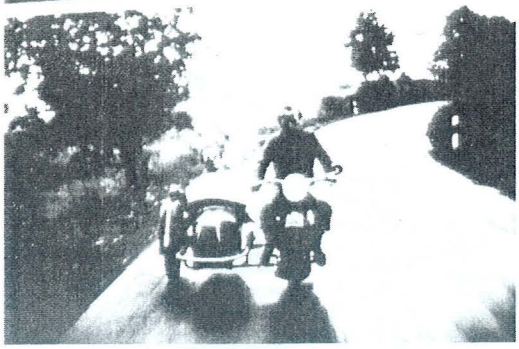
A visão de Wim Wenders sobre a cidade é caracterizada pelo gosto pelos limites, pelo prazer de os ultrapassar ou por transitar numa espécie de fluir ou deambulação entre dois espaços, um periférico ao outro, que em alguns casos chegam a fundir-se. Os filmes de Wenders passam-se em zonas esquecidas, em não-lugares por excelência, os actores como que estão alienados buscando algo, ao mesmo tempo que procuram realizar uma interpretação da cidade, que está ao longe, mas quase sempre transitando no limite. Os lugares onde os filmes se passam são como que uma dialéctica entre um exterior sem barreiras e um interior condicionante, sendo os personagens uma espécie de agentes catalisadores destas relações.

Neste sentido, há que considerar que a atenção e intervenção marginal crê na "força do lugar", e portanto mantém uma compreensão topológica que é essencialmente moderna, contudo de gosto romântico; que busca o encontro com as formas de alternância que escondem a situação quotidiana. O poder do lugar periférico é o carácter mercurial e fundamental das regiões limítrofes. Repensando esta topologia, Marc Augé propôs o conceito de *non-lieu* ("não lugar") como produto espacial da condição actual.

O termo "não-Lugar", resiste a relacionar-se com os outros lugares: não os incorpora nem se refere a eles, produz uma censura radical com os lugares existentes, é um espaço sem memória. Os não-lugares são para Augé: "As vias aéreas, ferroviárias, auto-estrada, e os habitáculos móveis chamados meios de transporte..., as grandes cadeias hoteleiras, os parques temáticos e lúdicos, e as grandes superfícies de distribuição ou o labirinto complexo das redes de comunicação[1]"

Nos filmes de Wenders viaja-se num território pós-indutrial. Os seus personagens são quase sempre contemplados por uma

Wim Wenders fotografando Sidney



"Im Laif der Zeit"

câmara enquanto olham ao longe, reflectindo continuamente sobre o que contemplam, e os estranhos pontos de vista que compõem a paisagem audiovisual, onde estão imersos[2]. As acções são construídas à margem, é neste carácter marginal que se enfatizam os fragmentos da metrópole. Na ficção Wenderiana: não existe uma "história central", uma linha narrativa estrutural rígida, existindo assim lugar para o episódio. Estes espaços que se criam nas margens da linha são como railes que orientam a narrativa do princípio ao fim. Assumindo o espaço sob um ponto de vista moderno. Um espaço sem barreiras, fluído e dinâmico.

Em "Im Laif der Zeit" (O Curso do tempo), Bruno Winter viaja numa furgoneta que serve de oficina para reparar os projectores cinematográficos, das pequenas povoações da fronteira entre as duas "alemanhas". A furgoneta é a casa de Winter, um personagem nómada, que vai de povoação em povoação apresentando-nos a experiência de todas as instalações que vão ficando pelo caminho, a bomba de gasolina, a antiga fábrica de cereais, ou a paisagem que se pode vislumbrar desde a furgoneta quando esta pára em lugares de ninguém.

Neste filme a viagem é o mais importante, uma viagem também ao passado dos próprios protagonistas. Porém, este passado fica para trás, abandonado, como a casa onde Winter nasceu. A noção de tempo que é apresentada neste filme, representa uma angústia, algo impossível de recuperar, o tempo passa durante a viagem e pára quando a furgoneta pára, onde há quase sempre lugar para uma reflexão de índole romântico.

Os personagens de Wenders não pertencem aos lugares, não são habitantes, são sempre visitantes, à medida que as acções se desenvolvem eles vão apercebendo-se das suas características. O território também não é estático mas sim mutante. Os seus personagens são sempre uma espécie de "náufragos", que escaparam de algo, que tanto pode ser o cenário construído dentro de um território definido por Kevin Lynch, como a euforia mecanicista de Le Corbusier descrita em "Vers une Architecture". Para Wenders, os lugares adquirem uma singular importância, pois não são só lugares onde se desenrolam as acções, os

Edward Hopper - "Domingo de Manhã Cedo"

"Der Himmel über Berlin"

lugares são parte dessa acção, são essenciais, são como que algo fundamental, um dado essencial na resolução do problema. Os lugares de Wim Wenders tal como nos quadros de Edward Hopper, representam uma periferia em potência onde algo se irá passar, encerrando em si um mistério, ou um enigma, talvez o enigma de que nos fala Eugénio Trías na sua "Lógica do Limite". Em Der Amerikanische Freund (O Amigo Americano), o metro de Paris não é um "décor" para um homicídio, é a condição mesma do delito. Em Wenders os lugares não são apenas um mero marco que serve de fundo às personagens, enquadram-se sim, no tom que define os seus filmes. As paisagens urbanas, como os aeroportos, as estações, o metro, os quartos de hotel, as longas estradas, ou as paragens, são espaços em branco que aguardam algo que está emergente.

Em "Der Himmel über Berlin", (Céu sobre Berlim ou As Asas do Desejo), a relação que Wim Wenders estabelece entre interior e exterior é vertical, as viagens são feitas entre o céu e a terra na figura de um anjo. Berlim ainda com o muro, impossibilitava o fluir pela cidade, só um anjo podia divagar por todos os espaços conhecer todos os recantos, todos os personagens.

A Visão do anjo é, em "Der Himmel über Berlin", a visão do cinema que em Walter Benjamin é uma montagem de sequências do tempo real, que tal como o *câmaraman* apenas capta fragmentos, repondo-os num tempo próprio.

Wim Wenders retracta-nos neste filme, a relação entre o céu e terra, entre a visão do anjo e a visão do homem. A cidade de Berlim é um lugar onde existem determinados signos que orientam o filme. Estes signos conjugam-se por baixo de uma grande auréola que lhes dá sentido, aqui a visão de Wenders está acima da visão do anjo, ele joga com estes fragmentos de uma cidade perdida entre o futuro e o passado. Damiel e Cassiel são uma memória em branco ou seja a acumulação de tempo, os agentes unificadores. A visão do anjo é a mesma da nuvem, que ao sabor do vento apenas passa pelos lugares perdidos em Berlim, o "Terrain Vague" interpretado por Wim Wenders, demonstrando que ali algo pode acontecer. "Os miúdos jogam à bola à volta de uma grelha, enquanto tentam pescar algo que não distinguem: uma moeda de dois marcos, ou uma cápsula de cerveja? ; Uma equipa roda um filme, num interior bombardeado. A pista do circo. A lona do circo. A ausência de circo. A

Wim Wenders

biblioteca de Hans Scharoun. O terreno baldio onde estava a Postadmerplazt. A sala de concertos, cheia. O ruído e a luz que bloqueia os sentidos; Os planos aéreos da cidade recortada nos seus edifícios cinzentos, as reflexões dos habitantes, suas esperanças e seus desejos. Em "Der Himmel über Berlin" a câmara viaja tanto pelo exterior como pelo interior dos habitantes da cidade pondo em aberto a relação entre público e privado.

Em 1991 como um compêndio de todo o seu cinema, Wenders, realiza "Until The End Of The World" (Até Ao Fim Do Mundo), que se converte num espectáculo multidirecional em que o realizador alemão leva ao extremo a sua vontade de fazer do mundo um único espaço, através da viagem incessante, pondo de manifesto uma vez mais o papel das imagens apresentando-as como um excesso, que nos pode levar "até ao fim do mundo" (leia-se principio), na procura de um olhar puro.

Este filme passa-se em diversas cidades do mundo enquanto Claire persegue Trevor. Wenders tanto filma em Paris, como Berlim ou Lisboa, terminando no deserto Australiano depois ter passado por Moscovo, São Francisco e Pequim. Claire neste filme viaja sempre com uma pequena câmara que regista tudo o que os seus olhos vêem. Os personagens de "Until The End Of The World" procuram pelos interstícios do mundo a "pedra filosofal" que permita articular a máquina da visão com a qual seja possível ver sem olhar. Um artefacto com o qual os cegos poderiam ver o mundo exterior. As últimas imagens deste filme são já no espaço, talvez uma forma de ampliar a escala da visão, de nos mostrar que podemos ter acesso a pontos de vista que até à pouco tempo eram impossíveis. Coloca contudo uma vez mais o observador ao longe...

Nos seus últimos filmes "Lisbon Story" e "Buena Vista Social Club", Wenders precorre as cidades de Lisboa e Havana à medida que as descreve pelas sonoriadades, enquanto filma com máquinas de vídeo portáteis, retendo o real num movimento constante, onde os planos de filmagem vão acontecendo ao sabor de uma deabulação pelo espaço urbano.

Em "Buena Vista Social Club", o cinema materializa-se como uma espécie de documentário, onde o realizador percorre a cidade num *détournement,* através de uma fluidez sem barreiras própria da modernidade, alienando-se, procurando o banal, divagan-

do num espaço periférico onde encontra lugar para o acontecimento proveniente de uma improvisação. Ry Cooder é um personagem externo, que unifica é dá sentido à narração, Havana aparece-nos representada de uma forma natural filmada desde o limite que para Wim Wenders, é sempre um lugar habitável, de enlace, mutante a condição primeira das suas obras.

Leitura livre da tese de mestrado "*La forma de mirar la ciudad moderna*", Paulo Tormenta Pinto - 1996.

[1] Xavier Costa "No-Lugares y Metrópoli" in Quaderns nº 207,208,209 p. 299
[2] Angel Quintana, La difícil redención de la realidade física: Wenders y las imágens, in Nosferatu - nº16, Outubro de 1994