

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
RICARDO TSUTOMU MATSUZAWA

UM TERRITÓRIO COMUM

Memória pessoal e memória cinematográfica
nos filmes de Wim Wenders dos anos 80

SÃO PAULO

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

RICARDO TSUTOMU MATSUZAWA

UM TERRITÓRIO COMUM

Memória pessoal e memória cinematográfica
nos filmes de Wim Wenders dos anos 80

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Gelson Santana Penha.

SÃO PAULO

2008

RICARDO TSUTOMU MATSUZAWA

UM TERRITÓRIO COMUM

Memória pessoal e memória cinematográfica
nos filmes de Wim Wenders dos anos 80

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Gelson Santana Penha.

Aprovado em ----/-----/-----

Gelson Santana Penha

Samuel José Holanda de Paiva

Rogério Ferraraz

RESUMO

Tomando os textos, as entrevistas e os depoimentos publicados como guia, esta dissertação percorre a produção cinematográfica de Wim Wenders em um momento singular: a década de 1980. Este período compreende a ida do cineasta alemão para Hollywood e o conseqüente amadurecimento do seu processo de realização de filmes, como podemos observar refletido entre as produções de *Hammet* (1982), passa por *Paris, Texas* (1984) e termina em *Asas do desejo* (1987). As três películas são entrecortadas por uma série de acontecimentos que leva o diretor a confrontar a América idealizada de sua memória, construída através das produções hollywoodianas, com a realidade do sistema que ele vivencia. Este confronto se faz a partir de uma produção “paralela” de filmes de ficção e documentários que acaba por refletir sua condição de cineasta em busca de respostas para o conflito entre uma América experimentada na memória e um modo ideal de fazer cinema nela. A partir daí, dois tipos de produção se apresentam: 1) os “filmes de urgência”, no qual o diretor confronta a memória que ele tem do cinema americano, a vivência anterior como cineasta alemão e a experiência na América – ele percebe então que não faz parte do esquema de produção americano e, por isso, questiona sua identidade como cineasta; 2) os “diários filmados” no qual procura um lugar para dar continuidade de sua obra. Estas realizações vão levá-lo a transformar o seu olhar sobre a América e a renovar o seu olhar sobre a Alemanha. Os filmes de Wim Wenders da década de 80 espelham a procura de um cineasta pelo equilíbrio entre a memória pessoal e a memória cinematográfica no processo de fazer filmes

PALAVRAS-CHAVE: Wim Wenders, Memória, Cinema.

ABSTRACT

This dissertation makes a review of the cinematography production of Wim Wenders during the 1980's decade, using the texts, interviews and testimony as a guide. The period is important for it is when the German director goes to Hollywood, and it represents a blossoming in the making process of the movies – which is represented by *Hammet* (1982), *Paris, Texas* (1984) and *Wings of Desire* (1987). The three shootings are done in between a series of happenings that leads the director to confronting the America idealized on his memories – which is constructed by the Hollywood production – with the reality lived during his stay in United States. This confrontation can be seen through the analysis of the “parallel” production of fiction and documentary movies, whose reflect Wim Wenders condition of a moviemaker searching for answers to an America experienced in memories and the ideal condition of making a movie on it. Two types of movies can be presented from this point: 1) the “urgency movies”, on whose the director confronts the memory he has of the America cinema, the previous practice as a German director and his experience in America – Wenders realizes that he cannot fit on the American production system and questions his identity as a moviemaker; 2) the “filmed diaries”, on whose the director searches for place for continuing his work. The mentioned production transforms his impressions of America and renews the ones of Germany. The Wim Wenders' movies of the 80's mirror the moviemaker's search for the equilibrium between personal and cinematographic memories during the process of making a movie.

Keywords: Wim Wenders, Memory, Cinema.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1- Os níveis de expansão da memória.....15

Gráfico 2 - Cone da memória.....16

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APO – *Aussenparlamentarische Opposition.*

FFA – *Filmförderungsanstalt.*

DEFA– *Deutsche Film AG*

ao meu amor

AGRADECIMENTOS

Universidade Anhembi Morumbi

Gelson Santana, Rogério Ferraraz, Samuel Paiva, Bernardette Lyra, Marcos Brandão,
Maria Ignês, Eduardo Vicente, Vicente Gosciola, Valdir Baptista, Luiz Vadico,
Claudia Lago, Alexandre Marino, André Hernan, Reinaldo Cardenuto, Celso Viviani,
Thaís Saraiva, Theophilo Augusto, Claudia Dallaverde, Suzana Reck, Maurício Monteiro,
Mario Cassettari, Roger Pascoal, Daniel Gambaro, Gisele Sayeg, Leandro Maciel,
Carolina Baggio, Yuriko Matsuzawa, Sumiko Ariga, Suzushi Matsuzawa,
Paula Dias Aguiar e Ananda Carvalho

SUMÁRIO

RESUMO.....	4
ABSTRACT.....	5
LISTA DE GRÁFICOS.....	6
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....	7
INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO UM - MEMÓRIA E WENDERS.....	14
A QUESTÃO DA MEMÓRIA: BERGSON E HALBWACHS.....	14
WIM WENDERS.....	18
CINEMA NOVO ALEMÃO.....	22
CAPÍTULO DOIS – HOLLYWOOD E OS FILMES DE URGÊNCIA.....	28
HAMMETT.....	28
UM FILME PARA NICK.....	32
O ESTADO DAS COISAS.....	51
CAPÍTULO TRÊS - DIÁRIOS FILMADOS DE WENDERS.....	66
DIÁRIOS FILMADOS.....	66
OS DIÁRIOS EM WENDERS.....	67
QUARTO 666.....	72
EM BUSCA DE OZU.....	75
NOTAS SOBRE ROUPAS E CIDADES.....	86
CAPÍTULO QUATRO – UM OLHAR SOBRE A AMÉRICA E A ALEMANHA.....	97
PARIS, TEXAS.....	97
ASAS DO DESEJO.....	115
CONCLUSÃO.....	128
BIBLIOGRAFIA.....	130
FILMOGRAFIA DE WIM WENDERS.....	133
FICHA TÉCNICA DOS FILMES DE WIM WENDERS NA DÉCADA DE 1980:.....	136

Todos os filmes começam com memórias, todos os filmes são também uma soma de muitas memórias. Por outro lado, muitas memórias nascem através de filmes. O cinema criou também, ele próprio, muitas memórias.

WIM WENDERS

INTRODUÇÃO

Esta dissertação estuda a questão da memória na obra do diretor alemão Wim Wenders. O objetivo é observar de que forma seus filmes incorporam a memória pessoal do realizador através dos seus escritos e entrevistas, bem como a “memória coletiva”. Dessa forma, a pesquisa engloba esses dois territórios que se entrelaçam. Delimitamos um período: a produção cinematográfica de Wenders na década de 1980, apesar de retomarmos elementos de suas outras obras. A década concentra um momento singular para a discussão de sua obra em vários aspectos e abrange sua ida para Hollywood e o conseqüente amadurecimento do seu processo de realização fílmica. Neste período, Wenders se permite e tem condições de experimentar e realizar temáticas próximas à sua própria subjetividade e, por conseqüência, a sua memória.

A pesquisa se insere na linha *Mediação, Tecnologia e Processos Sociais*. A sua relevância e originalidade justificam-se por pretender destacar a questão da memória na realização fílmica, tema pouco trabalhado em pesquisas sobre cinema no Brasil, buscando identificar as relações com os meios sociais e culturais do realizador, via memória coletiva e individual representadas nos seus filmes.

Além de um referencial teórico que discute a questão da memória, entrevistas e depoimentos do realizador foram essenciais para desenvolvimento do estudo dos filmes produzidos nesse período, bem como o contexto sociocultural no qual as memórias flagradas nos textos de Wenders foram construídas. A reflexão tem como objetivo apontar as convergências entre a memória individual, a coletiva e a sua produção fílmica.

A dissertação segue uma estrutura em que cada filme será estudado individualmente, demonstrando o processo de amadurecimento do cineasta e os elementos-chave para o entendimento do papel da memória em sua obra. Os filmes que compõem este estudo pertencem a uma fase que contempla desde o seu primeiro filme feito na estrutura de produção americana, os “filmes de urgência”, os

“diários filmados”, outro filmado nos Estados Unidos com dinheiro europeu, e um filme realizado na Alemanha Oriental e Ocidental, pouco antes da queda do muro de Berlim. São eles: *Hammett* (1982), *Um filme para Nick* (1980), *O estado das coisas* (1982), *Chambre 666* (1982), *Tokyo Ga* (1985), *Identidade de nós mesmos* (1989), *Paris, Texas* (1984) e *Asas do desejo* (1987).

Para iniciar a reflexão, apresentamos no primeiro capítulo os conceitos de memória com os quais vamos trabalhar: Henri Bergson, Maurice Halbwachs e Ecléa BOSI. A estes conceitos associamos uma biografia contextualizada de Wim Wenders reconstruindo sua trajetória e sua relação com o chamado *Cinema Novo Alemão*. Em seguida, desenvolvemos o estudo dos filmes escolhidos, que foram divididos em três capítulos.

No segundo capítulo, abordamos a produção do primeiro filme de Wenders em Hollywood. Em paralelo, apresentamos os filmes realizados na mesma época de forma independente. Discutiremos a relação da memória de Wenders construída a partir de filmes produzidos em Hollywood, e da América que ele vivencia, confrontadas com *Hammett* e em seus filmes de urgência: *Um filme para Nick* e *O estado das coisas*.

No terceiro capítulo, apresentamos os diários filmados: *Chambre 666*, *Tokyo Ga* e *Identidade de nós mesmos*. Após sua experiência em Hollywood, o diretor se coloca como personagem para refletir sobre a identidade das imagens, e a sua própria, através de temas como a memória, a família, a pátria e o cinema.

No quarto capítulo, discutiremos os filmes que refletem o amadurecimento do cineasta: *Paris, Texas* e *Asas do desejo*. Esses filmes são os primeiros longas-metragens ficcionais realizados após a experiência de *Hammett*. Com esse percurso construiu-se um panorama da obra de Wenders na década de 80 e sua relação com a memória.

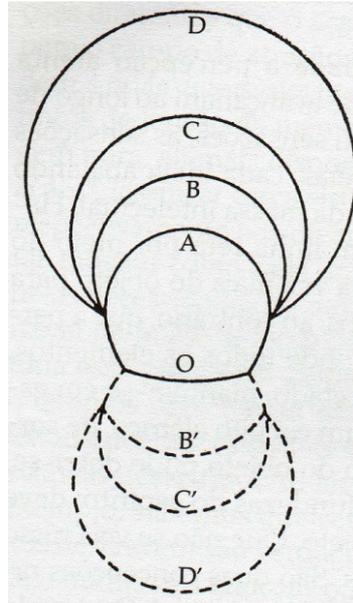
CAPÍTULO UM - MEMÓRIA E WENDERS

A QUESTÃO DA MEMÓRIA: BERGSON E HALBWACHS

Para pensarmos a questão da memória, nos voltamos para Henri Bergson¹, filósofo e escritor que escreveu *Matéria e memória (1896)*, obra de destaque em suas pesquisas, onde trabalha a relação entre a memória e o cérebro. A memória, para este autor, seria o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas. Ela aponta para um conjunto do passado, porém sua existência é o seu efeito no presente. Neste contexto, a função da memória é estabelecer relações entre o nosso corpo presente com o passado. Todas as percepções presentes estão impregnadas e contaminadas pelas lembranças, que é um conjunto advindo do passado. Passado este que se conserva inteiramente e, por si próprio, da forma exata como o indivíduo experimentou.

Para representar os níveis de expansão da memória e o seu nível de profundidade, Bergson desenhou um conjunto de semicírculos (Gráfico 1).

¹ Henri-Louis Bergson (Paris, 1859 – 1941), um dos mais influentes filósofos franceses na primeira metade do século XX. Prêmio Nobel de Literatura em 1928. Os seus estudos de filosofia conhecidos como Bergsonismo se constrói sobre quatro noções essenciais : duração, memória, impulso vital e intuição.

GRÁFICO 1 ²

Estes semicírculos representam a memória em um sistema onde “O” significa o objeto e o menor semicírculo - “A” - representa um espaço próximo da percepção imediata. Os círculos B, C e D são a totalidade da memória, que está sempre presente, sugerindo e dialogando com o objeto, via um número crescente de informações. Já as linhas pontilhadas B’, C’ e D’ significam o próprio objeto em uma espécie de camadas da realidade.

Os semicírculos são representados dessa forma porque a memória, para Bergson, não se encontra no cérebro. Esse, ao invés de desempenhar a função de armazenamento, serve para a evocação da lembrança:

Mas o cérebro, justamente porque extrai a vida do espírito tudo o que nela pode ser representado através de movimentos e materializado, justamente porque constitui o ponto de inserção do espírito na matéria, garante a todo o instante a adaptação do espírito às circunstâncias, mantém o tempo todo o espírito em contato com a realidade (BERGSON, 2006, p. 71).

Desse modo, o cérebro é o mecanismo que estabelece o elo com o passado, um mediador entre lembranças invocadas e a totalidade da memória.

² BERGSON, 2006, p 58.

Existem duas formas de manutenção do passado: uma motora e outra representativa. A motora seria a memória-hábito, que se desenvolve através do armazenamento de esquemas comportamentais pela repetição de ações. A representativa, a imagem-lembrança, seria a memória pessoal das lembranças de acontecimentos e experiências vividas, independente do hábito. Ela resgata um momento singular. Devemos ressaltar que estas não são classificações isoladas: as duas formas de resgate do passado se inter-relacionam.

Para demonstrar como o indivíduo alcança sua memória, Bergson cria o modelo do cone da memória (GRÁFICO 2), onde evidencia a distinção entre memória e percepção, na qual ratifica a diferença entre “o espaço profundo e acumulativo da memória e o espaço raso e pontual da percepção imediata” (BOSI, 2004, p. 37). O modelo é constituído por um cone invertido, que representa a totalidade das lembranças, sobre uma base, onde estariam as percepções do momento, aquelas que mostram o presente. O vértice é onde a lembrança dialoga com a percepção.

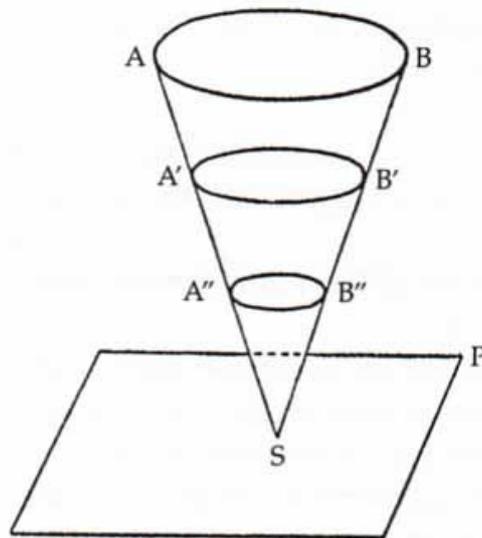


GRÁFICO 2³

³ BERGSON, 2006, p. 66.

Bergson criou esta representação porque, para ele, o esquecimento é neurológico, e a memória se mantém intacta em separado, ou seja, ela não se encontra no cérebro, ela é subjetiva, conforme Ecléa Bosi:

No estudo de Bergson defrontam-se, portanto, a subjetividade pura (o espírito) e a pura exterioridade (a matéria). À primeira filia-se à memória; à segunda, a percepção. Não há, no texto de Bergson, uma tematização dos sujeitos – que - lembram, nem das relações entre os sujeitos e as coisas lembradas; como estão ausentes os nexos interpessoais (BOSI, 2007, p.54).

Não encontramos, em Bergson, uma abordagem da memória como fenômeno social. Ele se prende apenas à percepção da memória individual. Para uma visão mais sociológica consideramos Maurice Halbwachs, aluno de Bergson, que apresenta a memória não apenas no indivíduo, como consequência de um processo interno, mas a memória que leva em conta a relação do sujeito com um grupo social, com o convívio e suas múltiplas referências.

Para Bergson, o passado se conserva inteiro, em nossa memória, de forma autônoma. Halbwachs discorda apresentando a idéia de que a lembrança não permanece “pura”. Com as experiências do presente, elas são reconstruídas, remodeladas, re-significadas.

A lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimos ao presente e preparados por outras reconstruções feitas de épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada. Claro, se pela memória somos remetidos ao contato direto com alguma de nossas antigas impressões, por definição a lembrança se distinguiria dessas idéias mais ou menos precisas que a nossa reflexão auxiliada por narrativas, testemunhos e confiança dos outros, nos permite fazer de como teria sido o nosso passado (HALBWACHS, 2006, p.91).

Para Halbwachs, é impossível manter intacta a conservação do passado no indivíduo. Por exemplo, os filmes a que assistimos na infância são experimentados de forma diferente na vida adulta, pois, além da percepção, nossa relação com o mundo mudou.

Halbwachs aponta duas memórias ao indivíduo, uma interna e outra exterior: a memória pessoal e a memória coletiva. A memória pessoal, embora singular, não permanece isolada. Ela necessita, muitas vezes, do auxílio da lembrança de outros e de referências externas impostas pela sociedade, de instrumentos como as palavras, as tradições e de fatores condicionantes de espaço e tempo.

Não se trata apenas de um condicionamento externo de um fenômeno interno, isto é, não se trata de uma justaposição de “quadros sociais” e “imagens evocadas”. Mais do que isso, entende que já no interior da lembrança, no cerne da imagem evocada, trabalham noções gerais, vinculadas pela linguagem, logo, de filiação institucional. É graças ao caráter objetivo, trans-subjetivo, dessas noções gerais que as imagens resistem e se transformam em lembranças (BOSI, 2007, p.59).

A memória coletiva tem como base a memória de um grupo, em que lembranças em comum, apoiadas umas nas outras, não possuem a mesma intensidade e relevância para as pessoas. Cada lembrança é um ponto de vista sobre a memória coletiva e, dependendo da importância para o sujeito, ela pode ser conservada com maior ou menor apego.

A complexa estrutura da memória como elo entre o passado e o presente, proposta por Bergson, somada à extensão da memória como parte de uma coletividade, argumentada por Halbwachs, constituem a base conceitual que será aplicada a representação da memória em Wim Wenders.

WIM WENDERS

Antes de abordarmos a relação da memória nos filmes de Wenders, um breve percurso biográfico do diretor foi esboçado. Ernst Wilhelm Wenders nasceu em uma manhã do dia 14 de agosto de 1945, na cidade industrial alemã de Düsseldorf, no fim da Segunda Guerra Mundial (em setembro daquele ano, a Alemanha se rendeu). Sua primeira infância foi em um país no pós-guerra, que vivia um difícil período histórico, sem heróis. Os alemães queriam apagar a história recente, para se redimirem da culpa de terem realizado um dos maiores genocídios de todos os tempos. O cinema de propaganda nazista, sobre controle de Goebbels e com a genialidade de Leni Riefensthal, filmou uma “realidade” que deveria ser banida e esquecida.

Wenders estudou Medicina (1963-64) em Freiburg e Filosofia (1964-65) em Düsseldorf. Em 1966, desistiu da faculdade e foi para Paris, a fim de tornar-se

pintor. Tentou ingressar na Academia de Belas Artes, mas não foi aceito. Durante a temporada em Paris, trabalhou no atelier do gravurista americano Johnny Friedlander, em Montparnasse, e tornou-se um freqüentador assíduo da Cinemateca Francesa. Assistia até cinco filmes por dia. O cineasta afirma que, naquele ano, assistiu mais de mil filmes, e com bom humor, revela que um dos motivos foi o fato do apartamento em que morava ser muito frio, pois não tinha calefação: “Minha casa era um gelo e a maneira mais barata de me aquecer era ir à Cinemateca, onde cada projeção custava um franco – ali comecei a ver filmes. Aquilo se transformou numa paixão doentia”⁴ (WENDERS, 2005, p. 41).

Retornou à Alemanha em 1967, trabalhou em Düsseldorf no escritório da *United Artists* e entrou na primeira turma da *Hochschule für Film und Fernsehen* (Escola Superior de Cinema e Televisão de Munique). Durante o curso, foi crítico de cinema nas revistas *FilmKritik*, *Twen*, *Der Spiegel* e no jornal diário *Süddeutsche Zeitung*.

Na década de 60, podemos perceber uma mudança no perfil dos realizadores alemães. Pela primeira vez, a maior parte é formada por críticos, historiadores e estudantes de cinema. Wenders fez parte deste grupo, na medida em que era um realizador formado por uma cultura cinéfila e com um estudo regular sobre cinema.

Durante a graduação, na Escola de Cinema, fez vários curtas e realizou *Summer in the City* em 1970, seu projeto de conclusão do curso, filmado em 16 mm (preto e branco). Profissionalmente sua carreira, como diretor cinematográfico, começou em 1971 com o filme *O Medo do goleiro diante do pênalti*, baseado na novela homônima do amigo Peter Handke⁵, seu colaborador em outros dois filmes: *Movimento em Falso* (1975) e *Asas do Desejo* (1987).

⁴ “Mi casa era una nevera, y La manera más barata de entrar en calor era ir La Cinémathèque, donde cada proyecón custaba un franco -, allí empece a ver películas. Aquello se convirtió en una pasión enfermiza”.

⁵ Em 1982, Wenders dirige, no festival de Salzburgo, uma peça de Peter Handke, a única experiência teatral de sua carreira.

Em 1971, junto com outros 14 cineastas alemães, fundou a *Autoren Filmverlag*, reflexo direto do Manifesto de Oberhausen⁶, cooperativa⁷ de produção e distribuição de filmes que se transformou no núcleo do *Cinema Novo Alemão*⁸. Em 1974, inaugurou a sua própria produtora, a *Wim Wenders Produktion*. Em 1976, fundou a *Road Movie Filmproduktion Inc.*, em Berlim, que produziu seus filmes até 2003, além de mais de cem outras produções e co-produções. Nos anos 80, quando estava envolvido na produção de *Hammett*, possuiu, em Nova York, uma produtora com Chris Sievernich, a *Gray City Inc.*

Wim Wenders foi um dos principais destaques do *Cinema Novo Alemão*. Foi também o primeiro cineasta alemão de sua geração a ser convidado para trabalhar em Hollywood, realizando, assim, um grande sonho. Depois de ter concluído *O amigo americano* (1977), sua primeira co-produção internacional, adaptação de uma novela da escritora Patricia Highsmith, o cineasta conseguiu se projetar internacionalmente, chamando atenção do prestigiado diretor e produtor americano Francis Ford Coppola, que o convidou para dirigir *Hammett*. Coppola, na época, tinha o desejo de tornar a American Zoetrope⁹, sua produtora, em uma das maiores produtoras de filmes do mundo, o que não ocorreu. Entretanto, *Hammett* teve inúmeros problemas e foi apenas concluído em 1982.

Durante os quatro anos dedicados à produção de *Hammett*, entre brigas e interrupções forçadas, Wenders realizou: *Um filme para Nick* (1980), juntamente com o amigo Nicholas Ray, e *O estado das coisas* (1982). Esse último ganhou o *Leão de Ouro* em Veneza, o primeiro de uma série de prêmios internacionais que receberia.

Em 1983 lançou *Paris, Texas*, inspirado no livro *Crônicas de Motéis*¹⁰ de Sam Shepard, colaboração que voltou a se repetir em *Estrela Solitária*, de 2005. Com *Paris Texas*, ganhou a Palma de Ouro em Cannes, em 1984. Em 1987 ganhou outro prêmio em Cannes, o de melhor diretor, pelo filme *Asas do Desejo*.

⁶ Na cidade de Oberhausen, onde anualmente se realiza um festival de curta-metragem, foi lançado, em 1962, um manifesto por 26 cineastas, que é considerado o marco inicial do Cinema Novo Alemão.

⁷ "Autoren Filmverlag" produziu e distribuiu os seguintes filmes de Wenders: *A letra escarlata* (1972), *Alice nas cidades* (1973), *Movimento em Falso* (1975) e *No decurso do tempo* (1976).

⁸ O mais importante movimento alemão do pós- guerra tinha como integrantes diretores como: Jean-Marie Straub, Wim Wenders, Werner Herzog e Rainer Werner Fassbinder.

⁹ American Zoetrope tinha intenção de realizar diversos projetos com diretores estrangeiros, inclusive com Jean-Luc Godard .

¹⁰ Editado no Brasil pela L&PM em 1982.

Morou entre 1977 e 1984 nos Estados Unidos, regressando para a Alemanha após este período. No período de 1985 a 1996, realizou seis filmes, entre eles uma co-direção com Michelangelo Antonioni, *Além das Nuvens*, em 1995, baseado em uma coletânea de “idéias não filmadas” de Antonioni (publicada em livro com o título, no Brasil, de *O fio perigoso das coisas e outras histórias*¹¹), e outra co-direção com seus alunos da Hochschule für Film und Fernsehen (HFF)¹², *A Trick of the Light*, de 1996.

Residiu novamente na América entre 1996 e 2006. No seu segundo exílio americano, realizou outros seis filmes, entre eles o documentário *Buena Vista Social Club* (1998) e o longa *Hotel de um milhão de dólares* (2000) com argumento e roteiro do roqueiro Bono Vox (líder da banda U2). Este último filme foi premiado com o Urso de Prata, em Berlim. Seu último filme lançado no Brasil foi a *Estrela solitária* (2005). Atualmente está na produção do filme *8*¹³.

Na obra de Wenders podemos destacar alguns temas que se repetem. Um deles é a discussão sobre a identidade, o *olhar estrangeiro*, desconfiado e/ou mediado. Seus personagens parecem estar sempre deslocados, em trânsito, despatriados, sem relações estáveis ou duradouras, ao contrário, suas ligações são efêmeras e momentâneas. São personagens que possuem uma solidão que os condena à própria individualidade, como ocorre com o personagem Travis, de *Paris, Texas*.

Outro tema recorrente é a influência do cinema e da cultura norte-americana, principalmente do cinema clássico americano e do rock (sempre utilizado na trilha musical dos seus filmes). Ao mesmo tempo em que seus filmes refletem sobre uma Alemanha cujas influências são de um contexto do pós-guerra, Wenders parece buscar um ideal de liberdade na América. Suas questões pessoais de identidade e nacionalidade estão sempre presentes nos filmes, como em *Um Amigo Americano* (1977) e *Um filme para Nick* (1980).

¹¹ Editora Nova Fronteira, 1983, Edição fora de catálogo, mas editado em Portugal com o nome: Os filmes de Gaveta, Edições 70, 1995.

¹² Wenders foi professor de cinema na HFF entre 1993 e 1999. E, desde 2003 é professor da Academia de Artes de Hamburgo (HfbK).

¹³ O filme é uma coletânea de oito curtas de oito diretores retratando o ponto de vista sobre os problemas atuais do planeta

Wenders também costuma utilizar referências cinematográficas e culturais. Explora, muitas vezes, o reconhecimento ou estranhamento do espaço (como reflexo da busca pela identidade) através de longos *travellings* e/ou imagens registradas das janelas dos meios de transportes.

Também trabalha o dispositivo fotográfico. Em vários filmes, a fotografia é uma guardiã da memória e de uma verdade. Em *Alice nas Cidades* (1973), o personagem de Philip Winter (Rüdiger Vogler) está tirando *polaroids* o tempo todo e é através delas que ele vai contar sua história. Já em *Paris, Texas*, o personagem de Travis (Harry Dean Stanton) carrega consigo uma foto que serve como referência de sua cidade natal e de sua própria identidade.

Todos estes temas freqüentemente percorrem sua cinematografia ou, como bem aponta Peter Buchka (1987: p.56), “as imagens repetem, ou mais exatamente, o medo de certas imagens repete os motivos temáticos centrais dos filmes wenderianos (...)”.

CINEMA NOVO ALEMÃO

A indústria cinematográfica alemã quase não existia após o fim da Segunda Grande Guerra, as cidades estavam destruídas. A vida cultural começou a se reestruturar com o Plano Marshall, com a injeção de ajuda financeira internacional.

Antes da construção do Muro de Berlim, podia se identificar duas cinematografias distintas. Na Alemanha Oriental em 1946 foi criada a Defa (Deutsche Film AG), única empresa de cinema da República Democrática Alemã, controlada pelo Estado. Produziu mais de 600 filmes até o seu fim, com reunificação da Alemanha. Com ótimos estúdios e recurso técnicos, a sua produção era destinada ao público interno, com controle e objetivos pertinentes à linha ideológica imposta pelo regime comunista, desviando o público de discussões e debates sobre temas que não interessavam ao Estado.

Na Alemanha Ocidental, em processo de recuperação, criaram-se impostos para incentivar a produção de filmes, pois existia um desejo de resgate do cinema nacional. As formas de incentivo para a produção cinematográfica que foram implantadas eram extremamente burocráticas, o que favorecia o controle estatal nas produções, que naquele momento estimulava obras de baixo orçamento, geralmente dramas familiares e comédias cotidianas sem força para competir com os filmes estrangeiros, os chamados *Heimattfilm*¹⁴. Esse tipo de produção e forma de realização foram predominantes nas décadas de 50 e 60. Os filmes em grande parte não possuíam uma perspectiva crítica, nem qualidade artísticas de destaque.

Em 28 de fevereiro de 1962, no oitavo festival de curtas de Oberhausen, cineastas descontentes com a forma que estava sendo conduzida a Cinematografia na Alemanha Ocidental publicam o manifesto de Oberhausen. Ele foi assinado por 26 jovens cineastas¹⁵.

O colapso do cinema convencional alemão há muito tempo impede uma atitude intelectual e o rejeitamos em suas bases econômicas. O novo cinema tem, assim, a chance de vir à vida. Em anos recentes, curtas-metragens alemães, realizados por jovens autores, diretores e produtores, receberam inúmeros prêmios em festivais e atraíram à atenção de críticos de outros países. Esses filmes e o sucesso por eles alcançados demonstram que o futuro do cinema alemão está com aqueles que falam uma nova linguagem cinematográfica. Como em outros países, o curta-metragem na Alemanha tornou-se um espaço de aprendizado e uma área de experimentação para o filme de longa-metragem. Declaramos que nossa ambição é criar um novo filme de longa-metragem alemão. Este novo filme exige liberdade. Liberdade das convenções da realização cinematográfica. Liberdade das influências comerciais. Liberdade da dominação de interesses de grupo. Nós temos idéias intelectuais, estruturais e econômicas realistas sobre produção do Cinema Novo Alemão. Nós estamos prontos a correr os riscos econômicos. O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo cinema (Oberhausen, 28 de fevereiro de 1962).

¹⁴ Filme de pátria ou da terra natal: uma história simples, situada geralmente no campo. Onde os personagens apresentam costumes e trajes tipicamente alemães.

¹⁵ Alexander Kluge, Peter Shamoni, Edgar Reitz, Bodo Blüthner, Boris von Borresholm, Christian Doermer, Bernhard Dörries, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittl, Pitt Koch, Walter Krüttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hansjürgen Pohland, Raimond Ruehl, Detten Schleiermacher, Fritz Schwennicke, Haro Senft, Franz-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely, Wolf Wirth.

O resultado do manifesto foi a criação do *Kuratorium junger deutscher Film* (Comitê do Jovem Cinema Alemão) que administrava recursos na produção de filmes de novos realizadores. “Com um capital inicial de cinco milhões de marcos, o *Kuratorium* realizou cerca de 20 filmes em seus primeiros três anos de existência e incentivou a criação de escolas de cinema e cinematecas em todo país” (CÁNEPA, 2008, p. 318).

Foi criado também o *Filmförderungsanstalt* (FFA), fundo governamental que repassava verbas aos produtores de cinema, com recursos capitalizados por um imposto cobrado na venda de ingressos nos cinemas.

Na busca de maior independência, um grupo de 13 jovens cineastas criou a *Filmverlag der Autoren* em Frankfurt no dia 23 de abril de 1971. Entre os cineastas estão Wenders, Peter Lilienthal, Hank Bohn, Has Werner Geissendörfer, Reinhard Hauff. A empresa foi criada para a busca de patrocínio para realização dos filmes destes jovens cineastas em disputa com as produções comerciais que capitalizavam grande parte dos subsídios da FAA. Com a *Filmverlag* os cineastas dividiam os meios disponíveis para a produção e distribuição.

O manifesto, embrião do Cinema Novo Alemão, tinha como objetivo recriar a cinematografia alemã, com novas perspectivas estéticas e ideológicas. Com os inúmeros sistemas de prêmios, subsídios e apoios criados pelo governo, nasce o suporte para o seu desenvolvimento. Movimento que além de Wenders reunia: Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Peter Fleischmann, Werner Schroeter, Jean-Marie Straub, Margarethe Von Trotta, Ulrich Shamoni, Edgar Reitz, Hebert Achternbusch, Reinhard Hauff entre outros diretores. Apesar de terem vivenciado as mesmas condições de produção e o mesmo momento histórico, social e político na Alemanha, estes autores não possuem necessariamente afinidades estéticas e formais. Apesar de serem classificados como integrantes de um movimento, cada diretor possui interesses estéticos e temáticos, próprios.

Der Neue Deutsche Film não é uma categoria determinada, como o Neo-realismo em Itália ou a *Nouvelle Vague* em França. Não há um estilo uniforme, nem histórias em comum. Tínhamos apenas em comum uma necessidade, a de fazer filmes, de começar de novo com a realização de filmes num país em que esta cultura foi

interrompida durante anos. Os autores eram, logo no início, muito diversos, por isso respeitávamo-nos e éramos solidários. Esta solidariedade foi a fonte da *Der Neue Deutsche film*. (WENDERS, 1990, p.55)

Em “*A tela demoníaca*”¹⁶, Lotte H. Eisner se mostra bastante esperançosa com esta geração de realizadores:

Herzog, Wim Wenders, Fassbinder, Hauff, Fleischmann, Kluge, Schroeter, Achternbusch e ainda muitos outros me convenceram de que os jovens alemães haviam ultrapassado as manifestações tão verborrágicas de Oberhausen e estavam aptos a fazer filmes interessantes. De onde vinha esse apogeu tão espontâneo? Então compreendi que os alemães sempre precisaram de uma certa exaltação e de um certo desespero que lhes dessem o ímpeto de se tornarem criadores. Isso se passara nos anos 20, quando uma guerra perdida, uma revolução abafada, os esfacelamentos de todos os valores devido a uma inflação inexorável puderam fazer surgir uma arte cinematográfica prodigiosa. (...) Esse mal-estar, o desprezo pelo *Wirtschaftswunder* (milagre econômico) artificial de uma sociedade de consumo reacionária e pelo materialismo que dela resulta. Causas bastante confusas, às quais se impõem, além do mais, a decepção que provocou o desvio da revolta de 1968 e criou esta desordem encarniçada, da qual os alemães sempre precisaram para fazer surgir aquele ardor indispensável que os torna criadores (EISNER, 1985, p. 235).

Desta geração de realizadores, destacam-se principalmente os nomes de Herzog, Wenders, Fassbinder. Eles conseguiram que o cinema alemão voltasse a ser reconhecido internacionalmente. Identificados por Cánepa (2008, p. 327) como: “muitas vezes, o principal produto cultural de exportação da República Federal da Alemanha”. Este destaque proporcionava grande liberdade de trabalho na realização de seus filmes, em decorrência ao prestígio que possuíam.

Tais condições (produção), em grande parte, refletiam o interesse do Estado em patrocinar filmes com base em um complexo sistema de subsídios e apoio financeiro direto, o que seria enriquecido depois pela parceria com a televisão. Esse sistema, que deu independência econômica em relação às bilheterias, permitiu-lhes trabalhar de maneira bastante pessoal e até idiossincrática, desenvolvendo trabalhos autorais e *personas* com *status* de grandes estrelas do cinema (CÁNEPA, 2008, p. 327).

Estes diretores além de dirigir, produziam os seus próprios filmes. Essa estratégia permitia que eles tivessem um maior controle sobre as suas produções mantendo o seu comprometimento com a idéia do *Autorenkino* (cinema de autor).

¹⁶ *A tela Demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1985.

Wenders também como um artesão acompanhava todo o processo de confecção e distribuição de seus filmes. Ele classificou duas formas possíveis de fazer um filme:

A primeira consiste em ter uma idéia muito clara e expressá-la através dos filmes. A segunda consiste em fazer o filme para descobrir, justamente o que se busca dizer. Pessoalmente, sempre estive dilacerado entre estas duas abordagens. E pratiquei as duas. Fiz filmes com um roteiro bastante escrito que respeitei ao pé da letra, e fiz outros que que havia um ponto de partida e em que o percurso era bastante livre. Esse tipo de filme é por si mesmo um pouco de aventura, e creio que essa continua sendo minha abordagem preferida” (TIRARD, 2002, p.119).¹⁷

O diretor aponta maneiras de fazer um filme, indicando sua preferência por um método de trabalho, onde o próprio filme é descoberto durante a filmagem. Em relação às duas formas de fazer filmes, Wenders em 1982 em uma conferência em Livorno, na Itália, analisa e classifica sua produção a partir delas. Ele divide seus filmes em dois grupos, A e B.

No primeiro (A) os filmes são preto e branco, baseados em idéias próprias, “sonhos, sonhos acordados e vivências” (WENDERS, 1990, p. 78)”. São criados sem argumentos fechados, a estrutura é flexível e são filmados na cronologia à partir de uma situação inicial, sem definição do final. Os filmes do grupo A: *Summer in the city* (1970), *Alice nas cidades* (1974), *No decurso do tempo* (1976), *O estado das coisas* (1982).

No grupo B, os filmes são coloridos, todos são baseados em romances. Eles se guiaram precisamente por um argumento, com uma estrutura dramática fechada. Filmados de maneira tradicional, seguindo um cronograma de gravação imposto pela produção. Filmes do grupo B: *O medo do Goleiro diante do pênalti* (1971), *A letra escarlata* (1972), *Movimento em falso* (1974), *O amigo Americano* (1977).

Com a apresentação das diferenças do grupo, podemos identificar uma alternância entre os filmes do grupo A e B, como uma reação de um método ao outro, como aponta o próprio Wenders:

Os filmes A foram sempre feitos porque o anterior continha regras demais, não eram suficientemente espontâneo e as figuras não me interessavam; sentia, demais a mais, que tinha que, de algum modo, me expor juntamente com a equipe de filmagem e os atores;

¹⁷ Entrevista de Wim Wenders para Laurent Tirard em *Grandes diretores de cinema*.

tínhamos todos que nos expor em conjunto a uma nova situação. Todos os filmes B representam, do mesmo modo reação ao filme A precedente: foram rodados, porque eu já não suportava que o filme anterior tivesse sido tão subjetivo e porque surgira a necessidade de trabalhar numa estrutura fixa, dentro dos limites de uma história (WENDERS, 1990, p.79)

Em sua trajetória inicial, Wenders demonstrou controle em sua carreira, sempre dimensionando o próximo passo e caminhando com sua própria velocidade na sua busca de criar algo próprio e original.

Meus filmes adaptaram experiências que tive e têm sido projeções no futuro. Sempre têm sido, de certo modo, como o arremesso de uma pedra, e eu tenho buscado chegar aonde eu atirei a pedra. E também, ao mesmo tempo, sempre têm estado impregnados da época correspondente (WENDERS, 2005, p. 42).¹⁸

¹⁸ *“Mis películas (...) han adaptado experiencias que he tenido y han sido proyecciones en el futuro. Siempre han sido, en cierto modo, como un tiro de piedra, y yo he intentado llegar a donde he tirado la piedra. Y también, al mismo tiempo, siempre han estado impregnados de la época correspondiente.”*

CAPÍTULO DOIS – HOLLYWOOD E OS FILMES DE URGÊNCIA

HAMMETT

No final de 1977, Wenders estava na Austrália procurando locações e escrevendo um roteiro para um filme de ficção científica¹⁹, quando recebe um telegrama do diretor americano Francis Ford Coppola convidando-o para dirigir um filme sobre Dashiell Hammett.

O filme *Hammett* (1982) é baseado no romance de Joe Gores, uma obra de ficção sobre o escritor Dashiell Hammett²⁰. Ele se passa na década de 1930, resgatando o gênero *noir*, e retomando vários elementos verdadeiros da vida do escritor com as histórias que ele escreveu. No filme, Hammett (Frederic Forrest) é um detetive aposentado²¹ tentando se estabelecer como escritor até que é procurado pelo seu antigo mentor Jimmy Ryan (Peter Boyle) para que o ajude a investigar o desaparecimento de uma garota chinesa.

O convite para trabalhar na América, lugar onde foram realizados os filmes que assistiu durante sua infância na Alemanha ocupada, foi uma etapa natural no percurso de sua carreira. Wenders, com esta oportunidade, desejava trabalhar sob as condições americanas, inserido dentro do processo industrial de produção de filmes, como ele mesmo afirmou: “Eu sabia desde o início que não poderia fazer um filme de autor. Eu tinha vontade de filmar nessa tradição [grandes produções], mas, assim mesmo, foi uma dura adaptação” (CIMENT, 1988, p.323)²².

Wenders que era oriundo do Cinema Novo Alemão (*Der Neue Deutsche Film*) e um dos fundadores da *Filmverlag der Autoren*. Acostumado a trabalhar com autonomia e espontaneidade, teve dificuldades na realização de seu primeiro filme em Hollywood. Essa experiência foi desgastante, posto que um diretor que

¹⁹ Posteriormente estas idéias deram origem ao filme *Até o fim do mundo* (1991).

²⁰ Dashiell Hammett (1894 – 1961) é considerado um dos maiores escritores americanos no gênero policial.

²¹ Hammett trabalhou entre 1915 e 1921, na agência de detetives Pinkerton.

²² Entrevista de Wim Wenders para Michel Ciment em Hollywood – Entrevistas.

trabalhava com procedimentos autorais foi condicionado a duras exigências do estúdio. As concepções criativas eram subordinadas à indústria cinematográfica americana.

Assim, com ou sem razão, consciente ou inconsciente, teve de submeter o cinema de autor artesanal da Alemanha à prova das condições industriais americanas, para ver se continuaria válido, se conseguiria se afirmar no sentido de conservar uma identidade (BUCHKA, 1987, p. 16).

Wenders pretendia filmar *Hammett* no verão de 1978 e concluí-lo na primavera de 1979, mas as coisas não aconteceram como ele pretendia. Em seu primeiro trabalho na indústria americana, ele dependia da decisão de muitas pessoas, grande parte impostas pelo produtor Coppola, muito diferente do seu processo de trabalho, onde trabalhava quase como um artesão autônomo, cercado de pessoas que ele tinha liberdade para escolher, e isto atrasava em muito a confecção do filme. Além de inúmeros problemas com o *casting*, (antes da escolha de Frederic Forrest, Hammett seria interpretado por Robert de Niro ou Sam Shepard), houve atrasos e longas discussões geradas pelas diferentes visões sobre o conceito do filme entre ele e Coppola.

Francis [Coppola], como diretor tinha uma visão. Se bem que estivéssemos intelectualmente de acordo, tínhamos imagens bem diferentes do filme que iria sair. Estávamos sempre de acordo com o que falávamos, e freqüentemente divergíamos quanto ao resultado. (CIMENT, 1988, p.323)²³.

Wenders pretendia filmar *Hammett* em preto e branco, destacando mais a questão do processo de criação do escritor do que fazer um filme policial com ação, o que Coppola não concordava. O roteiro chegou a ter quatorze versões; quatro roteiristas diferentes trabalharam nele: Joe Gores, Thomas Pope, Dennis O'Flaherty, Ross Thomas.

No set, Wenders também enfrentou outros problemas; como *Hammett* era um filme de época, ele estava preso a um diálogo não contemporâneo, o que impedia improvisação. Nas externas, o cenário natural precisava ser modificado, dando uma impressão bastante artificial às locações. Tudo devia ser preconcebido devido aos cenários, o que o limitava a elaboração de planos. O estúdio não

²³ Entrevista de Wim Wenders para Michel Ciment em Hollywood – Entrevistas.

concordava com a filmagem de planos seqüências, devido ao ritmo que imprimia às cenas – lento para o padrão americano. Tudo isto representou uma dificuldade para Wenders, que demonstrou em seus trabalhos anteriores predileção para a utilização do improviso, planos seqüências e gravações em locações naturais.

Após as gravações, os problemas continuaram, o orçamento do filme foi estourado. Coppola não gostou do primeiro corte afirmando: “este é o pior filme que já vi” (BUCHKA, 1987, p.18). Wenders foi obrigado a refilmar 80% do filme depois da primeira sessão aberta.

Wenders tentou conservar sua autonomia, mesmo inserido em um modo diferente de concepção de cinema, conforme Peixoto (1987, p.184):

Ele então procura preservar sua distância, sua independência, fazendo um filme policial que refletisse as próprias condições do gênero a que pertence, contando a história do escritor que inventou [Dashiehl Hammett]. Tudo se passa entre a vida real e a ficção, entre o filme *noir* e o filme sobre o cinema *noir*. Põe-se, como sempre de fora.

Em uma tentativa de refletir o que estava vivendo, Wenders revê todos os filmes de Fritz Lang, que como ele era um cineasta alemão²⁴ que foi para Hollywood. Lang foi, talvez, o maior exemplo de um grande diretor alemão que foi inserido aos mecanismos de Hollywood :

Revi toda a sua obra, em Berkeley, em ordem cronológica, para aprender alguma coisa sobre minha própria situação. Isso me ensinou muito sobre o que é o processo de integração em todos os níveis. Era assustador assistir esta assimilação progressiva e a luta que ele travava por aquilo que em seus filmes era ele e que ia, mais ou menos, perdendo. Cinematograficamente, creio que há uma progressão, que seus filmes americanos são melhores, que ele mesmo adquiriu alguma coisa de novo. Parece-me que a narrativa torna-se mais fluida, que existe uma profundidade e uma sensibilidade psicológicas completamente diferentes de seus filmes alemães, uma sutileza maior e também menos ideologia. Mas, ao mesmo tempo, é terrível ver as concessões que precisou fazer. (CIMENT, 1988, p.308).²⁵

Wenders, para tentar encontrar uma solução pelo que enfrentava, busca a resposta em filmes. Podemos apontar que neste território, nos filmes, está parte da sua própria lembrança e experiência. Uma lembrança, retomando Bergson, que

²⁴ Com a ascensão do nazismo muitos diretores alemães emigram para Hollywood entre eles: F.W.Murnau, Fritz Lang, G.W. Pabst, Robert Siodmak, Robert Wiene, Curtis Bernhardt.

²⁵ Entrevista de Wim Wenders para Michel Ciment em Hollywood – Entrevistas.

permanece intacta na sua própria memória, interferindo na percepção do presente que “aparece como uma força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (BOSI, 2004, p.36). Os filmes preservados em cinematecas constituem uma memória que pode ser retomada e lembrada a qualquer hora. Estes filmes também estruturaram o próprio pensar de uma geração formada por diretores que aprenderam com a experiência de assistir filmes. Neste processo de busca pela memória nos filmes, podemos identificar o próprio desenvolvimento do cinema de Wenders, em inúmeras referências e diálogo de seus filmes com o próprio cinema. A sua reflexão, o seu experimentar o mundo e condicionante ao seu modo de pensar o cinema e vice-versa.

A película era, então, o caminho para aclarar as coisas, para aprender algo ou para compreender algo; ou, às vezes, para rechaçar algo, como em *O estado das coisas*. Na realidade, cada película foi uma espécie de programa para filmar e um problema que devia ser elucidado de alguma maneira ²⁶ (WENDERS, 2005, p. 43).

Neste período – para realização de *Hammett* foram consumidos quatro anos (1978-1982) – Wenders estava inseguro sobre o seu futuro como realizador, e roda dois filmes de urgência, para tentar discutir o momento que vivia: “*Um filme para Nick*” (1980), onde o próprio Wenders aparece como personagem, em um documento agonizante sobre a morte de um dos grandes realizadores de Hollywood, Nicholas Ray; e *O estado das coisas* (1982), um filme sobre um diretor que não consegue terminar um filme. Percebemos que Wenders faz uma reflexão sobre a sua própria carreira nesta peça de ficção. Dois filmes pequenos e baratos, nos quais o cineasta posiciona-se de forma autoral e independente.

²⁶ “La película era, pues, el camino para aclarar cosas, para aprender algo o para comprender algo; o, a veces, incluso para rechazar algo, como en *El estado de las cosas*. En realidad, cada película ha sido una especie de programa para el rodaje y un problema que había que dilucidar de alguna manera”

UM FILME PARA NICK

O filme nasceu do desejo de Wenders e Nicholas Ray de realizarem um filme juntos. Naquele momento, Ray estava à beira da morte e esquecido pela indústria cinematográfica americana por não se curvar a ela. E Wenders enfrentava os problemas de tentar se inserir nela. Esse desejava que o filme fosse uma oportunidade de retorno para Ray: “Com *Nick’s Movie* [*Um filme para Nick*], ele (Ray) tinha a oportunidade de trabalhar, de manifestar-se de forma visível e pública e não apenas escrever anotações em um diário íntimo” (CIMENT, 1988, p. 310) ²⁷. Os dois buscam com o filme uma forma de se reconstituir.

Em *Um filme para Nick* há uma seqüência em que o próprio Nicholas Ray, na conferência em Vassar, apresenta as intenções desse filme e de seu personagem como protagonista: “O filme é sobre um homem que quer se recompor antes de morrer. Ele quer recuperar a auto-estima. Já foi um homem de muito sucesso”²⁸.

Wenders registra a morte de Ray, como um testemunho da sua enorme importância para o cinema e sua própria obra. Essa importância é destacada em uma afirmação que Wenders faz retomando uma célebre frase de Godard: “Se o cinema não existisse, Nicholas Ray o tê-lo-ia inventado, tem, no entanto algo de errado: o condicional. Ray inventou o cinema. Como poucos” (WENDERS, 1986, p.167).

O diretor alemão faz este filme por impaciência, como admitiu para Peter Buchka em *Olhos não se compra*. Retoma os procedimentos de filmagem que conduziram a sua carreira, filmando com independência e espontaneidade. Com *O filme para Nick*, Wenders: “Consegue aquilo que precisava: aprovação, reconhecimento, sucesso. Recuperando a autoconfiança e voltando a acreditar que podia fazer filmes de interesse e admiração” (BUCHKA, 1987, p.18).

Na primavera de 1979, após quatro semanas reunido com o roteirista O’Flaherty, que em seguida iria escrever sozinho a terceira versão do argumento de

²⁷ Entrevista de Wim Wenders para Michel Ciment em Hollywood – Entrevistas.

²⁸ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

Hammett, Wenders conseguiu uma folga de dois meses deste projeto. Neste momento, ele partiu para Nova York para encontrar com Nicholas Ray, que estava com câncer, fazendo quimioterapia, depois de três operações. Nick já tinha dito a Wenders o seu desejo de realizar um filme de baixo orçamento. Aproveitando a oportunidade deste tempo livre, eles se reuniram para definir a realização de *Um filme para Nick/ Lightning over water* (1980).

Os argumentos que Nick possuía eram complicados demais para o pouco tempo de produção, uma vez que eles pretendiam rodar o filme de forma rápida e barata. Trabalhando juntos, partiram de uma idéia de Nick: resgatar o seu personagem de *Um amigo Americano* (1977), Derwatt, um pintor que se fingia de morto e pintava novos quadros com se tivessem sido feitos na época de quando estava vivo.

Em *Um filme para Nick*, Derwatt também seria um pintor, mas agora em vez de fingir-se de morto, ele estava à beira da morte com câncer. Não conseguindo vender os seus quadros recentes, então começa a produzir falsificações dos antigos quadros que lhe proporcionaram fama e dinheiro no passado. Ele tem a intenção de trocá-los das galerias onde elas estariam expostas, vendendo os quadros originais para conseguir dinheiro. O pintor precisa de capital porque pretende fugir para a China²⁹ em um barco, um junco cheio de flores vermelhas, com um amigo chinês dono de uma tinturaria que também sofre de câncer.

Wenders propõe a mudança do personagem de um pintor para um diretor de cinema que tenta roubar os seus próprios negativos no laboratório, o que acontecia com Ray: seu filme *We can't Go Home Again* ³⁰(1972-1976)³¹ estava em um laboratório em Nova York, pois não possuía os seus direitos. Nick agora desempenharia o seu próprio papel no filme, mas pede a Wenders que ele desempenhe o seu também: "Você precisa também se expor" (WENDERS, 1990, p. 133). Desse modo, tanto Wenders como Ray são personagens e diretores do filme.

²⁹ Existe uma expressão nos Estados Unidos, "*to take a slow boat to China*", que significa: morrer.

³⁰ O filme é um trabalho coletivo que mostra a relação professor e os seus alunos de cinema.

³¹ O filme começa em 1972. Ele teve várias versões e participou de diversos festivais. Em 1973 foi exibido em Cannes. A versão mais conhecida foi finalizada em 1976. Um trabalho orgânico de Nicholas Ray, ele continuava remontando o filme até a sua morte em 16 de junho de 1979.

Realizado a quatro mãos, é um filme onde ficção e documentário se confundem em um trabalho de difícil classificação, como aponta Wenders, na sua diferenciação de categorias A e B, não conseguindo classificá-lo: “nem sei sequer se ele é de todo um filme, e, por isso, excludo-o (WENDERS, 1990, p.78). Além da relação ficção e não-ficção o filme todo é permeado por uma bipolaridade, como apontado por Dubois:

Em sua realização empreendida por dois cineastas (Wenders e Ray), que são também seus dois atores principais; em suas duas versões, uma orientada para o documentário, a outra para a ficção (a primeira foi apresentada em Cannes em 1980 antes de ser remontada por Wenders alguns meses mais tarde), em seus dois suportes (cinema e vídeo); nos dois idiomas que ele superpõem (inglês e alemão); na abordagem, enfim, de uma série de temas que só fazem sentido em pares: Europa e América, pai e filho, atração e rejeição, vida e morte etc. (DUBOIS, 2004, p. 215)

A primeira versão apresentada no Festival de Cannes de 1980 foi montada inteiramente por Peter Przygodda³², para chegar a tempo ao festival. Wenders não tinha tempo de acompanhar a finalização de *Um filme para Nick*, porque as gravações de *Hammett* haviam sido retomadas.

Wenders não ficou inteiramente satisfeito com o filme, apesar de ser aclamado por crítica e público em Cannes. Ele achava que Peter tinha montado o filme de forma documental, destacando muito a degeneração de Nicholas Ray pelo câncer. Ele monta uma nova versão em outro intervalo de filmagem de *Hammett*.

Na nova versão, o diretor destaca o lado ficcional, a trama dos personagens de Wenders e Ray tentando realizar um filme. Abordando o próprio cinema como tema, encontramos nesta nova versão: o processo de realização, a equipe de cinema, as incertezas sobre as gravações, tema que Wenders retomou em *O Estado das coisas* (1982), seu próximo filme realizado também à sombra de *Hammett*. Essa é a versão definitiva, lançada comercialmente, e a que utilizaremos nesta pesquisa. A primeira montagem foi exibida apenas em Cannes e nunca foi distribuída no Brasil, impossibilitando o acesso a ela para esta dissertação.

³² Peter Przygodda foi montador da maioria dos filmes de Wenders. Começaram a trabalhar juntos no primeiro longa de Wenders, *Summer in the city* (1970).

O primeiro plano de *Um filme para Nick* (FIG. 2) apresentou o mesmo espaço, uma rua em Nova York³³, e um plano muito parecido com o utilizado no começo do filme *Um Amigo Americano* (1977)(FIG. 1). Wenders emula a mesma cena de seu filme anterior, mas no lugar de Dennis Hopper (Tom Ripley), encontramos ele próprio, Wenders, indo ao apartamento de Nicholas Ray, o seu amigo americano. Podemos perceber uma analogia na apropriação desta cena: em *Um amigo americano*, Tom Ripley ia ao encontro de Derwatt, interpretado por Nicholas Ray a quem Wenders procura agora em *Um filme para Nick*, para trabalharem juntos de novo.³⁴



FIGURA 1³⁵

FIGURA 2³⁶

Além da tentativa de resgate de Derwatt/Nicholas Ray, existem outros fatores que podem aproximar *Um amigo Americano* e *Um filme para Nick*. A trama principal de *Um amigo americano* é sobre uma proposta feita por Tom Ripley ao personagem Jonathan Zimmermann (interpretado por Bruno Ganz) para que ele cometa assassinatos já que sofre de uma doença terminal e não poderia ser ligado aos crimes; com os assassinatos ele teria dinheiro para a sua família depois da sua morte. Tom Ripley aproveita-se da condição terminal de Jonathan para tirar proveito próprio e tentar ajudá-lo. Se no personagem de Tom Ripley não fica claro uma

³³ Springs Street com a West Broadway no bairro do Soho em Nova York.

³⁴ A primeira parceria foi em *Um Amigo Americano*, onde desenvolveram o personagem de Nick, Derwatt, marco também para o começo da amizade dos dois diretores.

³⁵ Frame do filme *Um amigo americano* (1977).

³⁶ Frame do filme *Um filme para Nick* (1980).

reflexão ética e moral, em Wenders podemos perceber como estas questões o perturbaram a cada dia de gravação de *Um filme para Nick*:

Não é apenas uma questão de escrúpulos. A cada dia, em cada plano, nos perguntávamos: podemos fazê-lo? Temos permissão para fazê-lo? Toda a filmagem foi uma contínua reflexão ética e moral, e isso se nota no filme. A cada dia, contrariando nossos próprios desejos, renovávamos o compromisso de continuar por Nick ³⁷ (WENDERS, 2005, p. 237).

O filme se apresenta como um diálogo de um filme com estrutura ficcional e o outro que é um registro documental deste processo, mas os dois refletem a mesma realidade, Wenders hospedado na casa de Ray desejando realizar um filme. O filme mescla esta dualidade com dois suportes: a película e o vídeo. O filme começa com uma estrutura de filme de ficção, utilizando-se da película. Percebemos planos estudados, planejados, bem enquadrados, narrativa cronológica das ações, utilização de campo e contra campo. Na primeira vez que o ator Tom Farrell liga a câmera Betamax (vídeo) no filme, ela está de acordo com a montagem de um filme de ficção, ele enquadra Wenders e vemos a imagem em vídeo do seu rosto. Mas depois de sua apresentação sutil e pertinente, totalmente integrada à montagem anterior, o que se segue é uma mudança na forma que ela é utilizada no filme. A cena se constitui com uma edição mais ritmada, fragmentada, pontuada com a perda de sinal do vídeo, não cronológica. Observamos planos da equipe de filmagem, o maquinário do cinema, planos de *making of* (FIG. 3 e FIG. 4), de ensaio da cena anterior.

As imagens em vídeo com a câmera na mão e as limitações de qualidade decorrentes do suporte proporcionam uma impressão de realidade mais forte que o artificialismo das cenas filmadas em película. Em algumas cenas, como a que Wenders conversa com Nick depois que ele vai para o hospital, ele questiona: “ficou muito limpo, bem finalizado. Acho que foi resultado do puro medo. Quando você não sabe o que mostrar, então você tenta mostrar da forma mais bela”.³⁸ Wenders decidiu utilizar as imagens de vídeo apenas na montagem. Alguns planos de vídeo também foram feitos com a câmera de cinema, mas ele percebeu que “nessas

³⁷ “No solo es cuestión de escrúpulos. Cada día, em cada plano, nos preguntábamos: ¿Podemos harcelo? Tenemos permiso para harcelo? Todos el rodage fue una continua reflexión ética y moral, y eso se nota em la película. Cada día, em contra de nuestra próprios deseos, renovábamos el compromiso de seguir por Nick”.

³⁸ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

imagens em vídeo havia muito mais verdade que nas imagens claras em 35 mm” (CIMENT, 1988, p.313).³⁹



FIGURA 3⁴⁰

FIGURA 4⁴¹

A cena é retomada com a imagem em película, após a intromissão do vídeo. Esta cena apresenta uma conversa de Wenders e Ray ao acordar. Com a introdução do vídeo percebe-se também uma mudança na utilização das imagens limpas da película. Essas imagens que antes eram denominadas como “transparentes”, agora também são utilizadas para demonstrar o processo de realização fílmica. Na continuidade da cena, temos um diálogo de Nicholas Ray e Wenders:

Nick: Se fizermos um filme juntos, temos que dar trabalho a Tom.

Wenders: Acha mesmo uma boa idéia ter dois caras trabalhando num filme que são cegos do olho direito?

Nick: Comece de novo!

Wenders: Pode repetir esta fala!

Nick: Se fizermos um filme juntos, temos que dar trabalho a Tom.⁴²

Procedimento que demonstra uma repetição na cena que Wenders mantém na edição final. Outros procedimentos de diálogo com o fazer fílmico e a história do filme aparecem no decorrer de *Um filme para Nick*, como na cena da cozinha após

³⁹ Entrevista de Wim Wenders para Michel Ciment em Hollywood – Entrevistas.

⁴⁰ Frame do filme *Um filme para Nick* (1980). Plano gravado com uma câmera de vídeo.

⁴¹ Frame do filme *Um filme para Nick* (1980). Plano gravado com uma câmera de vídeo.

⁴² Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

os créditos iniciais. Essa cena é constituída por um campo e contra campo que alterna imagens de Wenders e Ray com imagens da equipe (captadas em vídeo) e ensaios. Ao mesmo tempo o diálogo enfatiza a metalinguagem com falas que se repetem:

Wenders: Não vim falar sobre a morte, Nick.

Nick: Não vim falar sobre a morte, Nick.

Wenders: Mas talvez seja preciso.

Nick: Mas talvez seja preciso.⁴³

Nos créditos iniciais, Wenders utiliza planos aéreos registrando um junco chinês estilizado no rio Hudson, ao fundo uma música composta e interpretada por Ronee Blakley⁴⁴ (que também atua no filme). Ela também foi motivo de uma das inúmeras discussões com Coppola. Wenders queria que a atriz atuasse em *Hammett*, o que Coppola não admitia. Não podendo utilizar Ronee em *Hammett*, Wenders a convida para atuar em *Um filme para Nick*, dividindo o crédito de realização com ela e com o resto da equipe. Esta estratégia reforça o cinema como um trabalho coletivo e artesanal, diferente do processo industrial e impessoal da indústria americana. *Um filme para Nick* parte de procedimentos de realização opostos ao que ele vivia em *Hammett*. Podemos identificar novamente que ele usa do próprio cinema como uma resposta ao que o atingia pessoalmente naquele momento. Voltando a trabalhar com um procedimento europeu de confecção de um filme.

A primeira cena que Wenders filma em *Um filme para Nick* é a palestra que Nick apresenta em Vassar. Sem saber quais caminhos levariam as filmagens, grava apenas Nick e posteriormente as cenas onde ele próprio, Wenders aparece com a equipe. Na palestra é apresentado o filme de Nick, *Paixão de Bravo*⁴⁵ (1951), que possui uma das cenas prediletas de Wenders, uma coincidência porque o filme já estava programado para o evento. A cena em questão apresenta Jeff McCloud (Robert Mitchum) procurando recordações escondidas em um local debaixo da

⁴³ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

⁴⁴ Esposa de Wenders naquela época.

⁴⁵ *Paixão de bravo* (*The Lusty Men*) Um campeão de rodeo, Jeff McCloud (Robert Mitchum) sofre um grave acidente o impossibilitando de continuar na profissão, começa a treinar um fazendeiro Wes Merritt (Arthur Kennedy) que deseja ter dinheiro para comprar uma fazenda.

casa em que viveu a sua infância (FIG. 5). Cena que Wenders se apropriou de forma explícita em *No decurso do tempo*⁴⁶ (1976). Bruno, um dos protagonistas deste filme, assim como Jeff, ao voltar à casa da infância procura recordações escondidas debaixo da escada da casa (FIG. 6). Wenders comenta esta cena para Nicholas Ray em *Um filme para Nick*: “Nunca vi uma cena que represente tão bem a volta para o lar”.



FIGURA 5 ⁴⁷

FIGURA 6 ⁴⁸

Reutilizando a cena, Wenders retoma algo que estava em sua lembrança na cena do filme *Paixão de bravo*. Talvez na sua memória cinematográfica, “a volta para o lar” está na representação desta cena. Pensando na memória para Bergson, retomemos o que ele classifica como reconhecimento por movimento: “Este reconduziria à sensação de familiaridade que temos de um objeto visto ou evocado, que determina em nosso corpo os mesmos movimentos de reação que tivemos no momento em que anteriormente o percebemos” (HALBWACHS, 2006, p.55). Wenders, como se contasse de novo algo que se lembra, retoma esta cena não como uma cópia, mas para invocar as sensações que tivera quando assistiu o filme de Nicholas Ray. “Quando volto a imaginar esta cena, o fluxo da história também me agrada imediatamente, na minha memória: sem tensão e sem pressa, cada imagem transformando-se pouco a pouco numa escrita única, que se começa lentamente a

⁴⁶ *No decurso do tempo*, um Road movie onde encontramos Bruno Winter (Rüdiger Vogle) um técnico de projetores de cinema e Robert/Kamikaze (Hanns Zischler) recém separado da esposa visitando cinemas desativados em um velho caminhão.

⁴⁷ Frame do filme *Paixão de bravo* utilizado no filme *Um filme para Nick* (1980).

⁴⁸ Frame do filme *No decurso do tempo* (1976).

olhar e a escutar” (WENDERS, 1989, p.166). Imagens que estão no território do cinema, não pertencem mais nem a Nick e nem a Wenders, apenas querem significar *a volta para o lar*.

Esta mesma cena inserida no filme *Um filme para Nick* aparece de forma diferente de *No decurso do tempo*. Aparentemente ela tem uma função ilustrativa na palestra de Nick em Vassar, mas a cena pode ganhar outro contorno se lembrarmos que o filme *Paixão de bravo* foi realizado com um orçamento pequeno, com poucas páginas de roteiro iniciais (16 páginas), escrito à noite por Nick em um processo não usual em produções de Hollywood. Esse método de trabalho causou a sua desgraça na indústria americana, tornando-o um exilado dela, mas este processo é muito próximo ao trabalho do próprio Wenders, que assumiu publicamente uma grande ligação com este filme. O próprio enredo de *Paixão de bravo* também permite reconhecer uma identificação: Jeff, antes um grande cowboy com fama e dinheiro, é condenado a ficar a margem da profissão até a sua volta aos rodeios, o que causa a sua morte. Outro ponto a se refletir seria o próprio tema de *Paixão de bravo* como afirmado por Ray em Vassar: “Este filme não é um faroeste. Na verdade é sobre pessoas que querem ter o seu próprio lar”⁴⁹. Podemos apontar em Wenders a questão da busca de um próprio lar. Nascido de uma pátria com a identidade abalada e em seu exílio voluntário na América, vivendo o que Peixoto chama de desterritorialização contemporânea, “que fez de cada indivíduo um estrangeiro no seu país de origem e o levou [Wenders] a tentar virar americano” (PEIXOTO, 1987, p. 203). Wenders em sua busca por um cinema próprio teve a ilusão que o encontraria na América, mas a experiência e o exemplo de Ray mostraram-no o contrário.

Wenders, assistindo a imagens em vídeo feitas na palestra de Vassar, no loft de Ray, começa a refletir sobre as imagens captadas pela câmera:

Alguma coisa acontecia cada vez que a câmera focava Nick. Uma coisa que eu não controlava. Era a própria câmera que observava Nick através do *viewfinder*. Como um instrumento muito preciso a câmera mostrava clara e impiedosamente que o tempo dele estava se esgotando. Não, não dava para ver a olho nu, sempre havia esperança. Mas não através da câmera.⁵⁰

⁴⁹ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

⁵⁰ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

Em sua tradição, os suportes fotográficos indicam a eternização e o congelamento de algo que se foi. Seguindo princípios positivistas e a idéia da perspectiva, a câmera conseguiria uma verdade da imagem, que foge dos nossos olhos. Princípio que aparece nos filmes de Wenders como apontado por ele: “A progressiva destruição da percepção exterior e do mundo é, por um instante, suspensão. A câmera é uma arma contra a miséria das coisas, nomeadamente contra o seu desaparecimento” (WENDERS, 1990, p.12).

Em outra cena Wenders, Suzanne, Nick e Tom Farrell assistem a projeção de *We can't go home again* (1972-1976) último longa de Nick (FIG. 7). Subjetivo e pessoal, misturando ficção e cenas documentais. O filme mostra a relação entre o professor de cinema: Nicholas Ray e os seus alunos⁵¹, utilizando-se de diversos suportes de registro de imagens, uma colagem de bitola 35 mm, 16 mm, super 16 mm, 8 mm, super 8 e vídeo. “Um filme limite, consubstancialmente no objeto e na forma” (DUBOIS, 2004, p.122).



FIGURA 7 ⁵²

Em um trecho da exibição, assistimos em *We can't go home again* Tom Farrell, mais jovem, explicando a Nick os motivos que ocasionaram a perda da visão do olho direito, algo que eles têm em comum. Tom, comovido, relembra seu passado com o filme, quando era estudante de cinema e a sua relação de amizade com Nick. O confronto da imagem de si mesmo gera em Tom uma reação mais forte à cena, em comparação aos outros que estão na sala, inclusive o próprio Nick. Halbwachs aponta que a impressão proporcionada por uma imagem que gera uma

⁵¹ Realização coletiva entre Nick e os alunos de cinema da Universidade de Noya York- Binghamton (entre eles Suzanne Ray e Tom Farrell).

⁵² Frame do filme *Um filme para Nick*. Imagem da projeção do filme *We Can't go Home Again*

lembrança comum a um grupo é condicionada também aos fatores que cada um dos participantes guarda para si daquele momento, confrontada com o que aquela lembrança tem de importância no momento em que ela é rememorada.

É comum que imagens desse tipo (...), modifiquem a impressão que guardamos de um fato antigo, de uma pessoa outrora conhecida. Essas imagens talvez não reproduzam muito exatamente o passado, o elemento ou a parcela de lembrança que antes havia em nosso espírito, talvez seja uma expressão mais exata do fato” (HALBWACHS, 2006, p.32).

Retomando esta imagem do passado pelas imagens do filme que participaram juntos (FIG. 8), podemos identificar em Tom a reconstituição daquele momento, cada pedaço daquela imagem se junta à sua lembrança, confrontada com a relação atual dos dois e a doença de Nick. Para Tom (FIG. 9) esta lembrança o une mais a Nick do que uma deficiência em comum. E ainda, na cena seguinte, Tom indaga a Wenders se Nick não seria um como pai para os dois ⁵³.



FIGURA 8 ⁵⁴

FIGURA 9 ⁵⁵

Na cena onde Tom pergunta a Wenders se Nick não seria um pai para ambos, eles estão no loft, agoniados pela tosse de Nick, e não conseguindo dormir. Wenders irritado diz que quer ver Ray como ele mesmo e não como a imagem de um pai, e começa a refletir sobre isso: “Mas talvez não haja outro jeito se seu amigo é trinta anos mais velho. O que importa era o que o filme estava fazendo com a

⁵³ Podemos apontar nesta cena uma relação com outra cena da filmografia de Wenders. No filme *Paris, Texas* quando Hunter assistindo a um antigo filme super 8, reconhece como seu pai Travis.

⁵⁴ Frame do filme *Um filme para Nick*. Imagem de Tom Farrell.

⁵⁵ Frame do filme *Um filme para Nick*. Imagem de Tom Farrell.

nossa amizade.”⁵⁶ Wenders achava que estava mais preocupado com o filme do que com Nick e decide: “Eu simplesmente ia fazer um filme nos sonhos. A câmera sempre estaria presente”.⁵⁷ Wenders dorme e a cena seguinte é um sonho, um clipe dos planos em vídeo com trucagens e sobreposições de áudio. Nesta montagem rápida temos o único plano em que Wenders demonstra fisicamente um ato de carinho por Nick, em um abraço (FIG.10). O filme inteiro eles estão separados em uma decupagem de plano e contraplano. Quando voltamos para a imagem em película, Wenders está deitado na cama de um hospital e Tom Farrell com a câmera de vídeo faz um gesto com as mãos como se tivesse com um revólver atirando em Wenders e depois tenta estrangulá-lo. Wenders em voz *over* questiona o sentido onírico da cena:

Até mesmo o acordar pode significar apenas outro pesadelo. Pode significar que as luzes foram preparadas que a câmera e o áudio estão rodando e que a equipe está observando. Eles sempre estão observando em silêncio em relação ao que estamos fazendo e onde isso vai dar. Eu só sabia que Nick estava sofrendo e que seria melhor parar de filmar e nada seria mais doloroso para ele.⁵⁸



FIGURA 10 ⁵⁹

Wenders utiliza estas cenas representando um hospital estilizado em mais dois momentos, que aparecem antes do epílogo e da morte de Ray dentro da

⁵⁶ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

⁵⁷ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

⁵⁸ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

⁵⁹ *Frame* do filme *Um filme para Nick*.

cronologia do filme. Elas têm funções próprias, pois podemos identificar que elas divergem da progressão linear da narrativa conduzida pelas imagens em locação.

A próxima cena mostra o dia seguinte, quando Wenders toma café com Tom em uma lanchonete, se preparando para filmar mais uma cena do filme e recebem a notícia que Nick passou mal e foi para o hospital. Eles correm para o loft. Na casa de Nick, enquanto Wenders pergunta sobre o seu estado, um movimento de panorâmica da câmera apresenta toda a equipe, o microfone em uma vara boom segue Wenders, todo o dispositivo de filmagem é apresentado, não apenas pela câmera de vídeo. A equipe antes escondida, presa a uma decupagem ficcional da câmera de cinema, está na imagem e pode demonstrar insegurança, incerteza e dor pelo sofrimento de Nick. Wenders e Tom vão ao hospital, levando consigo a câmera de vídeo.

No hospital ao captar imagens com a câmera de vídeo, Wenders novamente confronta-se com o medo de que, de alguma forma, o filme estivesse contribuindo para a morte de Ray, mas também o reconhece como um pai: “Eu me senti como um Édipo, que este filme o estivesse matando”⁶⁰. A filiação entre eles é ligada pelo cinema. Wenders foi influenciado por Ray e ambos eram sobreviventes da estrutura de produção de Hollywood. Como um anti-édipo, Wenders tenta com *Um filme para Nick* reconstituir a imagem do mestre, preservando a sua memória. O caminho para a morte seria o cinema, ele estaria vivo pelos registros da câmera.

Enquanto Ray estava internado no hospital, Wenders foi chamado para continuar o seu trabalho em *Hammett*. Antes de sua partida, Suzanne entrega o diário de Ray. Ele começou a escrever o diário quando descobriu que estava com câncer, dois anos antes. No loft vazio, preparando-se para partir para Los Angeles, Wenders observa os objetos de Nick e a sua cadeira de diretor agora abandonada.

Wenders no táxi a caminho do aeroporto e dentro do avião lê os escritos de Ray, tenta se aproximar do diretor dos filmes que ajudaram a construí-lo como cineasta. O diário de Ray funciona como um guardião de suas memórias e é tão precioso como as anotações e objetos de Ozu que Wenders encontra em *Tokyo Ga* (1985). Wenders destaca três palavras: curiosidade, imaginação, humildade.

⁶⁰ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

Palavras que motivaram o cinema de Nick e também o seu. Ele retoma o plano da asa do avião (FIG. 11) observada por uma de suas janelas. Este plano aparece em seu primeiro longa-metragem *Summer in the city* (1970) e é encontrado em grande parte dos seus filmes. Os personagens de Wenders estão sempre em trânsito, viajando, quase sempre não por desejo e sim motivados por uma necessidade. Naquele momento Wenders, como um de seus personagens, precisava encontrar um rumo para os dois filmes que estava produzindo. Em *Um filme para Nick* para refletir experiências de sua vida, Wenders reproduz planos de sua gramática cinematográfica, imagens repetidas dos seus filmes.



FIGURA 11 ⁶¹

Depois de quatro semanas, Wenders reencontra Nick já fora do hospital. Nick está ensaiando uma peça baseada em *Um relatório para uma academia* ⁶² de Franz Kafka. No conto, um macaco, Pedro Vermelho, narra as transformações que ocorreram em seu processo de humanização, após cinco anos de adestramento. Pedro como qualquer homem tem de se adaptar a comportamentos e atitudes, às vezes indesejáveis, para conseguir se integrar à sociedade. Para ser aceito, abre mão da liberdade e se condiciona ao que é imposto, podendo estar dentro ou fora de uma jaula. Podemos resgatar um comentário de Nick em Vassar, que reflete como ele se coloca dentro destas regras impostas: “A realidade, para uma pessoa maluca

⁶¹ Frame do filme *Um filme para Nick*.

⁶² Conto de Franz Kafka que se encontra no livro *Um Médico Rural*. Um macaco, Pedro Vermelho, narra às transformações que ocorreram em seu processo de humanização após cinco anos de adestramento. Escrevendo um relatório para uma academia de ciências.

que alguns chamam de ajuste perfeito à sociedade, pode ser pura fantasia”⁶³. Podemos retomar também um comentário de Buchka sobre *Um relatório para uma academia em Um filme para Nick*:

Ray transforma a parábola de Kafka numa tragicomédia do fracasso: quanto mais humana a forma como o macaco quer se conduzir, tanto mais simiesco parece seu comportamento diante dos homens. Pois que tenha sido ao acaso, mas não por acaso que Wenders mostra em detalhes os ensaios desta peça em *Um filme para Nick*, embora a princípio dêem a impressão de um gigantesco corpo estranho. Mas Wenders sempre foi mais criativo e engenhoso nos momentos em que era preciso integrar o imprevisível e casual nos projetos e intenções, como se fosse justamente o objeto visado. De fato, num segundo olhar, este “Relatório para uma academia” se apresenta quase naturalmente como uma parábola ferina e sarcástica da própria situação de Wenders naquela fase (BUCHKA, 1987, p. 64).

No ensaio temos apenas um ator no palco, Gerry Bamman, interpretando Pedro Vermelho. Nesta cena, as câmeras estão em quadro. Wenders e Ray progressivamente durante o filme vão desconstruindo a narrativa estruturada nos moldes tradicionais. Aos poucos a metalinguagem é evidenciada através dos equipamentos do cinema, cenas de *making of*, ensaios e reflexões em *voz off*. Também pode-se observar a presença de Nick dirigindo a cena, a sua voz de comando determina um enquadramento para um dos operadores de câmera. Na cena seguinte, a da adaptação de Shakespeare, quem aparece dirigindo é Wenders. Eles evidenciam que o filme é uma realização coletiva, sob o comando dos dois diretores: Nick e Wenders. No término do ensaio, temos a parte da peça de Kafka onde Gerry/ Pedro se lembra do início de sua prisão e condicionamento social, condições que dialogavam com o que Nick e Wenders viviam:

Eu estava dentro de uma jaula. Foi a primeira vez que me vi sem saída. Nem à direita, nem à esquerda. Não havia saída. Vejam que uso a palavra “saída” sabiamente. Não uso a palavra “liberdade” propositalmente. Não, eu não queria liberdade e sim uma saída! Saída, saída, saída, saída!⁶⁴

A cena é cortada com a intervenção de um plano aéreo onde podemos observar um junco chinês no rio Hudson. Este plano é parecido com os do crédito inicial: a câmera apresenta o mesmo movimento centrípeto. No momento em que a câmera se aproxima do junco, o som do vento é substituído por uma trilha sonora musical e o som diegético do ruído das hélices do helicóptero que grava este plano.

⁶³ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

⁶⁴ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

Uma câmera de dentro do junco apresenta a imagem da equipe no helicóptero. Seguem vários planos de *inserts* de uma moviola posicionada no junco com o rolo da película solta da bobina, uma câmera, o seu *viewfinder*. Quando o filme volta para o teatro, temos um plano do público, a equipe de filmagem, aplaudindo calorosamente. E o plano seguinte mostra a imagem da câmera que registrou o público, ela está no meio do palco e Gerry está agachado ao lado da câmera. Temos a impressão que os aplausos eram para Gerry, mas talvez eles sejam para a equipe de cinema e o próprio cinema, representado por Ray.

A próxima cena se passa no cenário do quarto de hospital estilizado. Percebemos os dispositivos cinematográficos, a equipe se preparando para a filmagem. A cena é apresentada como uma adaptação de Rei Lear de William Shakespeare: Ronee interpreta uma filha, Cordelia, reencontrando o pai moribundo à beira da morte. Percebemos na atuação de Nick uma mescla de Lear e de si próprio, quando fala sobre sua própria doença. Wenders comenta sobre esta cena para Ciment (1988, p. 313):

Talvez seja a mais artificial do filme. Mas justamente nessa cena inteiramente funcional Nick fala do câncer, ou seja sua maior verdade. E foi este o problema constante do filme. Era nas cenas inteiramente documentais que tínhamos dificuldades de nos aproximar da realidade. Quando inventávamos, podíamos por fim falar daquela realidade.⁶⁵

Wenders e Suzanne assistem a cena como espectadores, mas em um momento Wenders cochila. Temos uma passagem para outra cena de sonho. A imagem mostra Wenders deitado na cama de hospital e ao seu lado Nick com um tapa-olho que o indaga: “De onde você veio?”⁶⁶ A seqüência continua em um longo plano de quase seis minutos, em que Nick emite grunhidos, grita, começa a cantarolar e questiona seu estado:

Ray: Está me deixando doente.
 Sabia disso?
 Está?
 Não sei por quê.
 Não foi para isso que vim aqui.

Wim: Não é a primeira vez.
 Ray: Santo Cristo! Estou doente!

⁶⁵ Entrevista de Wim Wenders para Michel Ciment em Hollywood – Entrevistas.

⁶⁶ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

Não com você ou por sua causa.

Wim: Mas diante dos meus olhos.

Ray: Você está me deixando doente.
 Mas não por sua causa.
 Não sei por quê.
 Não sei por quê.
 Preciso ir embora.
 Estou começando a babar.
 Merda (em alemão)!
 Merda
 Acabei
 Tudo bem
 O que você vai fazer?

Wim: Dizer corta
 Corta

Ray: Vá em frente
 Você deve dizer corta
 Vá em frente, corte
 Vamos corte
 Corte

Wim: Não corte

Ray: Não corte
 Corta!!!⁶⁷

Wenders no começo destas duas cenas tinha antecipado a impressão de realidade que elas possuíam: “Mas, mais uma vez, a realidade foi mais forte que a ficção em que queríamos transformá-la. Seria a última vez”.⁶⁸ As cenas são prólogos da morte de Ray dentro da montagem do filme. Não temos no filme a cena de seu enterro. Sua despedida é a sua última fala no filme: “Corta!” Com esta fala como diretor que decide a duração dos planos, Nick definiu a sua última aparição no filme, e com a sua morte também o fim das filmagens.

No epílogo a equipe está reunida dentro do junco chinês. Bebendo e fumando conversam sobre Nick e o filme. Na proa, um vaso com (talvez) as cinzas de Nick. Tom Farrell comenta sobre a doença de Nick: “Acho que você faz de tudo

⁶⁷ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

⁶⁸ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

que possa dar certo [cura para o câncer], que possa ajudar alguém”. Wenders responde: “Até fazer um filme”.⁶⁹

Um plano aéreo centrífugo heliocêntrico se afasta lentamente do junco. Com uma imagem congelada de um plano geral do junco, descolorida e com a sobreposição de uma página do diário de Nick (FIG. 12), Wenders lê um trecho do diário:

Olhei para o meu rosto e o que vi?
 Não uma pedra de granito como identidade.
 Azulada apagada, pele machucada....
 Lábios enrugados e tristeza.
 E uma vontade louca de reconhecer e aceitar o rosto de minha mãe.
 Nick, Nick ...
 Ah, Nick.⁷⁰

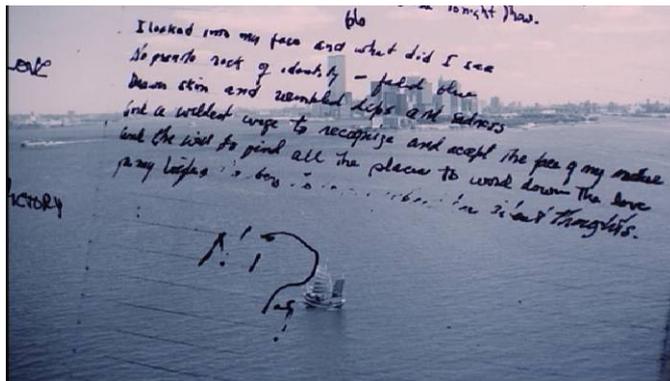


FIGURA 12⁷¹

Um filme para Nick é um filme sobre um filme que não deu certo, se pensarmos na idéia original de Wenders e Nick. A doença de Nick impedia o andamento do filme, era o maior obstáculo e também o maior motivo para Wenders realizá-lo. Um filme que se coloca como oposição aos padrões americanos da indústria. Padrões onde a narrativa é construída para reforçar uma impressão de realidade, eliminando tudo que é desnecessário para a história. Onde o diretor tem

⁶⁹ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

⁷⁰ Transcrição do filme *Um filme para Nick* (1980).

⁷¹ *Frame* do filme: *Um filme para Nick*.

que se ocultar, como um anônimo funcionário obediente aos burocratas que administram os estúdios.

Em *Um filme para Nick* a prioridade não é a história de dois amigos que querem realizar um filme. Essa motivação é apenas o detonador inicial para que reflitam sobre a realização fílmica, o próprio cinema, o seu modo de fazer, a opressão que sofrem os que não se sujeitam às imposições da indústria do cinema. Wenders deixa se expor, entrega-se como personagem do filme e de sua própria história, experimenta co-dirigir, dirige e é dirigido por Nick, um dos grandes realizadores do cinema clássico de Hollywood. Nicholas Ray faz parte da memória que retoma os filmes que Wenders assistiu, clássicos que o ajudaram a se constituir como cineasta. A partir das lembranças dos filmes de Nick, Wenders admirou, aprendeu, copiou, homenageou.

A vida real só existe na vida real. Isto é verdade, e também creio que a vida real tem relação com o cinema. Creio que o cinema obtém sua ética e sua moral pelo fato de que ajuda a viver, quer dizer, que pode conter vida, ao menos potencialmente, e lançar luz⁷² (WENDERS, 2005, p.67)

Wenders finaliza o filme sem Nick, o que o livra do pudor que carregava quando filmavam juntos. Além das cenas de campo e contra campo, apresenta o fora do campo, o entorno das imagens que estavam sendo filmadas: *making of*, repetição de planos, ensaios. Seqüências documentais e ficcionais são embaralhadas, sendo que as mais artificiais traduzem uma verdade tão pungente quanto as gravadas sem planejamento. A veracidade é construída através dessa mistura, que explicita uma fuga da tradição do naturalismo artificial dos filmes ficcionais. Comentários em voz *over* e imagens de vídeo ajudam Wenders a construir a impressão de realidade de *Um filme para Nick*. Este não tem mais o objetivo de mostrar dois amigos querendo realizar um filme e sim a sua lembrança destes dois amigos querendo produzi-lo. O próprio processo de montagem é uma junção de lembranças, um resgate das impressões da filmagem, um lembrar, uma reconstrução. *Um filme para Nick* mostra dois amigos em que o próprio filmar é viver. Dois amigos que conseguiram se reconstituir com este filme.

⁷² “La vida real sólo existe em la vida real. Esto es verdad, y tambien creo que la vida real tiene una reacción com el cine. Creo que el cine obtiene su ética y su moral por el hecho de que ayuda a vivir, es decir, que puede contener vida, al menos potencialmente, y arrojar luz”.

O ESTADO DAS COISAS

Wenders, com *Um filme para Nick*, conseguiu prestígio e reconhecimento da crítica. Participou do *Festival de Cannes* (versão montada por Przygodda), Veneza e ganhou na Alemanha o *Bundesfilmpreis/German Films Awards*. Mas os problemas de *Hammet* ainda continuavam. Coppola o obrigou a refilmar quase todo o filme e utilizou o ator Frederic Forrest, protagonista de filme, para filmar *O fundo do coração*⁷³ (1982). Por conseqüência, Wenders teria um intervalo de quatro meses até que as filmagens recomeçassem.

Neste momento, Isabelle Weingaeten em uma conversa por telefone com Wenders fala sobre os problemas que estava enfrentando. A atriz estava atuando em *Le territoire*⁷⁴ (1981) do diretor chileno Raoul Ruiz, filme que estava com problemas financeiros que podiam acarretar a interrupção das filmagens por falta de película. Wenders vai para Sintra em Portugal, local onde estavam sendo feitas as filmagens, e levou a película que havia sobrado de *Um Filme para Nick* para tentar ajudar Ruiz. Em Sintra, Wenders afirma:

Encontrei uma equipe a trabalhar pacificamente. Sem stress e sem nervosismo, como é inerente às demais filmagens. Era um sonho. Nas filmagens de *Hammett* havia 200 técnicos e todos aqueles problemas: com o argumento, a fiscalização, etc. – ali, na serra de Sintra, trabalhavam serenos, livres de qualquer pressão. A não ser a falta de dinheiro. Isso era, para mim, o paraíso perdido (WENDERS, 1990, p.135).

Em Sintra, a caminho de um restaurante a beira mar para almoçar com a amiga Isabelle, por engano encontrou um hotel abandonado com o oceano invadindo a piscina e uma baleia morta na praia, Wenders decide fazer um filme naquele lugar. Um hotel isolado, um dos pontos mais ocidentais da Europa e mais próximo da América. “Querida fazer um filme a partir da minha própria situação entre dois continentes e falar deste medo de fazer um filme na América” (WENDERS, 1990, p.135).

⁷³ *One from the heart* (1982) dirigido por Francis Ford Coppola.

⁷⁴ *The Territory* (1981) remake do filme *O dia em que o mundo acabou /Day the world ended* (1955) de Roger Corman.

As filmagens de *O estado das coisas* (1982) começaram pouco mais de um mês depois de ter encontrado o hotel abandonado. Wenders utilizou grande parte da equipe de *Le territoire*, inclusive o diretor de fotografia Henry Alekan⁷⁵.

Tudo começou espontaneamente em Portugal, com uma idéia inspirada pelo país; duas semanas depois, o filme já estava financiado, com papéis distribuídos, os preparativos prontos, e começamos realmente a rodar. Deve ter sido uma espécie de recorde para um longa-metragem (WENDERS, 1982 apud BUCHKA, 1987, p.19).⁷⁶

O estado das Coisas (1982) mostra uma pequena equipe de cinema tentando realizar um filme; uma ficção científica chamada de *The Survivors/Os sobreviventes* no litoral de Portugal. O grupo é obrigado a parar as filmagens com o fim da película e tentam sem sucesso falar com o produtor do filme em Hollywood, para que ele mande o material para continuarem. Sem respostas, Fritz (Patrick Bauchau) diretor do filme, parte a procura de Gordon (Allen Goorwitz), o produtor, em Hollywood. Wenders continuava a buscar no próprio cinema uma resposta à posição que se encontrava naquele momento. Recolhe elementos da situação de Ruiz⁷⁷ em *Le Territoire* (onde uma equipe produzindo um filme fica sem película) e retoma a sua própria experiência como um diretor europeu que busca o seu espaço de trabalho em Hollywood.

A idéia que o cinema deve ter alguma coisa a ver com a vida e com a experiência (com a minha experiência como autor, na mesma medida que com as experiências do espectador), essa idéia – o filme (*O estado das coisas*) tornou isto claro – está irremediavelmente ligada a histórias. Para mim, os filmes que desistem de contar histórias e só descrevem situações não são de todo possíveis. Estamos simplesmente destinados a contar histórias para podermos participar aquilo que para nós é importante... (WENDERS, 1990, p. 66).

Wenders conversou com o amigo e diretor Roger Corman⁷⁸ sobre *O estado das coisas* e sua vontade de, dentro do filme, reproduzir uma equipe que estivesse rodando uma ficção científica B. Corman indica *The most dangerous man alive*

⁷⁵ Wenders só conheceu Henry Alekan em Sintra, mas admirava a sua obra e nem sabia que ainda continuava trabalhando, já que tinha começado no cinema na década de trinta. Alekan depois faria a fotografia de *Asas do Desejo*.

⁷⁶ Entrevista de Wenders extraído de *press release* de *O estado das Coisas*.

⁷⁷ Ruiz com Wenders é um estrangeiro. Um diretor chileno trabalhando no cinema europeu.

⁷⁸ Considerado como um dos grandes representantes dos filmes B contemporâneos. Interpreta o papel de advogado em *O estado das coisas*.

(1961)⁷⁹, de Allan Dwan⁸⁰, para Wenders assistir. O filme de Dwan virou modelo para *The Survivors*, e contamina não apenas o filme dentro do filme, mas a produção como um todo, como afirma Wenders: “Tínhamos visto o filme em Sintra com toda a equipe e a atmosfera do filme de Dwan influenciaria *O estado das coisas*, é não apenas o prólogo” (WENDERS, 1990, p. 135).

The Survivors se apresenta como uma ficção científica pós-apocalíptica. Uma praga devastou grande parte da população, e um pequeno grupo de sobreviventes vagam em um planeta Terra desértico. Na esperança de encontrarem outros sobreviventes, procuram o litoral, protegidos com óculos e máscara para evitarem a contaminação.

Wenders retoma os *B-pictures* para construir o prólogo de *O estado das coisas*. Os mesmos filmes B que Lang ficou condenado a realizar em Hollywood, e que Wenders assistiu em ordem cronológica em São Francisco. Em *O estado das coisas*, o nome do personagem do diretor é uma homenagem a Fritz Lang e F.W. Murnau (Friedrich Wilhelm Murnau). O personagem é Friedrich Munro, mas é chamado pela equipe de Fritz, Fred, Fred Rico ou Friedrich. Em uma cena de Fritz em Hollywood, ele está andando na calçada da fama e passa pela estrela de Fritz Lang (FIG. 13), talvez comprovando a relação do nome de seu personagem e de Lang. Quanto a F. W. Murnau, Wenders confessa recebendo o prêmio Murnau em Bielefeld (17 de março de 1991):

Não é por casualidade que este filme seja em preto e branco e que o diretor do filme se chame Friedrich Munro. Tampouco não é por acaso que o filme comece na Europa, concretamente no cabo mais ocidental e Portugal, ali onde a Europa tem um nariz apontando a América, e que termine com a morte deste diretor em uma rua distante apenas uma hora de carro do lugar onde Murnau morreu. Friedrich, o diretor em uma cabine telefônica cita uma nota do diário de Friedrich Wilhelm Murnau: *I'm at home nowhere, in no house, in no country...* [Estou em casa em nenhum lugar, na não-casa, no não país].⁸¹ (WENDERS, 2005 p. 205).

⁷⁹ Ficção científica, onde um homem por acidente sofre efeitos de radiação e se torna indestrutível.

⁸⁰ Diretor que começou a trabalhar na década de 1910. Realizou mais de quatrocentos filmes. Contemporâneo de D.W. Griffith foi seu assistente de direção em *Intolerância* (1916).

⁸¹ “No es ninguna casualidad que esta película sea en blanco y negro y que el director de la película se llame Friedrich Munro. Tampoco es ninguna casualidad que la película empiece en Europa, concretamente en el cabo más occidental de Portugal, allí donde Europa tiene un nariz apuntando a América, y que acabe con la muerte de este director en una calle a apenas una hora coche del

FIGURA 13 ⁸²

O personagem Friedrich Munro aparece como alter-ego do próprio Wenders, europeu como ele, tentando sobreviver às regras de produção de Hollywood e a incerteza de conseguir manter uma identidade. No filme, Wenders relaciona a sua filmografia com a de Munro: Dennis (Paul Getty III), personagem roteirista do filme, mostra em um computador para Friedrich a sua filmografia (FIG.14). Sobre esta estratégia Wenders comenta: “Alguns títulos são de filmes que nunca fiz, como *Trapdoor*. O primeiro, *Schauplatze*⁸³ é também o nome de um dos primeiros filmes que fiz e se perdeu” (CIMENT, 1988, p.319)⁸⁴. O pesquisador Iñigo Marzabal (1998, p.211) conseguiu ainda identificar outras relações da filmografia do personagem Fritz com a de Wenders:

A filmografia de Munro: *Schauplatze* (título do primeiro curta-metragem, desaparecido, realizado por Wenders); *Der Lange Brief* (referência à novela de Peter Handke); *Stranger Here Myself* (frase de Johnny Guitar com a qual Nicholas Ray queria dar título a um filme que não pôde terminar); *Mes Amis* (título de um romance de Emmanuel Bove, da qual Wenders, dirá no documentário *Reverse angle*: “Só alguns livros me provocam uma visão calma e um desejo de criar imagens e histórias”); *Rule without Expection* (expressão que, referindo-se à morte, Wenders considerou como um dos títulos possíveis daquele que será, finalmente, *O amigo americano*); *Trapdoor* (título do projeto de Wenders para a Warner Bros que não foi realizado)⁸⁵.

lugar donde murió Murnau. Friedrich, el director en una cabine telefónica una nota Del diário de Friedrich Wilhelm Murnau: “I’m at home nowhere, in no house, in no country...”

⁸² Frame do filme: *O estado das coisas* (1982).

⁸³ Primeiro curta de Wenders (1967). Realizado enquanto estudante na Escola Superior de Cinema e Televisão de Munique.

⁸⁴ Entrevista de Wim Wenders para Michel Ciment em Hollywood – Entrevistas.

⁸⁵ “La filmografía de Munro: *Schauplatze* (título del primer cortometraje, desaparecido, realizado por Wenders); *Der Lange Brief* (referencia a la novela de Peter Handke); *Stranger Here Myself* (frase de Johnny Guitar con la que Nicholas Ray quería titular una película que no pode llevar a cabo); *Mes amis* (título de una novela de Emmanuel Bove, de la que Wenders, em el documental *Reverse angle*,

FIGURA 14⁸⁶

O filme começa com cenas de *The Survivors* e em seguida cria um deslocamento para o universo fílmico da equipe de cinema após um longo travelling. Apresentando todos os elementos necessários para a construção da ilusão do cinema. Como em *Um filme para Nick*, a discussão de *O estado das coisas* é o próprio cinema ou a impossibilidade de fazê-lo. Agora os protagonistas são as pessoas que estão por trás deste processo, a equipe do filme, o grupo que tenta realizar *The Survivors*.

Sem película para filmar, a equipe é condenada à espera. Se, na realização do filme de Ruiz, Wenders aparece para salvar o grupo de *Le Territoire*, Friedrich precisa da ajuda de seu produtor em Hollywood, Gordon, que não responde às suas ligações.

Wenders não apresenta os personagens da equipe executando as suas funções na confecção de um filme como François Truffaut fez em *A noite Americana*⁸⁷ (1973). A impossibilidade da equipe de *The survivors* continuar a trabalhar faz com que ela apareça matando o tempo enquanto esperam, evidenciando as suas pequenas excentricidades. Mas o cotidiano dessas pessoas, para Wenders, está ligado à literatura, à música e a própria produção de imagens. O filme mostra a atriz que passa o dia lendo e fazendo anotações em um caderno, o técnico de som que toca blues em sua guitarra, a atriz que tenta aprender violino, o

dirá: "Sólo algunos libros me provocan una vision pacificada y um deseo de crear imágenes e historias" ; *Rule without Expection* ("Regla sin expection, expresión que, referida a la muerte, Wenders barajó como uno de los títulos posibles de lo finalmente será *El amigo americano*); *Trapdoor* (título de proyecto de Wenders para la Warnes Bros que no se concretará)".

⁸⁶ Frame do filme: *O estado das coisas*

⁸⁷ *La nuit américaine*.

ator que fotografa, o ator que aprende uma nova língua, a assistente (esposa de Fritz) que pinta gravuras, as crianças que gravam com uma câmera de vídeo ou fotografam com uma *Polaroid*. O cotidiano desses personagens é mostrado como pequenos momentos, instantâneos da vida como as fotos de uma *Polaroid*. A ligação deles com a arte permite que continuem à espera.

Esse grupo formado por pessoas de diversas nacionalidades é visto com carinho por Wenders. Esta questão é destacada na cena em que Fritz, após saber que o negativo tinha acabado, empresta um livro para Anna (Isabelle Weingarden), atriz do filme. Em seguida, ela começa a ler um trecho:

Esse povo tinha uma espécie de coragem que talvez fosse o melhor dom do homem. Era a coragem daqueles que simplesmente seguem em frente dão o próximo passo além de toda a resistência razoável raramente considerando a si mesmo como mártires e jamais vendo a si mesmos como corajosos.⁸⁸

O áudio dessa leitura do livro pela personagem Anna é acompanhado por uma imagem da equipe desmontando o set, trabalhando e conversando. O livro que Fritz empresta para Anna é *The searchers* de Alan LeMay⁸⁹, romance que deu origem ao filme *Rastros de ódio* (1956) de John Ford, que o próprio LeMay roteirizou. Uma menção de Wenders aos primeiros filmes que o fascinaram na infância, os *western*:

No começo foi antes de tudo o western, os outros filmes americanos a que eu assistia – comédias, aventuras – existiam nos cinemas de outras nacionalidades. O *western* não: era uma experiência totalmente única. Assim como a paisagem e os heróis e as heroínas que tinham como objetivos, outras vidas além daquelas que eu conhecia através do cinema. (CIMENT, 1988, p. 306).⁹⁰

Wenders constantemente apropria-se das suas lembranças e referências do território do cinema trabalhando-as em seus filmes. O cinema é a sua referência constante e constituinte da sua memória. Neste filme que reflete a sua própria condição, ele utiliza-se delas para confrontar a sua realidade e sua produção artística.

O textos de LeMay reaparecem no filme, sempre lidos por algum personagem, Anna ou Fritz, em contraponto a outras situações do filme, um subtexto.

⁸⁸ Transcrição do filme *O estado das coisas* (1982).

⁸⁹ Escritor e roteirista de filmes.

⁹⁰ Entrevista de Wim Wenders para Michel Ciment em *Hollywood – Entrevistas*.

Como no momento em que um tronco de árvore destrói uma janela do Hotel, tendo como testemunha apenas Fritz, bêbado e preocupado com o futuro do filme, ele lê o seguinte trecho:

Os restos retorcidos do junípero, apretejados e erodidos pela areia tinham a vaga forma de um homem ou do cadáver murcho de um homem. Um braço parecia erguido, num gesto desesperado de agonia ou talvez de aviso. Ma nada explicava o peso terrível do coração, a terrível impressão de condenação inevitável que se apoderava dele cada vez que ele se depara com a tal forma. E o próprio Mart mais ou menos acreditava que aquele objeto era uma espécie de sinal. Uma profecia maldita sempre se cumpre.⁹¹

Wenders retoma outra vez o texto de LeMay na cena em que Fritz vai para Hollywood atrás de Gordon. Neste momento, Anna lê o seguinte trecho: “As perspectivas futuras não ofereciam esperança. Ele não tinha uma casa para voltar. Não existia mais nada nesta terra”⁹². Faz também outra referência a *The searchers- Rastros de ódio* na seqüência em que Fritz está em Los Angeles e passa de carro na frente de um cinema que exhibe o filme (FIG.15).



FIGURA 15⁹³

A história do filme *Rastro de ódio* é sobre a busca de um homem, Ethan Edwards (John Wayne), um ex-soldado confederado atrás de sua sobrinha, capturada por índios comanches. Por cinco anos ele não se entrega nem se rende a

⁹¹ Transcrição do filme *O estado das coisas* (1982).

⁹² Transcrição do filme *O estado das coisas* (1982).

⁹³ *Frame* do filme: *O estado das coisas*.

nada. Talvez a obstinação de Ethan seja como a das equipes de cinema que a todo custo querem terminar um filme, ou como a de Fritz a procura de Gordon.

Em um discurso em um jantar na noite em que as filmagens foram interrompidas, Fritz, com um chapéu de cowboy (FIG 17), tenta tranquilizar a equipe, pede desculpas pelo que estava ocorrendo e diz:

Tem muita coisa acontecendo ao mesmo tempo. Se tivéssemos mais de uma câmera, mas não temos uma. Tudo isto é ficção. Às vezes parece *Sublime obsessão*⁹⁴ daqui a pouco parece mais *Paixão dos fortes*⁹⁵ ou *The Jack of hearts*.^{96 97}



FIGURA 16⁹⁸



FIGURA 17⁹⁹

Fritz como alter-ego de Wenders associa os problemas do filme e os seus próprios, com outros filmes e o próprio cinema. No território do cinema e da sua memória, o personagem relaciona estas questões ao melodrama de Sirk, *Sublime obsessão* (1954) e dois faroestes: *Paixão dos fortes* (1946) e *The Jack of hearts* (1919). O destaque fica para o filme de Ford, já que Fritz está com uma roupa preta e um chapéu muito parecido com o do personagem Doc Holiday (Victor Mature FIG.16), lendário personagem do Oeste americano, um pistoleiro bêbado e tuberculoso. Durante o discurso, Fritz está alcoolizado e tosse como se fizesse referência a Doc Holiday. Em *Paixão dos Fortes* há o duelo de um grupo mais fraco, Holiday e o xerife Wyatt Earp (Henry Fonda) contra uma quadrilha sanguinária dos

⁹⁴ *Magnificent obsession* de 1954, melodrama dirigido por Douglas Sirk.

⁹⁵ *My Darling Clementine* de 1946, faroeste clássico dirigido por John Ford. Retrata o lendário tiroteio de O.K. Corral entre o xerife Wyatt Earp e os irmãos Clanton.

⁹⁶ Faroeste de 1919 dirigido por B. Reeves Eason. Também é o nome de uma canção de Bob Dylan

⁹⁷ Transcrição do filme *O estado das coisas* (1982).

⁹⁸ Frame do filme: *Paixão dos fortes*.

⁹⁹ Frame do filme: *O estado das coisas*.

irmãos Clanton. Uma referência pertinente se pensarmos no pequeno grupo de Sintra em oposição a Hollywood.

The survivors fica inacabado, devido ao término da película. A última cena filmada é a chegada na praia. No próximo bloco de *O estado das coisas* foi desenvolvido o núcleo da equipe de filmagem em Sintra. Podemos perceber que existe um fechamento desta parte da história. Os últimos planos em Portugal constituem um *clipe* com imagens de todos os personagens da equipe esperando e matando o tempo. Nesse *clipe* há uma música crescente, e se encerra com planos do hotel vazio e da máquina de escrever com uma folha em branco. Essa edição de imagens representa bem a essência do filme como apontado por Wenders em uma entrevista para Ciment (1988, p.317) ¹⁰⁰: “Todo o filme gira em torno disto: o desejo e a impossibilidade de representar, de reproduzir a realidade e toda a lista de sofrimento que resulta disso”. Nessa mesma entrevista Wenders comenta que o filme poderia acabar nesta cena.

Podemos dividir o filme em três blocos: o filme dentro do filme, *The Survivors*; a equipe em Portugal tentando passar o tempo em uma eterna espera; e Fritz em Hollywood. Podemos identificar distinções e procedimentos diferentes em cada uma delas. O primeiro é uma emulação dos filmes B, o segundo é composto como um registro sobre a espera e a impossibilidade de ação e o terceiro apresenta elementos de um filme policial em que a ação é deslocada apenas para Fritz. Nesse último bloco, ele vai à procura de todas as pessoas que possam saber sobre o paradeiro de Gordon, investigando e despistando carros que o perseguem. Dentro de um carro conversível cruza *highways*, *freeways*, neons, postos de gasolinas, lojas de *fast-foods*, estacionamentos. “É nesses espaços que as personagens wendersianas perambulam tentando encontrar a sua identidade” (MARTINS, 1998, p. 73).

Em outra cena, o personagem Fritz em uma cabine de telefone conversa com Kate (Viva Auder): “Não me sinto em casa em nenhum lugar, em casa nenhuma, em país nenhum”. Wenders confessa que este trecho do diálogo é uma citação de Murnau, que diz: “mas onde é este filme, onde é que você se sente em casa?”. Sobre esta estratégia, ele comenta:

¹⁰⁰ Entrevista de Wim Wenders para Michel Ciment em Hollywood – Entrevistas.

Julgo que o filme (*O estado das coisas*) define o seu ponto de vista pelo fato de apresentar e manter esta tensão dialética entre o que é europeu e o que é americano. Enquanto filme, coloca ambas as coisas diante dos olhos, e fica ele próprio no meio. Que ele me reenviou depois, de modo muito decidido e enérgico – ou melhor, que me enviou mais uma vez – para um filme europeu ou para o meu passado alemão, isso é inequívoco (WENDERS, 1990, p.61).

Como Wenders, o personagem de Fritz se sente estrangeiro. A sua própria nacionalidade não fica clara no filme. Na cena em que Robert mostra no computador a sua filmografia do personagem, podemos perceber que ele nasceu em Genebra, Suíça (FIG.18). Mas na cena dentro do trailer, Gordon o chama de um maldito alemão surdo e mudo. “Um alemão escolhido na droga do Chateau Marmont”. Nesta mesma cena, Fritz questiona o seu trabalho em Hollywood¹⁰¹ e sussurra: *todesboten*. Uma palavra em alemão que significa mensageiro da morte.



FIGURA 18 ¹⁰²

A confusão da nacionalidade de Fritz talvez se explique pela própria escolha de Bauchau para interpretá-lo. Wenders inicialmente queria um ator alemão para interpretar Fritz, mas os atores que tinha escolhido não podiam por estarem envolvidos em outros trabalhos (Hanns Zischler, Rüdiger Vogler, Lou Castel¹⁰³).

¹⁰¹ Fritz fica 10 anos em Hollywood antes de voltar para Europa para realizar *The Survivors*.

¹⁰² *Frame* do filme: *O estado das coisas*.

¹⁰³ Ator Colombiano radicado na Itália.

Convida Patrick Bauchau do filme *A colecionadora*¹⁰⁴ (1967), de Erick Rohmer, um ator belga que não fazia mais filmes e tinha se tornado um marceneiro.

Na cena que mostra o encontro de Fritz e Gordon, dentro de um trailer, temos uma longa discussão sobre a condição de ambos e o próprio cinema, “discutindo desde quem atuava em velhos filmes até a narrativa do cinema contemporâneo. Cinéfila e nostalgia: a síntese do cinema dos sobreviventes” (PEIXOTO, 1987, p.194). Podemos apontar em um diálogo dos dois personagens o questionamento entre a relação das histórias nos filmes e a realidade:

Gordon: Você só precisava de uma história, Friedrich.
Eu vivo dizendo isso.
Sem uma história você não é nada.
Não se faz um filme sem uma história.
Já viu uma casa sem paredes?
É a mesma coisa.
Não se faz uma casa sem paredes.
Um filme precisa de paredes, Friedrich.
Precisa de paredes! Entende.

Fritz : Paredes por quê?
O espaço entre personagens agüenta o fardo.

Gordon: Não. Não. Você está falando no espaço entre as pessoas.
Esta falando da realidade.
Dane-se a realidade, Friedrich!
Quando você vai acordar.
O cinema não se trata da vida.
Ninguém quer ver isso.¹⁰⁵

Percebemos o confronto de duas concepções de cinema, uma centrada na história em si e outra nos personagens. Estas concepções podem estar relacionadas de forma geral com o cinema Americano e o Europeu. Este confronto é constituído em *The survivors*, na medida em que mostra um realizador e uma equipe europeia trabalhando com o capital americano e suas diferenças. O mesmo dilema é vivido pelo próprio Wenders em *Hammett*, que com o “seu olhar europeu” está em confronto com Hollywood e o seu esquema de produção e concepção de cinema.

Em *O estado das coisas*, Wenders coloca lado a lado estes dois olhares. As cenas que passam em Sintra evidenciam um filme de personagens, onde quase não

¹⁰⁴ *La collectionneuse*.

¹⁰⁵ Transcrição do filme *O estado das coisas* (1982).

existe ação enquanto as cenas em Hollywood mostram uma mudança drástica de condução. Esta diferença é comentada por Wenders sobre a cena do *travelling* que mostra a passagem de *The survivors* para a equipe em Sintra:

Fizemos, com grandes dúvidas da minha parte, aquele movimento lateral de câmera que conduziu de um filme de ficção científica para a imagem das suas filmagens. Isso foi comparável a um aborto. Sacrificamos a ficção em prol de um filme que fala da impossibilidade de contar uma história em um filme. Houve somente, no fim deste “filme-tese”, com o episódio americano, um pedacinho de ficção que salvou este filme de anti-ficção. No fim, Allan Dwan ganhou (WENDERS, 1990, p.135).

Nesta cena do trailer, Gordon também questiona Fritz e a si próprio por terem decidido realizar *The survivors* em preto e branco, já que ninguém quer mais assistir a filmes desta forma. O próprio Wenders escutou esta mesma frase quando queria rodar *Hammett* sem cores. Na realização de *O estado das coisas*, rodado totalmente em preto e branco, a equipe de produção teve dificuldade de encontrar esta película, já que ela se encontrava em falta por não ser muito utilizada¹⁰⁶.

Para justificar a escolha do preto e branco, Wenders retoma uma frase de uma entrevista¹⁰⁷ sua sobre o filme *Alice nas cidades* (1973) na voz do personagem de Joe (Samuel Fuller): “A vida é colorida, mas preto e branco é mais realista”¹⁰⁸. *O estado das coisas* é o seu último longa-metragem realizado totalmente em preto e branco e também o último da sua classificação entre grupos A e B. *O estado das coisas* pertence ao grupo A, realizado a partir das mesmas definições dos outros: *Summer in the city* (1970), *Alice nas cidades* (1974), *No decurso do tempo* (1976), ou seja, os seus procedimentos são adversos ao esquema de produção de Hollywood. O mesmo esquema em que o personagem Fritz ficou condicionado por dez anos, como reflete na cena no trailer em que conversa com Gordon:

Contar dez vezes ou várias vezes era sempre a mesma história. No começo era fácil por que eu passava de uma cena para a outra. Mas agora, nas manhãs eu tenho medo. Eu sei como contar histórias, incessantemente. Conforme a história vai surgindo a vida vai se esvaindo. Tudo acaba compactado em imagens. Mecanismos. Morte

¹⁰⁶ A película teve que ser comprada em partes em diversos países, pois o prazo de entrega do fornecedor era de três meses.

¹⁰⁷ Eu acho o preto e branco mais realista que a cor. (WENDERS, 1990, p. 31).

¹⁰⁸ Transcrição do filme *O estado das coisas* (1982).

é só disso que as histórias falam. Todas as histórias falam da morte. Todesboten (Mensageiro da morte).¹⁰⁹

Gordon responde: “Morte, Friedrich. É disso que se trata. É a melhor história do mundo. Só perde para as histórias de amor”¹¹⁰. *O estado das coisas* termina com a morte de Fritz e Gordon. Essa opção do roteiro reafirma a preferência de Hollywood e a sua forma de contar histórias. “A morte no cinema” é talvez a morte do cinema que Fritz e Wenders procuravam. A seqüência final se passa em um estacionamento, onde os personagens descem do trailer e após um longo abraço conciliatório do produtor americano e do diretor estrangeiro, Gordon cai morto. O filme não mostra os assassinos, apresenta apenas o som do carro em fuga e dos tiros. Na cena seguinte, Fritz saca a sua câmera super 8 (FIG. 19) como se empunhasse um revólver a procura dos criminosos e leva um tiro. As imagens produzidas pela sua câmera caindo continuam até o último frame congelado quando ela chega ao chão. Fritz como se antecipasse o que ia acontecer, afirma: “Conforme a história vai surgindo a vida vai se esvaindo”¹¹¹.



FIGURA 19¹¹²

Um filme para Nick e *O estado das coisas* surgem como resposta a esta experiência de trabalhar em Hollywood. Dois filmes que falam do cinema e da impossibilidade de filmar. Em *Um filme para Nick*, uma tentativa de ficção sobre uma

¹⁰⁹ Transcrição do filme *O estado das coisas* (1982).

¹¹⁰ Transcrição do filme *O estado das coisas* (1982).

¹¹¹ Transcrição do filme *O estado das coisas* (1982).

¹¹² Frame do filme: *O estado das coisas*.

situação real e em *O estado das coisas* um retrato quase documental de uma situação de ficção. Ambos os filmes são feitos com urgência e impaciência pela impossibilidade de filmar em Hollywood da forma e da maneira que Wenders desejava.

As circunstâncias levaram Wenders a filmar em Portugal, mas ele fica intrigado como este país. Portugal o fazia lembrar sua infância, como ele próprio comenta:

Portugal é muito diferente da Alemanha e, entretanto, encontrei ali, sobretudo em Lisboa, lembranças de minha infância. Essas imagens não existem mais na Alemanha, pois trinta anos são passados, mas coisa espantosa, elas permanecem em Portugal, e era como se eu revisse as primeiras cidades que conheci quando tinha sete ou oito anos: os antigos carros da década de 50. Os bondes, as mesmas casas. Tudo me parecia familiar. O mesmo acontecia com as paisagens. Sentia-me em casa, embora fosse um país estrangeiro cuja língua eu não falava (CIMENT, 1988, p.319).¹¹³

Wenders encontrou em Portugal a Europa de sua infância. Em Portugal, havia vários elementos muito próximos ao que o cineasta tinha experimentado quando criança. A convivência com estes elementos provocou um resgate de lembranças em sua memória. Elementos que não eram mais possíveis resgatar na Alemanha Ocidental. A noção de espaço para o resgate da memória é essencial. A imagem dos espaços, lugares e as suas relações estáveis conduzem à própria idéia de identidade (HALBWACHS, 2006).

O cineasta utilizou dessa experiência num outro filme posterior realizado em Portugal, *O céu de Lisboa* (1994). Neste filme, resgata o personagem de Fritz (Patrick Buchau) para novamente discutir o cinema. E em *Asas do desejo* (1986), trabalha esta sensação com a própria Alemanha Oriental. Esses filmes apresentam uma nostalgia de um passado, extrapolando o território do cinema e também focando na experiência do cotidiano. A questão da identidade, presente em outros filmes, é configurada de forma diferente depois do seu primeiro exílio voluntário.

A experiência nos Estados Unidos, com *Hammett* e seus filmes feitos à margem dela, faz com que Wenders reflita em relação à questão da pátria e como as histórias se colocam em seus filmes. A Hollywood que Wenders imaginava e que estava presente em sua memória, com os seus heróis como Nick, não existia mais

¹¹³ Entrevista de Wim Wenders para Michel Ciment em Hollywood – Entrevistas.

ou jamais existiu. O diretor reflete e experimenta o cinema com seus próprios filmes. Wenders tenta descobrir no seu trabalho a sua identidade e o seu próprio cinema. Estas condições estão desenvolvidas em *Paris, Texas* e *Asas do desejo*.

CAPÍTULO TRÊS - DIÁRIOS FILMADOS DE WENDERS

DIÁRIOS FILMADOS

Wim Wenders, enquanto finalizava *Hammett*, foi convidado pela TV francesa para realizar um documentário sobre a finalização do seu primeiro filme em Hollywood. Realizou, então, *Reverse Angle* que, em forma de diário, refletia sobre a saturação das imagens no país da indústria da imagem: a América. “Muitas coisas têm, aqui na América, a tendência para se tornarem publicidade a si próprias, o que conduz a uma invasão e a uma inflação de imagens vazias de sentido (Comentários de Wenders em *Reverse Angle* - WENDERS, 1990, p.38).

A partir dessa experiência, Wenders tem a idéia de realizar vários curtas em forma de diários, irregulares tematicamente, mas que, no conjunto, forneceriam uma visão sobre a situação da época. Entretanto, o projeto inteiro, que teria o título de *Gegenschuss* (Contracampo), não foi realizado, mas três documentários nasceram dentro desse contexto: *Chambre 666* (1982), *Tokyo Ga* (1985) e *Identidade de nós mesmos* (1989).

Chambre 666 foi realizado no festival de *Cannes* de 1982. O filme apresenta uma colagem de depoimentos, em que cineastas apresentam opiniões sobre uma questão colocada por Wenders: O cinema é uma linguagem que estamos a perder, uma arte que já está em declínio?

Em *Tokyo Ga*, as reflexões de Wenders são sobre a cidade de Tóquio. Como um diário, ele narra sua viagem e a busca por imagens e personagens que conviveram com o diretor japonês Yasujiro Ozu. Neste percurso, Wenders constrói seu próprio olhar pessoal. Ele percebe que a Tóquio que Ozu registrou não é mais possível.

Sob encomenda do Centro *George Pompidou*, que desejava um filme sobre moda, Wenders faz *Identidade de nós mesmo* (1989), que aborda o trabalho do

estilista japonês Yohji Yamamoto¹¹⁴. Ao discutir a moda, estabelece uma relação entre a fotografia, o cinema e o vídeo, resgatando temas como o desenvolvimento das imagens eletrônicas, identidade e transformações dos espaços.

OS DIÁRIOS EM WENDERS

Vivemos inseridos na condição pós-moderna. Entre várias características, destacamos o desaparecimento do modelo original. O real perde espaço para o simulacro. Existe sempre uma imagem atrás de outra imagem: “(...) a impossibilidade de voltar a encontrar um nível absoluto do real é a impossibilidade de encenar a ilusão. A ilusão já não é possível porque o real já não é possível” (BAUDRILLARD, 1991, p. 29).

Em um mundo de espetáculo e simulações, a diferenciação entre peças audiovisuais de ficção e as de não-ficção (documentário) é uma tarefa quase impossível. Os paradigmas e as estratégias do documentário são reapropriados pelo cinema de ficção e vice-versa.

(...) certos maneirismos encontrados nos filmes não-ficcionais, como fotografia granulada e a instabilidade da câmera, foram assimiladas pelos filmes de ficção, com vista à produção de determinados efeitos - com a impressão de realismo ou autenticidade. No campo da diferença formal, portanto, não é possível diferenciar os filmes de ficção dos de não ficção (CARROLL, 2005, p.73).

Podemos destacar vários aspectos da filmografia de Wim Wenders que se aproximam das características pós-modernas. Ainda que o diretor tenha o objetivo de alcançar o “real” com seus filmes, mantendo uma intenção mítica que transcende a imagem de um modelo, tanto em suas produções documentais quanto as ficcionais.

¹¹⁴ Estilista de alta costura, nascido em Tóquio em 1943, um dos grandes representantes da moda japonesa ao lado de Issey Miyake e Rei Kawakubo. Conhecido internacionalmente possui ateliês em Tóquio, Paris e Nova York.

(...) é fruto da busca por uma imagem mítica, por uma relação mítica com a imagem. O cineasta vai ser guiado por uma concepção mágica da imagem, que a insere dentro da tradição da mitologia, uma imagem capaz de captar o real e, mais que isso, de ser o real (CARVALHO, 1993, p.16).

Neste sentido, Wenders inova ao questionar o caráter tradicional do documentário de cunho griersoniano¹¹⁵, aproximando-se do documentário-ensaio. Segundo Lins:

se o ensaio é, como afirma Adorno, uma forma literária que se revolta contra a obra maior e resiste à idéia de “obra-prima” que implica acabamento e totalidade, podemos pensar que é contra a maneira clássica de se fazer documentário que os filmes ensaísticos se constituem. São filmes em que essa “forma” surge como máquina de pensamento, como lugar e meio de uma reflexão sobre a imagem e o cinema, que imprime rupturas, resgata continuidades, traduz experiências... São obras em que a intervenção dos cineastas na relação com os objetos é central e explícita; filmes realizados a partir de um material imagético heterogêneo, e nas quais o que importa não são as “coisas” propriamente, mas a relação entre elas (LINS, 2007, p.9).

As obras que propomos estudar neste capítulo seguem estas características ao experimentar formas de linguagem sem buscar uma totalidade, o que também é um traço pós-moderno.

Como elementos formais do documentário-ensaio, podemos apontar:

A subjetividade do enfoque, a metalinguagem, a experimentação, o processo de criação e o processo de imersão, a re-apropriação de imagens pré-existentes, o discurso pela voz *over* que não é autoritário e totalizador, a montagem, a metáfora da máquina de escrever, o hibridismo dos gêneros, etc. (CARVALHO, 2008, p.44).

O documentário-ensaio se aproxima dos diários filmados, realizados por Wenders. Vários autores (Buchka, Alter, entre outros) denominam como diários filmados *Tokyo Ga*, *Chambre 666*, *Identidade de nós mesmos* e *Reverse Angle*. Segundo Nora Alter, fora dos filmes de ficção mais conhecidos e lucrativos de Wenders, existem os menos conhecidos que são os documentários, ou mais precisamente ensaios, filmes que ele próprio chamou de diários filmados.

¹¹⁵ Termo derivado de John Grierson que corresponde ao documentário clássico, em que um argumento é veiculado por letreiros ou pelo comentário *off*, servindo as imagens de ilustração ou contraponto. Utilizam a *voice-over* ou o comentário com voz de Deus para demonstrar um saber que olha de fora para determinado assunto e ao mesmo tempo enfatiza a objetividade do filme.

Essas denominações denotam um gênero ou meio que destaca, simultaneamente, tanto o aspecto ficcional dos filmes, sua pretensa realidade, e também o desejo mais ou menos sub-reptício e insaciável do documentário de ser realidade. Eles criam, por assim dizer, o documentário como um simulacro – um ‘simulacro’ com uma problemática dupla, (im) possível: uma cópia de uma cópia sem original; e, paradoxalmente, uma cópia de um original sem cópia (ALTER, 1997, p. 136).¹¹⁶

Desde o seu primeiro “diário filmado”, Wenders se vê livre da imposição dos elementos formais tradicionais, tanto do filme de ficção como dos de não-ficção, para refletir sobre os assuntos que o preocupam. Todas essas obras têm narração, ou melhor, comentários em voz *off* e *over* do próprio cineasta que dessa forma constitui-se também como personagem. Optamos em não diferenciar o discurso em voz *off* e *over* porque, apesar de ser gravado posteriormente, o cineasta se coloca como personagem, articulador das idéias que estão presentes na cena.

A própria idéia de diário remete ao resgate da memória, pois preserva o cotidiano e as relações sociais através de um registro contínuo pelo indivíduo. Entretanto, esta prática é pessoal, subjetiva e também estimula a reflexão. Wenders, que sempre se preocupou em preservar imagens, experimenta nos diários filmados colocar-se como interlocutor. Nesse momento, seu principal questionamento é a constituição de seu próprio cinema e da sua própria identidade. Para refletir sobre isso, apresenta suas impressões e a sua relação com as imagens.

Os primeiros trabalhadores da indústria cinematográfica eram oriundos das mais diversas áreas. Experimentaram e criaram um método de trabalho totalmente novo. E por quase sessenta anos, após o surgimento do cinema, o quadro de trabalhadores de sua indústria era formado por pessoas que aprenderam o seu ofício observando o trabalho de outros profissionais, que na sua grande maioria começavam na ponta de baixo do sistema hierárquico. Os cineastas práticos aprendiam, imitavam e agregavam novas experiências, pouco a pouco desenvolvendo a linguagem cinematográfica.

¹¹⁶ “These designations denote a genre or medium that highlights, simultaneously, both the fictional aspect of feature films, their pretense to reality, and also the more or less surreptitious and unfulfillable desire of documentary to be reality. They create, so to speak, the documentary as simulacrum – a ‘simulacrum’ with a dual, (im) possible problematic: a copy of a copy without original; and, paradoxically, a copy of an original without copy”.

A partir da década de sessenta, quando a maioria das conquistas técnicas essenciais do cinema tinha se estabelecido, uma nova geração de diretores vem somar àquela anterior – principalmente de ex-técnicos que ascenderam com o tempo à direção – formada por: “críticos, historiadores do cinema e, cada vez mais, estudantes universitários de faculdades ou departamentos de cinema. Estes novos diretores chegaram à realização de filmes, não através do trabalho - a princípio, subalterno - em filmes, mas vendo a filmes” (BUCHKA, 1987, p. 7). Essa nova geração de realizadores não oriundos do esquema de carreira na indústria cinematográfica tem concepções, desejos e intenções diferentes em relação aos “práticos” na realização de filmes.

Wenders faz parte deste grupo, seu aprendizado com a realização cinematográfica foi conquistado com os estudos de cinema na Universidade e com os filmes que assistiu. Na época em que Wenders começou os estudos em cinema na Universidade, foram também traçados na Alemanha a base da chamada crítica social utópica do APO (*Aussenparlamentarische Opposition*).

O APO era um movimento liderado pelo estudante alemão Rudi Dutschke, que junto com outros movimentos de esquerda lutava principalmente contra o autoritarismo, reunia milhares de estudantes revoltados contra a autoridade dos pais, da Universidade e do Estado. Apesar de Wenders não estar filiado aos movimentos estudantis, o contexto político da época o atinge, como afirma Buchka: “Nos filmes do diretor (Wenders), embora praticamente não se pronuncie uma palavra política, essas idéias penetraram de forma crua e direta, mesmo que de um modo muito pessoal e melancólico” (BUCHKA, 1987, p.41.)¹¹⁷

Um dos conceitos principais da crítica social utópica do APO era a da *auto-realização*, princípio este que pode também ser identificado em Wenders, como aponta Buchka:

¹¹⁷ O aspecto do anti autoritarismo do APO pode ser identificado de forma sutil nos personagens dos primeiros filmes de Wenders. Destacamos como exemplo o personagem do jovem escritor Wilhelm (Rüdiger Vogler), que não tem necessidade de escrever, mas ele o quer assim mesmo. Sua mãe acha que a vida que ele leva não é vida, e mesmo assim ele o vive da maneira que acha mais coerente.

Auto-realização – e isto fica claro nas dificuldades reais de Wenders nos Estados Unidos – não tem a ver apenas com o princípio de prazer, mas em igual medida com o princípio de realidade. Trata-se da tentativa quase utópica – mas que constantemente volta a ser retomada – de harmonizar as experiências dolorosas feitas num contexto real com as possibilidades almejadas para sua própria personalidade (BUCHKA, 1987, p.42).

Esse princípio persegue Wenders em sua carreira cinematográfica. Com o cinema, ele descobriu a sua forma de se posicionar como indivíduo e de se expressar, apresentando em seus filmes as questões que o afligem.

Wenders toma consciência da efemeridade de sua posição na indústria cinematográfica a partir de sua experiência em Hollywood. Aborda de forma subjetiva as suas impressões e experiências a respeito desta questão em seus dois filmes de urgência: *Um filme para Nick* e *O estado das coisas*. Continuando a refletir sobre estas questões, realiza os seus “diários filmados”. A forma escolhida, de diários, parte da necessidade de se expor como indivíduo e se relacionar com o público não apenas através dos filmes. Ao colocar-se como interlocutor, ele pode, de forma mais direta, apresentar suas impressões e opiniões sobre o contexto que vive.

Nesta época ele também publica seu primeiro livro, *Emotion Pictures*¹¹⁸, com textos sobre algumas reflexões sobre o cinema e críticas sobre filmes.

¹¹⁸ *Emotion pictures*. Lisboa: Edições 70, 1989.

QUARTO 666

Em *Chambre 666*, Wenders monta uma câmera e um microfone no quarto 666 do Hotel Martinez, durante o festival de Cannes de 1982. No quarto, há um sofá, uma mesa e uma TV ligada, ao fundo, sem som. Sobre a mesa, uma folha de papel com uma questão de Wenders para seus colegas cineastas:

Há cada vez mais filmes que parecem ter sido feitos, logo à partida, para a televisão, no que se refere à luz, ao enquadramento e ao ritmo. Uma estética televisiva substituiu, ao que parece, a estética cinematográfica. Um grande número de novos filmes não tem relação com qualquer 'realidade' para além do cinema, mas apenas ainda com a vivência de outros filmes, assim como 'a Vida' produziu material para histórias. São feitos cada vez menos filmes. A tendência é: superproduções cada vez mais grandiosas, à custa dos 'pequenos' filmes. E, depois, muitos filmes aparecem logo também no mercado de videocassete. Este mercado cresce furiosamente depressa. Muitas pessoas já gostam mais de ver filmes em casa do que no cinema. Por isso a questão: O cinema é uma linguagem que estamos a perder, uma arte que está em declínio? (WENDERS, 1990, p.42).¹¹⁹

O filme apresenta uma colagem de vários pontos de vista dos diversos depoentes sobre a questão apresentada por Wenders. Todos os depoentes são diretores de cinema: Jean-Luc Godard, Paul Morrissey, Mike Leone, Monte Hellman, Romain Goupil, Susan Seidelman, Noël Simsolo, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Robert Kramer, Anna Carolina, Mahroun Bagdadi, Steven Spielberg, Michelangelo Antonioni. Os depoimentos foram filmados com uma câmera fixa em um rolo de filme de dez minutos. Cada entrevistado entra sozinho no quarto e ele mesmo liga a câmera sem interferir em seu posicionamento. Entre os depoentes, o único que interfere na composição de espaço disposta por Wenders, desligando a televisão, é Werner Herzog (FIG.20). A maioria apenas apresenta as suas idéias ao tema proposto.

¹¹⁹ Transcrição do *over/off* de Wenders no filme *Chambre 666*.

FIGURA 20 ¹²⁰

A intervenção de Wenders também é mínima. No começo, apresenta a proposta de *Chambre 666*, em voz *off/over* que dialoga com apenas dois planos: o primeiro, de um cedro libanês de aproximadamente 150 anos, que se encontra à beira da auto-estrada, junto à saída para o aeroporto parisiense de Roissy; o segundo, um plano de fotógrafos, em Cannes, registrando algo não revelado pelo filme.

No depoimento de Rainer Werner Fassbinder ocorre a única interferência de Wenders durante uma declaração: no começo da exposição de Fassbinder, há um rápido *insert* do plano do cedro libanês (variação do plano utilizado no começo do filme, FIG. 21) e o uso de trilha sonora. É uma forma de homenagear o amigo, que morre em menos de um mês após ter gravado o depoimento. A relação com o cedro libanês talvez represente a eternidade da obra de Fassbinder para o cinema, se pensarmos no que Wenders afirma sobre o cedro (na apresentação de *Chambre 666*): “A árvore tinha uma mensagem para mim. Recordou-me que tinha já assistido aos princípios da fotografia, e também à história do cinema, dos começos até hoje e que, muito provavelmente, lhe sobreviveria” (WENDERS, 1990, p.41).¹²¹

¹²⁰ Frame do filme: *Chambre 666*.

¹²¹ Transcrição do *over/off* de Wenders no filme *Chambre 666*.

FIGURA 21 ¹²²

Wenders aparece em cena no final do filme para justificar a ausência do depoimento de Yilmaz Güney, por questões políticas. Güney estava escondido, pois o governo da Turquia, seu país de origem, tinha solicitado a sua extradição. Sem a presença física de Güney, para apresentar o depoimento dele, Wenders liga um gravador com o testemunho do colega e utiliza uma fotografia para representá-lo, colando-a na televisão (FIG. 22). Sem o diretor no quarto, Wenders sente-se livre para tirar a câmera da posição inicial e mudar o enquadramento. Há uma variação de planos nesta seqüência: uma do gravador e outra de um detalhe da foto de Güney na televisão, que está fora do ar e com chuviscos na tela.

FIGURA 22 ¹²³

¹²² Frame do filme: *Chambre 666*.

¹²³ Frame do filme: *Chambre 666*.

EM BUSCA DE OZU

Tokyo Ga (1985) foi filmado em 1984, durante a preparação do filme *Paris, Texas*, e foi finalizado após a conclusão deste, em 1985. Wenders aproveitou a oportunidade de um convite para ir à Tóquio (participar de uma semana de filmes alemães) e decidiu realizar o filme. *Tokyo Ga* apresenta reflexões de Wenders sobre a cidade de Tóquio. Como um diário, ele narra a sua viagem e a busca por imagens e personagens que conviveram com o diretor japonês Yasujiro Ozu. *Ga* significa em japonês um retrato, uma imagem.

Ozu é considerado, pelo ocidente, como um dos grandes diretores japoneses, juntamente com Akira Kurosawa e Kenji Mizogushi. Os filmes de Ozu tratam basicamente de um grande tema que se repete em quase todos os seus filmes: a família burguesa japonesa e sua dissolução motivada pela urbanização das cidades. Um tema caro à cultura japonesa, na qual o conceito de família é muito valorizado.

Se a família constitui o assunto quase invariável de Ozu, as situações em que se apresenta são surpreendentemente poucas. A maioria dos filmes trata de relacionamento de gerações. Frequentemente um dos pais está ausente por morte ou desaparecimento, e compete ao cônjuge remanescente criar os filhos. A dissolução da família, já iniciada, completa-se pelo casamento do filho único ou mais velho, ou a morte do cônjuge restante. Em outros filmes, os membros da família afastam-se um dos outros; os filhos tentam, às vezes com sucesso, reconciliar-se com a situação de casados. Ou novamente, o filho considera sufocantes as restrições da família tradicional e, contra sua vontade, as desafia. Há talvez, algumas outras variações desse tema, mas não muitas. (RICHIE, 1990, p.19)

Sobre a predominância de apenas um tema em seus filmes Ozu afirma: “Sou como um fabricante de *tofu*. Mesmo que digam que este ou aquele é diferente do anterior, o *tofu* não muda muito, e o máximo que podemos fazer é *tofu* frito ou *tofu* alguma coisa” (YOSHIDA, 2003, p.33).

No início de *Tokyo Ga*, a voz *off/over* de Wenders se junta às imagens do começo de *Viaagem à Tóquio*¹²⁴, filme de Ozu. Suas palavras homenageiam o diretor

¹²⁴ Tokyo Monogari -1953.

japonês: “Talvez a obra de Ozu seja a única capaz de representar o cotidiano de uma família. Mesmo sendo japonesa, ele consegue fazer com que essa família seja universal”. Wenders consegue ver o seu pai, a sua mãe e seu irmão na obra do cineasta japonês, resgatando a sua própria memória. Suas impressões são influenciadas pela relação afetiva que mantém com a obra de Ozu, o que podemos perceber tanto pelo discurso quanto pela manipulação das imagens iniciais do filme japonês.

Assim, a minha viagem a Tóquio não foi uma peregrinação. Eu tinha curiosidade de saber se ainda encontraria algo daquela época, se havia restado algo de seu trabalho, imagens, talvez. Ou até mesmo pessoas. Ou se tantas coisas haviam mudado em Tóquio nos anos 20 desde a morte de Ozu, que não haveria nada a encontrar. Eu não tenho memória de nada. Simplesmente não lembro mais. Eu sei que estive em Tóquio, sei que foi na primavera de 1983. Eu sei. Eu estava com a câmera e fiz imagens. Essas imagens agora existem e tornaram-se a minha memória. Mas eu não consigo não pensar que, se eu tivesse ido lá sem a câmera eu conseguiria lembrar melhor agora. (...) E, hoje, minhas próprias imagens parecem ter sido inventadas como quando, após muito tempo, você encontra um pedaço de papel no qual você transcreveu um sonho na primeira hora da manhã. Você lê com assombro, e não reconhece nada como se tivesse sido o sonho de outra pessoa.¹²⁵

Aqui, neste trecho da narração em *over/off*, Wenders tenta presentificar o passado. Seu esforço é localizar e trazer para a realidade o mundo de Ozu, aquele Japão que foi representado em seus filmes. Mas a câmera de Wenders não é capaz de fazer este movimento. A imagem de *Tokyo Ga*, seja quando utiliza os procedimentos técnicos do diretor japonês ou ao resgatar o filme de Ozu, são emulações da obra de seu ídolo.

A recriação da memória, partindo de Ozu para Wenders, é mediada pelas imagens e por depoimentos. Este processo demonstra a atualização contínua da memória e a construção de uma lembrança que não está apenas nela, no sentido proposto por Halbwachs:

(...) pela memória somos remetidos ao contato direto com alguma de nossas antigas impressões, por definição a lembrança se distinguiria dessas idéias mais ou menos precisas que a reflexão, auxiliada por narrativas, testemunhos e confidências de outros, nos permite fazer de como teria sido o passado (HALBWACHS, 2007, p.90).

¹²⁵ Transcrição do *over/off* de Wenders no filme *Tokyo Ga*.

Tal característica talvez possa ser justificada da seguinte forma: Wenders, antes de ir para o Japão, estava na pré-produção de *Paris, Texas*, filme cuja temática (pela primeira vez na obra de Wenders) é a família, assunto que, como já dissemos, é predominante na carreira cinematográfica de Ozu. Ao procurar referências do diretor japonês, Wenders faz suas próprias reflexões sobre a família. De uma forma subjetiva, pensa também sobre a sua própria, pois este filme é dedicado ao seu pai, sua mãe e ao seu irmão.

Apesar das diferenças culturais entre Japão e Alemanha, podemos perceber em Wenders uma aproximação de sua própria história com aquelas criadas por Ozu, de acordo com a forma que este cineasta retrata a família japonesa do pós-guerra e a perda de identidade do povo japonês. Por exemplo, os garotos dos filmes de Ozu fazem Wenders lembrar a sua infância.

Os filmes de Ozu tratam da lenta decadência da família nipônica e, com ela, da decadência de uma identidade nacional; não é que eles encarem com horror o novo, o ocidental ou americano, mas na medida que lamentam, com uma melancolia distanciada, a perda que simultaneamente, tem lugar (WENDERS, 1990, p. 83).

Após os créditos e um texto *over/off* de apresentação, Wenders utiliza as cenas iniciais do filme *Viagem a Tóquio* (1954), de Ozu, em *Tokyo Ga* (1985). O filme de Wenders é basicamente falado em inglês (sua voz *over/off*), entretanto, este trecho do filme japonês é apresentado com legendas em francês. Podemos pensar que Wenders escolhe manter o filme com as legendas (já que podia utilizar uma cópia japonesa sem legendas), como resgate da forma que assistiu e experimentou os filmes que o constituíram assistidos na Cinemateca francesa.

Ao evocar a cena citada, Wenders a usa como uma forma nostálgica de congelar e prolongar as sensações da primeira leitura que teve do filme. Se para Bergson, a lembrança se mantém intacta na memória, exatamente como foi para nós, para Halbwachs, ela só pode ser encarada como um re-experimentar: “nós reconstruímos, mas essa reconstrução funciona segundo linhas já marcadas e planejadas por nossas outras lembranças” (HALBWACHS, 2007, p.98).

Dentro de um avião para Tóquio, Wenders utiliza a imagem da asa do avião observada por um passageiro na janela. Esta imagem é recorrente em sua obra de

ficção, conforme apresentado no capítulo a respeito de *Um filme para Nick*. Traço autoral de Wenders, esta tomada apresenta um “olhar estrangeiro”, de alguém que não detém laço com o espaço em que se apresenta o filme, característica comum ao gênero *road movie*, com seus personagens errantes que se vêem obrigados a procurar algo. O próprio Wenders se coloca como um personagem de *road movie*. O que difere é que ele tem um objetivo concreto: a busca pela Tóquio de Ozu.

Wenders mescla entrevistas, comentários em *over/off* da sua experiência pela primeira viagem a Tóquio e o registro das imagens do que ele experimenta. Percebemos um registro antropológico, observativo, sem a autoridade da voz *off*. Podemos notar isso quando Wenders gasta minutos mostrando crianças jogando beisebol num cemitério, no registro do *pachinko* ou de funcionários de uma fábrica de comida de cera. Apresentando uma experiência próxima ao real – que está experimentando – através das imagens captadas por sua câmera. Wenders acredita na verdade da imagem, mas logo isso será debatido no filme.

A primeira imagem de Tóquio que aparece em *Tokio Ga* é a de um trem (ícone da origem do cinema), elemento presente em todos os filmes de Ozu. Wenders emula os filmes do diretor japonês filmando com uma câmera fixa no nível do olhar de uma pessoa que estivesse ajoelhada na plataforma da estação (FIG. 23). Esta posição de câmera é um elemento formal que Ozu adota na fase madura de sua carreira até o final dela. Em geral, sua câmera é posicionada no nível de alguém ajoelhado, fixa sem nenhum movimento e utiliza uma lente 50 mm. Com esse tipo de enquadramento, o cineasta representa o olhar do japonês dentro de seu lar, dentro de seu cotidiano, pois esta é a posição comum dele em seu ambiente íntimo. É nesta posição que o japonês conversa, se alimenta, etc. Wenders aqui procura imitar e ao mesmo tempo atualizar os planos de Ozu.

FIGURA 23 ¹²⁶

Nos planos seguintes Wenders atualiza as imagens de trens de Ozu, através de planos fixos e longos. Na atualização dessas imagens, Wenders mantém sua marca autoral, notadamente um diretor de espaços abertos e longos travellings, diferente de Ozu, marcadamente um cineasta de interiores. A única coisa que Ozu gravava em locação eram os trens, já que não gostava muito desse tipo de captação. O seu assistente Yuuharu Atsuta afirma em *Tokyo Ga*: “Ozu não gostava de fazer externas em locações, principalmente quando juntavam curiosos. Por isso, eles faziam as externas o mais rápido possível, tentando evitá-los”. ¹²⁷

Em seguida, Wenders vai ao *pachinko*, um tipo de fliperama, lugar que ele afirma ser onde os japoneses vão perder seu tempo numa estranha sinestesia, onde eles entram num tipo de hipnose, apertando botões nas máquinas que emite ruídos incessantes. Wenders completa que os japoneses adotaram tais jogos depois da Segunda Guerra, como que para esquecer as suas tragédias cotidianas, perdendo tempo no prazer de imagens poluídas. Mas, Wenders viveu aspectos semelhantes em sua infância. Os filmes do pós-guerra de Ozu são uma imagem espelhada da realidade da infância do cineasta alemão, uma vez que Alemanha e Japão foram derrotados na Segunda Guerra.

¹²⁶ *Frame* do filme : *Tokyo Ga*.

¹²⁷ Transcrição do filme *Tokyo ga*

O que é interessante no *patchinko* é que Wenders, além da forma antropológica de registro citada anteriormente, manipula tal registro, captando imagens refletidas em espelhos e através de câmeras de segurança. Logo, ele mediatiza o mesmo registro.

A seqüência seguinte apresenta Wenders retornando de táxi para o local onde está hospedado. O cineasta mostra-se perturbado com a torrente de imagens dessa Tóquio de 1983, e ao mesmo tempo a referência mítica das imagens de Ozu se torna mais forte em sua memória, “uma visão que ainda alcançava a ordem num mundo sem ordem”. De dentro do táxi, a câmera fecha o plano em uma televisão, que muda constantemente de canal. Na seqüência da chegada ao hotel há um plano de uma televisão emoldurada pelo próprio quadro. Seguem-se várias imagens de comerciais, até mostrar um plano de John Wayne, coincidentemente em um faroeste, dublado em japonês. Em seguida a imagem dele se funde à bandeira japonesa e depois com o mundo:

Talvez imagens em harmonia com o mundo já estejam perdidas para sempre. Quando John Wayne se foi, não foi a bandeira americana que apareceu, mas a bola vermelha da bandeira japonesa. E, enquanto eu caía no sono, tive um pensamento curioso: onde eu estou agora é o centro do mundo. Todo aparelho de TV vagabundo, não importa onde esteja, é o centro do mundo. O centro tornou-se uma idéia ridícula. O mundo como um só e a imagem do mundo, uma idéia ridícula quanto mais aparelhos de TV houver no globo. E aqui estou eu, no país que fabrica todos eles para o mundo inteiro para que o mundo inteiro veja as imagens americanas.¹²⁸

Dentro da perspectiva de Wenders, os filmes de Ozu são os que mais se aproximam de um registro legítimo do cotidiano japonês (ou, ainda, de uma família). Mas Wenders é um alemão perdido no Japão vendo filmes americanos na televisão; ele se perde neste mundo performático, onde as imagens fazem referência a outras, de maneira avassaladora. Assim, ele indica que o nosso referencial do mundo acaba construído pela televisão, um mundo descentralizado.

Na seqüência, Wenders entrevista o ator Chishu Ryu (momento em que sempre faz perguntas em *off*; desse modo, a câmera se aproxima de uma subjetiva). Este ator aparece nos primeiros planos do filme de Ozu, “*Viagem a Tóquio*”, e, conseqüentemente, no começo do filme de Wenders. Os depoimentos de Ryu, assim como os dos demais entrevistados, não são legendados nem dublados; temos a voz de Wenders sobreposta à dos entrevistados, e ele comenta e dá suas

¹²⁸ Transcrição do *off* de Wenders no filme *Tokyo ga*

impressões pessoais sobre as respostas deles. As exceções são a entrevista com o cineasta Werner Herzog, que é conterrâneo de Wenders, e o último depoimento, com o emocionado assistente de Ozu, Yuuharu Atsuta. Essa sequência é constituída por uma câmera móvel e o entrevistado sentado explicitando que Wenders realiza as perguntas. Essa estratégia reforça o caráter de “diário filmado” realizado em *Tokio Ga*, em que o principal para Wenders são as suas próprias impressões, razão dos depoimentos serem mediados por sua experiência.

Em sua busca pela memória de Ozu, Wenders procura por pessoas que conviveram com o diretor: o ator Chishu Ryu e o seu câmera Yuuharu Atsuta. Os dois fazem parte de um grupo que possuem lembranças em comum, participaram dos mesmos acontecimentos, atuaram e testemunharam ações e fatos em que Ozu foi protagonista. Sem ter a possibilidade de encontrar o próprio Ozu (morto em 1963), Wenders aproxima a sua lembrança do cineasta à dos que conviveram com ele, de modo que possa construir a memória retratada no filme. Pensando em Halbwachs: “O novo painel projetado sobre os fatos que já conhecemos, nos revela mais de um traço que ocorre neste e que ele recebe um significado mais claro. É assim que a memória se enriquece com as contribuições de fora que, depois de tornarem raízes e depois de terem encontrado o seu lugar, não se distinguem de outras lembranças” (HALBWACHS, 2007, p.98).

Durante a entrevista com Chishu Ryu, Wenders comenta sua idolatria pelo ator e a resposta constrangida dele. Wenders tenta entender, através do ator, como Ozu filmava. Mas, Wenders não deixa de esbarrar nos simulacros: primeiro, Ryu era conhecido por fazer papéis de homens mais velhos do que sua idade real, nos filmes de Ozu (num deles, Wenders comenta que Ryu tinha trinta anos e interpretava um homem de 60). Como ator, Ryu se considera “alguém”, uma pessoa completa, por causa dos filmes de Ozu. Ele fala que desejaria ser uma cor na palheta de Ozu, e que por conta do diretor, ele se torna essa pessoa chamada Ryu (ele mesmo).

Chishu Ryu aparece posteriormente em outro filme de Wenders, *Até o fim do mundo* (1992). No filme Ryu interpreta o personagem de Mori, dono de uma pequena hospedaria no interior do Japão. *Até o fim do mundo* conta a história de Farber Trevor (William Hurt) que viaja pelo mundo captando imagens com uma

câmera, que grava para as pessoas cegas poderem ver. Pelo uso da câmera, o excesso de “imagens” faz com que Trevor vá perdendo progressivamente a visão, até que fica cego no Japão. Lá encontra Mori que utilizando da tradição milenar das ervas medicinais, cura a cegueira de Trevor. Podemos estabelecer um paralelo entre o personagem Mori e o cineasta Ozu. Ao criar esta relação, que ao mesmo tempo é uma homenagem, Wenders talvez queira dizer que Ozu é a salvação contra a proliferação dilacerada das imagens. Isto pode ser exemplificado com a afirmação de Mori para a Trevor: “Aprendi uma coisa, o olho não vê o mesmo que o coração”¹²⁹.

Voltando a *Tokyo Ga*, há uma sequência em que Ryu está andando na rua e é abordado por fãs. Wenders comenta que Ryu, como quem se desculpa, afirmou que não é reconhecido nas ruas pelos papéis nos filmes de Ozu, mas por uma série televisiva de sucesso recente (em 1983). Um grupo de senhoras, fãs de Ryu, tira fotos com ele. Nesta sequência observamos duas pessoas fotografando: aquela que fotografa Ryu e o grupo de senhoras; e outra que fotografa Wenders registrando o ator e suas fãs. Com o registro dessas situações, Wenders retoma a idéia de que a televisão se mostra icônica em nosso mundo, enquanto o cinema não o é mais.

Wenders passa a confrontar as limitações do cinema em captar a realidade:

Nós aprendemos a aceitar que a grande distância separando o cinema da vida é tão perfeitamente natural que ficamos assombrados quando subitamente descobrimos algo verdadeiro ou real num filme. Não precisa mais do que um gesto de uma criança no fundo do trem ou um pássaro que passa voando ou uma nuvem jogando a sombra sobre a cena durante um instante.

É uma raridade no cinema de hoje encontrar tais momentos de verdade onde as pessoas ou objetos se mostram como realmente são. Isso era o que havia de único nos filmes de Ozu, principalmente nos últimos. Eles eram grandes momentos de verdade. Não, não apenas momentos; eram verdades duradoras que se estendiam da primeira imagem à última. Filmes que, verdadeira e continuamente lidavam com a vida em si e nos quais as pessoas, os objetos, as cidades e os campos revelavam-se. Tal representação da realidade, tal arte não se encontra mais no cinema. Um dia, se encontrou. “MU”, nada do que resta hoje.

Segundo Wenders, *MU* é um ideograma que significa o vazio, o nada, e está inscrito na lápide de Ozu. Wenders a reutiliza como metáfora da condição

¹²⁹ Transcrição do filme: *Até o fim do mundo* (1992).

contemporânea. Hoje, com a inflação de imagens, é impossível ter um registro real. O cinema não é mais capaz de tal registro. Para Wenders, Ozu foi capaz disso, mas hoje ele não seria capaz. Por isso só resta o nada, a imagem pela imagem.

Em outra seqüência, Wenders retorna ao *patchinko* e, encontrando-o vazio, vai até a rua dos bares, Shinjuku. Esta é uma locação típica dos filmes de Ozu, onde “pais abandonados ou solitários afogavam suas mágoas.” Nesta locação, Wenders monta a câmera a seu estilo e filma. Depois, monta a câmera da maneira de Ozu (FIG. 24). Segundo Wenders, outra imagem se apresenta, uma que não pertenceria a ele. Podemos questionar se Wenders sabe que, mesmo simulando ou emulando a forma e o modelo de Ozu, seu trabalho fílmico não deixa de ser um simulacro.



FIG. 24 ¹³⁰

No topo de um arranha-céu, a câmera de Wenders observa jovens adultos jogando golfe nos topos de outros prédios. Wenders lembra que o esporte é mostrado de forma irônica, por Ozu, em alguns de seus filmes. O diretor alemão se diz impressionado com a dedicação dos japoneses ao esporte, mesmo não tendo o espaço ideal para jogar, se dedicam pura e simplesmente a fazer os movimentos. O buraco do jogo de golfe resta como objetivo para bem poucos; eles se entregam, assim como Wenders o faz enquanto observador, a um puro deleite estético “da

¹³⁰ Frame do filme: *Tokyo Ga*.

beleza e perfeição dos movimentos”¹³¹. Wenders, em sua busca, sempre se defronta com essas simulações: o golfe que não é de fato golfe; a comida de cera que é quase idêntica à real; a torre que é réplica da Torre Eiffel; os rockabillys japoneses, que dançam como Elvis.

No último depoimento de *Tokyo Ga*, Yuuharu Atsuta, diretor de fotografia que trabalhou com Ozu do início ao fim (como ele próprio afirma), comenta sobre um presente que recebeu de Ozu, um cronômetro. “A única lembrança que tenho dele”, afirma Atsuta, sobre o objeto que mediava o tempo dos planos. Mas, para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos sob uma forma material e sensível: as lembranças de sua convivência com Ozu permanecem vivas e em seu relato emocionado:

Algo havia morrido. Ozu tirava o melhor de mim. E eu dei a ele o meu melhor. Para os outros, o meu melhor já não existia. Eu tenho uma dívida com Ozu. Às vezes, você se sente solitário. Deixe-me agora. Eu agradeço. Sim, você se sente solitário. O que se chama de “espírito” jamais pode ser explicado a ninguém. Por isso, as pessoas com quem ele trabalhou, ele gostava delas. Ele era mais do que um diretor; ele era como um rei. Agora, neste momento, ele deve estar satisfeito. Hoje eu não estou sendo eu mesmo. Por favor, vá embora agora e me deixe aqui sozinho. Eu peço desculpas. Yasujiro Ozu foi um bom homem.¹³²

No depoimento de Atsuta, a imagem física do diretor Yasujiro Ozu é apresentada através de fotos. Desse modo, Wenders presentifica e resgata a imagem do diretor japonês. Com as fotos ele personifica a memória, finalmente concluindo a construção da imagem do diretor, algo que Wenders persegue em todo o filme.

Analisando *Tokio Ga*, podemos identificar uma imagem de Tóquio que não parte de um modelo original e sim da Tóquio pelo olhar de Ozu, ao menos no início do filme. Durante o percurso, Wenders constrói o filme a partir de seu próprio olhar, pessoal, percebendo então que a Tóquio que Ozu registrou não é mais possível.

Contudo, não podemos deixar de refletir aqui que Wenders parece ignorar que a Tóquio registrada por Ozu não é um registro total e completo do cotidiano

¹³¹ Transcrição do filme *Tokyo Ga*

¹³² Transcrição do filme *Tokyo Ga*.

japonês, mas sim um recorte que o diretor opera dentro do seu próprio olhar sobre a cidade.

Wenders se prende em detalhes como um garoto no metrô que se nega a andar. Esta imagem, na mente de Wenders, é, e não somente representa as crianças rebeldes dos filmes de Ozu.

Pensando na questão da presentificação, a Tóquio que Wenders tem na memória pode ser aquela encontrada nos filmes de Ozu, ao menos quando encaramos Wenders como um espectador. Ele conhece Tóquio como um espectador e, como um produtor de imagens, neste diário filmado, incorpora e simula técnicas de um de seus mestres. Desse modo, retorna aos filmes de Ozu (com planos de *Viagem a Tóquio*), e paralelamente, à sua própria origem.

NOTAS SOBRE ROUPAS E CIDADES

Em *Identidade de nós mesmos* (1989), percebemos alguns traços autorais específicos de Wenders, como a discussão da multiplicação e proliferação das imagens em geral, tema que aparece ao longo de toda a sua obra.

É preciso, de início, refletir sobre o contexto de *Identidade de nós mesmos*. Os anos 80 foram marcados pela massificação do meio *vídeo*. Câmeras com preços mais acessíveis, o surgimento do videocassete e do controle remoto: dispositivos que vieram transformar toda a epistemologia da composição das imagens. As câmeras de vídeo domésticas propiciaram a uma grande parcela da população um intenso registro de imagens: casamentos, nascimentos, confraternizações, etc. São inúmeras lembranças, gravadas em fitas. A popularização destas câmeras constitui mais um dispositivo de preservação da memória. Uma memória que presentifica o passado, pois ao assistirmos as fitas temos a possibilidade de resgatar uma lembrança que pode já estar esquecida. Sobre a importância das imagens de produção caseira e cotidiana, podemos citar como exemplo uma seqüência de *Paris, Texas*. O menino Hunter reconhece o pai Travis, quando assiste imagens antigas de sua infância em uma projeção de super 8.¹³³

A importância da câmera de vídeo doméstica pode agregar possibilidades de lembranças, no sentido que Halbwachs deu para a memória coletiva, “as pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objeto que vimos ao mesmo tempo em que elas, e conseguem até reconstituir toda a seqüência de nossos atos e nossas palavras em circunstâncias definidas, sem que nos lembremos de nada de tudo isso” (HALBWACHS, 2006, p.31).

Considerando a importância de Wim Wenders como cineasta questionador das imagens, observamos suas experimentações e impressões a respeito da identidade das linguagens.

Me dei conta que com essa linguagem inimiga (o vídeo) pode-se constatar coisas que escapam ao cinema. E lhe escapam porque o cinema vem do século passado, porque tem uma linguagem dura, consciente de sua forma, uma linguagem, que na realidade é de

¹³³ O super 8 tinha a função da câmera de vídeo como suporte de registro doméstico.

outra época. A revolução atual é comparada ao surgimento da imprensa. É uma revolução da imagem fotográfica à informação digital. O perigo que se corre é que o cinema fique quieto, olhando boquiaberto e não faça nada.

Duvidando um pouco e com o objetivo de provar, me coloquei no campo da experimentação. Queria ver como era isso. A imagem da televisão se “escreve”. Não é uma imagem unitária, já que se forma à base de linhas. Tentei fazer um filme que, de certo modo, seja lido “entre linhas” (WENDERS, 2005, p.89).

Então, vejamos como Wenders desenvolve seus questionamentos, ou como cria um cinema *entre linhas*.

O filme começa com um longo discurso quase filosófico em voz *over* ou *off* do próprio Wenders a respeito da identidade. Entretanto a imagem que está na tela de fundo para os créditos é o chuviscado do vídeo: a televisão fora do ar ou fita VHS sem nada gravado. Ao fazer estes questionamentos com uma “imagem vazia”, apresenta um dos grandes temas que sempre permearam suas obras: a constituição da representação através da imagem, ou seja, sua *identidade*. Segue uma cena captada por uma câmera dentro do carro em movimento, mostrando a cidade, com uma trucagem com uma imagem em um monitor de vídeo ao lado. Esta composição acompanha o resto do questionamento introdutório do filme:

(...) Não me admira que a idéia de identidade esteja tão enfraquecida. A identidade está fora. Fora de moda. Exatamente. Então, o que está na moda. Senão a própria moda. Então, identidade e moda seriam coisas contraditórias? ‘Moda? Nem quero saber...’ Pelo menos esta foi a minha primeira reação quando o Centro Pompidou de Paris me encomendou um curta-metragem dentro do contexto da moda. ‘O mundo da moda? Estou interessado no mundo, não na moda’

(...) deveria olhar a moda sem preconceitos, como qualquer outra indústria, como o cinema, por exemplo... Talvez ele e a moda tivessem algo em comum? E outra coisa: esse filme me daria a oportunidade de conhecer uma pessoa, por quem eu sentia curiosidade, uma pessoa que trabalhava em Tóquio.

Nestas falas e ao longo do filme, o cineasta está pensando a identidade também em relação à moda, o que muda numa pessoa ao vestir uma determinada roupa (compara o seu primeiro encontro com Yamamoto com uma experiência de identidade), a nacionalidade dos estrangeiros em Paris, a comunicação em inglês (o tempo todo Wenders e Yamamoto utilizam a língua dita universal deixando de lado o

alemão e o japonês e, mesmo sendo um filme para o Pompidou, não falam em francês), e ainda, o contraste da vivência em Paris e Tóquio. Os depoimentos de Yamamoto na sua língua materna ocorrem quando ele expõe o seu próprio passado, lembranças pessoais e íntimas. A memória do cidadão Yamamoto e não mais do estilista de moda.

Nos concentraremos na questão da constituição das imagens em cinema e vídeo de acordo com as falas expostas no filme:

Tudo muda. E rápido.

Sobretudo as imagens.

As imagens que nos rodeiam se transformam e multiplicam num ritmo infernal.

Desde a explosão que desencadeou as imagens eletrônicas.

As mesmas imagens que agora estão substituindo a fotografia.

Aprendemos a confiar na imagem fotográfica.

Podemos confiar na imagem eletrônica?

No tempo da pintura tudo era simples:

O original era único e toda cópia era uma cópia, uma falsificação.

Com a fotografia e o cinema, a coisa começou a se complicar:

O “original” era um negativo, sem ampliação só existia o oposto.

Cada cópia era o original.

Mas, agora com a imagem eletrônica e em breve com a imagem digital.

Não existe mais nem negativos nem positivos.

A própria idéia de original ficou obsoleta. Tudo é cópia.

Todas as distinções se tornaram arbitrárias.

Um bom exemplo para pensarmos esta questão é uma imagem captada em vídeo onde Yamamoto está folheando o livro *Men of the 20th Century*¹³⁴ de August Sander (fotógrafo alemão que retratou trabalhadores e pessoas comuns no começo do século XX). Wenders reutiliza essa imagem (FIG. 25), em um plano onde ele

¹³⁴ Livro que o personagem Homero folheia na cena da biblioteca no filme *Asas do desejo* (1986).

próprio folheia o livro de Sander, enquanto um monitor colocado ao seu lado mostra as imagens de Yamamoto, folheando o livro e fazendo comentários. Em segundo plano temos um livro de fotos aberto e uma máquina fotográfica. Wenders folheia as páginas da esquerda para a direita e Yamamoto ao contrário, o que mostra as diferenças do Ocidental e do Oriental. Nesta seqüência todos os meios – cinema, fotografia e vídeo – estão expostos na composição da cena; entretanto, é evidenciada a importância da influência da fotografia tanto para o cineasta quanto para o estilista.



FIGURA 25 ¹³⁵

Yamamoto se inspira no passado para a confecção das suas coleções. Através da mediação de fotos de Sanders, tenta construir uma memória que não viveu e, a partir deste processo, ele tenta atualizar roupas de trabalhadores do começo do século, trabalhadores que não conheceu. O seu método criativo se apóia em uma reconstrução do passado com dados tomados no presente, processo também encontrado em Wenders com os filmes, e o que Bergson chama de um reconhecimento por imagens: “ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos” (Halbwachs, 2006, p.55). Na situação pós-moderna, o reconhecimento já não parte mais por um objeto de uma lembrança real e sim pelo dispositivo fotográfico, que presentifica um passado não experimentado, “o presente

¹³⁵ *Frame do filme: Identidade de nós mesmos.*

parece invadido por passados artificiais” (GUMBRECHT, 1998, p. 138). Esta situação é apontada por Gumbrecht, em que “as condições de destemporalização insinuam não um tempo que progride, mas um presente que cada vez mais domina o cenário contemporâneo” (GUMBRECHT, 1998, p. 138).

Wim Wenders questiona também o caráter efêmero da moda, indicando que ela só diz respeito ao presente. Por outro lado, Yamamoto busca inspiração em fotos antigas. É um paradoxo proporcionado pelo entrecruzamento de duas linguagens, assim como Wenders opera uma câmera de cinema antiga que precisa ser carregada a cada 60 segundos e uma câmera de vídeo que está sempre pronta para capturar em tempo real. Em *voz over*, o cineasta comenta: “Sua linguagem não era clássica, mas eficiente e prática. As imagens em vídeo até pareciam mais exatas, às vezes. A câmera do vídeo não impressionava ninguém. Ela simplesmente estava lá.”

A experiência de Wenders com a câmera de vídeo aparece pela primeira vez em *Um filme para Nick* (1980), onde Tom Farrel (ator no filme) registra com uma câmera Betamax, a agonia de Nicholas Ray próximo a sua morte. As imagens em vídeo neste filme: “nasceram virgens de toda a intenção, livres de toda a coerção” (DUBOIS, 2004, p.218) e pela necessidade de Wenders em registrar o máximo possível – a câmera de cinema tinha uma autonomia de no máximo quatro minutos. Desta primeira utilização Wenders comenta: “Nós decidimos utilizá-lo no momento da montagem. Percebemos que nessas imagens em vídeo (filmadas inicialmente para seguir o ‘personagem’ de Nick) havia muito mais verdade do que nas imagens claras em 35 mm. Foi um grande choque” (CIMENT, 1988, p.313).

Wenders retoma a utilização da câmera de vídeo em: *Identidade em nós mesmos*, *Até o fim do mundo*, *O céu de Lisboa* (1994), *Buena Vista Social Club* (1999), *Medo e obsessão* (2004), e *Invisíveis* (2007). Em *Até o fim do mundo*, o vídeo tem uma aplicação muito específica. Wenders trabalhando com a Sony¹³⁶ e a NHK¹³⁷, utiliza, a então nova tecnologia do vídeo de alta definição para algumas imagens em seu filme de ficção. As câmeras de vídeo aparecem em *O céu de Lisboa* na mão de crianças como um instrumento para registrar imagens puras, gravadas sem manipulação. São usadas, até mesmo penduradas nas costas dos

¹³⁶ Empresa japonesa de produtos eletrônicos.

¹³⁷ Televisão pública japonesa.

personagens. O cineasta retoma os personagens, Phillip Winter (*Alice nas cidades, Até o fim do mundo*), Friedrich Munro (*O estado das coisas*), e volta a discutir a questão das imagens e a posição do cinema diante da condição presente. Em *Buena Vista Social Club*, a utilização do vídeo está mais como uma condição de produção do que de utilização estética, como em *Invisíveis*, totalmente realizado em vídeo, mas patrocinado pela empresa de câmeras Canon. Já em *Medo e obsessão*, a opção do vídeo é resgatar a prática dos seus filmes de urgência. Em vez do preto e branco, entra o vídeo neste filme concluído em seis semanas.

O vídeo se destaca, pois seu material bruto registra um número muito maior de elementos, que extrapolam a nossa intenção de significar. Incluindo os tempos mortos, as transições e geralmente um arquivo das posturas dos que ficam do lado de trás da câmera - da equipe operadora, das vozes de comando, dos comentários paralelos. Em geral, com o vídeo, a câmera começa a gravar muito antes de acontecer aquilo que aparentemente nos interessava, e continua a fazê-lo muito tempo depois. Para quem está ali, tudo que está acontecendo na frente da câmera está acontecendo dentro da imagem. É uma sensação de simultaneidade que retira o peso retórico da construção visual e a naturaliza, desproblematizando-a. A câmera de vídeo, uma vez ligada, não precisa estar enquadrando nada de especial para que esteja exercendo a sua função.

Desse modo, temos a possibilidade de gerar muito mais conteúdo. Assuntos que na captação em película seriam filmados uma única vez, agora podem ser gravados de diversos ângulos ou serem repetidos de uma outra forma. Ou seja, temos a possibilidade de captar um número muito maior de *takes* da mesma cena. Tudo isso influencia a edição, que terá mais conteúdo para utilizar.

Voltando a *Identidade de nós mesmo*, podemos observar que esta maleabilidade da câmera videográfica é apontada sutilmente na cena em que Yamamoto escreve sua assinatura na placa de entrada de uma de suas lojas que estava sendo reformada. Primeiro um *take* captado em película, em que parece que tudo deu certo e a assinatura já está pronta. Seguem-se diversos *takes* em vídeo, em que o estilista escreve e apaga inúmeras vezes, tentando encontrar qual é a melhor possibilidade. Assim, como se faz em trabalhos em vídeo, grava-se diversos

takes e depois escolhe-se um, sem a preocupação de troca de rolo ou custos adicionais excessivos.

O ato de escolha, ou a montagem, Wenders compara com os preparativos de um desfile. Diversos sapatos e vestidos organizados para que na hora certa estejam disponíveis para entrar em cena. No final do filme, a equipe do desfile é comparada a uma equipe de filmagem que segue o roteiro e a direção de Yamamoto. Esta cena é composta pela imagem da equipe do estilista reunida e, o efeito de uma foto é simulado. Wenders acredita na verdade das imagens fotográficas. Os suportes de imagens em seus filmes (fotos, filmes em película, super 8) são imagens sagradas, as únicas incontestáveis. Poderíamos dizer que ele contraria a idéia da reprodutibilidade técnica vinda com o aparecimento da fotografia tal qual propôs Walter Benjamim (1994). Para Wenders, *a aura* permanece na fotografia como a verdade de um instante, seguindo possivelmente a proposta de André Bazin de um cinema do real. Para Bazin, o critério de verdade está incluído no próprio real. O que interessa a este autor é, quase exclusivamente, a reprodução fiel, "objetiva", de uma realidade que carrega todo o sentido em si mesma (AUMOUNT, 2006). Sobre este assunto, Wenders nos diz: "O que me fascinou sobre fazer filmes não foi tanto a possibilidade de alterar e afetar ou dirigir alguma coisa, mas simplesmente de observá-la. Notar ou revelar coisas é na realidade muito mais precioso para mim que passar alguma mensagem" (WENDERS,1990, p.36)

Porém, a imagem predileta de Wenders, apresentada na última seqüência, é um plano gravado com câmera de vídeo, onde funcionários de Yamamoto trabalham em silêncio disciplinar, como anjos que protegem a obra do estilista. O cineasta rende-se às imagens eletrônicas e comenta: "Num momento privilegiado um olho eletrônico flagrou esses anjos da guarda trabalhando".

Ao captar imagens de Tóquio, Wenders declara que estas imagens poderiam ser eletrônicas e não apenas "imagens sagradas de celulóide". Percebe que "na sua própria linguagem, a câmera de vídeo estava registrando a cidade de forma adequada. A linguagem das imagens não era prerrogativa do cinema". Mostra o seu desapontamento e o seu encantamento com o cinema, e se pergunta qual seria o futuro do cinema. "Será que um dia existirá artesanato e artesãos digitais? E essa

linguagem poderia mostrar o homem do século XX tão bem como a máquina fotográfica de August Sander ou a filmadora de John Cassavetes?”

Podemos ainda identificar a aproximação de Wenders com Yamamoto: eles são da mesma geração, criados em países derrotados durante a guerra, e a discussão de suas obras ultrapassa a questão da nacionalidade. A referência de nacionalidade em Wenders e Yamamoto foi abalada a partir de uma situação, a Segunda Guerra Mundial, assim como para toda uma geração em que eles estão se incluem, de nascidos no pós-guerra em países derrotados. Esta geração constrói um novo vínculo de identificação com outras correspondências: são mais cidadãos do mundo, do que japonês ou alemão.

Yamamoto, com sua máquina de costura, e Wenders, com a câmera de cinema – dispositivos feitos a partir da mesma tecnologia – são autores, artesões lutando contra a imposição do mercado. E o próprio Wenders define o autor como “alguém que, para começar, tem algo a dizer que sabe se expressar com sua própria voz e que finalmente encontra em si a força e a insolência necessária para se tornar guardião de sua prisão, e não continuar prisioneiro”.

Mas, a câmera de vídeo possibilita a subjetividade e um status de autoria? Wenders, mesmo questionando, prova neste filme as possibilidades formais de autoria através do vídeo. Ele próprio afirma em entrevista a Michel Ciment que “as imagens em vídeo tinham uma verdade brutal, direta, eram completamente livres em relação a tudo o que se tinha feito anteriormente” (1987, p.314). A respeito desta questão, concordamos com Arlindo Machado (1993, p.263), pensando que o vídeo permite uma nova antropologia ao propiciar ao realizador novas experimentações em relação ao objeto representado. Pois, a leveza das câmeras e a maleabilidade de toda a linguagem videográfica conduzem a uma narrativa que enfatiza a subjetividade do enunciador. Assim, os realizadores, que introduziram o vídeo em suas obras, começam a questionar mais a sua intervenção na representação da realidade e deixam isso visível em seus trabalhos. A partir desse momento, a produção dos sentidos demanda a criação de novas formas narrativas que buscam contar um fato não mais no sentido clássico do termo.

O vídeo traz mudanças substanciais em relação à epistemologia da imagem fotográfica e cinematográfica. “O que vemos na tela mosaicada é a paisagem da

própria mídia, ou seja, imagens que tem por referência outras imagens, ou então imagens que remetem continuamente ao seu próprio processo interno de fabricação e produção de sentidos” (MACHADO, 1993, p.54). Desse modo, a imagem videográfica em sua própria natureza processual, ao traduzir um campo visual para sinais de energia elétrica, caracteriza-se como uma linguagem para o desenvolvimento subjetivo da articulação de temas e do sentido. Todos os mecanismos possibilitam uma nova forma de re-significar o mundo.

A câmera de vídeo, às vezes, é considerada uma evolução tecnológica da câmera cinematográfica, pois segue os mecanismos da câmera obscura. Entretanto, ao observarmos a reprodução da imagem de forma eletrônica e/ou digital notamos que a caracterização de sua linguagem se difere. O frame se constitui de uma forma completamente diferenciada do fotograma. A imagem não é mais nada que uma sobreposição de linhas e pontos.

Sobre isso, nos lembramos do enquadramento composto por: imagem do desfile, monitor com imagens de Yohji ajeitando a roupa na modelo e monitor com depoimento do estilista (FIG. 26). Wenders utiliza de três informações neste quadro, a do desfile cobre a metade superior e os monitores de vídeo estão colocados através de efeito de trucagem em uma zona escura e desnecessária da informação principal. Ele, diferentemente da sua obra de ficção, retrabalha o tempo: o que antes era o respeito ao tempo da imagem e da ação é aqui substituído pela inflação de imagens. Pensa o hibridismo e a mestiçagem do vídeo para representar a discussão da moda na fragmentação do presente, apesar dele não concordar com isso.

FIGURA 26 ¹³⁸

Quanto à funcionalidade da câmera de vídeo, podemos resgatar um comentário que Wenders faz depois da realização de *Tokyo Ga*: “Na montagem das imagens que eu próprio não tinha filmado, tive grandes dificuldades: não reencontrei nelas a minha própria visão subjetiva. Retirei daí a conclusão de que, no próximo filme-diário, eu próprio teria que operar a câmera” (WENDERS, 1990, p.139).

Wenders, apesar de aceitar a captação videográfica, não utiliza sua linguagem na montagem. Suas sobreposições são simples e mais parecem trucagens feitas diretamente sobre a película. Para o cineasta, a montagem serve apenas para evidenciar a construção de uma metalinguagem que mistura cinema, fotografia e vídeo. O monitor está sempre aparente e suas imagens aparecem às vezes em reverso ou pausadas. O fundo de imagens chuvicado reaparece diversas vezes ao longo do filme. Um bom exemplo, é quando Yamamoto vai explicar em que consiste o seu trabalho: Wenders compõe um quadro que mostra uma moviola e um monitor no canto com a imagem de estilista dando o depoimento.

Temos que ressaltar, que, no filme, a imagem de Yamamoto está presente em todos os seus depoimentos, mesmo quando Wenders utiliza outras imagens, temos um monitor dentro do quadro, colocado com um efeito de trucagem para mostrar a presença de Yamamoto. Esta talvez seja uma maneira de preservar e evidenciar o “personagem” do estilista.

¹³⁸ Frame do filme: *Identidade em nós mesmos*.

No início do filme Wenders justifica o título, nas falas:

Às vezes, fazer um filme deveria ser uma maneira de viver, como passear, ler o jornal, tomar notas, dirigir...

Há aqui, um filme desse tipo,

Feita de um dia para o outro,

Sem outra justificativa que a curiosidade.

Notas sobre roupas e cidades.

Pensamentos que nos fazem ponderar sobre uma nova forma de escrever as reflexões contemporâneas. De acordo com Arlindo Machado (DUBOIS, 2004, p.19) podemos considerar que “o pensador de agora já não se senta mais à sua escrivaninha, diante de seus livros, para dar forma a seu pensamento, mas constrói as idéias usando instrumentos novos – a câmera, a ilha de edição, o computador -, invocando ainda outros suportes de pensamento: sua coleção de fotos, filmes, vídeos, discos – sua midiateca, enfim”.

Wenders não fala sobre isso, mas poderíamos dizer que o discurso cada vez mais será *audiovisual*. Seu cinema explicitado nos diários filmados era um modo de vida e um instrumento para construção de reflexões e pensamentos. Deixamos de lado a caneta para passarmos ao computador. E, hoje em dia, no computador deixamos de lado os processadores de texto para usarmos os *softwares* de edição. Deleuze (2005, p.311) já nos disse que o cinema traz à luz uma matéria inteligível, que é como que um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios “objetos”. Mas esse correlato, mesmo inseparável é específico, consiste em movimentos e processos de pensamento e em pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos.

Dubois (2004, p.23) apresenta ainda “o vídeo” não como um objeto (algo em si, um corpo próprio), mas um *estado*. Um estado da imagem (em geral). Um *estado-imagem, uma forma que pensa*. O vídeo pensa (ou permite pensar) o que as imagens são (ou fazem). E o vídeo vem colaborar com a possibilidade do direto, ver o que está sendo produzido no momento que está sendo criado. Considerando essa característica, poderíamos pensar que isso se encaixa na possibilidade apresentada por Wenders, de escrever notas sobre roupas e cidades. Ou ainda um cinema entre linhas.

CAPÍTULO QUATRO –UM OLHAR SOBRE A AMÉRICA E A ALEMANHA

PARIS, TEXAS

Wenders, após quatro anos nos Estados Unidos, queria voltar à Alemanha para rodar um filme baseado na tetratologia do escritor Peter Handke, *Langsame Heimkehr* (compostas dos textos: *Langsame Heimkehr*, *Die Lehre der Sainte-Vincoire*; *Kirdergeschichte* e *Über die Dörfer*). O diretor encena *Über die Dörfer*, a última parte da Tetratologia de Handke, no Festival de Salzburg de 1982, durante a realização da pré-produção do projeto do filme¹³⁹.

A estréia de Wenders em Saldzburg foi um fiasco, a encenação (segundo Wenders, um plano único em cinemascope) não recebeu a mínima atenção, e a peça, que Handke já definira como irrepresentável por causa de seu tom solene e estilizado, foi totalmente arrasada pela crítica (BUCHKA, 1989, p. 19).

Em decorrência do fracasso da peça em Saldzburg e a enorme complexidade do roteiro, o projeto de *Langsame Heimkehr* não conseguiu financiamento na Alemanha - nem nos institutos de promoção de cinema, muito menos em distribuidoras e tampouco na televisão. Devido a isso, Wenders desistiu desse projeto.

O cineasta então decidiu realizar uma antiga vontade, trabalhar com Sam Shepard¹⁴⁰. Wenders conheceu-o¹⁴¹ enquanto filmava *Hammett* (1982). Naquela época recebeu de Shepard o manuscrito do seu último livro, *Crônicas de Móteis*¹⁴². O livro seria a base para juntos desenvolverem o roteiro de *Transfixion*. Shepard não gostou do primeiro tratamento, pois achava que o roteiro era intelectualizado em excesso.

¹³⁹ O cineasta começou a desenvolver o roteiro enquanto concluía *Hammett* (1982) de dia e montava *O estado das coisas* (1982), à noite.

¹⁴⁰ Ator, dramaturgo e roteirista americano. Considerado um dos maiores dramaturgos do teatro americano contemporâneo.

¹⁴¹ Wenders o tinha escolhido Sam Shepard como protagonista de *Hammett*, mas não foi aceito pela produção do filme.

¹⁴² Lançado no Brasil pela editora L&PM em 1984.

Dois carros: num, está sentado um homem sozinho, no outro um casal. Não há testemunhas. O homem morre e o casal culpado do acidente resolve safar-se. No último momento, dá ainda, mais uma vez, uma vista de olhos pelo outro carro e encontra-se um manuscrito que leva consigo. O casal atravessa os Estados Unidos; durante este trajeto a mulher lê o manuscrito. Tem cada vez mais importância para ela: os seus sonhos e fantasias são, de repente, determinados por questões do manuscrito (WENDERS, 1990, p. 136).

Shepard e Wenders desenvolveram um novo tratamento. Este era um processo novo para o cineasta, pois, até então, recebia dos roteiristas partes do roteiro para aprovação e discussão ou o roteiro pronto. Agora, pela primeira vez, o cineasta desenvolveria um roteiro a quatro mãos.

Wenders começou a produção de *Paris, Texas* sem um final para o filme, o roteiro descrevia apenas a sua primeira parte. Sam Shepard, que sempre tivera desejo de dirigir¹⁴³ um filme, queria acompanhar Wenders para durante as filmagens desenvolverem o roteiro juntos.

A valorização do dólar americano no período provocou um atraso no filme, já que foi produzido com capital europeu. *Paris, Texas* teve que ser interrompido após quatro semanas de filmagens por problemas financeiros. Em decorrência dos atrasos de produção, Shepard não poderia acompanhar a gravação, já que estava atuando no filme *Minha vida, minha terra*¹⁴⁴, no outro lado do país, em Iowa. No entanto, Shepard tinha se comprometido com Wenders a escrever o roteiro em seu tempo livre: ou seja, à noite e nos finais de semana.

Por falta de dinheiro, os trabalhos tiveram que ser interrompidos; surge uma desavença entre Wenders e Sievernich (produtor do filme), que quase leva a um rompimento definitivo. Foi preciso arrumar financiamentos intermediários, que depois se revelaram desastrosos. E o pior dos azares é que exatamente nessa época o custo do dólar deu um salto tão grande que, sozinho, provocou um rombo de meio milhão de marcos na produção. O sonho do artista expatriado de realizar um trabalho não alienado teve que ser pago a peso de ouro (BUCHKA, 1987, p.23).

O intervalo de duas semanas foi para Wenders um feliz acidente, pois ele começou a trabalhar o roteiro também com Kit Carson. Os dois elaboraram uma sinopse da segunda parte do filme e enviaram para Sam Shepard, que, em dois

¹⁴³ Posteriormente dirigiu: *Far North* (1988) e *Silent Tongue* (1994).

¹⁴⁴ *Country* (1984), Richard Pearce.

finais de semana, escreveu os diálogos e os ditou para Wenders por telefone.

Grande parte do filme foi filmada em ordem cronológica, “com algumas pequenas exceções, principalmente na segunda parte, provocadas por graves problemas de organização e não por outras necessidades” (CIMENT, 1988: p. 327)¹⁴⁵. Wenders retoma uma prática de filmagem, de alguns dos seus primeiros trabalhos, filmes baratos onde tinha maior controle e liberdade de criação, trabalhando de forma artesanal.

Muitos de meus filmes partem de rotas de viagem em vez de partirem de argumentos. Isso, por vezes, é como um vôo cego sem instrumentos. Voa-se de noite, e de manhã chega-se a qualquer lado. Isto é, tem de se tentar aterrar algures, para que o filme termine (WENDERS, 1990, p.92)

O filme foi lançado apesar dos inúmeros problemas de produção relacionados às questões financeiras. Aclamado pela crítica e pelo público, *Paris, Texas* ganhou a *Palma de Ouro em Cannes* em 1984. Esse foi o primeiro grande sucesso comercial de Wenders.

Apesar do sucesso, o filme gerou um inconveniente para Wenders, uma briga com a *Autoren Filmverlag* por disputas na sua distribuição. O fato causou o seu afastamento da distribuidora que foi berço do cinema novo alemão. Em decorrência desse incidente, o povo alemão só pôde assistir o maior sucesso comercial de Wenders em 11 de janeiro de 1985.

Na pré-produção do filme de *Paris, Texas*, Wenders vai ao Japão e começa a realização de *Tokyo Ga*, um filme feito como um diário, onde ele busca pessoas que se relacionariam com o diretor japonês Yasujiro Ozu. O tema principal do diretor japonês era a família, uma questão que Wenders não tinha abordado com tanta profundidade em seus filmes anteriores como em *Paris, Texas*. Wenders volta ao seu passado, a sua memória sobre o cinema, para buscar elementos que redefiniram o seu futuro como cineasta, conforme foi apontado no capítulo sobre o filme *Tokyo Ga*.

Antes de *Paris, Texas*, Wenders acreditava que as imagens tinham uma importância muito maior que as histórias em seus filmes, como ele mesmo declarou em *Reverse Angle* (1982): “As imagens sempre significaram mais para mim do que

¹⁴⁵ Entrevista de Wim Wenders para Michel Ciment em Hollywood – Entrevistas.

as histórias: sim, as histórias sempre não eram, às vezes, nada mais do que pretexto para encontrar imagens”. (WENDERS, 1990, p. 38). Wenders ainda comenta sobre a importância e o paradoxo das histórias em seus filmes em uma conferência em Livorno:

Rejeito totalmente as histórias, pois elas produzem exclusivamente mentiras, nada mais que mentiras, e a maior mentira reside no fato de elas estabelecerem um contexto onde não existia nenhum. Por outro lado, no entanto, precisamos tanto dessas mentiras que é perfeitamente absurdo atacá-las e ordenar uma seqüência de imagens sem mentira, sem a mentira de uma história. As histórias são impossíveis, mas não podemos, contudo, viver sem as histórias (WENDERS, 1990, p. 82)

Para pensar a respeito das histórias nos filmes de Wenders, retornaremos ao filme *O estado das coisas* na cena em que o personagem Fritz faz um discurso para a equipe, na noite em que as filmagens são interrompidas: “Agora as histórias só existem nelas mesmas. Enquanto a vida passa sem a necessidade de criar histórias”¹⁴⁶. Em uma cena seguinte o personagem de Robert (Geoffrey Carey), ator de *Les Survivants*, grita para Fritz: “A vida sem histórias não vale a pena ser vivida!”¹⁴⁷. Wenders faz um comentário sobre a cena e sobre a questão da necessidade de histórias em uma entrevista: “Estamos simplesmente destinados a contar histórias para podermos participar aquilo que para nós é importante” (WENDERS, 1990, p.65)

Na época desta entrevista, Wenders estava na pré-produção de *Paris, Texas*. Tinha começado a ler o livro *Odisséia* de Homero pela primeira vez. A leitura do livro o influenciou na realização do seu novo filme e no seu modo de pensar as histórias em seus filmes, como comentado nesta mesma entrevista:

O contar histórias quer também provocar um reconhecimento e pôr, através da forma, uma ordem na cacofonia das impressões. A necessidade de histórias é também, contudo, desde Homero – que estou agora a ler – a de ouvir, com as quais se podem produzir contextos, porque, no fundo, as pessoas têm pouca experiência do contextual. As impressões aumentam, contudo, sempre mais, de modo inflacionário. Penso, por isso, que a necessidade de histórias se tornará maior, porque nelas há alguém que conta, que ordena e que faz entrar a idéia de que ainda intervimos na nossa própria vida.

¹⁴⁶ Transcrição do filme *O estado das coisas* (1982).

¹⁴⁷ Transcrição do filme *O estado das coisas* (1982).

(...)

Aí, gostaria de tentar de novo uma forma de contar que vá buscar de um modo bastante intempestivo e autoconfiante a relação da linguagem cinematográfica com a vida, e que desista de ligar o contar com a sua descrição das suas condições. Para que não cedamos justamente o campo ao grande filme-espetáculo, mas que vamos muito conscientes e contemos histórias – sem pesar e sem olhar para trás, para o bonito contar histórias que havia antigamente no cinema (WENDERS, 1990, p.67).

Em relação às imagens nas histórias, o cineasta comenta sobre a sua nova posição em um depoimento para o filme *Janela da Alma*¹⁴⁸ (2001):

Quando comecei como cineasta, com meus primeiros filmes o maior elogio era se alguém dissesse: Adorei as imagens!

Mas hoje é quase o contrário, se alguém vir um filme meu e disser: Lindas imagens, eu penso: Puxa cometi um erro. Porque se foi isso que captaram, não era o que eu queria. Acho que as imagens têm que servir a uma história. As imagens precisam ser amarradas por uma história¹⁴⁹.

Na sua busca por novos caminhos no cinema, podemos identificar que Wenders, em *Paris, Texas*, cria um maior destaque na história. Conforme apontado por ele mesmo: “E teve, desde o começo, mais história do que os meus filmes anteriores; e eu queria contar esta história até não poder mais” (WENDERS, 1990, p.93).

Dentro da obra de Wenders, *Paris, Texas* pode ser considerado um filme limite, que redefine a sua produção posterior. Percebe-se que a partir desse filme, elementos que o cineasta não utilizava anteriormente tornam-se recorrentes, tais como a maior preocupação com a história/estória a ser apresentada e o destaque do discurso dos personagens em detrimento da imagem. Em textos e entrevistas de Wenders podemos identificar esta mudança na concepção das histórias dentro dos seus filmes, consequência de sua permanência na América para a realização de *Hammett*. Após o filme, *O estado das coisas*, Wenders afirma: “Coloquei-me voluntariamente, com o fim do filme, numa posição que me força a expiar as minhas concepções sobre o cinema atual ou futuro – mostrar, nomeadamente, um contar de novo possível, ou então calar o bico” (WENDERS, 1990, p. 67).

¹⁴⁸ Documentário dirigido por João Jardim e co-dirigido por Walter Carvalho.

¹⁴⁹ Transcrição de depoimento de Wim Wenders do filme *A janela da alma* (2001).

A cena inicial do filme *Paris, Texas* mostra o personagem de Travis (Harry Dean Stanton) vagando pelo deserto texano Mojave, perto da fronteira com o México. Ele está cansado, vestindo farrapos e tentando fugir do seu passado e suas memórias. Após quatro anos de desaparecimento, Travis é reencontrado pelo irmão Walter (Dean Stockwell), que o leva para sua casa em Los Angeles. Em sua casa, Travis tenta se aproximar de Hunter (Hunter Carson), seu filho de sete anos, abandonado por ele e pela mãe Jane (Nastassja Kinski). Hunter, neste período, foi criado por Walter e sua esposa Anne (Aurore Clément), que o consideram como filho. Travis tenta se readaptar a esta nova realidade pelo amor de seu filho. Aproxima-se de Hunter e vai à procura de Jane para poder reunir a sua família.

Nesse filme, além da utilização da história podemos perceber uma alteração na forma em que Wenders apresenta os seus personagens. “O elemento psicológico vai deslocar o centro da história, que quase sempre estava nas viagens e nas paisagens nos filmes em p&b, para o movimento que acontece no interior do personagem” (MARTINS, 1998, p.105). Os personagens de *Paris, Texas* contêm uma profundidade maior que os encontrados em seus filmes anteriores. Por exemplo, Jane e Travis têm conhecimento de suas culpas e da impossibilidade de poderem manter novas relações afetivas. .

Wenders encontra pela primeira vez a fórmula para a indefinida inquietação de seus personagens [*Paris, Texas*]. O que neles se manifestara de forma ainda vaga e nebulosa, como um ‘oco’, como uma infelicidade da qual não tinham consciência, agora em *Paris, Texas* se concretiza naquela disparidade existencial entre o mundo como é e como deveria ser; entre a realidade e a utopia; entre o eu e os outros (BUCHKA, 1987, p. 138).

Nos filmes anteriores a *Paris, Texas*, os seus personagens geralmente procuravam encontrar paz para o que os afligia no próprio mundo exterior. As questões dos personagens estavam na “superfície”, sem nenhum aprofundamento psicológico. Eles eram guiados ao acaso, conduzidos pelas situações que enfrentavam em seus caminhos. E nos espaços que percorriam tentavam encontrar as suas respostas.

Em São Francisco, durante a realização de *Hammett*, Wenders assiste ao filme *Gritos e Sussurros*¹⁵⁰ (1972) do sueco Ingmar Bergman. Com esta experiência,

¹⁵⁰ *Viskningar Och Rop.*

ele lembra que, antes como estudante de cinema, tinha rejeitado e condenado este tipo de filme. Naquela época defendia “um cinema em que tudo deve ficar na superfície das coisas, visível, sem psicologia” (WENDERS, 1990, p.114). Wenders refletindo sobre a sua relação com os filmes de Bergman, afirma:

Penso, com um pouco de vergonha, no meu discurso (quando estudante), que me parece agora bastante leviano, contra a ‘profundidade’ e a ‘mania de procura de sentido’ nos filmes de Bergman, confrontados com a evidência física do cinema americano.

(...)

‘O cinema europeu do medo e da cisma’, que dez anos antes desprezara, me apareceu como pátria na qual eu próprio estaria mais em casa e mais protegido do que na ‘terra prometida’ do cinema, na qual em me detinha e onde ‘superfície’, outrora tão admirada, se tornara, entretanto, tão escorregadia e dura que já não havia agora efetivamente nada ‘lá por detrás’. E quanto mais eu tinha, como estudante, vociferado contra o ‘cinema por detrás das coisas’, tanto mais sentia agora a minha nostalgia pelo ‘lá por detrás, e me sentia mais reconciliado com Ingmar Bergman’

Esta reflexão de Wenders se apresenta em *Paris, Texas* com a própria mudança que o filme estabelece com os anteriores. Identificamos novamente a relação de Wenders com o cinema em sua própria trajetória como cineasta. As lembranças dos filmes e sua própria experiência como espectador são resgatadas por Wenders em sua obra.

Wenders afirmou naquele momento que se sentia mais protegido no cinema europeu do que na terra prometida do cinema (Hollywood dos filmes que assistiu quando garoto). O trabalho em *Hollywood* fez com que repensasse a América e a sua própria identidade. A cultura americana teve muito influência para Wenders e sua geração. Uma geração que nasceu no pós-guerra em um país arrasado pelo combate e ocupado pelos americanos. Essa ocupação influenciou a própria concepção de imagens e de cultura dos alemães. Desse modo, Wenders passou sua infância e a adolescência convivendo com a América em terras alemãs:

Minhas primeiras recordações dos Estados Unidos são de um país mítico onde tudo era melhor. Eram o chocolate e a goma de mascar. Um de meus primos tinha um tio nos Estados Unidos, e graças a ele tinha uma pistola, plumas de índios, e eu tinha inveja dele (CIMENT, 1988, p. 304)¹⁵¹.

¹⁵¹ Entrevista de Wim Wenders para Michel Ciment em *Hollywood – Entrevistas*.

As referências cinematográficas de Wenders quando jovem não são os filmes alemães, e sim de outra cinematografia, principalmente a americana. O cineasta confessa esta grande influência: “Aprendi tanto com o cinema americano – com Samuel Fuller, John Ford, mais do que com qualquer pessoa que eu tenha conhecido” (WENDERS, 2006, p.6).¹⁵²

Quando Wenders vai trabalhar em Hollywood no filme *Hammett*, carrega em sua memória lembranças de uma América que foram construídas ainda na Alemanha. Confrontado com a América real, não a que se lembrava ou queria lembrar, o cineasta toma consciência que mesmo criado sobre a influência da cultura americana, ele nunca deixaria de ser um alemão.

Ele [Wenders] logo percebeu que não era um diretor americano, que, apesar de gostar da maneira do cinema americano mostrar as coisas, ele não era capaz de recriá-lo, dado ter uma gramática diferente. Nesse dilema de querer ser americano e não poder, sem conseguir ser outra coisa, ele acabaria sempre estrangeiro. (PEIXOTO, 1987, p. 185).

Com o fracasso na América através de *Hammett*, Wenders realiza *Paris, Texas* refletindo sobre a questão de sua própria identidade. Pela primeira vez a sua intenção não é mais a discussão sobre a sua paixão ou a sua obsessão sobre a América e, sim, o que a América representava para ele:

Depois de ter vivido seis anos nos Estados Unidos e ter rodado vários filmes que falam deste país, eu não tinha feito um único filme que colocasse realmente a questão: o que os Estados Unidos representavam para mim? Eu não tinha feito um único filme nem uma única cena que falasse disso. Eram filmes a respeito dessa obsessão, dessa paixão, mas nenhum tinha colocado o dedo na ferida (CIMENT, 1988, p. 328).¹⁵³

Em *Paris, Texas*, Wenders retorna ao *road movie*, formato que está presente na sua obra em filmes como *Movimento em falso* (1975), *No decurso do tempo* (1976), ou *Alice nas cidades* (1973). Nesses filmes, os personagens estavam em carros ou caminhões dirigindo pelas estradas, caminhando ou viajando em busca de respostas às suas inquietações. A própria viagem era uma tentativa de resposta ao que procuravam. O *road movie* é um aspecto formal cinematográfico, como apontado por Paiva (2008, p.4):

¹⁵² Caderno Mais, Jornal Folha de São Paulo do dia 26 de novembro de 2006.

¹⁵³ Entrevista de Wim Wenders para Michel Ciment em Hollywood – Entrevistas.

(...) fortemente vinculados ao imaginário dos Estados Unidos. Além dos *westerns*, outra de suas fontes fundamentais é a literatura *Beat*. (...) Está intrinsecamente relacionado à idéia de rebelião contra a sociedade opressiva, cujas as normas são conservadoras. (...) suas viagens têm como propósito a própria viagem, como saída para o *establishment*. Não há nos percursos desses personagens efetivamente uma direção ou destino, mas o envolvimento com uma paisagem em movimento, signo de oposição à estabilidade dos valores tradicionais, envolvidos com família, com a ética protestante associada ao trabalho, com as pretensões materialistas da classe média.

A estrutura dramática do *road movie* geralmente é conduzida por uma seqüência de eventos que surgem durante o movimento dos personagens, que estão sempre em trânsito. A progressão da história é composta de seqüências episódicas que compõem em seu todo o filme. Um traço formal muito comum também é a utilização de *travellings*. Elementos que estão nos *road movies* de Wenders, como também a exploração dos espaços e paisagens:

No entanto, em todos os *road movies* de Wenders, o fator de movimento constante significa que o espaço diegético está sempre mudando. Principalmente quando os personagens se sentem “em casa” na estrada, eles estão ao mesmo tempo distanciados do ambiente que atravessam, porque raramente estabelecem um relacionamento com qualquer localização geográfica precisa a ponto de desenvolver um laço afetivo, ou fazer com que o tempo que passam lá possa se metamorfosear: deixar ser apenas um episódio e formar uma história reconhecível. Em vez disso, os personagens atravessam uma paisagem que observam de dentro de um veículo e que nós, os espectadores, observamos junto com eles. As paisagens têm a função de, em geral, caracterizar o estado interior das figuras por associação (GRAF, 2002, p.52).¹⁵⁴

Há uma grande ligação dos *road movies* com os *westerns*: os seus personagens estão sempre em trânsito, sem laços fixos, em um movimento que percorre grandes espaços desabitados (cenário mítico dos *westerns*). Wenders para “retratar a sua América” reutiliza a estrutura do *road movie*, uma forma cinematográfica essencialmente americana que marca a sua obra. Retoma também os cenários dos *westerns* (lembrando do texto de Andre Bazin, *O cinema americano*

¹⁵⁴ “In all of Wenders’ road movies, however, the fact of Constant motion means that the diegetical space is always changing. Especially when the characters feel at home on the road, they are at the same time distanced from the environment they pass through because they rarely become involved in any precise geographical location to the extent that rapport develops with it, or that the time they spend there can metamorphose from being just an episode to forming a recognisable story. Instead, the characters pass through a landscape which they observe from within a vehicle and which we, the spectators, observe together with them. The landscapes have the function, usually, of characterising the figure’s inner states by association”.

por excelência).¹⁵⁵ Estes filmes resgatam a sua infância e a sua lembrança da América. O personagem de Travis Henderson viaja pelo Texas como outros cowboys em outros filmes de *westerns* e, como Ethan Edwards (*Rastros de ódio*), precisa reunir a família para depois partir novamente.

O filme *Paris, Texas* aparece como um *road movie*, entretanto a progressão da história não é condicionada, como nos filmes anteriores de Wenders, ao ato de estar em movimento. O nome do personagem Travis aproxima-se da palavra *travel*, que em inglês significa viagem. Porém, o seu movimento se faz necessário em uma busca definida: na fuga do seu passado; no reencontro de si mesmo e a sua inclusão com o presente; ou na sua reconciliação própria, na tentativa de consertar a culpa de ter desestruturado a sua família. Estes movimentos são desenvolvidos respectivamente em três espaços diferentes: o deserto de Mojave, Los Angeles e Houston. Nesta divisão espacial podemos identificar a trajetória do personagem Travis: Um movimento em busca da sua própria identidade.

No começo de *Paris, Texas*, o personagem Travis caminha no meio do deserto do Texas, perto da fronteira, em linha reta, vestido com um velho terno escuro e um boné vermelho. “Um homem perdido, mais ou menos como Ulisses, como os mortos, e que retorna com uma única idéia, a de encontrar uma mulher. Ele volta quase como uma criança. Não tem passado. Não tem memória” (CIMENT, 1988, p. 330)¹⁵⁶.

O personagem de Travis carrega a culpa de ter causado o fim da sua família, e para fugir desta culpa caminha no deserto para esquecer-se de tudo. Entretanto, a tentativa de tentar apagar as suas lembranças não é um caminho possível, pois, segundo Bergson:

o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora (BERGSON, 2006, p. 48).

¹⁵⁵ In: *O cinema- Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

¹⁵⁶ Entrevista de Wim Wenders para Michel Ciment em Hollywood – Entrevistas.

Se por um lado o personagem Travis quer usar o deserto para apagar a sua memória, por outro, Wenders resgata a sua própria memória nas cenas que apresentam esta situação. As cenas do deserto apresentam-se em grandes planos gerais de paisagens que lembram os filmes de *westerns* (FIG. 27). Em um dos primeiros planos de *Paris, Texas*, a relação com América é reforçada através da imagem de uma águia (FIG. 28), um dos grandes símbolos dos Estados Unidos. Essa imagem, assim como outros símbolos que aparecerão ao longo do filme, como o grafite da Estátua da Liberdade, representam um sonho e um modo de vida que não foi permitido a Travis.



FIGURA 27¹⁵⁷

FIGURA 28¹⁵⁸

O personagem de Travis tenta fugir do homem que era no passado um rude texano, ciumento e alcoólatra, que não conseguiu manter sua família. Em uma cena no começo do filme podemos perceber o seu desejo de mudar e apagar o Travis que era antes do exílio. A imagem mostra Travis com sede entrando em um bar e abrindo uma geladeira repleta de cerveja, mas o personagem prefere comer gelo. A cerveja representa o que ele quer esquecer, o alcoolismo. Ao lado da geladeira, um quadro escrito com giz apresenta a mensagem: “a poeira veio permanecer, você pode permanecer ou apagar”.

Durante a sua permanência no deserto, o personagem de Travis carregou poucas coisas. Entre elas, mantinha em sua carteira uma foto sua com a mulher e filho tirada em uma máquina instantânea (FIG. 29) e a foto de um terreno (FIG. 30)

¹⁵⁷ Frame do filme: *Paris, Texas*.

¹⁵⁸ Frame do filme: *Paris, Texas*.

que comprou com o nascimento de Hunter (Hunter Carson) na cidade de Paris, no Texas. O personagem achava que foi concebido nesse local e o escolheu para estabelecer um lar. Apesar de Travis tentar esquecer o homem que tinha sido, não consegue se livrar dessas fotos que o ligam e preservam o seu passado. Essas fotos representam as únicas coisas que não podia esquecer ou não conseguia: a sua família e origem.



FIGURA 29 ¹⁵⁹

FIGURA 30 ¹⁶⁰

Conforme citado anteriormente, as fotos aparecem com freqüência na obra de Wenders, como um instrumento de comprovação de uma verdade, como um documento sobre a memória. Seus filmes anteriores a *Paris, Texas* não apresentam o recurso do *flashback*. O cineasta prefere utilizar-se dos dispositivos de registro da memória como instrumento para o resgate do passado dos seus personagens.

Em *Paris, Texas* este procedimento é destacado na cena em que a família Henderson – Travis, Hunter, Anne e Walter – está reunida para assistir um antigo filme *super 8*. O personagem Travis, até esta cena, tenta se reaproximar de seu filho, mas não consegue resultado. Ao assistir à projeção de uma viagem à praia em que a família estava reunida, Hunter começa a reconhecer/conhecer Travis como um pai (FIG. 33 e 34). Hunter, ao resgatar estas imagens, pode restabelecer a sua posição de filho de Travis, pois neste agora existe a imagem de um pai.

¹⁵⁹ Frame do filme: *Paris, Texas*.

¹⁶⁰ Frame do filme: *Paris, Texas*.

O personagem de Travis fugiu das imagens, do convívio humano, do passado, da culpa. Em silêncio, caminhou por quatro anos no árido deserto, sem rumo, entre ferrovias e pequenas cidades. O encontro com seu irmão Walter (Dean Stockwell) demanda um convívio social, o que gera um processo de adaptação. Num primeiro momento, Travis não consegue falar nem sentar-se ao lado de Walter no carro. Em Los Angeles, Travis, no seu processo de re-inserção e de lembrança do passado, executa serviços manuais: lava a louça, engraxa sapatos. Travis em uma cena que representa a primeira vez que volta a dirigir afirma: “O corpo lembra”. O personagem resgata a memória-motora, voltando a Bergson, para aos poucos buscar a imagem-lembrança para reconstituir sua identidade.

Na primeira vez que o personagem Travis fala com o seu irmão, pronuncia a palavra Paris e depois pergunta a ele: “Você já foi à Paris? A pergunta remete a uma velha piada do pai de ambos sobre Paris, não a capital francesa, e sim a cidade no Texas que também se chama Paris. No processo de reconstrução da identidade, a sua primeira palavra, depois de quatro anos sem falar, é o nome do local de sua origem e onde sonhava estabelecer um lar para a sua família. O próprio nome do filme é o nome desta cidade, mas também uma junção entre a Europa e América. O olhar europeu de Wenders sobre a América.

Ao reestabelecer contato com as pessoas, o personagem Travis re-experimenta tudo como se fosse a primeira vez, como um estrangeiro em um local desconhecido, como um novo homem. Nos quatro anos que ficou no deserto (os mesmos quatro anos que Wenders demorou para realizar *Hammett*), estava livre de qualquer imagem além do próprio deserto. Ao voltar para a civilização, Travis se confronta com uma Los Angeles contaminada por imagens, néons e outdoors, um mundo de luzes e cores. Uma paisagem artificial como o próprio Wenders descreve a América:

América, o país das imagens. País feito de imagens. País para imagens. A própria escrita aqui se tornou plasticidade, como em nenhuma parte. Com uma imaginação sem limites as letras e os algarismos transformaram-se em signos, em novos ícones. Imagens e signos por toda parte, em quadros imensos; fotografados; pintados, em luzes de néon. Em nenhum outro lugar se tornaram em tal arte. Em nenhum lugar tal inflação de signos. Em nenhum outro lugar o olhar tão ocupado, tão super ocupado. Em nenhum outro lugar a faculdade de ver solicitada a este ponto ao serviço da sedução (WENDERS, 1989, p.174).

Wenders acredita que a América é o país das imagens. Sobre este excesso de imagens ele afirma: “A inflação iconográfica é inversamente proporcional ao conteúdo de verdade nas imagens” ¹⁶¹ (WENDERS, 2005 p. 63). No início de *Paris, Texas*, Wenders questiona a confiança da imagem na cena em que Walter recebe o telefonema sobre a condição de Travis no deserto. O plano provoca a impressão que ao fundo do personagem existe um grande prédio (FIG. 31). No próximo plano percebe-se que a imagem do prédio é um outdoor (FIG. 32).

FIGURA 31 ¹⁶²FIGURA 32 ¹⁶³

Em *Paris, Texas*, a própria imagem é um tema destacado, suas construções e interpretações. “Nós percebemos que toda a nossa história, toda a história desse imenso desejo era quebrar a imagem de alguém para poder realmente vê-lo (CIMENT, 1988, p. 335). ¹⁶⁴

Um dos fatores que provocaram a desestruturação da família de Travis foi a maneira que ele imaginava Jane (Nastassja Kinski) no final da relação entre os dois. Uma mulher adúltera que não o amava, uma prostituta. Impressão que reaparece na primeira cena do *peep show* entre Travis e Jane. A imagem que Travis construiu de Jane talvez não seja uma imagem real da personagem, mas ela causa a separação de ambos e a impressão retorna de forma explícita na cabine: ela veste uma roupa

¹⁶¹ “La inflación iconográfica es inversamente proporcional al contenido de verdad de las imágenes”

¹⁶² Frame do filme: *Paris, Texas*.

¹⁶³ Frame do filme: *Paris, Texas*.

¹⁶⁴ Entrevista de Wim Wenders para Michel Ciment em Hollywood – Entrevistas.

vulgar em uma cabine tão pequena quanto um trailer. Ele julga que essa imagem de Jane é semelhante a de uma prostituta.

A cena após o reencontro de Travis e Jane mostra o personagem voltando a beber por não suportar a imagem dela. Desse modo, resgata o velho hábito do texano rude que ele queria apagar. Na cena do seu segundo encontro com Jane, Travis nem consegue encará-la. Ele vira a cadeira e fica de costas para ela. Resgatando a histórias dos dois, Travis a conta como uma fábula com um distanciamento que sabe que não é possível. Jane também cria uma imagem de Travis: “Todos os homens (clientes) são Travis”, ou a imagem de Travis.

Podemos destacar outras cenas que apontam a importância da imagem que um personagem faz do outro. O personagem Travis busca em fotos de revistas uma representação de pai para construir em si mesmo outra imagem. Uma tentativa de emulação para que o filho Hunter reconheça nele um pai. Em outra cena do filme, apontada anteriormente na questão da memória, o personagem de Hunter, após assistir um filme super-8, reconhece Travis como pai. Nas antigas imagens Hunter reconhece Travis como a representação válida de um pai (FIG. 33 e 34).



FIGURA 33 ¹⁶⁵



FIGURA 34 ¹⁶⁶

¹⁶⁵ Frame do filme: *Paris, Texas*.

¹⁶⁶ Frame do filme: *Paris, Texas*.

Na cena seguinte, o personagem de Hunter antes de dormir comenta com a tia (Anne):

- Hunter: Acha que ele ainda a ama?
 Anne: Como posso saber
 Hunter: Eu acho que sim.
 Anne: Como sabe?
 Hunter: Pelo jeito que ele olhava para ela. Quando viu o filme. Sim, mas não era ela.
 Anne: Como assim?
 Hunter: Era apenas a imagem dela.

O personagem de Hunter tem consciência que a imagem de Jane no filme *super 8* é apenas uma representação de sua mãe. Podemos apontar na obra de Wenders que as crianças são apresentadas com um olhar puro, elas conseguem ver as coisas livres, descondicionadas de julgamento. “A função exercida pelas crianças nos meus filmes e o de recordar que o mundo pode ser percebido com curiosidade e sem preconceitos”. ¹⁶⁷ (WENDERS, 2005, p.57).



FIGURA 35 ¹⁶⁸

¹⁶⁷ “La función que ejercen los niños en mis películas es la recordarnos que el mundo se puede percibir con curiosidad y falta de prejuicios”

¹⁶⁸ Frame do filme: *Paris, Texas*.

O personagem de Travis sofre um processo de transformação, no qual busca não mais criar uma imagem ou julgar os outros, atitudes que acabaram com a sua família no passado. Para expurgar os erros do passado e reconciliar-se consigo próprio, tenta compreender os outros personagens. Podemos identificar essa questão na cena em que Travis, caminhando em um pontilhão, encontra um maluco gritando (Tom Farrell, o ator e cineasta que trabalhou com Wenders em *Um filme para Nick*). Travis, ao encontrar um homem fora de si e da realidade, como acontecera com ele, se solidariza e tenta tranquilizá-lo com um tapa nas costas. Na cena do último encontro com Jane no *peep show*, Wenders também evidencia a tentativa de reconciliação com a sobreposição do reflexo do rosto de Travis na imagem do rosto de Jane (FIG. 35).

Wenders em *Paris, Texas* resgata procedimentos de trabalho que conduziram a sua carreira antes de Hollywood. Mesmo sendo um filme realizado na América, conta com uma equipe pequena, com uma produção europeia e grande parte foi filmada seguindo a seqüência cronológica dos planos, sem um roteiro fechado durante a captação.

No seu retrato da América encontramos dois universos. Por um lado, o das grandes cidades, cortadas por auto-estradas enfeitadas com enormes outdoors, uma overdose de imagens, representação de uma civilização que vive o *american way of life*. Por outro lado, o deserto de Mojave, virgem de imagens produzidas e materialmente construídas pelo homem, um lugar não domesticado, uma lembrança nostálgica dos *westerns*. O protagonista do filme, Travis, é um despatriado, deslocado e em trânsito nestes dois universos. Ele não conseguiu se inserir no *american way of life*: vivia num trailer, sem emprego fixo. Ao contrário do irmão que possuía uma bela casa em Los Angeles, com uma esposa francesa (com se superasse a história do pai, que contava que a esposa era de Paris) e uma empresa de produção de outdoors. O filme apresenta uma constante relação de dicotomias: o deserto e as cidades urbanas; o personagem inserido socialmente e o personagem à margem; o olhar europeu sobre a América e América retratada; a imagem feita das pessoas e o que elas são; a falta de comunicação e a comunicação mediada por dispositivos (telefone, rádios e gravador- FIG. 36 e 37).

FIGURA 36 ¹⁶⁹FIGURA 37 ¹⁷⁰

Wenders realiza *Paris, Texas* após a sua experiência em Hollywood, que demandou sua vontade de repensar o cinema. Consciente do seu olhar europeu e com a intenção de mostrar neste filme o que a América significava para ele, mantém elementos e procedimentos autorais que constituem a sua obra, mas atualiza outros. Desse modo, destacou a história e os seus personagens, práticas que condenava. Apropriando-se de elementos míticos do cinema clássico americano como o western e o road movie, conta a história dos seus personagens com o seu próprio olhar europeu.

Após a desgastante experiência em *Hammett* e renovado com a experiência dos filmes de urgência, Wenders despede-se da América com o filme *Paris, Texas*. Este filme foi dedicado a “Lotte H. Eisner”, considerada a maior historiadora de cinema na Alemanha. Como Travis, o cineasta deixa o passado para trás, continuando sua busca de um novo caminho para o seu cinema. O próximo filme de Wenders é realizado na Alemanha, *Asas do desejo*, depois de quase dez anos afastado da Europa. Com uma nova consciência de identidade a volta para pátria mãe se mostra nostálgica.

¹⁶⁹ Frame do filme: *Paris, Texas*.

¹⁷⁰ Frame do filme: *Paris, Texas*.

ASAS DO DESEJO

Após quatro filmes falados em inglês e sete anos afastados da Alemanha, Wim Wenders retorna à sua pátria e à sua língua materna para realizar o filme *Asas do desejo* (1986). O diretor, em seu processo de repensar o seu próprio cinema iniciado no exílio na América durante a realização de *Hammett*, escolhe a cidade de Berlim como cenário para *Asas do desejo*. Tal motivação vem do fato que Wenders considera Berlim o lugar onde constituíram as suas “únicas e verdadeiras experiências da Alemanha” (WENDERS, 1990, p.102).

Eu desejei e vi brilhar um filme *em* e, por isso, *sobre* Berlim. Um filme em que pudesse estar contida uma noção da história desta cidade desde o fim da guerra. Um filme em que pudesse surgir e manifestar-se aquilo de que sinto a falta em tantos filmes que aqui se desenrolam e que, contudo, parece estar tão palpável diante dos olhos, quando chegamos a esta cidade: uma sensação sim, mas também alguma coisa no ar, e sob os pés, e nas caras – aquilo justamente que distingue de modo tão total a vida nesta cidade da vida das outras cidades. (...) Ele é o desejo de alguém que esteve muito tempo ausente da Alemanha e que só pode e quis reconhecer sempre nesta cidade aquilo que constitui o – ser alemão (WENDERS, 1990, p.102).

Asas do desejo narra a história de dois anjos, Damiel (Bruno Ganz) e Cassiel (Otto Sander), residentes em Berlim. No filme, os personagens dos anjos são invisíveis para os humanos, exceto para as crianças, que os vêem sempre, e para os adultos durante os sonhos.

Na narrativa os anjos têm características específicas e possuem complexidade de atos. Têm o poder de ler os pensamentos humanos, de dominar o conhecimento (possuem a memória infinita sobre os fatos da humanidade); o tempo (se encontram em trânsito com o presente e o passado); e o espaço (podem se deslocar livremente em Berlim na velocidade do pensamento). Apesar de todos os poderes descritos estão impossibilitados, pela sua condição divina, de sentir as dores e alegrias dos humanos. São meros espectadores (observam/assistem) das histórias, sem, contudo interagirem através de sentimentos e palavras. Entre as possibilidades de interação com os humanos está a ligação mental (pensamentos), forma em que são transmitidas palavras de consolo e estímulo, captadas pela própria consciência (FIG. 38 e 39). Tal conjunção é entendida pelo interlocutor

(humano) como a voz da sua própria consciência e não fica claro que há um ato de comunicação externa.

Em uma das cenas em que há essa interação, Damiel escuta o pensamento de um homem que acredita estar a beira da morte. Nesse momento o homem lembra-se dos momentos mais importantes que viveu, sensações apreendidas em momentos simples, cotidianos (FIG. 39):

Subi a montanha e saí da neblina do vale rumo ao sol. O fogo das pastagens. As batatas sobre as cinzas. A casinha perto do lago. O cruzeiro do sul. O extremo Oriente, o norte. O faroeste. O grande lago do Urso. A ilha de Tristão da Cunha. O delta do Mississipi. O Stromboli. As casas antigas de Charlottenburg. Albert Camus. O sol da manhã. Os olhos da criança. Banho de cachoeira. As primeiras gotas de chuva. O sol. O pão e o vinho. O salto. A Páscoa. As nervuras das folhas. O vento no capim. A cor das pedras. Os seixos no fundo do rio. A toalha de mesa branca ao ar livre. Sonhar com uma casa na casa. O ente querido dormindo no quarto ao lado. O domingo tranqüilo. O horizonte. A luz do quarto no jardim. O vô noturno. Andar de bicicleta sem se segurar. A bela desconhecida. Meu pai. Minha mãe. Minha esposa. Meu filho.¹⁷¹

Tais lembranças corroboram para a vontade já latente de Damien de conhecer através da experiência as emoções humanas, até então apenas presenciadas a distância, como mero espectador.



FIGURA 38 ¹⁷²

FIGURA 39 ¹⁷³

Em certo momento do filme, o personagem Damiel se apaixona por uma mulher, Marion (Solveig Dommartin), e, motivado por essa paixão, decide abandonar

¹⁷¹ Transcrição do filme: *Asas do desejo*.

¹⁷² Frame do filme: *Asas do desejo*.

¹⁷³ Frame do filme: *Asas do desejo*.

a condição de anjo e a imortalidade, almejando assim o poder de desfrutar das emoções humanas tantas vezes assistida, mas nunca vivenciadas.

Para a construção conjunta do roteiro de *Asas do desejo*, Wenders convida o antigo colaborador e escritor Peter Handke. O escritor, que tinha finalizado um romance recentemente e ainda se recuperava do desgaste do trabalho, aceita a parceria, contudo fica responsável apenas pela redação dos diálogos do filme e da redação das cenas mais importantes. A parceria entre Wenders e Handke é antiga e constante, são alemães da mesma geração do pós-guerra.

As inspirações de Wenders para o filme foram as mais diversas:

Foram, sobretudo, *As Elegias de Duíno* de Rilke. Depois foram, já desde há muito, os quadros de Paul Klee. *O Engel der Geschichte*¹⁷⁴ de Walter Benjamin. Foi, de repente, também uma canção do Cure, na qual se falava de *Fallen angels* e uma música no auto-rádio, em que aparecia o verso *talk to an angel*. Foi um dia, no centro de Berlim, apercebe-se daquela figura dourada, o anjo da paz, que de anjo guerreiro da vitória evoluiu para pacifista, foi uma idéia de quatro pilotos aliados lançados sobre Berlim, foi a idéia de uma coexistência e justaposição dos universos de hoje e de ontem em Berlim, imagens duplas no tempo e no espaço, foram, desde sempre, as imagens infantis de anjos como observadores invisíveis e constantemente presentes, resumindo, foi, por assim dizer, a velha nostalgia do transcendente e foi simultaneamente também a vontade do contrário flagrante: a vontade de fazer comédia (WENDERS, 1990, p. 106) .

O filme apresenta a dicotomia do mundo dos anjos e dos humanos; a utilização do preto e branco e da cor; a Alemanha Ocidental e Oriental; a história e a História; a fábula e o documentário; a sensação física e a sensação espiritual; o olhar puro e livre e o olhar condicionado ao julgamento.

Contextualizando a série de dicotomias apresentadas acima, iniciaremos com o apontamento sobre a escolha de Wenders para a utilização do preto e branco (e em alguns momentos as cores) na filmagem de *Asas do desejo*.

No começo do filme, quando os anjos observam os humanos, as cenas são apresentadas com uma representação realista de pequenas histórias de personagens múltiplos, um registro que tenta ser puro e isento. Cenas do cotidiano,

¹⁷⁴“Sobre o conceito da História” - Ensaio encontrado em *Walter Benjamin — Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

que Wenders tanto admirou em François Truffaut e Yasujiro Ozu. Os anjos observando a história dos homens sem poder interferir. Neste momento de observação, ou seja, o ponto de vista dos anjos sobre os fatos, Wenders utiliza imagens em preto em branco. Tal opção fílmica faz referência a uma importante particularidade do diretor. Para Wenders, o preto e branco é um registro mais realista dos momentos narrados (O grupo de filmes A foi feito todo em preto e branco).

O olhar do anjo é um olhar puro e isento sobre os fatos, livre de prerrogativas e julgamentos. Tal olhar é uma expressão da própria filmografia e da vontade do Wenders, como dito anteriormente, em retratar a realidade sem julgamentos predefinidos e barreiras elevadas, próximo ao que ele mesmo afirmou como “cinema de superfície”.

Durante a narrativa inicial em preto e branco podemos identificar alguns planos em cores, mas de forma sutil. O filme passa a ser colorido em sua maior parte no momento em que o personagem Damiel abnega sua natureza angelical para assumir a forma humana, após apaixonar-se por Marion. Esta ruptura significa o início da busca de Damiel em desenvolver a sua própria história.

Damiel: Sim, quero conquistar a minha própria história. O que aprendi olhando para baixo esse tempo todo quero transformar num olhar profundo, num grito breve, num odor penetrante. Afinal, estive fora por tempo demais. Ausente o suficiente. Longe o suficiente do mundo. Quero entrar na história do mundo, ao menos para segurar a maçã. Veja aquelas aves na água, estão desaparecendo. Veja as marcas no asfalto e como rola a bituca de cigarro. O rio primitivo secou, só gotas de chuva ainda tremulam. Abaixo o mundo atrás do mundo.¹⁷⁵

As cores passam a ser representativas quando Wenders começa a trabalhar a história do personagem Damiel. Na discussão anterior sobre o filme *O estado das coisas* (1982), as cores surgem como argumento do personagem Gordon para demonstrar porque o preto e branco não seria uma opção utilizada nos filmes do cinema americano atual, onde, segundo ele, as únicas histórias valorizadas são

¹⁷⁵ Transcrição do filme: *Asas do desejo*.

as que transcorrem sobre os temas morte ou amor. Quando Wenders opta por apresentar a história do personagem Damiel em *Asas do desejo* na forma de busca por uma história de amor (Damiel e Marion), ele rediscute o fazer fílmico americano, amplamente presenciado e vivenciado pelo diretor através da sua memória.

Portanto a busca por uma história pessoal, a qual teve sua discussão representada em *Paris, Texas* (1984), continua em desenvolvimento em *Asas do Desejo*. A narrativa muda com a descida de Damiel, passando a representar a história de um personagem em detrimento a uma visão macro sobre ações cotidianas de múltiplos personagens:

O relato da unidade será indissociável da unidade do relato. A fragmentação e a justaposição de imagens que dificultam a visão unitária do tempo devem ceder seu lugar a uma ordem narrativa que dê forma à realidade, a uma sutura simbólica que dê sentido ao cotidiano. É assim que o anjo Damiel salta da imagem para entrar na narração. Pois, a recomposição da unidade passa pela inserção de sua condição (angélica) no tempo (humano), como o tempo é a condição da narração. (MARZABEL, 1998, p. 279).¹⁷⁶

Podemos destacar outro aspecto desenvolvido na narrativa com o início da humanização de Damiel. Quando anjo, o personagem apenas visualizava e presenciava aspectos humanos como sensações e emoções. Com a experimentação da vida terrena, o personagem desenvolve aspectos sensoriais de descoberta parecidos com a visão infantil de mundo, em que cada sensação física ou vivência de sentimentos, como a alegria e a tristeza, são inundados de pureza e novidade. Sensações que sempre invejou e desejou da vida humana.

Damiel: É ótimo ser espírito e testemunhar em toda a eternidade apenas o lado espiritual das pessoas. Mas, às vezes, me canso dessa existência espiritual. Não quero pairar para sempre. Quero sentir um certo peso que ponha fim à falta de limite e me prenda ao chão. Eu gostaria de poder dizer “agora” a cada passo, cada rajada de vento. “Agora” e “agora” e não mais “para sempre” e “eternamente”. Sentar-me numa mesa de jogos sem dinheiro, ser cumprimentado. Toda vez que participamos foi apenas fingimento. Lutamos com alguém e fingimos deslocar o quadril. Fingimos pegar

¹⁷⁶ “El relato de la unidad será indisociable de la unidad del relato. La fragmentación y la yuxtaposición de instantes que dificultan la visión unitaria del tiempo deben dejar su lugar a un orden narrativo que dé forma a la realidad, a una sutura simbólica que dé sentido a lo cotidiano. Es así como el ángel Damiel salta de la imagen para entrar en la narración. Pues la recomposición de la unidad pasa por la inserción de su condición (angélica) en el tiempo (humano), como el tiempo es la condición de la narración”.

um peixe. Fingimos sentar nas mesas, comer e beber. Fingimos ter cordeiro assados e vinho servidos na tenda do deserto. Não, não preciso ter um filho ou plantar uma árvore, mas seria bom voltar para casa após um longo dia para comer, como o gato de Philip Marlowe. Ter febre, dedos pretos por causa do jornal. Não vibrar apenas pelo espírito, mas por uma refeição, pelos contornos de uma nuca, de uma orelha. Mentir... deslavadamente. Sentir os ossos se movendo enquanto caminha. Supor em vez de saber sempre. Pode dizer “ah!” “Oh!”, “ei!” em vez de sim e amém.

- Cassiel: Sim. Pode-se empolgar com o mal, atrair todos os demônios da terra e sair do mundo! Ser selvagem!
- Damiel: Pelo menos sentir como é tirar os sapatos debaixo da mesa. Torcer os dedos dos pés, descalços, assim.
- Cassiel: Ficar sozinho. Deixar acontecer. Ser sério. Só podemos ser selvagens à medida que formos sérios. Nada mais que olhar, reunir, testemunhar, preservar.

Os anseios por sensações, sentimentos e emoções humanas despertados em Damiel enquanto permanece em sua condição angelical torna-se elo de ligação com Marion, pois, mesmo esta sendo humana e tendo todas as possibilidades de sentir emoções da sua natureza, se vê numa situação de apatia e, conseqüentemente, busca sentir as emoções que lhe faltam (relacionadas ao amor).

Um ponto importante do perfil do personagem Damiel é o seu anseio em construir laços de interação e comunicação com o outro e com o espaço. Tal característica mostra-se diferenciada tendo como parâmetro de análise os demais personagens desenvolvidos anteriormente por Wenders. Traçando um paralelo entre eles, de forma generalizada, vemos que, ao contrario de Damiel, os demais desenvolvem uma tendência a solidão, caracterizados pela dificuldade de comunicação, por um estranhamento com a integração com o espaço físico e o outro. O oposto acontece com Damiel, com a sua constante busca pelo sentir o outro.

A descida do anjo Damiel culmina com as cenas finais do filme, mas ao contrário do que se poderia pensar, não há um final conclusivo para a história contada do personagem. A busca pessoal de Damiel inicia com a sua humanização, e a busca deste por seu caminho, mas não termina aí. O fato de Wenders não

configurar *Asas do desejo* como um filme de amor americano faz com que o diretor eleja um final em aberto para a narrativa. Nos créditos finais lemos a frase “Continua”¹⁷⁷.

Asas do desejo termina onde a realidade começa. O filme é um prólogo, uma promessa de uma história, de uma história de amor. Por está razão nos letreiros finais aparece à frase “continua” (WENDERS, 2005, p. 51).¹⁷⁸

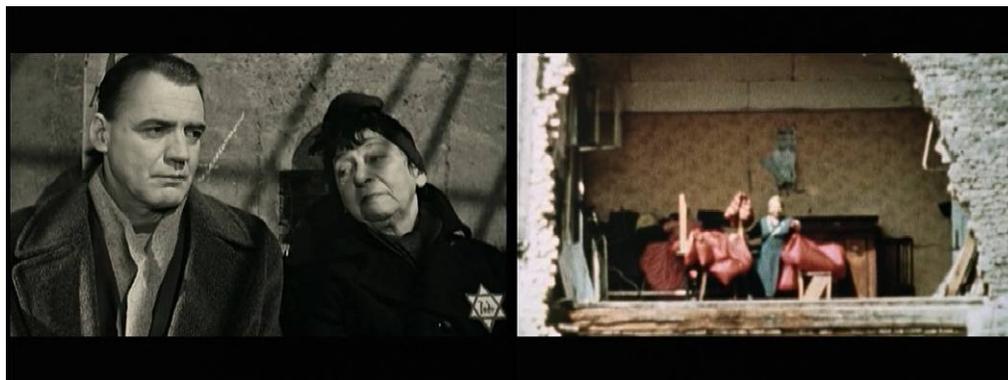


FIGURA 40 ¹⁷⁹

FIGURA 41 ¹⁸⁰

Outro aspecto explorado por Wim Wenders no filme é a memória e a acumulação desta através dos tempos e elementos. No filme, os anjos possuem a memória infinita da humanidade, porém apenas como meros espectadores e ou reservatórios, mas nunca como interlocutores participativos. São como livros que não podem ser consultados pela humanidade, preservam a memória, mas não permitem o acesso a esta pelos humanos. Segundo Bergson, os seres humanos conseguem manter sua memória intacta, resgatando-a de acordo com as experiências do presente. No filme, no momento em que o anjo observa o ato de alguém lembrar um fato, transita de forma metafísica pelo tempo, em conexão com esta memória, e a vivencia (FIG. 40 e 41).

¹⁷⁷ Wim Wenders em 1993 realiza uma continuação do filme: *Tão longe, tão perto*. Nesse filme se discute as relações humanas em Berlim após a queda do muro.

¹⁷⁸ “ *El cielo sobre Berlín acaba donde em realidad empieza. Y la película es, en sentido estricto, únicamente un prólogo, la promesa de una historia, de una historia de amor. Precisamente por eso aparece al final el letrero de ‘Continuará’* ”.

¹⁷⁹ Frame do filme: *Asas do desejo*.

¹⁸⁰ Frame do filme: *Asas do desejo*.

O tema também está presente no ponto de encontro utilizado pelos anjos no filme. Eles, como guardiões da memória da humanidade, elegeram a biblioteca como refúgio, pelo seu aspecto de preservação e acúmulo de fatos e história. A biblioteca é o lugar eleito pelos humanos para preservar a sua história e a memória coletiva. Nesse ponto, anjos e bibliotecas teriam um aspecto em comum, os anjos por característica e a biblioteca por função.

Ao contrário dos anjos, que preservam a memória como característica inerte a sua natureza, os humanos, por sua vez, sentem a necessidade de preservação da história, construindo para isso lugares e objetos eleitos para essa função. Em *Asas do Desejo*, os humanos escrevem, pintam, desenhavam, guardam fotos na tentativa de se eternizarem (FIG. 42 e 43). O filme começa e termina com o personagem Daniels escrevendo anotações. No momento em que desce para a Terra, sente a necessidade de vivenciar e criar a sua própria história. Desse modo, busca estruturar a sua própria memória.



FIGURA 42 ¹⁸¹

FIGURA 43 ¹⁸²

A biblioteca também desperta outro ponto importante no filme: disponibiliza a história e a memória dos humanos para os humanos. Em determinado momento da narrativa, adentra na biblioteca o personagem Homero, no filme representado como

¹⁸¹ Frame do filme: *Asas do desejo*.

¹⁸² Frame do filme: *Asas do desejo*.

o eterno poeta e contador das histórias. Este questiona a relação dos humanos com o ato de preservar a própria histórias:

Homero: Musa, fale-me sobre o contador de histórias. Nos confins do mundo, para a criança e ancião revele todos através dele. Com o tempo, meus ouvintes tornaram-se meus leitores. Não se senta mais em círculo, mas sozinhos. E um desconhece o outro. Sou um velho de voz fraca, mas o conto continua brotando do meu interior. A boca ligeiramente aberta repete-o com força e clareza, a história. Liturgia que não exige iniciação para que se entenda o sentido das palavras e frases.

(...)

O mundo está mergulhado na penumbra. Mas eu narro, como no início, cantarolando o que me leva a prosseguir na narração dos problemas atuais e me preserva para o futuro. Não fico mais, como antes transitando entre os séculos. Meus heróis não são mais os guerreiros e os reis, mas as coisas relativas à paz, tão boas como as demais. As cebolas secas são tão boas quanto o tronco de árvore que cruza o pântano. Mas até hoje ninguém conseguiu cantar uma epopéia sobre a paz. Que acontece com a paz que sua inspiração não dura e que quase não se deixa narrar? Devo desistir agora? Se eu desistir, a humanidade perderá seu contador de histórias. E, se ela perder seu contador de histórias perderá também seu lado criança.¹⁸³

Vale sinalizar que o poeta grego Homero, neste filme figurativamente retratado no personagem Homero, é inspiração e associação constante para Wenders, sendo citado em entrevistas, como apontado anteriormente. A partir da leitura de *Odisséia* de Homero, Wenders passa a destacar as histórias em seus filmes.

Outra dicotomia apresentada no filme *Asas do desejo* diz respeito aos aspectos documentais e ficcionais na linguagem fílmica. Há um trecho do filme em que o personagem Homero caminha próximo ao muro de Berlin em companhia do anjo Cassiel, lembrando momentos vividos (sua história ou a História) nos arredores da Potsdamer Platz, bairro de Berlim (FIG. 44). Em pensamento, narra prédios que não existem mais, fatos ocorridos na sua lembrança, pessoas que viu e que participaram da sua vida:

¹⁸³ Transcrição do filme: *Asas do desejo*.

Homero: Não estou encontrando a Potsdamer Platz. Aqui não pode ser. O café Josti ficava na Potsdamer Platz. À tarde eu ia lá para conversar, tomar café e observar as pessoas. Fumava um charuto na Löhse & Wolff, tabacaria de renome. Bem aqui. Não pode ser esta a Potsdamer Platz. Ninguém por perto a quem possa perguntar. Era um lugar movimentado. Bondes, ônibus puxados por cavalos e dois carros: o meu e o do fabricante de chocolates. A loja Wertheim também ficava aqui. E aí, de repente surgiram as bandeiras. Ali. O lugar ficou cheio delas. E as pessoas deixaram de ser simpáticas, a polícia também. Não vou desistir até encontrar a Potsdamer Platz. Onde estão os meus heróis? Onde estão vocês, meus filhos? Onde estão os meus, os incompreendidos, os originais? Musa, fale-me do cantor imortal que abandonado pelos fãs mortais, perdeu a voz. Como ele passou de anjo da narração a poeta ignorado e zombado no limiar das terras de ninguém.¹⁸⁴

Durante essa etapa da narrativa, Wenders utiliza imagens documentais para interceptar a cena de Homero, numa tentativa de junção e comunicação entre o ficcional e o documental. Tal aspecto ressalta uma característica de resgate da História, através de imagens documentais de Berlim (FIG. 45, Berlim devastada pela guerra). História e realidade se cruzam num mosaico de imagens, fazendo com que mesmo a ficção não se deixe distanciar da realidade.



FIGURA 44 ¹⁸⁵

FIGURA 45 ¹⁸⁶

¹⁸⁴ Transcrição do filme: *Asas do desejo*.

¹⁸⁵ Frame do filme: *Asas do desejo*.

¹⁸⁶ Frame do filme: *Asas do desejo*.

FIGURA 46 ¹⁸⁷

Contextualizando melhor a relação do Wenders com a geografia de Berlim retratada em *Asas do desejo*, percebemos claramente que há na mente do cineasta duas Alemanhas distintas: aquela da infância do diretor e uma vivenciada pelos olhos maduros. Depois do período de exílio nos EUA há o retorno à Alemanha para a realização de *Asas do desejo*. O que Wenders encontra é uma Berlim dividida em Oriental e Ocidental, uma dualidade que permeia vários aspectos e que causam reflexão durante seu retorno. O diretor, agora consciente da sua identidade alemã e como cineasta europeu, percebe a Alemanha com outros olhos: de um lado uma Alemanha cosmopolita, próxima a qualquer outra grande capital; e a Alemanha oriental, com seus carros e arquitetura antigos (FIG. 46), tão próxima da Alemanha de infância de Wenders.

O céu sobre Berlim [*Asas do desejo*], e chegar a um país de onde, antes, eu apenas queria sair; e também para refletir sobre ele [Alemanha] e fazê-lo com certo afeto. O que significa, também, refletir sobre a minha própria infância (WENDERS, 2005, p. 49).¹⁸⁸

Ao mesmo tempo, minha língua alemã, meus pais, minha juventude... Em tudo isso também reconheço algo como minhas origens, e isso percebi apenas de forma palpável em Berlim oriental. Para mim, andar de trem ou metrô em Berlim é viajar de verdade à Alemanha. Existe aí uma outra maneira de se relacionar com os

¹⁸⁷ Frame do filme: *Asas do desejo*.

¹⁸⁸ “El cielo sobre Berlín, y llegar a un país del a un país del antes sólo quería irme; y también para reflexionar sobre él y hacerlo por primera vez con cierto afecto. Lo cual significa también reflexionar sobre la propia infancia”.

outros, e é ali que, de repente, me reconheço como Alemão. (WENDERS, 2005, p. 25).¹⁸⁹

Percebemos em *Asas do desejo* essa nostalgia ao apresentar Berlim, muitas vezes através do olhar dos personagens anjos que povoam a cidade. Se os olhos dos anjos possuem uma pureza quase infantil, o mesmo acontece com os olhos do diretor, pois percebemos uma tentativa por parte deste em lançar um novo olhar sobre essa Alemanha, um olhar isento de barreiras, predisposições ou preconceito.

Torna-se agora lentamente claro o que espero que seja possível: poder em Berlim contar alguma coisa, nomeadamente uma história (Temos que acentuar bem, porque eu não procuro aqui sequer uma HISTÓRIA, mas UMA história.). Para isso é preciso distância, um olhar de longe, melhor ainda: muito lá de cima. Não quero contar uma HISTÓRIA de UNIDADE, mas infelizmente o mais difícil: UMA história de DUALIDADE. (...) A História não tem naturalmente lugar no filme, mas sim UMA história, embora naturalmente também numa HISTÓRIA possa acontecer HISTÓRIA, imagens e rastro da História passada e noções sobre a futura. Em todo o caso: SABE O CÉU. Teríamos que ter a paciência de ANJO para poder manter isso separado (WENDERS, 1990, p. 105).

Traçando um paralelo entre *Paris, Texas* e *Asas do desejo* percebemos que, se no primeiro os personagens criavam imagem e julgamento uns sobre os outros, no segundo, torna-se impossível tal reflexão para os personagens dos anjos.

Um paralelo entre a visão sobre a geografia apresentada nos dois filmes faz perceber que há uma nítida forma de visão desempenhada pelo cineasta no momento em que filma nos EUA (*Paris, Texas*) e volta a filmar em sua terra natal (*Asas do desejo*). Na percepção de Wenders a América é um lugar permeado, direcionado e contaminado por imagens, e esse aspecto acaba por inundar uma série de elementos nas cenas de *Paris, Texas*. Tais imagens representam o olhar de Wenders sobre a América, sua forma de decodificar certos aspectos culturais americanos.

Já em *Asas do desejo*, há uma tentativa de libertação dessas amarras de construção imagéticas, através de um novo olhar sobre a Alemanha natal.

¹⁸⁹ “Al mismo tiempo, mi lengua alemana, mis padres, mi juventud...., en todo ello también reconozco algo así como unos orígenes, y eso sólo lo he notado de forma palpable en Berlín Oriental. Ir en tranvía o metro em Berlín Oriental, eso sí que es para mí viajar de verdad a Alemania. Allí hay otra manera de relacionarse con los demás y allí me reconozco de repente a mí mismo como alemán”.

Ainda que para os americanos, principalmente, eu seja um diretor alemão, por outro lado, para mim mesmo sou, sem dúvida, definitiva e irremediavelmente um diretor europeu; mas, da mesma maneira, pela minha infância e pelos modelos que herdei, sou alemão. E os filmes vêm de alguma parte. Temos uma espécie de ninho na cabeça onde se assentam um número determinado de histórias, nem mais nem menos. Vêm da infância e de seus sonhos, e ninguém pode nos indicar o caminho: não se pode inventar nada que já não tenhamos interiorizado (WENDERS, 2005, 25).¹⁹⁰

O olhar de Wenders através de sua parceria com o diretor septuagenário de fotografia Henri Alekan (homenageado com o nome do circo onde Marion é trapezista) apresenta-se carregado de nostalgia. Tal prerrogativa apresenta-se no olhar sobre as ações cotidianas das pessoas. O ato de observar as relações humanas do dia a dia, desempenhado pelos anjos no filme, é uma associação clara ao cinema de outro diretor, o qual cultivou esse olhar focado no cotidiano comum: Yasujiro Ozu.

Ozu desempenhou um papel fundamental para a filmografia de Wenders, pois esse considerava o cinema do diretor japonês um paraíso perdido. Tal admiração e referência tornam-se explícitas nos créditos finais de *Asas do desejo*, quando Wenders dedica a realização do filme ao realizador japonês.

Como reflexão final, notamos que a memória de Wenders foi imperativa para a realização do filme *Asas do desejo*. Nesse filme, esse assunto é abordado tanto na memória dos anjos, que permanece intacta, como na dos humanos na luta de preservação e eternização. Wenders, em seu processo de repensar o cinema, trabalha as suas lembranças da Alemanha, nas citações que confrontam sua infância com a Alemanha oriental da época, e a sua memória de espectador. Wenders dedica o filme a todos os ex-anjos, em especial a Yasujiro (Ozu), François (Truffaut) e Andrej (Tarkoviski), os quais fazem parte da memória fílmica do diretor.

¹⁹⁰ “Aunque para los americanos , sobre todo, sí soy un director alemán. En cambio, para mi mismo, soy definitiva e irretocablemente, sin duda, un director europeo; pero de la misma manera, por mi infancia y los modelos que he heredado, soy alemán. Y las películas vienen de alguna parte. Tenemos una especie de nido en la cabeza donde se asientan un número de historias determinado, ni más ni menos. Vienen de la infancia y de sus sueños, y nadie te indica el camino: no se puede inventar nada que no tengamos ya interiorizado”.

CONCLUSÃO

Esta dissertação buscou compreender como a produção de Wim Wenders dos anos 1980 se faz através de um balanço entre a memória do cineasta e o seu processo criativo. Observamos como esse procedimento se relaciona com a sua memória pessoal e cinematográfica.

Através de fotos envelhecidas, antigos filmes super 8, imagens obtidas com *polaroids* amassadas carregadas no bolso, Wenders resgata fragmentos para criar uma complexa estrutura narrativa que retoma um passado essencial à compreensão do presente. Ao longo da dissertação, pudemos levantar diversos elementos que apontam para a memória pessoal do diretor. Por exemplo a Alemanha Oriental que remetia a Europa de sua infância, e os westerns, assim como toda a cultura pop americana que influenciou a Alemanha do pós-guerra, assim como a idealização da América está presente em diversos filmes. Ao realizar *Hammet*, o cineasta confronta a América idealizada através da memória com a sua vivência real. Com os filmes de urgência busca uma resposta a esse questionamento e também ao modo ideal de fazer cinema. Nestes filmes, Wenders traz elementos da sua memória e de sua experiência anterior no cinema alemão e confronta-os com a experiência na América. Quando começa a perceber que não faz parte do esquema de produção americano, questiona a sua identidade como cineasta. Nessa busca produz os diários filmados, em que procura um lugar para a continuidade de sua obra.

Às vezes, resgatar sua memória significa reutilizar imagens de filmes que o marcaram, como os trechos do filme *Viagem a Tóquio* (Ozu, 1954), retomados no seu “diário filmado” *Tokyo Ga*, no qual as legendas em francês foram mantidas, uma alusão à forma como ele assistia a filmes na Cinemateca Francesa. Além das referências e re-apropriações que homenageiam os filmes que o impressionaram ao longo da vida, ele repensa as suas próprias imagens ao reproduzir seqüências de seus filmes anteriores. Por exemplo, em *Um filme para Nick*, a seqüência inicial de *O Amigo Americano* é retomada. Outra forma de demonstrar o resgate da memória é através de suas próprias impressões, explicitadas em voz *over* e *off*, presente nos seus “diários filmados”, *Tokyo Ga* e *Identidade de nós mesmos*.

Nessa tentativa de repensar o próprio cinema, encontra a sua identidade como cineasta europeu na realização de *Paris, Texas* e *Asas do Desejo*. Dois modos de dar sentido a sua própria obra com a construção de uma identidade pessoal através da memória que as imagens apresentam. Esse processo reconstrói também a identidade de Wenders como cineasta. Transforma o seu próprio olhar sobre a América e renova o seu olhar sobre a Alemanha. Ou seja, essa experiência de amadurecimento demonstra uma nova fase do cinema wendersiano que envolve diversos aspectos formais. O principal é a ênfase na história, no sentido que abrange a narrativa. O cinema de superfície não é mais importante, já que as imagens deveriam estar no segundo plano. Essa questão é evidente na utilização das vozes nos monólogos em *Asas do Desejo*.

Wenders pensa o cinema como um registro de impressões de imagem. A busca da realidade tem o objetivo de manter essas impressões e a memória. Nesse sentido, o cinema se coloca como um guardião da memória. Como os anjos de *Asas de Desejo*, para o cineasta, o cinema eterniza o momento. Mas, no caso da experiência cinematográfica, é possível vivenciá-la e compartilhar a sua memória.

“Mas, meu sonho americano pessoal acabou há muito tempo. Foi quando percebi que nunca me tornaria um cineasta americano. E que, no meu coração, era um alemão romântico e que minha profissão sempre seria de um cineasta europeu”.

Wenders, 2008

BIBLIOGRAFIA

- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAZIN, André. *O cinema- Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEICKEN, Pete, KOLKER, Robert. *The films of Wim Wenders- Cinema as vision and desire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. IN: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade - Lembranças dos velhos*. São Paulo. Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O tempo vivo da memória- Ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2004.
- BUCHKA, Peter. *Os olhos não se compram*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CABRERA, Julio. *O cinema pensa*. São Paulo: Rocco, 2006.
- CÁNEPA, Laura. *Cinema novo alemão*. IN: MASCARELLO, Fernando (Org.) *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2008.
- CARROLL, Noel. *Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual*. IN: RAMOS, Fernão (Org.) *Teoria Contemporânea do Cinema, v.2: Documentário e Narrativa Ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005.
- CARVALHO, Ananda. *Documentário-Ensaio: a produção de um discurso audiovisual em documentários brasileiros contemporâneos*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, SP, 2008.
- CARVALHO, Bernardo. *A Identidade Transparente*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes)- Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 1993.

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- CIMENT, Michel. *Entrevistas com Wim Wenders*. In: *Hollywood entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1988, pp. 301-340.
- COOK, Roger e GEMÜNDEN, Gerd . *The Cinema of Wim Wenders - Image, Narrative, and the Postmodern Condition*. Detroit: Wayne State University, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo e Godard*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- EISNER, Lotte H. *A tela Demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1985.
- FASSBINDER, Rainer Werner. *A anarquia da Fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- GRAF, Alexander. *The cinema of Wim Wenders - The celluloid highway*. London: Wallflower, 2002.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação*. In: *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 1998.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos*. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.
- KOENEN, Gerd. *A revolta de 68 e o flerte com o totalitarismo*. Ijuí, RS: Unijuí, 2006.
- LINS, Consuelo. *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*. In: *Anais da 16º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Cd-Rom. Curitiba, 2007.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. *Apresentação*. In: DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. Brasil: Cosac Naif, 2004.
- MARTINS, India Mara. *A paisagem no cinema de Wim Wenders*. 1998. Dissertação (Mestrado em Multimeios)- Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998.
- MARZABAL, Iñigal. *Wim Wenders*. Madri: Cátedra, 1998.
- NAZÁRIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene*. São Paulo: Global Editora, 1993.
- NETTO, Geraldino Alves Ferreira. *Wim Wenders- Psicanálise e cinema*. São Paulo: Unimarco, 2001.

- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. São Paulo: Papyrus, 2005.
- PAIVA, Samuel. *Dimensões Transculturais do Gênero Audiovisual: Argumentos para uma Pesquisa sobre o Filme de Estrada*. In: Anais da 17^o Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Cd-Rom. São Paulo, 2007.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em Ruínas – A realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RICHIE, Donald. *Introdução a Ozu*. IN: NAGIB, Lúcia (Org.) *Ozu – O extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- RILKE, Rainer Maria. *Os sonetos a Orfeu – Elegias de Duíno*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado- Cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SHEPARD, Sam. *Crônicas de Motel*. Rio Grande do Sul, L&PM, 1984.
- STAM, Robert. *Introdução a teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003
- TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos – escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- YOSHIDA, Kiju. *O antcinema de Yasujiro Ozu*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- VANOYE, Francis; GOLIOT - LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- _____. *Emotion pictures*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *El acto de ver*. Barcelona: Paidós, 2005.
- _____. *My time with Antonioni*. London: Faber and Faber, 2000.
- _____. *Wim Wenders- Camera/Stylo*. Paris: Ramsay Poche Cinema, 1990.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- _____. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2003.

FILMOGRAFIA DE WIM WENDERS

CURTA-METRAGENS:

Schauplate – 1967 – 10 min – 16mm – PB

Same player Shoots Again -1967 – 12 min – 16 mm – PB

Silver City – 1968 – 25 min – 16 mm - Colorido

Polizeifilm – 1968 – 12 min – 16 mm – PB

Alabama: 2000 Light Years from Home- 1969 – 22 min – 35 mm - PB

3 American LP's – 1969 – 15 min – 16 mm- Colorido

The Island / From the family of Reptiles – 1974 – 2x 25 min – 16 mm - Colorido

Reverse Angle / Letters from New York – 1982 – 16 min – 16 mm –Colorido.

Arisha, the bear and Stone Ring – 1992 – 29 min – 35 mm -Colorido

Ten minutes older- 2002 – 10 min- Super 16mm (transfer para HD e depois para 35mm)

DOCUMENTÁRIOS E DIÁRIOS FILMADOS:

Um filme para Nick – 1980 – 90min – 35 mm -Colorido

Reverse Angle / Letters from New York– 1982 – 16 min – 16 mm –Colorido.

Chambre 666 (Room 666) – 1982 – 50 min – 16 mm - Colorido

Tokyo-Ga– 1985– 92 min – 16mm e 35 mm -Colorido

Identidade em nós mesmos – 1989 – 79 min – 35 mm -Colorido

Willie Nelson e o Teatro– 1998 –35 mm -Colorido

Buena Vista Social Club– 1998 – 90min – 35 mm -Colorido

Ode to Cologne/Viel Passiert – Der BAP film– 2002 – 101 min – 35 mm -Colorido

The soul of a Man – parte 4 da série Blues da PBS – 2003– DV PAL e 35 mm - Colorido

Invisibles - 2007 –Vídeo – Colorido (segmento Invisible Crimes).

LONGA-METRAGENS:

Summer in the City– 1970 – 125 min– 16 mm – PB.

O medo do Goleiro diante do pênalti– 1971 – 100 min – 35 mm –Colorido.

A letra escarlata– 1972 – 90 min – 35 mm –Colorido.

Alice nas cidades– 1973 – 110 min – 16 mm –PB.

Falso Movimento– 1975 – 104 min – 35 mm –Colorido.

No decurso do tempo– 1976 – 175 min –16 mm e 35 mm – PB.

O amigo americano– 1977 – 126 min – 35 mm –Colorido.

O estado das coisas– 1982 – 121 min – 35 mm –PB.

Hammett, Mistério em Chinatown – 1982 – 129 min – 35 mm –Colorido.

Paris, Texas– 1984 – 148 min – 35 mm –Colorido.

Tokyo-Ga– 1985 – 92 min – 16mm e 35 mm –Colorido.

Asas do desejo– 1987 – 128 min – 35 mm –PB e Colorido.

Até o fim do mundo– 1991 – 179 min (versão do diretor 270 min) – 35 mm –Colorido.

Tão longe, Tão perto– 1993 – 146 min – 35 mm – PB e Colorido.

O céu de Lisboa – 1994 – 100 min – 35 mm – Colorido.

Através das nuvens (co-direção com Micheangelo Antonioni) – 1995 – 35 mm – Colorido.

Um toque de luz (co-direção com os alunos da academia de cinema de Munique) – 1996 – 79 min – 35 mm – PB e Colorido.

O fim da violência– 1998 –35 mm – Colorido.

Buena Vista Social Club– 1998 – 90min – 35 mm –Colorido.

O Hotel de um milhão de dólares– 2000 – 132 min – 35 mm –Colorido.

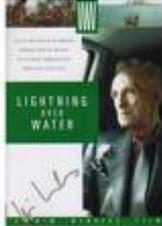
Medo e obsessão– 2003 – 29 min – Video Digital –Colorido.

A estrela solitária – 2004– 122 min – 35 mm –Colorido.

Palermo shooting - 2008 –35 mm – Colorido.

8 – (em pós- produção) (segmento: Person to person).

FICHA TÉCNICA DOS FILMES DE WIM WENDERS NA DÉCADA DE 1980:



1980- Nick's film – Lightning over water

Um filme para Nick.

Alemanha/ Suécia, cor; 92'; diretor Wim Wenders, Nicholas Ray; roteiro Wim Wenders, Nicholas Ray; fotografia Edward Lachmann, Martin Schäfer; vídeo Tom Farrell; montagem Peter Przygodda, Wim Wenders; música Ronne Blakley; intérpretes Nicholas Ray, Wim Wenders, Gerry Bamman, Ronee Blakley, Pierre Cottrell, Tom Farrell, Becky Johnston, Tom Kaufman, Graig Nelson, Timothy Ray, Martin Schäfer, Chris Sievernich; produção Road Movies Filmproduktion (Berlin), Wim Wenders Produktion (Berlin), Viking Film (Estocolmo); filmado de março a agosto de 1979, em Nova York, Poughkeepsie e Malibu.

Reverse Angle

1982- *Reverse angle* – New York City

Estados Unidos, cor; 16'; diretor Wim Wenders; roteiro Wim Wenders; fotografia Lisa Rinsier; montagem John Neuburger; intérpretes Wim Wenders, Isabelle Weingarten, Tony Richardson, Louis Malle, Francis Ford Coppola; narração Wim Wenders; produção Gray City; filmado em março de 1982, em Nova York.

ROOM 666

1982- Chambre 666

França, cor; 45'; diretor Wim Wenders; roteiro Wim Wenders; montagem Chantal de Visnes; intérpretes Jean-Luc Godard, Mike Leon, Romain Goupil, Paulo Rocha, Paul Morrissey, Noel Simsolo, Werner Herzog, Michelangelo Antonioni, Maroun Baghadi, Steven Spielberg, Wim Wenders, Yilmaz Güney; narração de Wim Wenders; produção Gray City; filmado em maio de 1982, em Cannes.



1982- Hammett

Hammett, Mistério em Chinatown.

Estados Unidos, cor; 97'; diretor Wim Wenders; roteiro Ross Thomas, Dennis O'Flaherty, Thomas Pope, Joe Gores, a partir do livro "Hammett", de Joe Gores; fotografia Philipp Lathrop, Joseph Biroc; montagem Barry Malkin, Marc Laub, Robert Q. Lovett, Rendy Roberts; música John Barry; intérpretes Frederic Forrest, Peter Boyle, Marilu Henner, Roy Kinnear, Elisha Cook, Lydia Lei, R.G. Armstrong, Richard Bradford, Michel Chow, Sylvia Sidney, Samuel Fuller, David Patrick Kelly, Jack Nance, Elmer I. Kline, Royar Danno, Lloyd Kino; produção Zoetrope Studios; produtor executivo Francis Ford Coppola.



1982- Der Stand der Dinge

O estado das coisas

Alemanha, p/b; 120'; diretor Wim Wenders; roteiro Wim Wenders, Robert Kramer; fotografia Henri Alekan, Martin Schäfer, Fred Murphy; montagem Barbara Von Weitershausen, Peter Przygodda, John Neuburger, Danny Fisher; música Jürgen Knieper; cenário Zé Branco; intérpretes Patrick Bauchau, Isabelle Weingarten, Rebecca Pauly, Jeffrey Kime, Geoffrey Carey, Camilla Mora, Alexandra Auder, Paul Getty III, Viva Auder, Samuel Fuller, Artur Semedo, Robert Kramer, Allen Goorwitz, Roger Corman, Martine Getty, Monty Bane, Janet Rasak, Judy Moradian; produção Road Movies Filmproduktion (Berlin), Wim Wenders Produktion, Project Filmproduction im Verlag der Autoren (Munich), ZDF (Mainz); filmado na primavera de 1981 em Lisboa, Hollywood e em Cintra.



1984- Paris, Texas

Alemanha/França, cor; 145'; diretor Wim Wenders; roteiro Sam Shepard, Wim Wenders, Kit Carson; fotografia Robby Müller; montagem Barbara Von Weitershausen, Peter Przygodda; música Ry Cooder; intérpretes Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski; Dean Stockwell, Aurore Clément, Hunter Carson, Bernhard Wicki, Sam Berry, Claesie Mobley, Edward Fayton, Justin Hogg, Socorro Valdez, Tom Farrell; produção Don Guest; filmado de setembro a dezembro de 1983, no Texas, na Califórnia e no Novo México.



1985- Tokyo-Ga

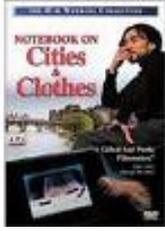
Alemanha/Estados Unidos, cor; 92'; diretor Wim Wenders; roteiro Wim Wenders; fotografia Ed Lachman; montagem John Neuburger, Wim Wenders, Solveig Dommartin; música Dick Tracy; intérpretes Chishu Ryu, Yuharu Atsuta, Werner Herzog; narração Wim Wenders; Wim Wenders Produktion, Gray City, Inc, Chris Sievernich, para WDR; filmado de abril de 1983, em Tóquio.



1987- Der Himmel über Berlin/ Les ailes du désir

Asas do desejo

Alemanha/França, p/b e cor; 130'; diretor Wim Wenders; roteiro Wim Wenders, com a colaboração de Peter Handke; fotografia Henri Alekan; montagem Peter Przygodda; música Jürgen Knieper; intérpretes Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sanders, Curt Bois, Peter Falk; produção Argo Films (Paris), Road Movies Filmproduktion (Berlim), Westdeutscher Rundfunk (Colônia); filmado de outubro a fevereiro de 1987, em Berlim.



1989- Cardets de notes sur vêtements et villes

Identidade de nós mesmos

Alemanha/França, cor; 80'; diretor Wim Wenders; roteiro Wim Wenders; fotografia Robby Müller; montagem Dominique Auvray; música Laurent Petitgrand; intérpretes Wim Wenders, Yohji Yamamoto; produção Road Movies Filmproduktion (Berlin), Centre National d'Art ET de Culture Georges Pompidou (Paris).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)