

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

A PAISAGEM NO CINEMA DE WIM WENDERS

India Mara Martins

CAMPINAS - 1998

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios

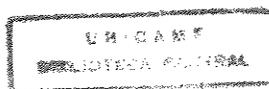
A PAISAGEM NO CINEMA DE WIM WENDERS

India Mara Martins

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por INDIA MARA
MARTINS
e aprovada pela Comissão Julgadora em
27/02/1998
Lúcia Nagib
PROFA. DRA. LÚCIA NAGIB

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da Unicamp como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre
em Multimeios, sob a orientação da
Profa. Dra. Lúcia Nagib.

CAMPINAS - 1998



4422185

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
U/Unicamp	
M.366p	
V.	Es.
TOMO: BC/	34.067
PROC.	395/98
C.	<input type="checkbox"/>
D.	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	29/05/98
N.º CPD	

CM-00111257-9

M366p

Martins, India Mara

A paisagem no cinema de Wim Wenders / India Mara
Martins. -- Campinas, SP : [s.n.], 1998.

Orientador: Lucia Nagib.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual
de Campinas, Instituto de Artes.

1. Wenders, Wim. 2. Cinema - Alemanha. 3. Paisagem.
I. Nagib, Lúcia. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

AGRADECIMENTOS

À professora Lúcia Nagib, que mesmo diante da minha inexperiência acreditou no meu trabalho e sempre apoiou todas as minhas iniciativas.

Aos demais professores do Departamento de Multimeios, que através dos seus cursos contribuíram para minha pesquisa.

Aos amigos do mestrado, que além de bons momentos, me proporcionaram grande apoio, em especial a Susana Reck Miranda, Otávio Lacombe, André Fávila, Fábio Duarte, Denise e Isabela.

Aos amigos de Campinas, com os quais passei bons momentos, em especial Luciana, Célia, Pati peruana, Érica, Alex, Bruno, etc... etc...

Aos amigos Ana Uchoa e Álvaro Barboza dos Santos pela paciência que tiveram para ler as primeiras provas deste texto, pelo seu carinho e apoio. A Candida, que de um jeito alegre faz parte dessas últimas linhas.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, Capes e FAEP pelo apoio financeiro.

Ao Instituto Goethe de São Paulo e do Rio de Janeiro, que tiveram uma contribuição fundamental na bibliografia e na filmografia.

À minha família, pelo carinho e incentivo, que tenho tido em toda minha vida.

A
Eduardo

Dedico esse trabalho aos meus
pais, Auria e Silvio, que sempre
deram apoio incondicional
aos meus entusiasmos.

**“Daqui em diante não peço
mais boa sorte, boa sorte sou
eu”.**

(Walt Whitman)

RESUMO

A proposta dessa dissertação é mostrar como a paisagem é tratada no cinema de Wim Wenders nos filmes em preto e branco, chamados de grupo A, nos filmes coloridos, do grupo B e nos filmes que denominamos de mistos, porque são realizados em p&b e cores. Relacionamos os temas e a proposta cinematográfica dos filmes em p&b a uma visão de mundo e de cinema romântica, apesar dos recursos estilísticos apresentarem características documentais e serem assim considerados pelo próprio cineasta. A priorização da paisagem fortalece o aspecto imagético desses filmes e é a partir dessas imagens que a história vai sendo construída. As próprias personagens são caracterizadas pelos acasos e pelas referências do diretor. Os filmes coloridos, por estarem subordinados a uma história e terem características diferenciadas de produção, tendem a ser mais objetivos e apresentar um maior realismo, pela própria necessidade do cineasta manter uma ligação com o real, mesmo quando está filmando uma ficção. As personagens desses filmes são mais definidas e conduzem a história, de maneira que saem fortalecidas em relação à paisagem. O fato desses filmes serem realizados de forma quase intercalada, um em p&b e, logo em seguida, um colorido, revela a tensão existente entre romantismo e realismo, bem como a necessidade de Wenders manter-se colado ao real, que é um dos pressupostos básicos dos cinemas novos. É esta tensão que vai predominar em toda obra de Wenders e diferenciá-lo dos demais cineastas.

ÍNDICE

1- Introdução	10
2 - Parte 1 - Os filmes preto e branco	
2.1 - Capítulo 1 - Paisagens realistas	24
2.1.1 - O mundo à distância	30
2.1.2 - Confronto romântico	36
2.1.3 - Paisagens em movimento.....	39
2.2 - Capítulo 2 - Os andarilhos modernos	
2.2.1 - O viajante.....	42
2.2.2 - O andarilho	48
2.2.3 - O flâneur	50
2.2.4 - O olhar do estrangeiro	56
2.2.5 - O olhar infantil	59
2.3 - Capítulo 3 - A paisagem dos cinemas novos	
2.3.1 - O cineasta da solidão.....	69
2.3.2 - Paisagens da alma	73
2.3.3 - As imagens da Nouvelle Vague.....	78
2.3.4 - Janelas antiilusionistas.....	83
3 - Parte 2 - Os filmes coloridos	
3.4 - Capítulo 4 - Paisagens entre histórias	86
3.4.1 - Em busca de aproximação.....	92
3.4.2 - Viagens ao passado.....	99
3.4.3 - A história em movimento.....	101
3.5 - Capítulo 5 - Os personagens e a paisagem	
3.5.1 - O andarilho sem memória.....	105
3.6.1 - O estrangeiro.....	109
3.7.1 - O sentido das cores.....	112
3.6 - Capítulo 6 - As referências ao cinema americano	
3.6.1 - O realismo hollywoodiano.....	120
3.7.1 - As paisagens dos westerns.....	125
3.8.1 - Janelas para o mundo.....	128

4 - Parte 3 - Os filmes mistos

4.7 - Capítulo 7 - Em busca da síntese

4.7.1 - Todas as cores	134
4.7.2 - A criação da história	138
4.7.3 - Documentário e fábula	143
4.7.4 - As fronteiras	145

4.8 - Capítulo 8 - Condição de anjos

4.8.1 - Nostalgia da infância.....	157
------------------------------------	-----

5 - Bibliografia

164

6 - Filmografia

171

Introdução

*“A paisagem tem para mim tanto a ver com o cinema...Quando faço um filme tenho a sensação de que me interessa mais o sol que se levanta sobre a paisagem do que a história que lá se passa. Sinto, por assim dizer, uma maior responsabilidade perante a paisagem, que perante a história”.*¹

A paisagem é um elemento fundamental no universo ficcional de Wim Wenders, a ponto de contribuir para a construção das histórias e determinar a escolha dos temas desenvolvidos na maioria dos filmes. Esta afirmação em si não é novidade, pois diversos autores têm falado sobre esse tema e o próprio cineasta escreveu vários artigos abordando o assunto.

O objetivo desse trabalho é aprofundar a discussão da paisagem no cinema de Wenders, partindo de uma divisão natural, feita pelo próprio cineasta, entre os filmes em preto e branco e coloridos. Ele coloca os filmes em preto e branco (p&b) no grupo A e os coloridos no grupo B. Os filmes A baseiam-se, sem exceção, em uma idéia de Wenders: o roteiro vai sendo construído durante as filmagens, por isso não têm um fim definido, e normalmente são realizados com orçamentos baixos. Os filmes B são criados a partir de histórias existentes, de outros autores, apresentam uma estrutura de produção mais organizada e têm orçamentos maiores. O grupo misto é a denominação que propomos para alguns filmes especiais que reúnem características dos dois grupos, sendo, inclusive, realizados em p&b e a cores.

A proposta dessa dissertação é demonstrar que a forma como Wenders capta a paisagem nos filmes em p&b tem uma tendência romântica, apesar do estilo documental utilizado nesses filmes e do fato de Wenders considerá-los mais realistas - “A vida é colorida, mas o preto e branco é mais realista”². Nos filmes coloridos, ao contrário, queremos mostrar que a representação da paisagem está subordinada a uma história sendo, portanto, mais objetiva.

¹ WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*, Lisboa, Edições 70, 1990. p.58

² Frase dita por Samuel Fuller, interpretando o câmera Joe, em *O Estado das Coisas*

Apesar de apresentar um panorama geral da filmografia de Wenders na introdução, delimitamos nossa pesquisa através da escolha dos filmes nos quais encontram-se as paisagens mais significativas para a finalidade dessa dissertação. Isto não é fácil, pois a paisagem é seu tema desde as primeiras imagens e estende-se por toda sua obra, que já chegou a 30 filmes. Por isso, esse trabalho será desenvolvido a partir da análise de três filmes do grupo A: *Alice nas cidades*, *No decorrer do tempo* e *O estado das coisas*, dois do grupo B: *O amigo americano* e *Paris, Texas*; e um do grupo misto: *Asas do desejo*. “Todos esses filmes se ocupam de pessoas que, em viagens, são expostas a situações desconhecidas; todos os filmes têm a ver com a visão, com a percepção e com pessoas que, de repente, têm que ver as coisas de modo diferente”³.

Agora vamos apresentar alguns conceitos que serão desenvolvidos ao longo da dissertação.

Um dos conceitos mais importantes é o de história, palavra que vamos utilizar tanto ao tratar de roteiro cinematográfico pré-estabelecido, quanto ao falar do enredo de uma obra literária. Esse conceito é fundamental para se entender como a paisagem aparece nos filmes coloridos, que normalmente são baseados em alguma obra literária adaptada para um roteiro cinematográfico. Para Wenders a história, nos dois sentidos (roteiro e obra literária), tem um papel ambíguo no cinema, ao mesmo tempo que pode preservar as imagens de serem arrastadas para a “onda de todas as outras”, engolidas pela hiperinflação de imagens, também é a vilã quando ele se encontra num esquema comercial e tem que subordinar-se a um roteiro pré-estabelecido.

“Não gosto da manipulação que é necessária para encaixar todas as imagens de um filme numa história; é muito perigosa para as imagens pois absorve tendencialmente o que há de vida nelas. Na relação da história com a imagem, a história assemelha-se, para mim, a um vampiro que tenta sugar o sangue da imagem”⁴. Essa era a afirmação de Wenders na década de 70, quando fazia seus filmes em p&b, com orçamentos pequenos, muitas vezes oriundos do Estado e, normalmente, com a participação de intérpretes e não de atores

³ *A lógica das imagens, op. cit.* p, 80.

⁴ *Idem. ibidem*, p.76

profissionais. Essa total liberdade permitia ao cineasta construir o seu filme durante as filmagens; por isso, nesses filmes não existe um roteiro pré-estabelecido e nem uma história pré-concebida, há sempre uma história, mas ancorada no acaso, nas situações e na subjetividade do diretor. Vamos observar como os filmes em p&b foram criados:

Por exemplo, *Alice nas cidades* surgiu dentro da crise com *A letra escarlata*, um filme atípico da carreira de Wenders, baseado em um clássico da literatura e totalmente filmado em estúdio, que além disso, foi um fracasso comercial. “Foi durante uma breve cena entre Rüdiger Vogler e a pequena Yella Rottländer, um instante muito íntimo em que eu disse para comigo: se o filme fosse sempre assim, seria uma felicidade. E, enquanto montávamos o filme, ouvi uma canção do Chuck Berry: *Memphis*. A letra deixa-nos durante muito tempo na convicção de que se trata de uma mulher; somente no fim descobrimos que se trata de uma menina de seis anos”⁵.

No decorrer do tempo foi escrito inicialmente a cinco mãos: dois atores, o operador de câmara, o assistente de Wenders e o próprio, normalmente na noite que antecedia as filmagens. Isto durou algum tempo como era bastante extenuante de “cinco fantasias fazer uma”, a partir da terceira semana de filmagem Wenders escrevia sozinho e discutia com restante do grupo pela manhã. “Não havia argumento, e era como eu tinha querido. Porém, imediatamente antes de filmar, tive a paranóia, durante noites sem fim, de que teria, de algum modo, de fixar mais as coisas e comecei então, várias vezes, a escrever, num ataque de pânico, um qualquer fim imbecil”⁶.

Uma visita a Portugal, durante as filmagens de *Hammett*, para auxiliar o cineasta Raoul Ruiz, que filmava *Le territoire* e estava sem película, foi o começo de *O estado das coisas*. “Encontrei uma equipe a trabalhar pacificamente. Sem estresse e sem nervosismo... Nas filmagens de *Hammett* havia 200 técnicos e todos aqueles problemas: com o argumento, a fiscalização - e ali na serra de Sintra, trabalhavam serenos, livres de qualquer pressão. A não ser pela falta de dinheiro. Isto era, para mim, o paraíso perdido. Prolonguei a minha estada, passei pelo local e dei com aquele hotel vazio que tinha sido destruído no inverno

⁵ *A lógica das imagens. op. cit.*, p. 124

⁶ *Idem ibidem* p. 29

anterior por uma tempestade ou um furacão, parecia que uma baleia dera à costa. Ali, disse para comigo: há tudo para fazer um filme”⁷.

Como as histórias são construídas pelos acasos que surgem no decorrer das filmagens é a paisagem que acaba conduzindo o enredo dos filmes em p&b. Para ficar ainda mais claro como a paisagem aparece podemos radicalizar e dizer que nos filmes em p&b, o que aparece em destaque é a paisagem, a personagem está sempre subordinada a ela, muitas vezes numa situação que a oprime. “..eu notei que levo para uma paisagem, para dentro de uma cena, um olhar que corresponde de certa maneira àquele que eu levaria a uma personagem suplementar. Uma rua ou a fachada de uma casa, uma montanha ou uma ponte ou um rio, o que quer que seja, são mais que um ‘último plano’. Eles também possuem uma história, uma ‘personalidade’, uma identidade que deve ser levada a sério. Eles influenciam os caracteres humanos que vivem nesse último plano, criam uma atmosfera, uma noção de tempo, uma certa emoção”⁸.

A paisagem nos filmes coloridos, não tem a mesma importância que nos filmes em p&b, ao contrário o que ganha destaque são as personagens. Nesses filmes, Wenders repensa o modo como fez os anteriores e tenta através do apego a uma história alcançar mais objetividade. “Descobri que, quando as imagens se levam muito a sério, elas reduzem e enfraquecem a personagem. E uma história com personagens fracas não tem em si mesma nenhuma força. (...)”⁹ Apesar do predomínio da ficção, esses filmes apresentam mais objetividade e são menos pessoais, até porque têm como ponto de partida histórias de outros autores. Normalmente são baseados em alguma obra literária adaptada para o cinema. Esses filmes, com exceção de *O medo do goleiro diante do pênalti* e *Movimento em falso*, produzidos com apoio estatal, foram realizados em co-produção com outros países. Somente *Hammet* foi inteiramente produzido nos Estados Unidos.

⁷ *Idem. ibidem* p.135

⁸ WENDERS, Wim. “A paisagem Urbana”. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, São Paulo, número 23, 1994. p. 185

⁹ *Idem. ibidem*, p. 185

O amigo americano é baseado no romance de Patricia Highsmith, *Ripleys game*, e foi realizado em 1976, logo após a conclusão do p&b *No decorrer do tempo*. Wenders diz que tinha um grande interesse em filmar as histórias de Highsmith, pois as suas histórias nascem das personagens e não o contrário como acontece geralmente nos romances policiais, além de apresentarem uma verossimilhança que transcende a ficção e as aproxima do realismo. “O que me atrai no romance de Highsmith é que eu posso ter lugar para as minhas próprias histórias no interior da estrutura do romance(...) Além disso suas histórias são tão verdadeiras, ocupam-se diretamente da verdade, apesar de toda ficção. Isso tem muito a ver com o meu trabalho, que eu entendo mais como documental do que como manipulador (...)”¹⁰. O filme é uma co-produção da Alemanha e França.

Paris, Texas foi o último trabalho de Wenders nos Estados Unidos, desta vez em parceria com o dramaturgo americano Sam Shepard. Wenders conheceu Shepard durante a segunda filmagem de *Hammet*, nos estúdios Zoetrope, nos EUA. Ele deu a Wenders o manuscrito *Transfiction*, que transformou-se depois em *Motel Chronicals (Crônicas de motel)*. Os dois discutiram várias possibilidades para transformar as histórias num filme. Wenders achava que o filme devia se desenrolar um pouco por todo os Estados Unidos: da fronteira mexicana até o Alasca. Shepard acreditava que o filme devia se limitar ao Texas; pois o Texas era a América em miniatura. Wenders acabou concordando depois de percorrer todos os cantos do Texas. Esse filme também é uma co-produção da Alemanha e França.

Consideramos *Asas do Desejo* um filme misto porque ele é a síntese do grupo A e B, foi realizado em p&b e cor, inspirado nos poemas Rainer Maria Rilke e textos de Hugo von Hofmannsthal e Walter Benjamin; o argumento foi escrito por Peter Handke e Wenders, que teve a idéia de usar anjos para falar de Berlim, uma cidade, que para ele representa a dualidade. O próprio filme representa esta dualidade, pois é construído a partir da fábula dos anjos, mas apresenta trechos de documentário, misturando ficção e realidade. Além disso vamos encontrar várias características subjetivas do diretor, que já apareceram nos outros filmes: as primeiras sensações, um olhar novo sobre a paisagem e a dificuldade de comunicação.

¹⁰ *A lógica das imagens. op. cit. p.33*

Optamos por não trabalhar com os filmes em ordem cronológica, pois a obra de Wenders e o seu modo de realizar filmes foge totalmente a esta proposta. A explicação de Wenders para a relação que se estabelece entre os filmes em p&b e coloridos esclarece qualquer dúvida: “os filmes A sempre foram feitos porque o filme anterior continha regras demais, não era suficientemente espontâneo e as figuras já não me interessavam (...) Todos os filmes B representam, do mesmo modo, reações ao filme A precedente: foram rodados, porque eu já não suportava que o filme anterior tivesse sido tão ‘subjético’ e porque surgira a necessidade de trabalhar numa estrutura fixa, dentro dos limites de uma história. Os atores representam papéis nos filmes B, apresentam figuras artísticas, ‘outros’ que não eles próprios; nos filmes A, pelo contrário, interpretam e mostram-se a si próprios; são eles próprios. O meu interesse e o meu trabalho em todos esses filmes residiam, portanto, em introduzir tanto quanto possível algo de pré-encontrado. Nos filmes B, as coisas tinham que ser inventadas. Torna-se cada vez mais claro que poderíamos designar um grupo de filmes como ‘subjético’ e, outro, como ‘procura da objetividade’¹¹”.

A busca por essa objetividade começa com o que ele próprio chama de “retratos paisagísticos”. Um de seus primeiros filmes¹² - *Silver City* (1968) - consiste em dez planos com duração de uma bobina de 16 mm para luz natural. O filme é composto por vistas filmadas dos diversos apartamentos que foram ocupados por Wenders consecutivamente, num curto espaço de tempo, em Munique. Uma câmera fixa filma à luz do dia, planos gerais de ruas, prédios de Munique e uma linha de trem. O filme mostra 24 horas da vida na cidade. Primeiro registra a cidade de madrugada, ao amanhecer, com os faróis piscando em cruzamentos desertos. Depois mostra o movimento frenético do dia e, em seguida, o entardecer. Nesse filme encontramos as primeiras paisagens urbanas wendersianas.

Quando esse filme foi feito, a cidade estava se preparando para as Olimpíadas de 1972 e Wenders capta uma aparência de total destruição: ruas esburacadas, canteiros de obras caóticos e cercas de proteção, que pareciam barricadas. As ruínas e os espaços vazios, que

¹¹ *A Lógica das imagens, op. cit.*, p.78

¹² O primeiro é *Cenários* (1967), do qual não existem cópias e o segundo *Same Player Again* do mesmo ano, que repete um plano de três minutos, 15 vezes.

aparecem em vários filmes de Wenders normalmente são relacionadas com as transformações da paisagem urbana, mas também estão presentes nas lembranças da infância de Wenders: “Eu vivi os primeiros anos na casa de meu pai, o farmacêutico Wilhelm Wenders. Ele dirigia a farmácia Pfalz na Kaiserwertherstrasse. A casa tinha sobrevivido à guerra, mas ao redor quase tudo estava destruído. Minhas primeiras lembranças são de ruínas, de montanhas de ruínas, de chaminés que cresciam para o céu como dedos pontudos. Um bonde que vagava através da paisagem ondulada de escombros. Eis, portanto, qual era o estado do mundo. Criança, a gente toma todas as coisas tal qual elas são”¹³.

Como dissemos no início desta introdução os filmes de Wenders apresentam dois movimentos: um subjetivo, ao qual atribuímos algumas características do romantismo, e outro objetivo, que estamos tratando como um certo realismo. As lembranças da infância de Wenders, por estarem diretamente relacionadas ao tema de nossa pesquisa - a paisagem - nos autorizam a uma incursão biográfica. Wenders nasceu em 14 de agosto de 1945, em Dusseldorf, região industrial da Alemanha. No inverno de 1944-1945, a Alemanha sofre bombardeios terríveis e é invadida. Em setembro de 1945, o exército alemão se rende e acaba a Segunda Guerra Mundial.

Após o fim da guerra, a Alemanha não teve governo por quatro anos. A autoridade do Estado Alemão é cedida a um conselho formado pelos comandantes dos quatro exércitos de ocupação: norte-americano, francês, britânico e soviético. Cada comandante assume o governo de uma zona do país. Wenders vive sua infância num país repleto de destruição, militares estrangeiros e recessão econômica. Acontecem os julgamentos de guerra no Tribunal de Nuremberg de 1945 a 1947. O governo americano cria o Plano Marshall, através do qual fornece ajuda econômica à Alemanha, com o objetivo de evitar qualquer transtorno social que inclinasse a Alemanha para Oriente (URSS).

A interferência americana contribui para acentuar as diferenças entre o Ocidente e o Oriente e, a divisão da Alemanha, latente desde de 1946, é precipitada pela Reforma

¹³ WENDERS, Wim, *La vérité des images*, Paris, L'Arche, 1992, p. 216.

Monetária de 1948 decidida pelo Ocidente contra a vontade dos Soviéticos. A divisão se consumou em 1949, com a constituição dos governos da República Federal, em Bonn (setembro), e da República Democrática, em Berlim (outubro). Os procedimentos após a guerra já diferenciavam os dois lados: na zona soviética a desnazificação foi radical, nas demais foi moderada. Até 1948 a evolução das duas Alemanhas foi paralela, porém a partir do alinhamento da República Democrática ao modelo soviético, com a coletivização que provocou a fuga dos camponeses e com as reparações de guerra exigidas pela U.R.S.S., se acentuaram as diferenças. Chegou-se a uma situação de verdadeira penúria em 1953 e ao racionamento de alimentos até 1958. A grave crise econômica acentuada pela fuga da força de trabalho para Alemanha Ocidental levou à construção do muro de Berlim, em 1961.

A presença norte-americana nesta Alemanha destroçada pela guerra não trouxe apenas auxílio econômico, mas alguns valores culturais como o rock, os jogos eletrônicos, a goma de mascar e o ideal de liberdade da juventude americana. Em *Alabama: 2000 Light Years* feito em 1969, considerado o primeiro trabalho típico de Wenders, vamos ter imagens representativas desses dois momentos vividos pelos jovens na Alemanha: as ruas vazias de Munique, feitas de um carro em movimento e a homenagem ao rock. O título do filme *2000 Light Years From Home* (Dois Mil Anos Luz de Casa) é o nome de uma canção dos Rolling Stones, do disco *Her Satanic Majesties Request*. A caracterização da juventude alemã do pós-guerra, que nasceu durante a ocupação e sente-se deslocada no seu próprio país, é feita a partir do cenário e de objetos.

No início do filme, vemos um grupo jogando sinuca e bebendo, num salão no fundo de um bar. Ouvimos as vibrações da máquina de fliperama e a música do *jukebox All Along He Watchtower*, cantada por Bob Dylan. Os membros de uma gangue andam de um lado para outro. Parecem preocupados com alguma coisa. Um jovem chega e recebe uma pistola com a explicação: “você já sabe o que deve fazer”. Não sabemos o que ele faz, apenas vemos que todos os seus companheiros estão mortos quando retorna ao bar e que ele está ferido. Uma câmera subjetiva mostra a sua fuga, que constitui o primeiro dos longos *travellings*¹⁴,

¹⁴BUCHKA, Peter. *Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 29. O autor diz que se trata do primeiro dos *travellings* wendersianos, mas podemos encontrar esse procedimento nos seus curtas anteriores, sem tanta ênfase.

que mais tarde se tornam característicos do cinema wendersiano. Ouvimos a mesma música do *jukebox*, agora numa versão mais agitada com Jimi Hendrix. Esse é o primeiro filme que Wenders faz em parceria com Robby Müller, que se torna um de seus principais diretores de fotografia.

Os Estados Unidos, as paisagens e a música também são tematizadas em *Três Lps Americanos* (1969). A música de *Credence Clearwater Revival*, *Van Morrison* e *Harvey Mandel* e a amplitude da paisagem do oeste americano são comparadas com imagens das desérticas cidades-satélites de Munique. Wenders e Peter Handke percorrem uma estrada perto de Munique observando a paisagem composta de campos, um cinema abandonado e fábricas. Em voz *off*, Wenders e Handke refletem sobre os Estados Unidos: sua música, seus filmes e suas paisagens.

Em *Summer in the city*, 1970, o seu primeiro longa-metragem, realizado na conclusão do curso de cinema em Munique, Wenders começa a delinear as relações entre o seu protagonista e a paisagem. Nesse filme, a paisagem e a música são utilizadas para reavivar a memória de Hans, um presidiário que é libertado depois de dois anos de prisão. Refletem também a constante transformação da paisagem e o vazio que Hans sente ao não encontrar mais os lugares que costumava frequentar, como os cinemas. Wenders reúne vários elementos, do mesmo universo a que nos referimos acima, para colocar Hans novamente em contato com o mundo externo: ele joga fliperama, ouve Chuck Berry num *juke-box* e visita os amigos. Segundo Peter Buchka¹⁵, nesse filme se misturam de forma indissociável os três principais elementos constitutivos dos filmes de Wenders: uma situação inicial filiada a um gênero (ficção), um olhar preciso ao lugar concreto da ação (documentação) e, finalmente, a ligação forçada do lugar com a própria personagem.

O Medo do goleiro diante do pênalti, de 1971, trabalha com uma estrutura semelhante à de *Summer in the city*. Considerando que o protagonista agora não é um jovem que ouve *rock* e se diverte com brinquedos eletrônicos, mas um homem que possui uma posição na sociedade. Bloch é goleiro de um time regional, após uma briga é expulso de campo. Larga

¹⁵ *idem. ibidem.*, p. 32

seu time e passa a vagar pela cidade. Conhece uma bilheteira de cinema. Eles dormem juntos e na manhã seguinte, num ato fortuito, ele a estrangula. Em seguida, vai para casa de uma amiga na fronteira e passa os seus dias indo ao cinema, a bares e procurando notícias sobre o seu crime no jornal. Novamente temos uma situação, como em *Alabama 2000*, no qual a morte acontece sem qualquer explicação e provoca movimento.

As ações gratuitas e sem sentido do protagonista dão a impressão de que sua existência funciona como mais uma peça na criação de um ambiente estéril. Buchka¹⁶ acha que apesar das ruminções de Bloch, a sua personagem parece tão artificial que serve apenas como um pretexto para os movimentos que se realizam na paisagem. O filme foi rodado em Viena e Burgenland e apresenta uma paisagem monótona, vazia, como a própria personagem. O roteiro é baseado no romance homônimo de Peter Handke. *O medo do goleiro diante do pênalti* é também o primeiro filme de Wenders produzido pela *Filmverlag der Autoren*, a cooperativa criada por Wenders junto com outros 14 diretores, em 1971, para dar suporte à produção e distribuição dos novos cineastas.

A *Filmverlag der Autoren* foi um dos grandes impulsos ao Novo Cinema Alemão, que tem início na década de 60 com o *Manifesto de Oberhausen* (1962). Considerado o marco do Novo Cinema Alemão, o *Manifesto* foi lançado em 1962 por 20 cineastas no festival de curtas-metragens realizado anualmente em Oberhausen. O Novo Cinema Alemão vem se contrapor ao cinema alemão do pós-guerra, que não acompanha o milagre econômico nem em qualidade, nem em quantidade. Um cinema carente de inspiração criadora, que produz filmes evasivos, comédias insípidas e películas de caráter anticomunista ou antinazista, exaltando o heroísmo dos opositores de Hitler.

A roteirização de clássicos da literatura e a parceria entre escritores e realizadores foi muito estimulada pela política estatal que deu corpo ao Novo Cinema Alemão a partir da década de 60. Wim Wenders teve como principal parceiro o escritor austríaco Peter Handke, considerado por ele seu melhor roteirista e colaborador. O trabalho em conjunto começou com o curta *Três Lps americanos*, depois vieram os longas *O medo do goleiro*

¹⁶ *Olhos não se compram. op.cit. p.37*

diante do pênalti, *Movimento em falso* e *Asas do desejo*. Wenders também roteirizou *O amigo americano* de Patrícia Highsmith e *Hammert*, de Joe Gores. Os filmes de Wenders, baseados em histórias de outros autores, são do grupo B e revelam a necessidade do cineasta também trabalhar elementos objetivos e propostas de outros autores que despertam seu interesse.

Movimento em Falso, também com roteiro e adaptação de Peter Handke, baseado em *Wilhelm Meister*, de Goethe, é um filme sobre movimento, viagem e a solidão que reina na paisagem alemã. O jovem Wilhelm Meister (Rüdiger Vogler) faz uma viagem que o leva do extremo norte ao extremo sul da Alemanha, da parte mais baixa do mar do norte à montanha mais elevada. Incentivado pela mãe, Wilhelm sai pelo mundo e em Bonn encontra algumas pessoas - uma trupe de artistas. Junto com eles põe-se a perambular pela Alemanha, cada um em busca de sua própria verdade. Ao final da viagem, Wilhelm aparece no topo do Zugspitze, o ponto mais alto da Alemanha. O filme foi rodado de setembro a novembro de 1974, em Glückstadt, Hamburgo, Bonn, Frankfurt e no Zugspitze.

Em *No decorrer do tempo* (1976), uma reportagem fotográfica sobre a paisagem do sul dos Estados Unidos feita por Walker Evans durante a depressão americana, é o ponto de partida para o filme. Segundo Wenders a região junto à fronteira alemã oriental era também uma área de depressão - “todos partiam, era uma região sem esperança” - e as fotos de Evans dirigiram frequentemente o seu olhar. “Aconteceu de pararmos numa estrada para rodar cenas, porque um pedaço da paisagem ou um elemento arquitetônico, nos tinha saltado à vista”.¹⁷

O filme conta a história de Bruno (Rüdiger Vogler), um técnico de manutenção de projetores de cinema, que percorre o interior da Alemanha consertando equipamentos em velhas salas. No caminho ele encontra Robert, que acaba de separar-se da mulher e passa a viajar com ele num caminhão TIR, comum nas estradas alemãs. As filmagens foram realizadas na região entre Lüneburg e Hof, ao longo da fronteira entre as duas Alemanhas. O filme faz uma reflexão sobre a decadência do cinema no interior da Alemanha. Antes de

¹⁷ *A lógica das imagens. Op. cit., p.128*

começar a filmar, o cineasta relacionou cerca de 80 cinemas a partir da lista telefônica. Durante sua viagem constatou que mais da metade dos cinemas, que ainda constavam na lista, estavam fechados.

O romance de Patrícia Highsmith e o pintor americano Edward Hooper (1882-1967) foram a inspiração inicial para o *O amigo americano*, de 1977, o seu primeiro sucesso comercial. Nesse filme, Wenders homenageia os cineastas americanos Nicholas Ray, Samuel Fuller, Dennis Hopper e Peter Lilienthal (cineasta alemão - 1929). O filme também abole as distâncias e aproveita a localização de suas personagens para explorar as paisagens de cidades como Hamburgo, Munique, Paris e Nova Iorque.

A temporada que Wenders passou nos Estados Unidos para fazer *Hammett* (1982) resultou em outros dois filmes: *Nick's Movie* (1980) e o *O estado das coisas* (1982), esse último realizado em sua maior parte em Portugal. *Hammett* foi rodado nos estúdios Zoetrope e produzido por Francis Ford Coppola. Em *Nick's Movie* temos a paisagem novaiorquina, apresentada de dentro de um veleiro, no rio Hudson e os *travellings* laterais filmados de dentro de carros, que são característicos em Wenders. A utilização de dois suportes - a película cinematográfica e o vídeo - é que diferencia o tratamento dado à paisagem nesse filme.

O estado das coisas, apesar de ter as cenas finais gravadas em Hollywood, apresenta a paisagem do litoral português (Sintra), a luz forte do sol, o mar, a praia, os prédios antigos com aparência de abandono. Wenders conheceu o lugar durante as filmagens de *Hammett*, quando foi levar material filmico para Raoul Ruiz, que filmava na região.

Wenders retorna a Portugal para filmar *O céu de Lisboa*, (1994), onde a paisagem predominante é das ruas, dos bondes e do casario antigo da capital portuguesa. Em *O céu de Lisboa*, Wim Wenders revisita o país que o encantou pelas suas cores, sua luz, sua leveza e onde fez *O estado das coisas* e uma sequência de *Até o fim do mundo*. Philip Winter, a personagem interpretada por Rüdiger Vogler, em *O céu de Lisboa* (o mesmo ator é o mesmo nome de *Alice nas cidades*) vai até Lisboa para fazer a sonorização do filme de

um amigo, um cineasta alemão, que acaba por encontrar somente no final do filme, quando acontece uma discussão sobre o cinema.

Os filmes *Tokyo-gá* (1985) e *Cadernos de notas sobre roupas e cidades* (1989), têm características de documentário, apresentam paisagens e reflexões de Wenders sobre as cidades e suas transformações. *Tokyo-ga* é uma reflexão sobre a cidade japonesa da década de 20, a partir de referências a filmes do diretor Yazujiro Ozu (1903-1963) e depoimentos dos seus colaboradores (o ator Chisu Ryu, o câmera Yuharu Atsuta), e a de hoje, saturada de imagens, com seus campos artificiais de golfe, salões de *pachinko*, parques e fábricas de alimentos de cera, que decoram as vitrines dos restaurantes.

Em *Cadernos de notas sobre roupas e cidades*, Wenders retoma várias questões como identidade, transformação das cidades e a explosão das imagens eletrônicas. O documentário foi encomendado pelo Centro George Pompidou de Paris e rodado em Tóquio e Paris, apresentando, em muitos momentos, os contrastes e semelhanças existentes entre as duas capitais. O filme mostra ainda várias novidades japonesas na área da imagem e é filmado parcialmente com uma câmera portátil de vídeo (*handycam*).

Se em *O amigo americano* Wenders abole as fronteiras, no filme *Até o fim do mundo*, (1991) elas simplesmente inexistem. O filme é rodado em 15 países nas cidades de San Remo, Veneza, Lozère, Paris, Lisboa, Berlim, San Francisco, Hakone, Tóquio, Sydney, Coober Pedy, Oodnadatta, Maree, Alice Springs, Brisbane, Bungle Bungles, Gordon Downs, Darwin, Potsdam e Moscou. A proposta de um dos protagonistas do filme Trevor, McPhee (Willian Hurt), é registrar as paisagens desses lugares, em uma câmera que permite aos cegos enxergar, para que sua mãe possa conhecer esses lugares e os parentes. Mais tarde sua mãe morre por causa do impacto da experiência e o pai de Trevor, Henry Farber, passa a usar a máquina para registrar os sonhos das pessoas. Temos sequências das paisagens de todos os lugares que citamos. As sequências mais longas acontecem no deserto australiano.

A segunda fase alemã de Wenders, com os filmes *Asas do desejo* (1987) e *Tão longe, tão perto* (1993) e o recente *Os Lumières de Berlim* (1996), privilegia uma cidade em especial: Berlim. Em *Asas do desejo*, os anjos que protagonizam o filme revelam a cidade do alto de obeliscos e da estação da rádio de Berlim. A paisagem urbana constituída de entroncamentos rodoviários, pontes, vários meios de transporte, lugares destruídos pela guerra e espaços vazios nas proximidades do local onde ficava o muro, é intercalada com imagens da natureza, contemplada com tranquilidade pelos anjos. Em *Tão longe, tão perto* a mesma paisagem é mostrada, só que agora o muro já não existe e a paisagem está diferente.

Depois desta breve contextualização da paisagem na filmografia de Wim Wenders, passamos à análise dos filmes escolhidos para esta dissertação, que foi dividida em três partes: a parte 1 apresenta temas como: objetos de mediação, relação das personagens com a paisagem e a referência aos cinemas novos na captação da paisagem, dando início à discussão para mostrar que a forma de Wenders captar a paisagem nos filmes em p&b tem várias características românticas. Na parte 2 mostramos nos filmes coloridos como os temas dos filmes em p&b, são diluídos ou têm sua função modificada. A parte 3 explora um filme que denominamos de misto, no qual refletimos o que acontece com a paisagem quando há a mistura dos estilos dos filmes A e B.

Parte 1 - Os filmes preto e branco

Capítulo 1

Paisagens realistas

O primeiro aspecto que consideramos nesse trabalho são os meios que Wenders utiliza para captar a paisagem e manter uma certa objetividade nas suas tentativas de se aproximar do mundo através do cinema. A busca por essa objetividade começa já na primeiríssima paisagem filmada por ele (aos 12 anos de idade): uma rua, com carros e transeuntes, feita da janela de sua casa com uma câmera oito milímetros. Dez anos depois, ele fez *Silver City* (1968), onde encontramos as suas primeiras paisagens conhecidas. O filme tem dez planos, feitos com uma câmera fixa e a duração de uma bobina 16 mm. As imagens registram vistas dos diversos apartamentos ocupados por Wenders em Munique. A colocação da câmera nas janelas dos apartamentos, a não interrupção das filmagens e a ausência de efeitos revelam respeito pela integridade da imagem e é o princípio do espírito documental, que se tornará uma das suas marcas.

O desejo de se aproximar do mundo, de conseguir fazer isto com objetividade, preservando a unidade das imagens começou quando Wenders pintava. “Tenho que começar mesmo pelo princípio. Fui pintor, interessava-me única e exclusivamente o espaço: paisagens e cidades. Tornei-me realizador, quando notei que não ‘progredia’ como pintor. De um quadro para outro faltava alguma coisa (...) Dizer que faltava vida teria sido demasiado simples; eu pensava, pelo contrário, que faltava o conceito, a concepção de tempo. Quando comecei a filmar, ficava, em vista disto, como pintor do espaço à procura do tempo¹”. O tempo na obra do pintor e do cineasta são diferentes. A obra do pintor permite ao espectador contemplá-la indefinidamente, está a seu critério determinar o tempo que permanecerá olhando um quadro.

No cinema o tempo é subordinado ao movimento, uma imagem é logo substituída por outra, o intervalo entre elas é preenchido pela continuidade, os tempos mortos são

¹ *A lógica das imagens. op. cit. p.73*

suprimidos. A obra do pintor é artesanal, individual, pessoal. A do cineasta é industrial, coletiva e transpessoal. “...a paisagem pintada é uma composição unitária e centrípeta, a paisagem filmica é uma imagem fragmentada e centrífuga, repetida, variada segundo a necessidade narrativa que organiza o espaço para as personagens.²” Mas é na questão da objetividade que as diferenças entre pintura e cinema são mais evidentes. A começar pela própria fotografia, o meio que dá início à discussão da representação do real.

É em busca de uma maior objetividade, e da inserção do tempo na sua arte, que Wenders abandona a pintura e torna-se cineasta. Segundo André Bazin “a originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. (...) Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto”³. A fotografia representa o objeto, torna-o presente no tempo e no espaço, ou como diz Bazin, “não cria como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo (...) Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução do tempo da objetividade fotográfica. (...) a imagem das coisas é também a imagem da duração delas”.

O que diferencia Wenders dos demais cineastas é a sua tentativa de, enquanto cineasta, manter as características do pintor: o trabalho artesanal, a paisagem em sua integridade como temática, o envolvimento pessoal e o respeito ao tempo necessário para o espectador deter o seu olhar sobre a paisagem. Os longos *travellings* que descrevem as paisagens nos filmes de Wenders permitem ao espectador ver alguma coisa nas brechas, “envolvem o tempo do olhar”.

O tempo é um dos elementos fundamentais na filmografia de Wenders. Ele acredita que na vida o tempo define a história, ou seja, os acontecimentos se sucedem num determinado tempo e se transformam em história. A mesma observação ele utiliza para os filmes, o tempo tem que estar presente e as histórias têm de fluir em tempo real. Por isso nos seus filmes iniciais as tomadas são longas, duram o tempo da ação; o tempo necessário para revelar uma paisagem ou um objeto em todas as suas nuances. Por isso Wenders defende a

² NATALI, Maurizia. *L'image-paysage: iconologie et cinéma*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996. p.15

³ BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo, editora Brasiliense, 1991. p. 22

realização de filmes abertos, que tenham brechas e permitam ao espectador ver alguma coisa diferente do que o filme mostra.

No seu primeiro longa metragem *Summer in the city* já podemos encontrar, ainda que não totalmente delineada, a questão do tempo que vai se tornar recorrente no seu cinema. O filme, em 16 mm com duas horas e meia, foi realizado para a conclusão do curso de cinema em Munique em apenas seis dias. *Summer in the city* teve a participação dos seus amigos e as cenas foram filmadas quase todas apenas uma vez. Wenders manteve a maioria das cenas sem cortes, de tal forma, que inicialmente, o filme chegou a durar três horas.

O seu desejo inicial era realizar filmes que permitissem ao espectador imaginar o que poderia estar por trás daquelas imagens. “Olhares e pensamentos não têm mais o direito de vagabundear. Não se pode acrescentar nada de seu, nenhum sentimento, nenhuma experiência. (...) Só os filmes que deixam um lugar às brechas entre as imagens contam uma história (...)”⁴. Encontramos nesta afirmação de Wenders ecos da proposta do teórico André Bazin, para quem o cinema realista devia preservar a liberdade do espectador escolher sua própria interpretação do objeto ou do evento.

Mas o que pode haver em comum entre um cineasta da década de 70 e um teórico da década de 50? Mesmo que não tenha lido Bazin e faça cinema num momento bem diferente, Wenders é um cineasta que pensa sobre o cinema e a sua época. Prova disso é que também começou a escrever sobre cinema antes de fazê-lo, como aconteceu com a maioria dos cineastas da *Nouvelle Vague* francesa. Wenders fez crítica de cinema de 1966 a 1971, 90% consagradas ao cinema americano. Escreveu na revista *Filmkritik*, depois colaborou com *Die Zeit* e com *Süddeutsche Zeitung*. Além disso, quando foi a Paris em outubro de 1966, passou um ano assistindo a filmes na Cinémathèque de Chaillot. “Em um ano, eu vi mil, dois mil filmes. Eu descobri Lang, Murnau, Ozu (...) Eu diria de uma forma um pouco patética que a Cinemateca é uma das casas da minha infância”⁵. “Pensava que escrever sobre filmes, ser historiador de cinema, poderia vir a ser a minha profissão”⁶.

⁴ *Revista do Patrimônio. op. cit.*, p. 187

⁵ *Wim Wenders, op. cit.* p. 9

⁶ *A lógica das imagens. op. cit.*, p. 120

“A montagem clássica suprime totalmente esse tipo de liberdade recíproca entre nós e o objeto. Substitui a livre organização por uma ruptura forçada onde a lógica dos planos controlados pelo relato da ação anestesia completamente nossa liberdade”⁷. Bazin fazia estas afirmações no pós-guerra, quando a vitória sobre o fascismo e a reconstrução do mundo dentro de uma nova ordem conduzia a um humanismo renovado. “No cinema, a confiança no homem como sujeito da história gerada pela liberação produz um interregno de reconciliação intelectual e emocional com a modernização, dando ensejo a um estilo de reflexão como a de Bazin. Nele se articulam fé religiosa e humanismo técnico a conceber a produção industrial da imagem como uma promessa de conhecimento (...)”⁸.

No momento em que Wenders começou a filmar, havia muita desconfiança sobre as imagens e sua autenticidade na Alemanha e no mundo. Além disso “a indústria cinematográfica naquela altura era horrível: produziam-se filmes de Karl May, soft-pornos em grande número, os chamados *Heimatfilme*⁹, tudo filmes *kitsch*, destinados exclusivamente ao mercado nacional”¹⁰. A proposta do cineasta nesse contexto é se diferenciar do cinema que vinha sendo feito na Alemanha e conseguir expressar um outro universo, onde se possa mostrar o mundo sem pré-julgamentos, para que o espectador faça sua própria reflexão.

Wenders quer fazer um cinema descritivo, documental, colado com o real. Mas Peter Buchka explica que não devemos confundir tal realismo com uma fidelidade naturalista à realidade. “Essas imagens são ‘construídas’, compostas com um esforço enorme (...) Wenders abomina o mero registro do que encontra pela frente, embora esteja sempre à procura de objetos adequados. Mas justamente, não os utiliza tal qual os encontra.”¹¹ Para

⁷ ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro, J. Zahar Editor, 1995. p. 142

⁸ Bazin citado em: *O cinema: ensaios*. Introdução de Ismail Xavier, contextualizando o crítico André Bazin e a sua época. *Op. cit.* p. 10

⁹ Os *Heimatfilme* são subprodutos cinematográficos que apresentam, uma história rudimentar, situada geralmente no campo, com usos, costumes e trajes típicos considerados tradicionalmente alemães.

¹⁰ *A lógica das imagens. op. cit.* p. 121

¹¹ *Olhos não se compram. op. cit.* p.121.

captar a paisagem e permitir ao espectador divagar sobre suas imagens vai recorrer ao plano-sequência, ao plano geral e a movimentos de câmera como os *travellings* descritivos. Esses recursos foram usados no *Neo-realismo* italiano e por outros cineastas modernos (Renoir, Welles, Wyler, Rossellini) e encontraram em André Bazin seu maior defensor e teórico.

“Em Bazin recursos como o plano sequência (apresentação da cena sem cortes, numa única tomada), os movimentos de câmera, o uso da profundidade de campo (tridimensionalidade), o respeito à duração contínua dos fatos, a minimização dos efeitos de montagem; (...) traduzem o ideal da compreensão baziniana: antes de ser julgado o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente, até que se expresse. Para tanto, é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de maneira global, na sua duração, podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou cada vivência traz dentro de si”¹².

Outra tendência baziniana, que localizamos no cinema de Wenders, é a crença na identidade ontológica entre modelo e imagem. Em Wenders esta crença chega a ser idealista pois, para o cineasta, o modelo e a imagem devem ser a mesma coisa, é esta a principal proposta do seu cinema. Segundo Bernardo Carvalho, para Bazin, “a imagem fotográfica é o próprio objeto, o objeto liberado das condições de temporalidade que o governam. Não importa o quão indistinto, distorcido ou pálido, não importa o quanto de valor documentário pode faltar a essa imagem, ela compartilha, pela virtude do seu processo, o ser do modelo do qual ela é a reprodução, ela é o modelo”¹³.

O projeto de cinema de Wenders é melhor explicado pelo que Pascal Bonitzer, um outro crítico francês, chamou de traço do real, ou “le grain de réel” (o grão do real). Pode-se dizer que o traço do real é um fragmento da realidade que se cola à imagem da fotografia

¹² Em Introdução, Ismail Xavier. BAZIN, André. *O Cinema*. Ensaios. São Paulo, Brasiliense, 1991. p. 10,

¹³ CARVALHO, Bernardo. *A identidade transparente: o realismo como busca de uma imagem mística.: O caso Wim Wenders*. São Paulo, ECA/USP, 1993. Dissertação (mestrado) p. 45

ou do cinema, mesmo em se tratando de ficção, e garante a sua ligação com a realidade. Mesmo reconhecendo que o cinema manipula a realidade através de uma “impressão de realidade”, Bonitzer vai afirmar ser impossível ignorar o fato de que algo do real, de alguma forma, sempre é registrado pela câmera. “Na verdade, (...) por mais artificial e artificiosa que seja a imagem fotográfica ou cinematográfica, por mais que corresponda a um modelo figurativo, por mais ‘plástica’ que nós a queiramos, nada pode fazer o real não aderir a essa imagem (...)”.¹⁴ Para poder valorizar o traço do real, Wenders precisa ignorar a idéia de “impressão de realidade” criada pela decupagem clássica. Por isso os primeiros filmes serão como a potencialização desse traço do real a ponto de tomar toda a duração da representação.

É por isso que, apesar dos filmes em p&b terem começado a partir de algumas situações vividas pelo cineasta e serem realizados com argumentos construídos no dia a dia da filmagem, Wenders demonstra uma grande preocupação com a continuidade do movimento e a sequência da ação. Ele deseja manter os tempos-mortos entre cada ação e cada movimento; se isto não é possível, em função da duração do filme, é motivo de angústia para o cineasta. “É inteiramente indiferente de que espécie de filmes se trata, mas acho sempre que é muito importante que haja uma lealdade relativa à sequência do tempo, ainda que os assuntos sejam apresentados de modo artificial, ainda que não se trate, em absoluto de ‘realidade’”¹⁵. É nesse sentido que os filmes em p&b de Wenders se diferenciam da narrativa clássica, que corta os tempos mortos e cria uma continuidade artificial, para dar mais agilidade ao filme.

Nesse sentido, o plano-sequência é uma opção, que substitui a montagem e valoriza naturalmente o espaço, porque não o fragmenta. Além disso garante um maior realismo, pois mantém acontecimentos importantes para a narrativa dentro da mesma unidade espaço-temporal. O plano geral, também apontado por Bazin como uma forma de preservar a homogeneidade do espaço, é utilizado com frequência por Wenders, até porque é o plano que valoriza as paisagens. Por outro lado, Wenders também emprega recursos ilusionistas

¹⁴ *A identidade transparente, op. cit. p. 54*

¹⁵ *A lógica das imagens, op. cit. p. 15*

como o campo-contracampo e as janelas ligando os espaços internos e externos (bastante recorrentes no cinema hollywoodiano da década de 50) para garantir um maior realismo.

1.1 - O mundo a distância

A necessidade de se aproximar do mundo através de um instrumento de registro da paisagem observada em Wenders é reeditada pelas suas personagens. É por isso que o trabalho jornalístico - escrever uma matéria sobre a paisagem americana -, se transforma em uma busca de identidade para Philip Winter, protagonista de *Alice nas cidades*. Em *O estado das coisas* é o cinema que se transforma no meio de aproximação entre as pessoas e a paisagem portuguesa e possibilita aos atores refletir sobre o “estar no mundo”. É novamente o cinema, ou melhor, o projetor de filmes que vai promover os contatos das personagens com o mundo em *No Decorrer do Tempo*. Vamos nos deter no primeiro dos três filmes.

Alice nas cidades é um filme do grupo A e concentra diversos elementos que vão se tornar recorrentes nos filmes de Wenders. Ele foi filmado de agosto a setembro de 1973 na Carolina do Sul, em Nova Iorque, Amsterdã, Wuppertal e na região do Ruhr. *Alice nas cidades* conta a história de Philip Winter (Rüdiger Vogler) e a sua dificuldade em concluir uma reportagem sobre a paisagem americana. Com seu *Chrysler* percorre o trajeto entre a Carolina do Sul e Nova Iorque, fotografando vilarejos, postos de gasolina, painéis publicitários, motéis etc. Um desentendimento com seu editor em Nova Iorque - o editor exige que ele entregue a matéria e ele ainda não a terminou - o faz decidir-se pela volta à Alemanha. No aeroporto, conhece Alice Van Damm (Yella Rottlând), e sua mãe Lisa (Lisa Kreuzer) que também estão de partida para a Alemanha.

Devido a uma greve de aviários, eles precisam esperar pelo vôo do dia seguinte e ir até Amsterdã. Eles vão para um hotel e na manhã seguinte, Lisa abandona os dois. Philip acaba indo para a Holanda, pois é o único vôo disponível, com a incumbência de levar Alice para sua mãe em Amsterdã. A mãe não aparece no aeroporto e ele tem que ajudar a menina a encontrar a casa dos parentes. Eles percorrem todo o noroeste da Alemanha, que inclui o

vale do Ruhr e a cidade de Wuppertal. No final a polícia encontra a avó de Alice, que mora em Munique, justamente para onde Philip desejava ir e os dois viajam juntos.

Já nas sequências iniciais de *Alice nas cidades* encontramos vários elementos que possibilitam demarcar o espaço em que se situam as relações entre o homem e a paisagem. Na primeira sequência do filme temos um plano do céu, de baixo para cima, atravessado por um avião supersônico e o barulho do motor. Em seguida, uma panorâmica descendente descobre uma placa de sinalização - *B-67 Street*. A câmera continua sua trajetória para baixo até o mar, onde vemos rochas do lado direito, o mar ao centro, ondas no canto esquerdo e parte de algo que parece um posto salva-vidas. A câmera faz uma panorâmica do mar. Na próxima sequência, um *travelling* revela uma ponte tendo ao fundo uma cidade, a estrutura de concreto da ponte e por fim, o protagonista Philip, sentado embaixo da estrutura da ponte com uma polaróide.

A primeira questão que levantamos a partir destas duas sequências é a presença de elementos mediando a relação do homem com a paisagem. O filme começa com um avião, um dos elementos que em Wenders, denota transitoriedade. O avião é um dos muitos meios de transporte que propiciam os deslocamentos de Philip. O outro elemento é uma polaróide que Philip segura quando aparece pela primeira vez em *Alice nas cidades*. Outros elementos de comunicação como o telefone, a televisão e o rádio vão ser utilizados para reforçar a sensação de solidão e incomunicabilidade de Philip. Os meios de transporte (avião, carro, trem, metrô, bonde) que possibilitam seu deslocamento pela paisagem também aparecem no decorrer do filme. Todos esses elementos tentam aproximar o homem do mundo, e quanto mais se esforçam para isso, mais o afastam.

É o que podemos deduzir na segunda sequência, quando Philip encontra-se embaixo de uma ponte cantarolando uma canção, na qual exprime o seu desejo de estar em qualquer outro lugar e na companhia de alguém. É a polaróide que o aproxima da paisagem que observa à distância, pois ela simbolicamente traz a paisagem aos seus pés, quando ele espalha todas as fotos que tirou daquele local. Mas esta aproximação não é real, por isso o

estado de abandono de Philip não muda. É reforçado pelos enquadramentos e movimentos de câmera que descrevem a paisagem na qual a personagem se insere.

No início da sequência, temos uma discreta apresentação da cidade. A câmera mostra uma ponte cortando a tela na horizontal, à direita temos o mar e à esquerda uma cidade envolta num nevoeiro. A câmera, num terceiro movimento, continua descendo para baixo da ponte, num movimento de grua vertical, move-se para à esquerda, passa por um canto escuro, chega até o suporte de concreto da ponte, vai um pouco mais para a esquerda e focaliza Philip, encostado no suporte da ponte. A câmera desce até o último nível e enquadra-o num plano médio, sentado com as pernas abertas, segurando uma câmera polaróide.

A narrativa subjacente às imagens nos sugere que Philip passou a noite ali, pois quando a cena começa a luz é fraca e não há ruídos. Quando a luz fica mais forte e ouvimos ruídos de carros, Philip levanta-se e vai embora. Primeiramente percebemos a ordem como os elementos são apresentados: céu, mar, terra, subsolo, homem. Os vários níveis que a câmera ultrapassa até chegar à personagem, que se encontra no subsolo, também podem nos fornecer pistas para compreender o seu estado de espírito. Apesar de estar nos EUA, Philip ainda não se libertou das suas questões com a Alemanha, não encontrou o lugar ideal, continua viajando e tentando apreender as paisagens com sua polaróide.

A polaróide intercede entre ele e o mundo, sem nunca deixá-lo atingir as suas expectativas. Ela aparece na primeira sequência que mencionamos, quando Philip está embaixo da ponte. Antes de levantar-se para ir embora, ele fotografa a paisagem. Temos um plano médio dele fazendo a foto e um plano-detalle da foto em sua mão. Esse tipo de enquadramento se repete numa lanchonete de beira de estrada, onde Philip pára, antes de chegar à Nova Iorque. Ele fotografa, da janela da lanchonete, um carro estacionado ao lado de um muro e uma árvore. Durante o trajeto para Nova Iorque ele fotografa um posto de gasolina precário, com aparência de abandonado. Nesse momento, ele revela a sua frustração com a polaróide e a sua incapacidade de apreender o real como ele é: “nas fotos nunca aparece o que a gente viu”.

Utilizar uma máquina fotográfica para lembrar dos lugares não é nenhuma novidade, mas Philip amplia a utilidade da polaróide e a transforma num elemento de comunicação entre ele e o mundo. Ele não consegue dialogar com as pessoas, portanto, só lhe resta eternizar sua imagem. Percebemos isso durante a discussão com o editor da revista alemã para qual trabalha, ele não consegue conversar com o homem enfurecido e então faz uma foto sua antes de ir embora. A mesma coisa acontece quando o policial o encontra com Alice e pergunta por que não comunicou à central de polícia que a menina estava com ele, como resposta Philip fotografa o policial.

A polaróide é o principal elemento de mediação em *Alice nas cidades*, mas não ajuda Philip a estabelecer qualquer relação com a paisagem, torna mais patente a sua dificuldade de integração. Ela é o símbolo da incapacidade de escrever que o acomete na viagem pela América. Através da polaróide Philip tenta memorizar a paisagem americana, para então tentar escrever. Philip também não consegue escrever uma história sobre a paisagem americana. Ao explicar-se para o seu editor que pede a matéria escrita e não apenas as fotos, ele diz: “Sim, eu sei. Mas, a história fala de coisas que a gente não pode escrever. Ela fala de imagens e de signos”.

A dificuldade de transformar imagens em palavras é também do próprio Wenders, que “filma de maneira que cada plano seja uma frase em si”. Por isso os seus filmes expressam idéias, contam histórias e falam através das imagens. Essa dificuldade também está presente nas suas personagens que falam pouco. O silêncio das personagens se deve à solidão e à incomunicabilidade que as caracteriza. Isto ocorre por que normalmente elas estão em movimento e não conseguem estabelecer laços. A falta de relações as leva a duvidar do presente, por isso precisam registrar o que acontece a cada momento. Esse é o papel da polaróide, registrar o momento, o presente.

A máquina fotográfica surgiu por volta de 1830 e se caracteriza pela possibilidade de manter uma imagem por muito tempo. A polaróide foi lançada comercialmente no início da década de 70 e tem como principal característica a instantaneidade, o que compromete a durabilidade da foto. Philip escolheu a polaróide por que não está preocupado em

fotografar para a posteridade. Por isso ele diz à sua amiga Edda: “Já não posso pensar em outro tipo de fotografia que não a polaróide”¹⁶. A sua preocupação é o presente, é provar que aquele instante existiu. Isto fica claro quando ele diz a Edda: “Fotografar tem algo a ver com provar”.

No caso de Philip, a sua polaróide também não consegue aproximá-lo da paisagem, resulta apenas em frustração e na consciência de sua incapacidade de se comunicar com o mundo. O seu isolamento impede que ele construa sua própria história. Esta falta de história das personagens wendersianas é substituída pela errância geográfica e metafísica. Por isso, a paisagem torna-se um componente importante. A personagem assume o olhar da câmera e passa a descrever os lugares. Durante suas viagens tenta absorver a paisagem e construir sua própria história. Os elementos de mediação vão aparecer com muita frequência, numa tentativa de Wenders estabelecer uma união entre o homem e a paisagem. Mas a integração entre o homem e a paisagem não acontece. Permanece como um desejo, uma tentativa, sempre frustrada pela impossibilidade de comunicação das suas personagens. Essa impossibilidade torna ainda mais premente a necessidade de pertencer a algum lugar. Fazer realmente parte de algo, ter sua própria história, se identificar com a paisagem.

Diante da velocidade dos acontecimentos fica difícil reter um momento e vê-lo retido naquele instante. A fotografia e depois o cinema vão lutar contra a efemeridade das coisas. Wenders diz que “a câmera é uma arma contra a miséria das coisas, nomeadamente contra o seu desaparecimento”¹⁷. Mas a polaróide não consegue reconstituir o eu, restituir a identidade pelas paisagens. Philip diz a Edda que perdeu a capacidade de ver e ouvir. Para ver ele precisa da polaróide e para ouvir, repete as palavras inscritas nos letreiros na beira das estradas numa tentativa de ouvir a própria voz. Ouve rádio, assiste televisão, chuta o rádio do carro, quebra a televisão do hotel, revoltado com o que esses meios representam naquele momento: sua solidão e incomunicabilidade. Veja o diálogo com sua amiga alemã Edda quando ele chega à Nova Iorque:

¹⁶ WENDERS, Wim. “Alice dans les villes” in *L'Avant Scène Cinema*, n. 267, Paris, 1 mai 1981, p.

19

¹⁷ *A lógica das imagens, op. cit.* p. 12.

Philip - Perdi completamente o rumo. Foi uma viagem horrível. A partir do momento em que a gente sai de Nova York, não há mais qualquer mudança, tudo parece igual, a tal ponto que a gente não consegue imaginar mais nada, principalmente não consegue imaginar que alguma coisa possa mudar. Virei um estranho para mim mesmo. Eu só conseguia imaginar que aquilo iria continuar sempre assim. Às vezes, à noite, eu tinha certeza de que na manhã seguinte ia querer voltar. Mas depois eu seguia adiante, sempre ouvindo a conversa fiada do rádio, e à noite, no hotel, ficava vendo aquela televisão desumana. Perdi a capacidade de ver e ouvir.

Edda - Mas já faz tempo que você perdeu. Para descobrir isso, a gente não precisa viajar pela América. Uma pessoa perde a capacidade de ver e ouvir quando perde o sentimento de si mesma. E isso você já perdeu faz tempo. E por isso precisa sempre de provas. Provas de que você ainda existe de verdade. Tuas histórias, tuas experiências - você lida com elas como se estivesse pisando em ovos; como se fosse o único que vive experiências. E por isso fica tirando essas fotos o tempo todo. Assim, tem alguma coisa nas mãos: mais uma prova de que foi você que viu aquilo. Foi por isso também que veio aqui, para que alguém te ouvisse - e escutasse - tuas histórias, que na verdade você está contando só para si mesmo. Mas isto não basta - com o tempo, não, meu caro.

Phillip - É verdade. Fotografar tem algo a ver com provar. Enquanto eu esperava a imagem se revelar, muitas vezes sentia uma estranha ansiedade. Mal conseguia esperar para comparar a imagem pronta com a realidade. Mas mesmo essa comparação nunca conseguiu atenuar minha ansiedade. Por que a realidade já estava sempre adiante daquelas imagens imóveis - e então eu fotografava com uma obsessão ainda maior. Já não posso nem pensar em outro tipo de fotografia que não a Polaróide. (Começa a se despir).

Edda - (Intervindo já nas últimas palavras). Você não pode ficar aqui. (Depois de uma pausa.). Você está mesmo cego e surdo. Não quero que você fique aqui.

Philip - O quê? Está falando sério?

Edda - Sim, meu amigo. Não posso te ajudar. Bem que gostaria de te consolar.

Philip - (Persistente) Agora já não estou entendendo nada.

Edda - Também não sei como se deve viver. Ninguém nunca me ensinou.¹⁸

1.2 - Confronto romântico

O estranhamento diante da paisagem e a dificuldade de relacionamento são os principais motivos da utilização de elementos de mediação entre o homem e a paisagem, ou entre o homem e os outros. A relação de estranhamento começa com uma dificuldade de integração no espaço físico, de comunicação com as pessoas que ocupam este espaço e acaba tomando dimensões metafísicas de confronto com o mundo. Este confronto do homem com o mundo é uma idéia que se desenvolveu entre as duas últimas décadas do século XVIII e a primeira metade do século XIX.

Este movimento foi muito forte na Alemanha, deixou muitas marcas na arte germânica: “É uma vivência que se enquadra num confronto dramático do indivíduo com o mundo, possibilitada pelo avultamento do sujeito humano, eixo da nova direção epistemológica a que nos referimos, fora do relacionamento aderente e passivo do prévio ‘circuito de comunicação’ com as coisas naturais da época clássica. Seguindo este confronto, dialogicamente conduzido, a vivência da natureza, espetáculo envolvente, objeto de contemplação ou lugar de refúgio para o indivíduo solitário, provocando tonalidades díspares, que vão do recolhimento religioso à volúpia da auto-afirmação, da melancólica sensação de desamparo ao entusiasmo (...). Do mesmo modo que se efetivou em termos de busca, de procura, para além da receptividade passiva aos encantos das cenas e paisagens naturais, ela oscilou entre um sentimento de proximidade, de união desejável e prometida, de compenetração a realizar-se, e um sentimento de distância, de afastamento irreversível ou de separação fatalmente consumada”¹⁹.

¹⁸ Reproduzido em: *Olhos não se compram*. Op. cit. p. 81, 82 e 83.

¹⁹ GINSBURG, J. (org.) *O romantismo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1978, pag. 64.

São esses sentimentos que encontramos em Philip de *Alice nas cidades*: desejo de estar só, sensação de proximidade com o mundo e de bastar-se a si mesmo e, ao mesmo tempo, uma necessidade violenta de sair da solidão, de estar com alguém, uma sensação de distanciamento entre o mundo e as pessoas e o sentimento de que se perdeu algo irrecuperável. Na maioria das cenas que descrevemos anteriormente esses sentimentos contraditórios estão presentes. É por causa desse desejo de aproximação que Philip utiliza elementos de mediação.

Esta dificuldade que as personagens sentem em relação ao mundo, também está presente nas relações entre homem e mulher. Em *Alice nas cidades*, Philip não tem nenhum envolvimento sério durante todo o filme, todas as mulheres passam por ele. Logo no início do filme percebemos que as coisas não vão muito bem, quando uma ex-namorada não aceita hospedá-lo e deixa claro que desistiu dele (diálogo que citamos). Durante a procura pelos pais de Alice na Alemanha, Philip conhece uma moça num balneário, por interferência da menina, mas ficam juntos apenas uma noite, antes de Philip pegar a estrada. Situações de semelhantes de solidão e desamparo também são encontradas em outros filmes em p&b.

Em *No decorrer do tempo* Bruno viaja pelo interior da Alemanha consertando projetores de cinema. Em uma das paradas, encontra Robert que havia tentado o suicídio após uma decepção amorosa. Os dois passam a viajar juntos pela região na fronteira entre as duas Alemanhas. A amizade dos homens transforma-se num acerto de contas com o passado de cada um. Mas mesmo estando o tempo todo em movimento, quando a noite chega ele pára e então temos imagens que denotam a sua pequenez diante do mundo.

A outra personagem, Robert, vive uma crise de identidade e passa quase todo o tempo voltado para suas próprias questões. Em alguns momentos, as paisagens agravam o sentimento de opressão que ele carrega consigo, mas não percebemos um confronto direto, entre ele e a paisagem. A viagem no caminhão, o som do *rock* e o companheirismo que descobre em Bruno amenizam sua depressão, mas não resolvem sua crise existencial. Trata-se de um filme eminentemente masculino, no qual a figura da mulher é apenas a

lembrança da ex-mulher de Robert e um flerte de Bruno com uma caixa de um cinema numa cidade do interior.

O estado das coisas conta a história de Fritz e sua equipe de cinema que é obrigada a parar de trabalhar por que acaba a película. Durante o período em que aguardam uma solução para voltar a filmar procuram atividades para passar o tempo, já que se encontram em Sintra isolados de tudo. O filme acaba por não se realizar e o produtor, Gordon, e o diretor Fritz são assassinados pela máfia em Los Angeles. Nesse filme os elementos de mediação e o peso do mundo aparecem já na primeira sequência da ficção, quando o líder do grupo que está fugindo da radiação e tentando encontrar um lugar para ficar utiliza uma câmera para olhar o mundo ao seu redor.

No filme propriamente dito uma pausa inesperada nas gravações possibilita aos membros da equipe momentos de ócio e reflexão, quando então esses sentimentos que descrevemos acima vêm à tona. Cada um realiza alguma atividade para passar o tempo e fugir do confronto: Marco - o ator - ouve rádio na banheira e fotografa a paisagem e as pessoas; Ana - a atriz - lê e escreve; Kate - a esposa de Fritz - pinta, escreve e grava suas impressões em um pequeno gravador; Joan -a atriz - toca violino; Denis - o roteirista- escreve e bebe, o *cameraman* Joe bebe e fica ouvindo um relógio que repete o tempo todo “duas horas e 36 minutos” e as duas pequenas atrizes brincam, fotografam e filmam a equipe.

Em *O estado das coisas* os envolvimento entre homem e mulher acontecem com um pouco mais de frequência, mas paira no ar uma insatisfação: entre Fritz e sua mulher Kate, entre Ana e Marco, entre Joe e sua mulher doente. O amor entre homem e mulher não é o tema principal, mas sim o amor pelo cinema. Um diálogo entre Kate e Fritz esclarece a questão: “F: Kate, Kate onde ficou o nosso amor... K: Meus antepassados foram de carro com toldo para o oeste selvagem. Sou descendente de pioneiros. Não estou sem raízes como você. Não entendo os seus sentimentos. F: Na verdade não tenho sentimentos. K: Já teve. F: Não tenho sentimentos. Já me disseram muitas vezes. K: Quem? Tua mãe? F: Não, as mulheres em geral.”²⁰

²⁰ Diálogo entre as personagens Kate e Fritz no filme *O estado das coisas*

Com exceção das duas meninas, que transitam bem na paisagem e dentro da equipe, os demais têm dificuldades de estabelecer relações: Marco não consegue conquistar Ana e nem sentir-se à vontade na paisagem; Ana não consegue se relacionar com Marco e nem concluir a leitura do livro (*The Searches*), que sempre lhe é tomado de volta por Fritz; Kate acha a paisagem tão maravilhosa e não consegue pintá-la; Joan mesmo tocando violino em frente à janela do seu quarto ou ao ar livre vendo a paisagem não consegue compor; Denis não consegue concluir o roteiro do filme; Joe não consegue filmar, por que a película acabou, e Fritz, não consegue concluir o filme por falta de dinheiro. Cada personagem encontra-se diante do vazio, da impossibilidade de criar, de ocupar seu tempo e sentir prazer com suas atividades. Momentos de imobilidade e de incerteza, que criam a impressão de uma pausa completa na vida daquelas pessoas. Apenas o deslocamento até Lisboa parece provocar algum movimento efetivo.

1.3 - Paisagens em movimento

Nos filmes em p&b a história está em qualquer lugar, é o movimento que cria a narração. Wenders coloca as coisas em movimento e no mesmo instante começa uma história na qual um detalhe interessante nasce em seguida dos eventos imprevisíveis do deslocamento. Em contato com o real, as histórias de Wenders estão sujeitas ao acaso, à improvisação, à perambulação. O movimento tanto pode ter um sentido de profundidade - com algumas formas de penetração na paisagem como túneis, imagens feitas de dentro do carro vistas pelo parabrisa e imagens subjetivas da estrada que continua em frente - e também o sentido de desenrolar superficialmente, os *travellings*, nas janelas laterais ou nos espelhos retrovisores, fazem a paisagem desfilar aos olhos da personagem e do espectador.

Em *Alice nas cidades*, temos esse movimento nos dois sentidos (profundidade e superficialidade). É o olhar de Philip conduz a narrativa em algumas sequências que antecedem sua chegada à Nova Iorque, quando ele dirige por pequenas estradas, lendo as placas em voz alta. Vários *travellings* laterais feitos de dentro do carro nos revelam a paisagem. É um olhar casual, cuja função parece ser a de fornecer o ponto de vista dos

travellings subjetivos que descrevem a paisagem. Philippe Dubois diz que o “travelling-voiture” é uma figura fetichista do mais “voyeur” dos cineastas, que transforma toda paisagem em tela de cinema. “As paisagens de Wenders são um convite a uma viagem a bordo do cinema”²¹.

Os meios de transporte aparecem em Wenders a serviço da paisagem, ou melhor dizendo, com o objetivo de recriar a paisagem na altura, distância e velocidade que valorizam determinadas imagens. Em *O estado das coisas* podemos dizer que existem três tempos no filme e que os meios de transporte determinam o ritmo do próprio filme. O primeiro momento acontece em Portugal e as personagens não se utilizam de meios de transporte constantemente, o filme tem um ritmo lento. O segundo movimento ocorre quando o diretor Fritz chega a Los Angeles, ainda tem esperança de concluir o filme e passa quase todo o seu tempo circulando dentro de um carro à procura de Gordon, o produtor. O filme adquire velocidade, o som do *rock* passa uma sensação de liberdade e violência. O terceiro movimento é o diálogo com Gordon também num carro em movimento, mas ao contrário do segundo, passa a sensação de estagnação, de impossibilidade de se chegar a algo, de se estar andando em círculos, que é literalmente o movimento do carro de Gordon.

Em *Alice nas cidades* temos vários meios de transporte, desde o avião, que permite uma visão panorâmica e distante, o carro (no qual Philip viaja pelas estradas dos Estados Unidos e pela região do Ruhr, na Alemanha), o trem em Nova Iorque, o bonde em Wuppertal, o barco na região do Rhur e para completar o trem no qual Alice e Philip viajam para Munique, que foi filmado de um helicóptero. A viagem e o movimento são a essência de *No decorrer do tempo*. Na tela temos constantemente o caminhão de Bruno passando pelas estradas. O filme se desenvolve de maneira contínua e fluida, no ritmo do caminhão, que conduz a personagem.

Wenders tem fascinação pela idéia do duplo movimento, ou seja, pela imagem de dois veículos que se deslocam ao mesmo tempo. Em *Alice nas cidades*, temos o trem aéreo de Wuppertal que se desloca simultaneamente aos carros na rua abaixo do trem. Esta cidade

²¹ DUBOIS, Philippe, PETIT, Catherine e DELVAUX, Claudine. *Les Voyages de Wim Wenders*. Bruxelas, Editions Yellow Now, 1985. p. 24

foi escolhida em função do trem aéreo, um meio de transporte raro.²² Em *No decorrer do tempo*, depois que Robert e Bruno discutem na barraca abandonada pelos americanos e se separam, temos primeiro o plano do trem de Robert e em seguida do caminhão de Bruno, os dois viajam praticamente lado a lado, os trilhos são paralelos à estrada, até que se separam e vão para lados opostos. Mesmo os veículos em Wenders são elementos de distanciamento, não permitem a convergência, a comunicação, são antes elementos que aprofundam a separação e impedem um contato real entre as pessoas e a paisagem.

²² *Alice dans le ville, op. cit. p. 61.*

Capítulo 2

OS ANDARILHOS MODERNOS

“A filosofia é saudade - ânsia de sentir-se em casa em todos os lugares.

Novalis

2.1 - Viajante

As personagens wendersianas dos filmes em p&b apresentam vários elementos em comum: movimento, estranhamento ao olhar para a paisagem, solidão, insatisfação e desgarramento. Vamos destacar essas características em algumas personagens para demonstrar que a sua relação com o espaço tende a oprimir o homem e valorizar a paisagem. Essa relação colabora com a nossa hipótese de que os filmes do grupo A apresentam inúmeras características românticas. Para explicitar essa relação apresentamos alguns exemplos da literatura e também da pintura romântica alemã. As características das personagens que reafirmam a modernidade de Wenders nós encontramos numa personagem do início do século XIX, o *flâneur*, que será discutido mais adiante.

A primeira personagem wendersiana que apresentamos com essas características é o viajante. Viajar é sempre um ato de liberdade independente do destino. “Toda viagem tem sempre os mesmos momentos constitutivos: a partida, que reproduz ontogenicamente o trauma do nascimento; o instante em que cada um de nós é expelido do útero para a viagem da vida, e filogeneticamente o momento em que os primeiros homens abandonam sua pátria; o percurso, travessia (...); e sobretudo o momento humano por excelência, que movimenta todo processo, a viagem como desejo, a fantasia do novo, a esperança de chegar, o encontro com o país sonhado”¹.

Seguindo esse raciocínio, o viajante, portanto, é alguém que experimenta constantemente esta sensação de liberdade e traz intrinsecamente a viagem como desejo, como ideal do novo e a esperança de chegar. Não é exatamente o que acontece com as personagens wendersianas como vamos perceber. Elas passam uma sensação diferente, de

¹ ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade. Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro, Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993. p. 7 e 8.

desgarramento, muito mais do que de liberdade. A viagem de Philip, de *Alice nas cidades*, começa com o desejo de conhecer o país sonhado, os Estados Unidos. Ele viaja num *Chrysler* da Carolina do Norte até Nova Iorque. A paisagem observada por ele é constituída de estações de serviço, postos de gasolina, motéis, placas publicitárias, *out-doors* e lanchonetes. A sequência da sua chegada a Nova Iorque começa com um *travelling* lateral, que vai revelando aos poucos a cidade por cima da ponte do rio Hudson. Durante toda viagem de Philip, os *travellings* laterais serão frequentes, pois representam o ponto de vista de Philip, que observa a paisagem distraidamente, enquanto canta as canções do rádio.

A segunda parte da viagem o conduz a Amsterdã, que não é o destino desejado, mas o único possível devido a uma greve de aeroviários. Depois ele vai a Wuppertal, outra viagem que ocorre em função de Alice. A paisagem da cidade, que continua sendo observada por Philip e agora Alice, é marcada por um trem aéreo. A próxima viagem, também determinada pelo acaso, pois Alice acredita que seus parentes moram nesse local, é para a região do Ruhr, onde a paisagem apresenta uma mistura de campo e áreas industriais. Nessa parte da viagem, na Alemanha, percebemos um outro aspecto: Philip e Alice estão há tanto tempo na estrada que todos os lugares lhe são indiferentes, parecem iguais.

A sequência em que este fato fica claro acontece quando os dois estão indo para a região do Ruhr e fazem o café da manhã numa mesa de pedra no alto de um mirante - de onde veem toda a região -, fazem ginástica e mais tarde tomam banho num parque público. Depois de se deixar levar e num determinado momento resistir a uma viagem não programada, Philip conforma-se com a sua condição e passa a aproveitar a companhia de Alice.

O viajante wendersiano tem um certo estranhamento provocado pelo desconhecido, mas a esperança de chegar e ter suas expectativas alcançadas não se concretiza. A primeira parte de *Alice nas cidades* revela exatamente isso: depois que Philip chegou nos Estados Unidos e não conseguiu satisfazer seus desejos nem encontrar as referências que cultivou sobre a América, não tinha mais importância o lugar para onde iria, por isso aceita passivamente ir para Amsterdã e depois se deixa levar pelo trajeto desejado por Alice. Nesse sentido temos

que considerar uma referência biográfica. Wenders diz que esse filme retrata sua decepção quando, aos 15 anos de idade, foi pela primeira vez aos Estados Unidos depois de ver muito filme americano e ouvir muito *rock*.

Em *No decorrer do tempo*, a ausência de um destino pré-estabelecido está relacionada com o ideal dos *roads movies*: um caminhão que é ao mesmo tempo casa, meio de transporte e oficina de trabalho. É o caminhão de Bruno, que o conduz por toda região próxima da fronteira entre as duas Alemanhas. Uma das imagens mais frequentes nesse filme é o caminhão vindo de uma estradinha sinuosa, algumas montanhas e o céu, que se perde no horizonte. É a luz que vai diferenciar cada chegada e partida do caminhão de Bruno. O anoitecer e o amanhecer também vão revelar paisagens diferentes. O fim de tarde, revela a luz se esvanecendo, o caminhão se aproximando pela direita por entre as árvores que rodeiam a estrada, do outro lado da estrada aparecem algumas casas com as luzes acesas e ao fundo as montanhas escondidas pela neblina. Na manhã seguinte normalmente nos surpreendemos com a diferença da paisagem que vimos à noite, tudo fica mais real e a luz do sol define as árvores, a montanha e a estrada, que com a neblina pareciam uma coisa só estendendo-se até o horizonte.

Aqui, além dos *travellings* laterais que revelam o ponto de vista de Bruno ou Robert, temos várias imagens do caminhão realizadas com uma câmera fixa, colocada na beira da estrada a espera do caminhão. A constante presença do caminhão de Bruno cria uma relação diferente com a paisagem, ela não é apenas observada pelos protagonistas, mas eles passam a fazer parte dela. Algumas dessas imagens também revelam detalhes da paisagem. Em uma das sequências feitas na estrada, um primeiro plano mostra algumas plantas balançando ao vento e no centro da tela, o caminhão seguindo por uma estradinha. Além disso, temos as imagens mostradas pelos espelhos retrovisores, nas quais a paisagem vai ficando para trás com o deslocamento do caminhão. Algumas imagens, que também configuram o ponto de vista de Bruno e Robert são feitas de dentro do caminhão mostrando a estrada e a paisagem surgindo à sua frente.

Um dos grandes momentos do filme ocorre quando Wenders tenta expressar o inexprimível: a sensação de liberdade de Bruno e Robert quando saem da casa onde Bruno passou a infância e seguem por uma estradinha sinuosa numa motocicleta, deslizando para dentro da paisagem que vai se abrindo e fluindo com o movimento dos dois; a música (extradiagética) do saxofone completa a cena. Dubois se referindo ao acerto de contas que acontece entre as duas personagens e o seu passado diz que: “a viagem não é jamais vã. Ela permite, através de uma excursão no espaço, encontrar o tempo e sua própria história-identidade, por que o retorno dos dois homens se completa em uma viagem fortemente regressiva - aparentemente uma viagem em lugar da psicanálise”².

Em *O estado das coisas* os viajantes caminham por uma paisagem erma e desolada tentando chegar a um local próximo do mar. A paisagem formada por areia, pedras e vegetação rasteira nos parece estranha, assim como a vestimenta dos viajantes, até descobrirmos que se trata de uma ficção científica (um filme dentro do filme) e aquelas pessoas são os sobreviventes de uma guerra nuclear. A segunda viagem do filme é de Sintra, no litoral português onde o filme está sendo rodado, para Lisboa. São três personagens que viajam ao mesmo tempo em meios de transporte diferentes, com um único objetivo: refugiar-se num bar em Lisboa.

A paisagem em Portugal é menos agressiva com seus casarios antigos, vistos de dentro do bonde, que leva alguns atores para a capital portuguesa. Na terceira viagem do filme, Fritz, o diretor do filme dentro do filme, é obrigado a abandonar seu trabalho e ir para Los Angeles procurar o seu produtor. A paisagem de Los Angeles é constituída de estradas repletas de placas publicitárias, estacionamentos vazios, estações de serviço, arranha-céus e ruas vazias. Essas paisagens retratam de certa forma o estado de espírito de Fritz, que, angustiado, anda em círculos com o carro que alugou à procura do produtor. O momento de liberdade acontece quando Fritz passeia de carro à noite em Los Angeles com o vento batendo em seu rosto até estacionar num *fast-food* e encontrar Gordon. O encontro com o produtor marca o fim da sua perambulação inútil por Los Angeles, mas as expectativas que

² *Les voyages de Wim Wenders, op. cit., p. 1.*

motivaram a sua viagem não são satisfeitas, pois Gordon está envolvido com a máfia e não tem dinheiro para concluir o filme.

A partir dessas descrições fica claro que as personagens wendersianas, nos filmes preto e branco, são viajantes que devido às grandes expectativas que nutrem em relação às viagens, tornam-se logo frustradas e colocam-se numa posição de observadoras do mundo. Essa atitude provoca um distanciamento da paisagem e do mundo. A falta de envolvimento, aproximação e conhecimento também torna as coisas maiores do que elas são. Por isso as personagens têm uma relação quase que de inferioridade com a paisagem, pois ela se apresenta sempre com seus espaços monumentais, o que parece impedir qualquer integração. Este sentimento de pequenez diante da paisagem ocasiona um mal estar no mundo e a dificuldade de comunicação. Por outro lado, o constante movimento do viajante também leva à solidão e a uma certa melancolia. Walter Benjamin diz que “uma das características do temperamento melancólico é a sua inclinação para longas viagens - vejam-se o mar, os barcos e o horizonte nas gravuras de Dürer³”.

A melancolia, em Wenders é provocada por um certo mal estar no mundo, uma sensação de deslocamento que acompanha quase todas as suas personagens. É essa sensação que coloca as personagens wendersianas em movimento e torna a viagem mais importante do que a chegada. A melancolia em Wenders pode ser pensada também em comparação com a obra do pintor Caspar David Friedrich, que é sugerido em *Falso Movimento*, quando Wilhelm Meister ao final de sua viagem pela Alemanha sobe até o Zugspitze, o ponto mais alto do país. Essa imagem lembra o quadro *O peregrino* feito por volta de 1818, pelo pintor romântico.

A pintura romântica apresenta o mundo como uma imensa figura, onde se estabelece um paralelismo constante entre a luta da luz com a escuridão, as cores e a história metafísica do mundo. As figuras humanas dos quadros de Friedrich, raras, quase sempre de costas para o espectador e de frente para a paisagem, são engolidas pela natureza que, embora não sendo exótica ou exuberante, é de uma grandiosidade incompreensível. Podemos encontrar

³ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole*, São Paulo, Fapesp/Edusp, 1994. p. 366

relação semelhante das personagens com a paisagem nos filmes de Wenders, apesar de o cineasta estar muito mais preocupado com o registro, ao contrário do pintor romântico que observa e recria mentalmente tudo que viu. “Após longos passeios pelo campo, ele desenha com um traço preciso, consciente e um pouco seco, para concluir depois. Assim suas paisagens são essencialmente elaboradas. Ele reconstrói a natureza de maneira a fazê-la exprimir o que diz sua voz interior... *A lei do artista é seu sentimento. A sensibilidade pura não pode jamais estar em contradição com a natureza, deve estar sempre em conformidade com ela*⁴”. David d’Angers durante uma visita que fez à Dresden em 1834, disse que Friedrich havia descoberto “a tragédia da paisagem”.

Wenders descobriu a possibilidade de contemplar “o vazio da paisagem” de dentro do movimento. Essa descoberta está de acordo com o momento histórico do cineasta e revela a tentativa de um ex-pintor continuar captando as paisagens e possibilitando aos espectadores a sua contemplação. Mas de que movimento falamos? O movimento dos diversos meios de transporte que aparecem em seus filmes, mas principalmente do movimento do filme. Wenders quer dar aos espectadores o tempo de olhar, criando para seus filmes um ritmo próprio. Por isso seus longos *travellings* passeiam sem pressa pela paisagem, acompanhados por uma história que vai se delineando no decorrer do tempo e a partir das paisagens. “A velocidade e o movimento nos filmes de Wenders estão ligados diretamente ao princípio nostálgico, porque são representações do que não pode ser reproduzido, um ponto cego do registro, são a imagem de uma experiência não vivida, imaginada. Através do cinema o espectador se transforma num nostálgico de uma lembrança que não é sua.⁵”

Mas, as paisagens também têm a ver com o tempo do cineasta, com os acontecimentos que determinam suas atitudes perante a arte. Por isso as paisagens que vemos em seus filmes são vazias. Os vazios de Wenders tentam se contrapor à saturação de imagens que povoam nossas cidades. É em suas paisagens vazias que Wenders espera mostrar ao espectador como essas paisagens têm coisas para serem olhadas. Além de valorizar a paisagem tanto

⁴ MOISY, Pierre. “*Paysagistes romantiques allemands: Runge, Friedrich, Carus*” in Les Cahiers du Sud-Le romantism allemand, Marseille, Ed. Rivages, 1983. p. 50

⁵ *A identidade transparente. Op. cit. p. 90*

quanto Friedrich, Wenders também a utiliza para retratar a solidão do homem no mundo, pois o cineasta moderno não consegue acreditar que a sua arte possa mediar qualquer tipo de relacionamento. Por isso o seu cinema trata sempre da impossibilidade do homem se encontrar na natureza ou se comunicar com o outro. A melancolia é então resultado deste ensimesmamento, desta distância que se estabelece entre o homem e o mundo, que impede qualquer aproximação e os condena à solidão.

2.2 - O andarilho

No romantismo alemão a personagem que incorpora as características do viajante - movimento, solidão e desgarramento - é o andarilho ou peregrino. Personagem arquetípica do romantismo: marginal, livre, desligado da vida sedentária da burguesia, o andarilho é o símbolo do homem nostálgico, não radicado, sempre em trânsito. É esse desejo frustrado de fusão e unidade com o mundo, que leva os românticos a se tornarem andarilhos espirituais, assim como as personagens wendersianas.

O andarilho já aparece em *Heinrich von Ofterdingen* (1802), romance de formação de Novalis, que narra de um modo onírico o desenvolvimento de Heinrich, suposto autor da “Canção dos Nibelungos”. Heinrich parte em busca da flor azul que se tornou símbolo do desejo romântico. Em 1826, o andarilho será tema do livro *Da vida de um imprestável*, de Joseph Freiherr von Eichendorff (livro que a mãe de Wilhelm Meister coloca na sua mala, no filme *Falso Movimento*). É a história da vida sem compromisso de um jovem andarilho que se deixa levar passivamente pela corrente da vida. Essa figura ressurge no *Knulp*, de Herman Hesse.

Outro viajante com características de andarilho surge no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, também romance de formação, de Goethe. O romance é adaptado por Wenders em *Falso Movimento* (1974). *Wilhelm Meister* foi tratado durante muito tempo como o modelo inspirador do romantismo. O protagonista de Goethe anseia em seu processo de desenvolvimento pela integração na realidade. O protagonista dos românticos, por sua vez, projeta seu anseio em dimensões que transcendem a realidade, à esfera do sonho e da imaginação. A realidade empírica serve apenas de base a partir da qual a fantasia cria seu próprio mundo. Em *Falso movimento* as características românticas estão

mais fortes que no romance de Goethe. O protagonista da adaptação de Wenders também não consegue se integrar. Ao final da sua viagem, apenas deduzimos que conseguiu enxergar o mundo com outros olhos, um olhar do alto do monte Zugspitze, o ponto mais alto da Alemanha.

“Em Wenders, cuja afinidade com o romantismo já se manifestou várias vezes, a vontade de viajar tem traços inequivocadamente românticos. Que seus peregrinos se utilizem dos meios de locomoção do século XX pouco altera a situação. Contudo, tais personagens evidentemente evoluíram com relação as suas antecessoras, embora a mobilidade que as caracteriza também encontre o primeiro impulso num momento de utopia romântica. Em Wenders, as viagens se tornam cada vez mais um fim em si. Para o viajante, consistem principalmente numa prova de que ele está vivo, que ainda tem forças para resistir, que ainda não se conformou com a estagnação da vida, com a morte por antecipação durante a vida”⁶.

É enquanto um homem nostálgico, não radicado, sempre em trânsito e em busca de sua identidade, que Philip lembra o andarilho romântico. Esse andarilho moderno, que viaja pela América, com seu *Chrysler* e uma polaróide, sonha encontrar a unidade entre o seu eu e o mundo, com o qual não consegue se comunicar. Essa busca pela unidade nos filmes em p&b aparece como uma nostalgia por um estado original, que leva as personagens a vagarem sem se importarem com o destino da viagem, característica forte no viajante wendersiano. Esse desejo de unidade, de abolir a dualidade - entre o mundo físico e espiritual, o cinema e o real, o significante e o significado - faz parte da proposta de cinema de Wenders e reafirma o aspecto idealista do seu cinema.

É esta mesma proposta idealista que leva Bruno, de *No decorrer tempo*, a percorrer as cidades do interior da Alemanha consertando projetores de cinema. Um viajante, que está sempre chegando e logo partindo, não tendo a sua viagem um destino certo, mas apenas o pretexto de manter os cinemas das pequenas cidades funcionando. Durante o trajeto entre uma cidade e outra, Bruno fica sujeito ao acaso, conhece algumas pessoas, escuta a história

⁶ *Olhos não se compram. op. cit. p. 85.*

de outras, conhece novas paisagens. A sua viagem interior, ou seja, ao seu passado começa quando encontra Robert e ambos passam a viajar juntos. Os problemas de Robert com sua ex-mulher e com seu pai acabam por afetar Bruno, que começa a refletir sobre seu próprio passado e acaba voltando para a casa em que viveu na infância. O filme mostra a dupla viagem das personagens: em direção ao interior da Alemanha (física) e ao seu passado (psíquica).

Em *O estado das coisas* esses dois tipos de viagem também estão presentes. É o desejo de fazer cinema que leva o diretor Friedrich e toda sua equipe a Sintra, no litoral português. É esse mesmo desejo que o levará a Los Angeles. Essa viagem, inicialmente física, com objetivos bem definidos, torna-se uma viagem psíquica quando acaba a película e todos têm que aguardar o recomeço das filmagens. Para preencher o tempo, as personagens passam a dedicar-se a seus próprios afazeres, mas não conseguem se satisfazer. As suas dificuldades em relação a essa outra atividade as leva a pensar sobre si próprias e suas frustrações.

2.3 - O flâneur

Uma outra personagem com as características que apresentamos - movimento, estranhamento, solidão e desgarramento - é o *flâneur*. A diferença mais evidente entre essa personagem e o andarilho é que o *flâneur* é uma personagem urbana. Até o século XVIII, mesmo as maiores cidades ainda ocupavam um espaço físico relativamente restrito, o que implicava numa pouca variedade de paisagens para o olhar. Além disso, tinham uma população pequena o suficiente para que seus habitantes estivessem envolvidos numa restrita malha de relações sociais. Isso significa que ao sair às ruas de sua cidade, o indivíduo era imediatamente reconhecido, tanto em sua pessoa, quanto pela sua função e posição social. Dessa forma, aqueles que desejavam a solidão ou a busca de novas paisagens, como as personagens românticas dessa época, necessariamente tinham que se afastar para o campo.

É somente com as cidades modernas do século XIX que o *flâneur* surge, pois o enorme crescimento demográfico e territorial da cidade vai possibilitar o anonimato. Uma necessidade vital para o *flâneur*. O anonimato possibilita a sua circulação pela cidade sem interferências, transformando-o em um desenraizado, que pode ir a todos os lugares, mas não está “em casa” em lugar nenhum, nem na sua própria cidade. Para o *flâneur*, mesmo tendo nascido nela, a cidade não é sua pátria. “O *flâneur* é um alegorista da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado, reconhece-a sempre em seu verdadeiro rosto - um rosto surrealista -, vendo em todos os seus momentos seu lado de paisagem, em que ela é natureza, e seu lado de interior, em que ela é quarto”⁷.

O *flâneur*, enquanto fenômeno moderno, promove uma espécie de síntese entre realismo e romantismo. Ao mesmo tempo que abomina a multidão, que dificulta seu deslizar por entre as mercadorias, ele precisa da efervescência da multidão para existir; embora conheça todos os seus problemas e sinta repugnância pela cidade, adora a sua diversidade. O *flâneur* consegue estabelecer relação entre dois níveis de realidade: o interno e o externo. Walter Benjamin explica, em seu livro *Passagens*, como o *flâneur* funciona dentro desse vaivém entre dois níveis de realidade, a ‘objetiva’ e a ‘onírica’, e dentro destas, a tensão entre utopia e mito. “O itinerário do *flâneur* foi construído de modo a ilustrar esta dialética. Sua percepção funciona sempre em dois registros, em dois níveis de realidade - a objetiva e a onírica. E dentro desta há sempre o vetor utópico e outro mítico”⁸.

O *flâneur* também tornou-se tema da literatura na metade do século XIX, principalmente de Baudelaire, que é objeto de estudo de Walter Benjamin. É em função dessas características que achamos apropriada a relação com as personagens wendersianas, que também trazem consigo as questões modernas suscitadas pelo *flâneur*: o prazer que a cidade suscita, a repugnância pela inflação de imagens que a poluem, o anonimato e a distância das pessoas, mas ao mesmo tempo o desejo de integração.

⁷ ROUANET, Sérgio Paulo. “É a cidade que habita o homem ou são os homens que moram nela?” In Dossiê Walter Benjamin, São Paulo, Revista USP, N. 15, janeiro, 1993.

⁸ Dossiê Walter Benjamin, Revista USP, op. cit..

Outra aproximação entre o *flâneur* e o andarilho das personagens wendersianas são os espaços que elas percorrem. As ruínas da cidade estão sempre presentes nos filmes de Wenders como um índice de uma outra época, da existência de outra cidade anterior, fragmentos da própria história da cidade. Para o *flâneur* as ruínas aludem ao mundo que construiu as cidades e também as destruiu. As ruínas são a essência das cidades, a antecipação de um estado futuro.

A rua, outro símbolo do urbano, é tema constante no cinema desde de Lumière, sendo mesmo muitas vezes a protagonista. Já Griffith escolhera a rua como espaço dominado pelo acaso, constituindo-se em eixo central de vários de seus filmes. Eisenstein observou como a rua é incorporada pelas personagens griffthianas. “...A vida equivale à rua, que no sentido amplo do termo não é só o conjunto de impressões fugazes e de encontros casuais, é o lugar onde o fluxo da vida há de confirmar-se. Em lugar dela o que se apresenta é um fluxo incessante de possibilidades e de significados quase intangíveis. Este fluxo provoca um regozijo no *flâneur*, ou, inclusive, pode criá-lo: a vida da rua, essa vida que dissolve constantemente as configurações que estão a ponto de criar e produzir a embriaguez”⁹.

A rua dos primeiros *flâneurs* era iluminada por lampiões a gás, onde os transeuntes caminhavam tranquilamente dividindo o espaço com uns poucos veículos. Ao final do século XIX o panorama vai se modificando com o desenvolvimento da indústria. No texto “Perda do Halo”, Baudelaire descreve como as coisas estavam ficando em Paris: “...Meu amigo, você sabe como me aterrorizam os cavalos e os veículos? Bem, agora mesmo eu cruzava o *boulevard*, com muita pressa, chapinhando na lama, em meio ao caos, com a morte galopando na minha direção, de todos os lados, quando fiz um movimento brusco e o halo despencou da minha cabeça indo cair no lodoçal de macadame”¹⁰.

⁹ BENJAMIN, Walter in KRACAUER, Siegfried. *Teoria del Cine: la redencion de la realidad física*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1989. p.103.

¹⁰ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

Diferentemente do *flâneur*, o andarilho romântico caminha por paisagens amplas, passando por pequenos vilarejos e encontrando uns poucos camponeses. A sua permanência na cidade é pequena: recuperado da caminhada e abastecido de alimentos, o andarilho retoma a estrada. O seu caminhar só é interrompido para rápidos descansos, refeições ligeiras e para contemplar a paisagem. Este é o real objetivo do seu deslocamento, observar as diversas paisagens que vão surgindo no caminho, entrar em comunhão com a natureza, buscando a sensação de unidade.

A rua do século XX não pertence mais aos homens, mas ao tráfego. Inserindo-se nesse contexto, as personagens wendersianas retomam o ideal do *flâneur*, na cidade, e do andarilho, nas estradas. Em *Alice nas cidades*, Philip viaja de carro por estradas observando as placas publicitárias e *out-doors* iluminados. Durante o trajeto, ele também interrompe sua viagem para fazer suas refeições em lanchonetes e *fast-foods*. À noite dorme em hotéis e distrai-se vendo televisão. É de dentro do seu carro que olha as paisagens que se agigantam com suas pontes e seus viadutos.

O que caracteriza essas imagens que estamos descrevendo é o senso de observação de Philip. Mesmo inserido numa paisagem onde tudo parece igual, um contexto que leva a alienação do mundo físico, a personagem de Wenders não lhe é indiferente, apenas revela estranhamento. Esse estranhamento é provocado também pelo fato de Philip ser estrangeiro e não estar habituado àquela paisagem. A tendência das pessoas é não olhar mais por onde passam; depois de passar muitas vezes pelo mesmo local, ver a mesma paisagem, memorizamos sua imagem e nos desinteressamos. É somente o olhar do estrangeiro que consegue encontrar a novidade em algo que se tornou comum pelo hábito.

Isso também se deve à condição privilegiada do cinema, que consegue observar coisas invisíveis aos nossos olhos, ou por se tratar de algo muito grande ou muito pequeno, ou ainda por tratar-se de um cineasta olhando um país que não é o seu. É essa peculiaridade que também vamos encontrar em *O estado das coisas*, onde uma câmera baixa mostra em primeiro plano as pedras e a areia com as personagens se aproximando ao fundo sob um sol escaldante, criando uma paisagem lunar e ampliando o espaço de um velho hotel em

Sintra, no litoral português até sugerir uma grande dimensão, que realça o abandono e desespero das personagens da ficção, no início do filme. Wenders explora essa prerrogativa do cinema de valorizar certos tipos de paisagem. Como já dissemos, a rua do século XX pertence ao tráfego e podemos observá-la da escala humana ou de dentro dos carros e outros meios de transporte - helicópteros, bondes.

O cinema não só possibilita essas alterações de escala, como também a mudança total de contexto, como acontece na sequência de Los Angeles em *O estado das coisas*. Fritz está tentando encontrar Gordon, o produtor do seu filme, e Wenders esvazia ruas e estacionamentos, mostrando o estado de desalento e solidão de um homem numa cidade estranha à procura de alguém. Por isso é sugestiva a admiração que Wenders nutre pelo fotógrafo francês Eugène Atget, que fotografou a Paris do início do século. As suas célebres fotos se diferenciam pelas suas cidades sem pessoas. Walter Benjamin¹¹ acredita que a cidade vazia é o cenário perfeito para o teatro do crime. A apresentação de paisagens sem a presença humana é também o indício de algo sinistro.

Em *O estado das coisas* Wenders consegue esvaziar um estacionamento na superpovoada Los Angeles. Tal como na descrição de Benjamin, isto ocorre antes do crime que vitima Gordon, e em seguida, Friedrich Munro. Essa relação entre a cidade vazia e o perigo, estabelecida nos filmes *noirs* americanos, estava presente na literatura com Edgar Allan Poe e nos ensaios de Baudelaire sobre o heroísmo do homem moderno. Adaptar o ambiente para demonstrar o que uma personagem está sentindo é recurso típico do romantismo que acreditava ser o mundo um reflexo do estado de espírito do homem.

A cidade do *flâneur* também apresenta uma certa dualidade: durante o dia está repleta, uma multidão lutando pelo seu espaço. Mas esse acesso à cidade também gera problemas que até então eram desconhecidos, e a cidade passa também a ser identificada com o desconhecido, o crime e a solidão. Essa nova realidade esvazia a cidade durante a noite e torna-a um mistério, que alimenta a imaginação dos escritores de romances policiais, favorece as atividades marginalizadas e a boemia. A cidade do século XX também oferece

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Mágia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

os seus perigos. Mas, já não apresenta espaços vazios, por isso o cineasta recorre a cenários quando o vazio é necessário.

Segundo Wenders, Berlim é uma cidade única porque, durante a guerra, foi brutalmente destruída - e essa destruição se prolongou até mais tarde, com a divisão da cidade. “Berlim tem muitas superfícies vazias. (...) Eu tinha a sensação de que essa cidade pode ser definida melhor pelas suas superfícies vazias do que pelas cheias. Quando há muito o que ver, quando uma imagem é muito cheia, ou quando há muitas imagens, nada se vê. ‘Muito’ torna-se bem rápido ‘absolutamente nada’. (...) Vocês conhecem também o efeito inverso: quando uma imagem é quase vazia, muito despojada, é capaz de fazer surgir tantas coisas que chega a preencher totalmente o observador, transformando o vazio em tudo”¹².

Em *No decorrer do tempo* o vazio é uma característica natural das pequenas cidades localizadas na fronteira da ex-Alemanha oriental. A paisagem é formada por tradicionais casas alemãs que hoje se encontram num ambiente de desolação e abandono. Aqui também Wenders insere o olhar do estrangeiro para captar melhor as sutilezas do seu próprio país. É o olhar de Walker Evans, fotógrafo americano que registrou a depressão na região sul dos Estados Unidos na década de 30, numa viagem feita por incumbência da *Farm Security Administration*. “A sua coleção fotográfica distingue-se por um estilo único, é realmente um trabalho sobre o conceito de ‘Depressão’¹³”. Walker Evans faz fotografias em preto e branco, por isso interessa tanto a Wenders. “Conheço o trabalho de quase todos os grandes fotógrafos. Mas a fotografia interessa-me mais do que os autores. Evidentemente, durante muito tempo, Walker Evans foi o meu herói (...)”¹⁴

Assim como os retratos de Evans, a desolação da região junto à fronteira alemã oriental era, para Wenders, também uma área de depressão, todos partiam, era uma região sem esperança. “Tínhamos a impressão de estar a fazer uma espécie de relatório, semelhante ao de Evans”¹⁵. A influência de Evans está presente na cena em que Bruno e Robert

¹² *La vérité des images. op. cit. p.141*

¹³ *Lógica das imagens. op. cit. p. 128*

¹⁴ Wim Wenders in CIMENT, Michel. *Hollywood: entrevistas*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1988. p. 320.

¹⁵ *Idem. ibidem*, p. 128

encontram uma barraca, repleta de grafites, construída pelos soldados americanos. “Encontramos este pedaço da América numa terra de ninguém alemã e aí se uniram a fonte de inspiração e a realidade”¹⁶. É o olhar de Evans que orienta Wenders e sua equipe na procura pelas melhores imagens. Em *No decorrer do tempo* também encontramos o aspecto de denúncia do fim dos cinemas nas cidades do interior da Alemanha, decorrente da pesquisa realizada por Wenders antes de iniciar as filmagens. Essa busca pela objetividade acrescenta um elemento realista que se harmoniza com o romântico.

2.4 - O olhar do estrangeiro

As três figuras - o viajante, o andarilho e o *flâneur* -, que apresentamos acima, têm em comum uma característica fundamental no cinema de Wenders: um olhar que percebe a paisagem com estranhamento. É o olhar do estrangeiro, um dos recursos usados por Wenders para mostrar as paisagens com mais objetividade. Essa é sua função do ponto de vista fílmico, enquanto especificidade do diretor e da relação que ele estabelece entre o mundo e o cinema, mas do ponto de vista dramático e metafísico, o olhar do estrangeiro assume outras características. É na falta de pátria que, conseqüentemente, leva à crise de identidade e à busca por ela, que encontramos relações com a “sensação de ser estrangeiro”.

A sensação de ausência de uma pátria é uma temática recorrente em Wenders e está relacionada com a sensação de ser um eterno estrangeiro. Existem vários fatores da história alemã que fundamentam essa recorrência temática: o nazismo, a derrota da Alemanha na guerra, a ocupação estrangeira, a divisão do país e, principalmente, a forma como os alemães tentaram superar essas questões através do trabalho e do esquecimento. “Renegamos todos os acontecimentos em que estávamos implicados culpavelmente, mudamos o valor do seu significado, os atribuímos a outros; e, em todo caso, não os vinculamos, em uma vivência retrospectiva, com nossa identidade. Glorificam-se os avanços vitoriosos, e raras vezes se pensa na irresponsabilidade com que também milhares de alemães foram sacrificados numa embriaguez de grandeza”¹⁷.

¹⁶ *A lógica das imagens. Op. cit.* p. 128

¹⁷ MITSCHERLICH, Margarete, Alexander. *Die Unfalhgkei tzu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*, Munchen, Zuerich: R: Piper, 1985.

Wenders, ao contrário, quer mostrar as feridas que permaneceram na paisagem. Berlim é a cidade onde essas feridas estão bastante presentes e elas transmitem a história tanto quanto um livro ou documento. “(...) Há prédios que estão completamente livres num dos lados porque o prédio vizinho não foi reconstruído depois da destruição. Chamam as paredes laterais desses prédios de muros cegos, e não se vê nada parecido em outras cidades. Essas superfícies vazias são feridas, e eu gosto dessa cidade por causa de suas feridas”¹⁸.

A pátria, enquanto representação da unidade de um país, poderia ser vista como o equivalente ao paraíso perdido dos românticos. As personagens wendersianas são seres errantes, sempre em busca de sua pátria. Como Wenders é um autor moderno, a idéia de pátria apresenta-se como um conceito dialético: é ao mesmo tempo o lugar da saudade e da intimidação. Segundo Peter Buchka isto acontece devido à condição do movimento e à relação ambígua de Wenders com a idéia de pátria.

Esses sentimentos ficam claros quando Philip, mesmo sem dinheiro e precisando tomar conta de Alice, reluta em procurar os seus pais, que vivem nas proximidades da região do Ruhr. Dificuldades semelhantes percebemos em Robert, quando ele retorna à casa do pai em *No decorrer do tempo* para um acerto de contas - é claro que isto acontece somente quando não resta mais nada a fazer para “encontrar sua história”. É um encontro frio, não há diálogo nem envolvimento. Em *O estado das coisas*, era um pai que é admirado e respeitado, mas não é o pai biológico, e sim o pai do cinema alemão, Fritz Lang. “Herzog tem razão ao dizer que nós somos uma geração que não tem pais, somente avós, prefiro dizer que Lang é o pai que eu teria gostado de ter, eu o tenho olhado como um órfão vê o pai dos outros”¹⁹.

A ausência de pátria está ligada à crise de identidade das personagens de Wenders. Através da condição de estrangeiro, as personagens wendersianas vão em busca de sua identidade. É enquanto estrangeiro que Philip de *Alice nas cidades* espera conseguir voltar-se para seu

¹⁸ *Revista do Patrimônio. op. cit. p.186*

¹⁹ AMENGUAL, Barthélemy. “Wim Wenders ou la difficulté d’être allemand” in *Études Cinématographiques*, 159-164, Paris, Lettres Modernes, 1994. p.36

interior, olhar de fora o seu país, na tentativa de forjar uma identidade. “Ser estrangeiro para mim nada mais é do que o acesso direto ao conceito de identidade²⁰”. A busca pela identidade das personagens de Wenders acontece do lado de fora, na estrada, na paisagem e na relação com o outro. Por isso elas sofrem quando não conseguem uma identificação com o mundo exterior.

Em *Alice nas cidades*, a crise de identidade se revela em vários níveis: no plano geográfico, o filme balança entre a Europa e a América sem encontrar equilíbrio. Alice, filha de mãe alemã, nasceu na Holanda e está acompanhando sua mãe nos Estados Unidos. Sentimentalmente e mesmo biologicamente, a história tem lacunas ainda maiores pois o espectador ignora, por exemplo, quem é o pai de Alice. Essa ausência de paternidade é um índice, entre tantos outros, da ausência de origem e de pontos de referência das personagens. As personagens de Wenders perdem sua identidade no tempo, mas é principalmente no espaço, ou melhor, nas paisagens que percebemos isso. Nas sequências iniciais de *Alice nas cidades*, a paisagem se repete de tal forma que agrava a crise de identidade de Philip. Em entrevista a Michel Boujut, Wenders diz que sua primeira viagem aos Estados Unidos foi uma grande decepção, e como tal ela é retratada em *Alice nas cidades*. “O paraíso de minha infância me pareceu vazio e corrompido”²¹.

A paisagem para Wenders também tem uma história, uma personalidade, uma identidade que deve ser levada a sério. “Eu me lembro de ter tido na infância este tipo de convicção. Uma árvore não era apenas uma árvore, mas também um fantasma; e as silhuetas das casas tinham os traços de um rosto (...).²²” Para Wenders nenhuma outra forma narrativa se ocupa da idéia de identidade de modo mais penetrante e legítimo que o filme. Por que nenhuma outra linguagem está em posição para discorrer, ela própria, sobre a realidade das coisas. Wenders acha que as mulheres e as crianças frequentemente sabem mais sobre a identidade do que os homens, por isso Alice participa tão ativamente da busca de Philip por sua identidade.

²⁰ *Idem, ibidem.* p.36

²¹ BOUJUT, Michel. *Wim Wenders*, Paris, Edilig, 1986. p. 9.

²² *Revista do Patrimônio. op. cit.*, p. 185

A identidade tem a ver com a questão da pátria, que segundo Buchka deixamos na infância. “(...) Pátria num sentido próprio não existe, é impossível, porque qualquer realidade iria contrariar a verificação do conceito. E no entanto, toda a idéia de pátria provém de um estado bastante real, mesmo que há muito deixado para trás: a infância”.²³ Buchka também acredita que a história pesava nos ombros das crianças alemãs e que isso mais tarde iria manchar a recordação da infância. “Assim, alienavam-se duplamente da origem: no sentido geográfico e no cultural. Por isso a questão da identidade iria se tornar um problema para elas. Aquela naturalidade com que, em outros tempos ou em outros países, uma criança cresce dentro de uma determinada cultura e um certo espaço vital permanecia-lhes vedada”.²⁴

Benjamin também localiza nas crianças uma percepção de mundo mais aguçada e reflete sobre o seu prazer em colecionar e se apropriar dos objetos: “A criança é especialmente sensível ao prazer da coleção, ligado à sua atividade mais própria que é brincar. Quem brinca, transforma objetos em outros, como o alquimista. Para a criança cada flor, cada pedra, cada borboleta já são o início de uma coleção...Suas gavetas se transformam em arsenal, jardim zoológico, museu do crime”²⁵. Quando se apropria do objeto para sua coleção e o insere em seu universo, a criança também tem acesso à sua identidade. Wenders também parece acreditar na percepção infantil e faz dela um meio para perceber o mundo de um jeito diferente.

Segundo Buchka, Philip não só precisou viajar pela América para tomar conhecimento da sua identidade, como teve que encontrar uma criança (Alice), para de novo compreender o que é uma vida não alienada. “Com isso Wenders nos remete mais uma vez à origem: a infância, onde a questão ainda é experimentar o mundo e não torná-lo compreensível através da organização do experimento que confira ao mundo uma ordem sempre igual. Pois, para as crianças, ainda não se encontra vedado o acesso direto aos fenômenos. Por isso, conseguem ser mais úteis aos adultos, do que estes a elas”²⁶.

²³ *Olhos não se compram. Op. cit. p. 27.*

²⁴ *Idem, ibidem, p. 27*

²⁵ ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1981. p. 31.

²⁶ *Olhos não se compram. op. cit. p. 85*

2.5 - O olhar infantil

O olhar desprevenido, livre de condicionamentos é também um recurso utilizado por Wenders para ter uma percepção de mundo diferente e encontrar novas paisagens. Em muitos dos seus filmes, as personagens infantis desempenham um papel importante. A sua própria infância e as impressões que restaram dela são um referencial forte no seu cinema. Um exemplo são as ruínas e os espaços vazios, paisagens recorrentes em seus filmes, que fizeram parte da sua infância. Cesare Pavese descreve os lugares da infância como lugares sagrados, por possuírem para cada pessoa, a aura da experiência única individual”²⁷.

Wenders passou seus primeiros quatro anos em Düsseldorf, depois mudou-se para Coblença, voltou novamente a Düsseldorf e, finalmente, morou em Munique durante dez anos. “Eu via tropas, soldados, tanques, mas para mim, bem entendido, era como se fosse um espetáculo. Por outro lado, em Coblença, por exemplo, não se tratava do exército americano, mas do francês”. O seu primeiro contato com a cultura americana foi através dos brinquedos americanos. “Um dos meus primos tinha um tio nos Estados Unidos, e graças a ele tinha uma pistola, plumas de índio, e eu tinha inveja dele. Naquela época, na Alemanha, não havia brinquedos, e os únicos que eu conhecia eram os brinquedos americanos. Eu tinha, então, três ou quatro anos e, é claro, não entendia que meu país estava ocupado. Não tinha a mínima idéia a respeito”²⁸.

Crianças que cresceram e brincaram sobre os escombros fazem parte da temática dos cinemas novos em geral. No neo-realismo italiano, temos a criança-adulto, que precisa renunciar à infância para ajudar a família. Alguns trabalham, outros simplesmente roubam e se abandonam à delinquência. O neo-realismo mostra crianças que têm seu caráter deformado pelas circunstâncias, os seus brinquedos se transformam em armas, são elas que vão revelar a inversão dos valores morais na sociedade desta época. São as crianças que assumem as culpas e as responsabilidades, pois a figura do pai é eliminada, o que revela o desejo do cinema começar do zero. Os exemplos mais significativos podemos encontrar em *Alemanha Ano Zero* (R. Rossellini); *Paisá e Ladrões de Bicicleta* (De Sica).

²⁷ Retirado de *Olhos não se compram*, op. cit. p. 27

²⁸ *Hollywood: entrevistas*. op. cit. p. 304.

No caso do Novo Cinema Alemão e mais especificamente no caso de Wenders, a criança surge como um recomeço do zero em que a guerra colocou a Alemanha. Em *Alice nas cidades* temos primeiro o ponto de vista de Philip, um alemão que se encontra nos Estados Unidos, portanto, um estrangeiro. Nas sequências da Alemanha, quando há *travellings* laterais, o ponto de vista quase sempre é de Alice, não apenas porque ela está procurando seus parentes, mas também por que ela tem um olhar novo sobre aquela paisagem há muito conhecida por Philip. Como já dissemos depois de algum tempo passando sempre pela mesma paisagem, retemos sua imagem na memória e já não olhamos para ela. De acordo com Wenders “as paisagens e as imagens urbanas despertam nas crianças emoções, associações, idéias, histórias. Temos a tendência a esquecê-las quando envelhecemos”²⁹.

Alice tem um papel fundamental no filme, ela é o elemento que obriga Philip a sair da sua paralisia emocional. Para localizar os parentes de Alice, ele precisa entrar em contato com as pessoas, pedir informações, é o momento em que sai do seu ensimesmamento. O contato com a paisagem alemã acontece primeiro em Wuppertal, a cidade na qual Alice acha que seus avós moram. Wuppertal é uma pequena cidade distante cinco horas de Berlim, atravessada por um trem aéreo que parece ser o principal meio de transporte no local (vemos poucos carros) e percorre toda a região. As estruturas de ferro do trem, acima das casas e dos canais, a iluminação da cidade e suas casas tradicionais lembram uma cidade futurista com resquícios do passado.

Depois, eles percorrem a região do Ruhr, local onde Philip passou a sua infância e onde seus pais continuam morando. A primeira tentativa de Philip de olhar para si mesmo acontece na Holanda, quando Alice tira uma foto sua com a polaróide e lhe entrega dizendo que é para ele se ver. Quando ele olha a foto não vemos o seu rosto, mas sim os reflexos do rosto de Alice misturados com um Philip mal definido ao fundo. Através do ponto de vista de Alice e de *travellings* laterais, Wenders faz um panorama da paisagem de Wuppertal e da região do Ruhr: suas casas, vegetação, trilhos de trem, muros, cercas.

²⁹ Revista do Patrimônio. op. cit. p. 186

Tanto em *Alice nas cidades* como em *No decorrer do tempo*, o destino dos viajantes é tomar conta de alguém e ir em busca do lugar da infância. Segundo Buchka todas as personagens de Wenders sofrem uma estranha atração pelo lugar da infância. “Mas são acometidos da mesma opressão tristonha e desmedida quando de fato estão nele, aquilo que esperavam encontrar melhor permanece tão imprestável e arruinado como antes, e o que gostariam que tivesse se conservado está tão corrompido quanto os cinemas, ou foi brutalmente degradado e destruído pelo pensamento utilitarista da reconstrução. Invariavelmente, o reencontro com os lugares da juventude apresenta apenas aspectos negativos. Aquilo por que se ansiava desapareceu, aquilo que se temia ainda está lá”³⁰.

Em *No decorrer do tempo*, tanto Robert como Bruno acabam retornando ao lugar da infância e as situações são semelhantes. Robert procura o seu pai e, num acerto de contas, passa a noite escrevendo um texto na primeira página do jornal do seu pai, no qual o acusa da morte da sua mãe. Bruno aparece pela manhã e então os dois tomam emprestado um *Syde-Car* e vão até uma ilha na região do Ruhr em busca da casa da infância de Bruno. O percurso até lá é bastante animado e jovial, mas quando eles chegam Bruno demonstra uma imensa tristeza. A volta à estrada também é animada e descontraída, parece que os dois finalmente tinham encontrado coragem de olhar para trás, para o seu passado e continuar a viagem.

Depois de relacionar as personagens wendersianas com o viajante, o andarilho e o *flâneur*, concluímos que eles não conseguem encontrar sua identidade nem na paisagem, nem no movimento das viagens, ou seja, no mundo externo. Então vão procurá-la na infância, nas recordações trazidas pelo local onde viveram esta fase. É por isso que Wenders atribui um papel importante às crianças.

³⁰ *Olhos não se compram. op. cit. p. 34 e 35.*

Capítulo 3

A paisagem dos cinemas novos

A captação da paisagem em Wenders acontece dentro da proposta dos cinemas novos, por isso faz diversas referências a outros cinemas que podem ser localizadas nos seus filmes sob a forma de citação ou na utilização de alguns recursos estilísticos como o *travelling* e o plano sequência. Esses recursos nos filmes p&b tendem a valorizar a paisagem e reafirmar Wenders como um cineasta moderno. A proposta de sair para a rua com a câmera e mostrar a realidade faz parte do ideário dos cinemas novos, que nascem com a *Nouvelle Vague* na França e no Japão, expandindo-se para o Cinema Novo no Brasil e o Novo Cinema Alemão.

Os cinemas novos surgem a partir do final dos anos 50 em vários países revelando sua situação econômica, política, social e cultural. Na Alemanha Ocidental o processo não foi diferente. Na década de 60 temos o renascimento do cinema independente, primeiro com o chamado *Junger Deutscher Film* (Jovem Cinema Alemão), que tem seu início em 1962 a partir do Manifesto de Oberhausen. Depois com o Novo Cinema Alemão que se delineia no fim da década de 60. Em 1967, Wenders faz seu primeiro curta-metragem *Schauplätze* e transforma os *travellings* que passeiam pela paisagem em sua principal marca.

O Novo Cinema Alemão nasce sob a tutela do governo e das redes de televisão. Já na década de 50 o governo concede alguns incentivos para que o cinema não deixe de existir na Alemanha. Pois, com a popularização da televisão, o tipo de lazer mudou e a frequência no cinema caiu muito. Mesmo com a ajuda do Estado, os custos de produção tinham que ser baixos, pois os incentivos eram pequenos. Além disso, eram mal utilizados, o que produziu um círculo vicioso: tanto os filmes não podiam competir no mercado externo, como pareciam toscos e mal acabados no mercado interno se comparados com o luxo e o glamour de Hollywood. Até os anos 70, o cinema alemão viveu uma crise crônica, quando então o governo começou a participar do financiamento de filmes de forma mais consistente, como parte de uma política para preservar o cinema nacional.

O Novo Cinema Alemão sempre existiu com a contradição de ser financiado em parte pelo Estado, ter que cumprir os compromissos com o mercado do qual dependia para manter a produção e, ainda, tentar encontrar suas características culturais e nacionais, exigência do próprio Estado e também uma das suas propostas estéticas. Além disso, havia a luta com a televisão, que absorvia os filmes e os transformava em produtos culturais indiferenciados.

É nesse contexto que o “cinema de autor” ganha forças na Alemanha, como uma tentativa de superar a contradição existente na obra do cineasta independente que recebe dinheiro do Estado, para garantir sua independência do mercado. A idéia de autor tenta legitimar o produto desta contradição enquanto obra de arte. “O autor é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele”¹. A idéia de autor sempre existiu nas artes em geral, mas ganha forças a partir da “política”.

A “política de autor” surge na década de 50, com os críticos dos *Cahiers du Cinéma*, também conhecidos por “Jovens Turcos”. O objetivo dessa política era distinguir a arte da indústria, destacar o papel do autor individual sobre a equipe, decretar autonomia da imagem em relação ao roteiro e encontrar na linguagem cinematográfica elementos para sua legitimação artística. Por isso elegeram vários cineastas americanos inseridos na indústria cinematográfica, mas que assim mesmo conseguiam manter um estilo. “O método crítico da ‘política’ percebe o autor como uma unidade, ela busca a absoluta coerência interna do sujeito que se expressa. Esta unidade vai ser chamada de ‘matriz’, que passa pela análise do conjunto de filmes de um autor. São as repetições e as similitudes identificadas na diversidade de situações dramáticas propostas por vários enredos que permitirão delinear a matriz”².

No caso de Wenders, é possível localizarmos uma matriz estética e até mesmo temática, porque muitas questões vão se repetir na maioria dos seus filmes: tratamento da paisagem, referência ao cinema americano e aos cinemas novos, movimentos de câmera, auto-reflexividade, revelação do dispositivo cinematográfico, etc. O desejo autoral está presente

¹ BERNADET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*, São Paulo, Brasiliense, Edusp, 1994. p. 22.

² *Idem*, *ibidem*. p. 31 e 32.

nos seus filmes como uma assinatura, principalmente nos filmes em p&b que estamos analisando. Pois são filmes realizados com orçamentos baixos, com uma proposta estética, em que a imagem tem autonomia em relação ao roteiro e Wenders, indiscutivelmente, tem o controle sobre toda a equipe. Em *No decorrer do tempo*, ele literalmente assina o filme na sequência final, quando a câmera mostra o reflexo do sigla WW, nome do cinema Weisse Wand (tela branca) no vidro do caminhão de Bruno.

Para a geração do Novo Cinema Alemão os filmes da década de 30 e 40 estavam irremediavelmente comprometidos pela estética nazista, e os da década de 50 eram considerados esteticamente pobres, por isso dizem começar seu trabalho do zero, em uma “tela branca”. Ou quase do zero, pois vão buscar no cinema alemão da década de 20 a sua referência. Como diz Herzog, os cineastas alemães não tem pais, só avós. Fritz Lang, que com o nazismo imigrou para os Estados Unidos, é uma referência constante em Wenders. Por exemplo, Lang é citado em uma conversa com uma proprietária de cinema em *No decorrer do tempo*. Ela e seu esposo contam a Bruno que faziam a parte sonora dos filmes no piano, na época do cinema mudo e cita *Os nibelungos*, de Fritz Lang (1924).

No filme *O estado das coisas*, o diretor Friedrich Munro, quando chega em Los Angeles, vai até a calçada da fama e coloca os pés na estrela de Lang. Observa-se que o apelido do diretor em *O estado das coisas* é Fritz e que a personagem é reeditada, no recente *O céu de Lisboa*, com o mesmo nome e aborda questões existenciais semelhantes. Wenders viu com muito cuidado todos os filmes de Fritz Lang, antes de ir para os EUA filmar *Hammett*, que tem característica de *film noir*. “...Eu nunca tinha visto os filmes de Fritz Lang como os filmes de um exilado. Foi só há dois anos, quando fui a São Francisco, que revi toda sua obra, em Bekerley, em ordem cronológica para aprender alguma coisa sobre minha própria situação. Isso me ensinou muito sobre o que é um processo de integração em todos os níveis. Era assustador assistir a essa assimilação progressiva e à luta que ele travava por aquilo que em seus filmes era *ele* e que ia, mais ou menos, perdendo”³.

³ *Hollywood. Entrevistas. op. cit. p. 307.*

O diretor Friedrich-Wilhelm Murnau, contemporâneo de Lang, também é homenageado em *O Estado das Coisas*. No discurso de agradecimento que apresenta quando recebe o prêmio Murnau, em Bielefeld, em 1991, Wenders deixa isto claro: “(...) Eu venho mostrar justamente um filme que tentei realizar como uma saída de certos estados e lugares, cinquenta anos após a morte de Murnau. Não é apenas um acaso que o filme seja realizado em preto e branco e que o realizador do filme se chame Friedrich Munro. Não é mais que um acaso se o filme começa na Europa, lá onde é a ponta da Europa em direção à América, nem se ele é interrompido com a morte do realizador em uma rua que é perto de onde Murnau encontrou a morte”⁴.

Traçando um paralelo entre os cineastas alemães contemporâneos e os alemães da década de 20, Lúcia Nagib diz que, forçando um pouquinho, Werner Herzog, com seus filmes impregnados de romantismo (sem desqualificar seu realismo) poderia ser comparado a Murnau, e Wenders com sua objetividade (impregnada de elementos românticos), seria um dos continuadores da arte de Fritz Lang. “É curioso observar como ambos aceitaram com naturalidade o papel de continuadores de seus ancestrais, Murnau e Lang, como se esta fosse de fato sua missão enquanto cineastas”⁵. É interessante essa aproximação entre Wenders e Herzog, pois os dois cineastas têm uma concepção de cinema semelhante, apesar de apresentarem estética e temáticas totalmente diferentes. Para Herzog o cinema é o terreno em que a arte se funde à natureza. E assim, acompanhando esse mesmo movimento, seus temas apontam para aquele momento mítico original, onde a expressão do contato direto do homem com o mundo ainda era possível.

O cinema de Wenders também busca romper a dualidade das coisas tendo em vista uma idéia de unidade. “Wenders vai construir um mundo onde aparência e essência, representação e real são a mesma coisa... A sua obra foi guiada por uma única obsessão: o registro do real pela imagem cinematográfica. A busca de uma arte mitológica⁶”. No entanto, ambos tentam atingir objetivos comuns por caminhos opostos. Enquanto para

⁴ *La vérité des images. Op. cit.*, p. 245.

⁵ NAGIB, Lúcia. *Werner Herzog: O cinema como realidade*. São Paulo, Ed. Estação Liberdade, 1990. p. 206

⁶ *A identidade transparente, Op. Cit.* p. 7.

Wenders o cinema é uma cultura urbana - “O cinema se funda na cidade e reflete a cidade”⁷ -, “Herzog vai buscar nas selvas, nos desertos, nas montanhas escarpadas, nas geleiras, imagens inéditas, que o espectador possa reconhecer como reais, mas que lhe sejam até então desconhecidas”⁸. Assim como Herzog tenta recuperar um “olhar virgem” e conseguir imagens “antes nunca vistas” em locais inacessíveis ao espectador, Wenders procura encontrar esse mesmo olhar para reconhecer estas paisagens em lugares comuns, principalmente nas grandes cidades. Suas paisagens vazias talvez sejam improváveis em muitas cidades do mundo, mas elas estão lá. Em seus filmes encontramos “(...) a busca por um espaço pós-ideológico atraindo os espectadores para a experiência de ser puro através de um olhar puro”⁹.

Mas é na relação que estabelecem entre o pequeno e o grande no cinema que os dois cineastas vão revelar as suas formas específicas de tratar a paisagem. Herzog nesse aspecto é considerado um caso extremo por Gilles Deleuze, pois a sua obra se distribui sobre dois temas obsedantes, que são como motivos visuais e musicais. “Em um deles, um homem de desmesura habita um meio também desmesurado, concebe uma ação tão grande quanto o meio. (...) Existe uma dimensão alucinatória em que o espírito, agindo, eleva-se até o ilimitado na Natureza e uma dimensão hipnótica em que o espírito enfrenta os limites que a natureza lhe opõe”¹⁰. O outro tema é o pequeno que aparece inicialmente nos *Anões começaram pequenos* e continua em *Terra do silêncio e da escuridão*, *O enigma de Kaspar Hauser*, *Stroszek*, *Nosferatu* e *Woyzeck*. “Os homens agora não são mais conquistadores do inútil, mas seres inutilizáveis. Não são mais iluminados, mas débeis, idiotas. As paisagens diminuem ou se achatam, tornam-se tristes e mornas, tendendo a desaparecer”¹¹.

Em Wenders a temática dos filmes em p&b é a do homem que é sempre pequeno em relação à paisagem, que aparece nas suas formas mais desmesuradas: céu, mar, deserto e, também, diante das paisagens construídas pelo homem na tentativa de fazer algo tão grande

⁷ *La vérité des images*, op. cit, p. 132.

⁸ Herzog. *O cinema como realidade*. op. cit. p. 21.

⁹ *New german cinema*. op. cit. p. 134.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1990. p. 228.

¹¹ *Idem*. *Ibidem.*, p. 228.

quanto o que era natural: *highways*, viadutos e pontes gigantescas. Contudo, podemos localizar dois tipos de relação nos seus filmes: em alguns (p&b) o homem é claramente oprimido pela grandeza da paisagem, em outros (coloridos) existe uma tentativa de harmonia, de união.

Nos filmes preto e branco, como *Alice nas cidades*, a paisagem é o elemento opressor de Philip porque ele está tentando encontrar sua identidade em elementos externos, principalmente na paisagem e ela não se revela tal qual é, permanece distante, inacessível, ou torna-se repetitiva, o que também exaure toda e qualquer possibilidade de aproximação. A cena final do filme, quando Philip e Alice estão dentro de um trem, de certa forma abrigados da paisagem, Wenders mostra que esta situação é ilusória e faz uma panorâmica aérea, que mostra o trem num tamanho insignificante atravessando a paisagem agigantada da Alemanha.

Em *No decorrer do tempo*, os meios de transporte que promovem a viagem de Bruno e Robert propiciam uma relação um pouco mais equilibrada entre o grande e o pequeno, mas temos a paisagem da estrada que se prolonga ao infinito, as dunas brancas que também parecem não ter fim e as construções abandonadas que eles encontram pelo caminho, que também os tornam pequenos diante do mundo. O diretor técnico Hansi Dreher inventou e construiu um mecanismo para segurar a câmera ao caminhão, o que possibilitava imagens que aconteciam no mesmo nível do olhar dos intérpretes. Nesse filme também foram experimentadas novas objetivas Zeiss, que possuíam uma grande nitidez, possibilitando imagens profundas, nítidas, contrastantes.

Em *O estado das coisas*, as personagens encontram-se num lugar isolado em Sintra, num enorme hotel construído à beira do mar. A desolação das personagens, que são obrigadas a parar de filmar, a única razão que as mantinha naquele lugar, não é o único motivo do seu estado de espírito. A paisagem contribui para confrontá-las com a natureza e reafirmar a sua pequenez diante dos elementos. Mesmo quando se encontram em situações desconfortáveis nas cidades, as personagens wendersianas não demonstram tanta ansiedade quanto diante da natureza. Quando Fritz sai de Sintra, chega em Los Angeles, aluga um

carro e sai pela cidade, parece até contente por ter escapado da estagnação pela qual todos estavam sendo consumidos. Mas ao mesmo tempo em que a natureza oprime a todos e quase impede seus movimentos e qualquer ação, ela também desperta, como acontece quando um galho quebra a janela do quarto onde Fritz dorme. É depois desta situação que ele decide ir a Los Angeles. As personagens wendersianas sempre precisam de algum impulso externo para sair da estagnação que as acomete toda vez que percebem sua pequenez diante do mundo.

3.1 - O cineasta da solidão

Mas o cineasta com o qual encontramos maiores relações na forma como Wenders representa a paisagem e a quem daremos destaque é Michelangelo Antonioni, herdeiro do Neo-realismo, com uma obra marcada por questões existenciais, solidão e incomunicabilidade. Wenders encontrou Antonioni pela primeira vez em 1982, em Cannes, quando este apresentou *Identificação de uma mulher*. Ele participou do documentário de Wenders *Chambre 666*, que reuniu diversos realizadores que expunham perante uma câmera suas idéias sobre o futuro do cinema. As idéias de Antonioni eram completamente otimistas, apesar de ter um fundo de preocupação. “É inegável que a situação parece-nos especialmente séria, decerto pelo fato de pertencermos a uma outra geração. Em vez disso, deveríamos tentar nos ajustar às formas de representação do mundo futuro. (...) Não sou assim tão pessimista. Sempre tentei ajustar-me àquelas formas de expressão que melhor correspondem ao presente”¹².

Um ano depois, Michelangelo sofreu uma trombose que o fez perder a capacidade de falar. “A sua inteligência, brilhantismo e humor permanecem vivos, mas a parte do cérebro que coordena a fala já não funciona. Além disso, não consegue escrever. De resto consegue fazer tudo aquilo que um realizador precisa fazer: continua a ter um sentido agudo das imagens, da narrativa, do espaço e do tempo”¹³. Depois disso, Antonioni tentou várias vezes fazer um novo filme, mas nenhum projeto se concretizou porque os bancos e as

¹² *A lógica das imagens. op. cit. p. 50*

¹³ LOPES, João. “Até o fim do cinema. Entrevista com Wim Wenders” in Revista Expresso, 13 de maio de 1997, Lisboa, Portugal. p. 51.

companhias de seguro consideravam um risco demasiado grande. “Foi necessário que outro realizador se mantivesse ligado ao projeto, basicamente como uma alternativa. Convidou-me para essa função, o que considerei uma honra”¹⁴.

O começo do filme é um conjunto de quatro histórias escritas pelo próprio Antonioni e publicadas na década de 70, sob o título *Quel bowling sul Tevere*. São todas elas histórias de amor em torno de um homem e uma mulher, transformadas em argumento cinematográfico com a ajuda de Tonino Guerra. “Não sabia, tal como os produtores, até onde teria que ajudar: o pior seria ter que fazer a maior parte da realização, com Michelangelo a assistir; o melhor seria que ele próprio realizasse, sem a minha interferência. E o melhor acabou acontecendo: Michelangelo fez o seu filme do princípio ao fim. Os seus quatro episódios são exatamente o que mais ninguém poderia fazer - é a sua linguagem”¹⁵.

A admiração de Wenders também está relacionada com a grande afinidade que sente com a maneira como Antonioni apresenta os espaços, a paisagem. Nos seus filmes, o cineasta italiano privilegia as grandes perspectivas, as grandes áreas suburbanas, praticamente desprovidas de animação e de atividade. “Ao contrário de De Sica, Zavattini e mesmo de Rossellini, a cidade antonioniana é um lugar onde não há ecos da presença humana”¹⁶. Pode-se dizer que Antonioni é o cineasta da solidão: seu universo é noturno, deserto, habitado pelo silêncio.

Antonioni elabora um novo motivo figurativo com a periferia das cidades modernas: nestas paisagens suburbanas perambulam figuras humanas confrontadas com sua própria estranheza ao mundo. No filme *A noite*, a personagem Lídia (Jeanne Moreau) depois de visitar um amigo que está para morrer numa clínica hospitalar, angustiada, abandona a reunião do lançamento do livro do seu marido Giovanni (Marcelo Mastroiani) e sai perambulando pelos lugares mais estranhos da cidade. Percorre terrenos vazios com prédios abandonados, becos estreitos perdidos na cidade, pega um táxi vai até a periferia,

¹⁴ *Idem. Ibidem.* p. 51.

¹⁵ *Revista Expresso. op. cit.* p. 51

¹⁶ *Études Cinématographiques, op. cit.* p. 52

onde aparta uma briga de rapazes e depois assiste ao lançamento de fogos de artifício no campo. A paisagem, na maioria das vezes, está vazia ou apresenta construções inacabadas, terrenos vazios com restos de materiais de construção e alguma vegetação.

Todas as personagens em crise de Antonioni operam um movimento de fuga para longe dos centros urbanos em direção a zonas mal definidas, que oferecem arquiteturas que não têm fim, como a atitude de Lídia em *A noite*. “Esses espaços desconectados da vida urbana tradicional, nos quais as figuras humanas vêm sistematicamente se perder, elas também desorientadas como que à procura de novas formas de ser”¹⁷. O mesmo acontece em *Deserto vermelho*, onde a personagem transtornada após um acidente de carro tem alucinações, percorre áreas abandonadas, repletas de destroços industriais, para só então voltar à sua casa. Em *Profissão repórter*, a personagem, um repórter conhecido, muda de identidade e começa a viajar a partir do roteiro da agenda do vendedor de armas, de quem ele tomou a sua nova identidade. Em suas viagens não encontramos paisagens conhecidas, mas também a periferia das cidades e as paisagens mais inusitadas, que passam uma sensação de abandono.

O universo desumano de Wenders recupera os espaços desorganizados e desfamiliarizados de Antonioni, no qual a dissolução da paisagem está ligada à alienação psicológica e moral das personagens. “Porque é na obra de Antonioni que se inicia a transformação que Wenders, e outros cineastas de errâncias em geral, vão radicalmente acompanhar esta apresentação insistente que doravante é o signo de uma ausência. A alienação não reside nos sentimentos prescritos, mas em uma modernidade estranha ao homem que vê todas as coisas se transformarem, sob seu olhar, em objetos (...). No limite o homem despoja-se dele mesmo, absorvido ou rejeitado pela matéria, ele não vê mais que um olhar ausente”¹⁸.

As personagens de Wenders também têm dificuldade de enxergar a realidade como ela se apresenta. Elas olham e não vêem, não conseguem provar a existência das coisas através do seu olhar, estão sempre utilizando objetos para mediar sua relação com o mundo. No filme

¹⁷ MAUNIER, François. “La structure mystérieuse de l’architecture antonionienne” in *Ciném Action*, Paris, número 75, 1995. p. 162

¹⁸ *Etudes Cinématographiques. op. cit.* p.92.

Alice nas cidades a máquina fotográfica de Philip funciona como um detector de provas de um detetive (a foto tem qualquer coisa a ver com a prova, diz a personagem no início do filme). Esta alusão à vocação do detetive, independentemente do gosto de Wenders pelo cinema americano e os *thrillers*, representa uma tentativa de encontrar pegadas e vestígios para reconstituir as paisagens e encontrar as histórias. Essa reconstituição muitas vezes está relacionada com sentimentos pessoais, afeto do diretor por certos lugares, por certas imagens.

Em *No decorrer do tempo*, as ruas e os lugares por onde Bruno e Robert passam estão sempre vazios. Nesse caso é o itinerário que Wenders escolheu para o filme que determina esses espaços vazios e abandonados. Nessas pequenas cidades, os jovens vão para lugares mais atraentes, restam somente os velhos confinados em suas casas. Apenas em uma cidade, onde Bruno e Robert iam projetar um filme infantil, é que vemos crianças. Esta região desolada fica na fronteira da Alemanha Ocidental com a Oriental, que vai de Lüneburg a Hof. O itinerário da viagem das personagens foi escolhido por Wenders em função dos cinemas. “Fiz uma viagem de quinze dias, durante os quais examinei e fotografei todos os cinemas. Algum tempo depois fiz outra viagem com o chefe da produção Mike e o diretor de fotografia Robby. Examinamos mais uma vez os doze cinemas escolhidos. Mais tarde, fiz uma terceira viagem, na qual queria me ocupar das paisagens e das pessoas”¹⁹.

O cenário escolhido para *O estado das coisas* também é completamente vazio, com excessão dos participantes do filme, não vemos ninguém, nem as pessoas da cidade, nem os funcionários do hotel. Pelas condições do hotel, percebemos que ele está completamente abandonado. Além das condições físicas do hotel, a paisagem onde ele se encontra transmite uma sensação de total abandono. O enorme *deck* de concreto do hotel parece pequeno diante do mar que se prolonga no horizonte. Mesmo quando as personagens vão para Lisboa, não percebemos outras pessoas nas ruas percorridas pelo trem e pelo bonde. O único lugar onde há uma espécie de “animação” é no bar, onde todos se encontram. Quando Friedrich vai a Los Angeles, os espaços vazios se prolongam e ganham formas

¹⁹ *A lógica das imagens. op. cit. p. 29.*

mais modernas e urbanas: os estacionamentos, as *highways*, as ruas da cidade. É nesses espaços que as personagens wendersianas perambulam tentando encontrar sua identidade.

3.2 - Paisagens da alma

As paisagens apresentadas por Wenders estão diretamente relacionadas ao estado de espírito das suas personagens, como já afirmamos. Como podemos observar, as suas personagens não são caracterizadas psicologicamente, mas através das coisas que as rodeiam, através daquilo que fazem. Por isso a sua interpretação gera uma sensação de unidade, mas também de desolação, porque os objetos são concretos e consumidos pelo tempo, tornando-se ruínas. Wenders define as contradições interiores das personagens e do seu próprio cinema exteriormente, ou seja, com imagens. Assim como todos os *travellings* são movidos por uma paisagem interior, as composições de imagens isoladas também colaboram para descrever estados íntimos.

Em *O estado das coisas*, a máquina de escrever com a folha balançando ao vento, descreve a desolação de Denis, que parou de escrever até que Fritz resolva os problemas em Los Angeles. Durante a viagem de Fritz é o rock e a velocidade do carro pelas ruas de Los Angeles, além da expectativa de resolver os problemas e voltar a filmar, que revelam uma espécie de sensação de liberdade. Em *Alice nas cidades* percebemos o estado de desânimo de Alice durante os *travellings* que passeiam pelas casas alemãs. Ela está olhando há algum tempo e não encontra a casa da avó, temos *closes* do seu rosto ficando cada vez mais angustiado e *travellings* de ruas que começam a ficar parecidas, na sua ânsia de encontrar uma casa específica. Algumas composições isoladas que revelam os sentimentos de Philip são as fotografias, feitas com sua polaróide, que aparecem em *close*. Percebemos sempre uma tentativa de aprisionar o real, quando ele compara as fotos com a realidade.

Esses estados íntimos aparecem fortalecidos porque têm de estar relacionados com a pessoa que está vivendo a personagem. Por isso, nos filmes do grupo A, Wenders utiliza

intérpretes, normalmente, amigos seus que não são atores profissionais. Buchka diz que ao contrário do ator, o intérprete sempre traz para dentro da história uma dose de opinião própria, que supõe uma reação do diretor e lhe coloca um imprevisto no caminho diante do qual sua imaginação tem de se reavivar. Acontece o que Buchka chama da mistura de documento e ficção. O intérprete representa o fictício, pois interpreta uma outra pessoa; mas é um documento de sua própria personalidade, porque sempre arrasta consigo aquele “resto” do eu. “O ator tem que ser alguém que eu considere, e não só porque queremos fazer um filme juntos. Tem que ser alguém cuja história eu gostasse muito de conhecer. O filme é, então, o resultado do esforço de ambos por deixar a biografia fluir para a história. Um ator que aceita um papel num filme arrisca muito. Tem que estar pronto para se entregar, para se mostrar”²⁰.

Em *No decorrer do tempo* os atores Rüdiger Vogler e Hans Zischler contribuíram, inclusive, para escrever os diálogos do filme. Hans Zischler foi o ator do primeiro longa metragem de Wenders *Summer in the city*. Segundo ele sua relação com Wenders sempre foi muito amigável, mas sobretudo juvenil. Os dois estudaram juntos na Escola Superior de Cinema de Munique. “Os primeiros filmes de Wenders foram realizados por amigos, que não eram atores profissionais. O primeiro era sem dúvida Rüdiger Vogler. Comigo a relação era ambígua: nos conhecíamos muito, sem ser verdadeiramente amigos”²¹. A personalidade de Rüdiger Vogler era construída a partir de tudo que havia ao redor: as máquinas de cinema, os projetores e o caminhão. “Eu havia pensado em ser um psicólogo infantil. Depois pensei num arquiteto, um médico ou um linguista. Após algumas traduções de Derrida a lingüística passou a me interessar”²².

Em *Alice nas cidades*, Wenders vai trabalhar novamente com Rüdiger Vogler, Lisa Kreuzer, na época sua mulher, e também com a menina Yella Rottländer, que atuou em *A letra escarlata*. Também foi nesta época que teve seu primeiro contato com Samuel Fuller. Depois de escrever a *story* de *Alice*, Wenders foi à *première* de *Lua de papel*, achou o filme

²⁰ *A lógica das imagens. op. cit. p. 54.*

²¹ GRAVON, Laurence. “Entretien avec Hanns Zischler” in Wim Wenders, Ramsay Poche Cinema, Paris, Camera/Stylo, 1981.p. 28, 29,30.

²² *Idem ibidem. p. 33*

parecido com sua idéia e se desesperou. Foi quando procurou Fuller, que tinha conhecido quando ele filmou *Dead Pigeon on Beethovenstrasse* em Berlim. “Comecei a contar-lhe a história do filme, mas ele não teve paciência para escutar até o fim. Disse que já havia tido um problema semelhante e começou a contar a sua versão de *Alice*. Já não parecia mais com o filme de Bogdanovich e tornou-se novamente possível realizá-lo”.²³

Em *O estado das Coisas*, Wenders faz seu primeiro trabalho com Henri Alekan, que havia sido diretor de fotografia de Jean Cocteau, Abel Gance, René Clement e Alain Robbe Grillet. O trabalho com Alekan favoreceu ainda mais a condição do preto e branco. “Eu o encorajei a procurar todos os tons, todas as gradações entre o preto e o branco, a não fazer um filme contrastado. Ele encontrou cem vezes mais gradações do que eu poderia imaginar”²⁴. A escolha do preto e branco ocorreu porque, segundo Wenders, ela faz sobressair o essencial. E também está associada ao cinema europeu. “Estou pensando, bem entendido, no cinema alemão da década de 20, no cinema francês de antes da guerra, *Cais de bruma*, *A regra do jogo* e, também no neo-realismo italiano, de que gosto muito”²⁵.

A intenção inicial era dar o papel de realizador para um ator alemão, mas todos que entrou em contato estavam ocupados (Hanns Zischler, Rüdiger Vogler e Lou Castel), por isso lembrou de Patrick Bauchau, que havia visto em *A colecionadora* de Eric Rohmer. Ele havia abandonado o cinema e se tornado mestre marceneiro e Wenders descobriu-o. O diretor de filme B, Roger Cormam, foi chamado por Wenders para fazer o advogado do produtor Gordon em Los Angeles. “Eu o chamara no início da filmagem para perguntar que filme de ficção científica eu poderia escolher para incluir em *O estado das coisas*, pois eu sabia que ele conhecia todos. Foi ele quem sugeriu *O mais perigoso dos homens*, de Allan Dwan”²⁶. Corman se tornou conhecido por suas adaptações de Edgar Alan Poe, principalmente, *A queda da casa de Usher* (1960). É considerado um grande produtor e detector de talentos em Hollywood.

²³ *A lógica das imagens*, op. cit. p. 125.

²⁴ CIMENT, Michel. *Hollywood. Entrevistas*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1988, p. 317.

²⁵ *Idem.*, *ibidem*. p. 317.

²⁶ *Idem.* *ibidem*. p. 321

Para completar, quem interpreta o câmera do filme de Friedrich é o diretor de filmes B Samuel Fuller. Segundo Wenders ele fez seu próprio diálogo, principalmente na cena do Texas Bar. “Ele esqueceu tudo que tínhamos preparado, pois tinha bebido uns dez *bloody mary!* Meu modelo para a sua personagem foi Joe Biroc, o diretor de fotografia de *Hammet*, que me impressionara muito não só como profissional, mas também como homem. Ele tinha 78 anos quando filmamos, já filmava há cinquenta anos e tinha fotografado muitas cenas de filmes. Fuller sabia que o seu papel era inspirado em Biroc, e foi por isso que o escolhi, Biroc fotografou quatro filmes de Fuller, e durante a filmagem de *Hammet*, quando estava de bom humor, ele fazia imitações de Sam absolutamente extraordinárias. Eu disse a Sam: ‘Joe pode imitá-lo perfeitamente. Será que você pode imitar Joe?’”²⁷

Esta postura realista com relação aos intérpretes tem continuidade no tratamento dos cenários. Na concepção dos cenários, os acontecimentos interiores das personagens também vêm à tona, por isso a paisagem acaba por refletir seu estado de espírito. Buchka diz que, num sentido forte, os cenários são paisagens da alma. “No entanto, os cenários wendersianos nunca são construídos de modo artificial. Mesmo quando Wenders condena a aridez e a destruição que encontra nas paisagens, demonstra respeito pela realidade, sem por isso sancionar suas consequências. Tampouco reproduz o que já existe, há uma escolha cuidadosa de locações que, interpretando e comentando, intensificam e ampliam a situação da paisagem, e às vezes inclusive, se necessário, a desmentem”²⁸.

Por exemplo quando Philip chega ao escritório da revista em Nova Iorque, o cenário é apresentado de tal forma, que ele parece minúsculo. A cena é realizada com uma profundidade de campo que o deixa bem no fundo, enquadrado num corredor que ocupa metade da tela, aos poucos ele vai se aproximando, mas o primeiro impacto é que fica, o da sua pequenez diante do cenário. No fundo era dessa forma que ele estava se sentindo. Depois de viajar quase um mês pela América e não conseguir concluir sua matéria, a expectativa de encarar o seu editor era das piores.

²⁷ *Hollywood. Entrevistas. op. cit.* p. 321 e 322.

²⁸ *Olhos não se compram, op. cit.* p. 124.

Em *O estado das coisas*, percebemos a pequenez da personagem diante do cenário, quando o roteirista Denis aparece correndo pelo *deck* do hotel abandonado. A cena é filmada do alto, uma panorâmica revela a imensidão de concreto do *deck* e do mar que se perde no horizonte. A sensação de pequenez da personagem também é coerente. Denis vai correr depois de passar a noite em claro, preocupado com o destino do filme onde investiu todo seu dinheiro. Em *No decorrer do tempo*, a situação em que percebemos o estado de espírito do personagem através do cenário é na cena em que Robert vai até a ponta de uma ponte, após a noite de confissões do homem que perdeu a esposa.

Segundo Alekan, Wenders tem uma concepção especial de paisagem e da cidade ainda mais. “Ele busca sempre uma grande precisão da imagem, se recusa a modificar o ângulo de uma tomada. Raramente admite objetivas de foco curto em um grande plano, elas geram distorções. Se por algum motivo há uma variação de luminosidade, ele admite que continuemos no dia seguinte. O que é raro hoje em dia, que desejam que você filme custe o que custar”.²⁹

Robby Müller, diretor de fotografia de Wenders, chamou de realista esta postura com relação aos cenários. “Com isso não quero dizer exatamente que procuro fazer tudo do modo mais autêntico possível. Mas já reparei que tenho enorme prazer em regular a iluminação, mantendo-me fiel à luz natural e respeitando-a. Isto é, não submeto a natureza à minha vontade para torná-la mais bonita ou interessante do que é na realidade...A opção pelo realismo se relaciona mais com outro aspecto. Na Alemanha, quase nunca trabalhei em produções de orçamento muito alto; conseqüentemente, filmamos quase sempre em locações. E a locação, o cenário onde se passa uma cena é escolhido pelo diretor. Seria então estúpido da minha parte querer mudar a luz, pois com a escolha da locação ele já se decidiu também por uma determinada luz”³⁰.

Müller, assim como alguns intérpretes também acompanha Wenders praticamente desde os seus primeiros trabalhos e tem uma relação afetiva com o cineasta. “Quando escrevi o argumento de *O medo do goleiro diante do pênalti*, tinha uma lista de *songs* que queria

²⁹ *Cités-Cinés*, op. cit., p. 196.

³⁰ *Entrevista reproduzida em Olhos não se ocmpram*. op. cit.p. 119.

acomodar no filme, na sequência em que Bloch apanha a camionete para ir para o campo. Foi a primeira vez que Robby e eu viajamos pelo campo: de Viena até a fronteira iugoslava. Era o nosso primeiro pedaço de *road movie*, estávamos muito orgulhosos”³¹.

3.3 - As imagens da Nouvelle Vague

Uma importante referência de Wenders é a *Nouvelle Vague* que se delineia por volta de 1958, quando um grupo de críticos franceses resolve exprimir as suas próprias inquietações e mal estar. A principal proposta desse grupo de cineastas era questionar o *cinéma du papa* ou o *cinéma de qualité*, que era realizado na França no pós-guerra. Godard recorre a uma estilística especial em seus filmes, para diferenciar-se do *cinéma de qualité* (Claude-Autant Lara e René Clement entre outros) e questionar a narrativa clássica. “A *Nouvelle Vague* não representou apenas a estréia de uma nova geração de cineastas, foi também e - principalmente - a afirmação de um novo tipo de cineasta, para o qual a tomada de consciência crítica do meio expressivo usado e a reflexão sobre a sua natureza são tão importantes quanto uma opção moral”³².

Segundo Pascal Bonitzer: “A contribuição da *Nouvelle Vague* é a utilização de câmeras leves, que fazem o cinema descer às ruas, uma certa revolta contra a ideologia e a estética poujadista das produções francesas. (...) Ela reaproxima o cinema das técnicas usadas nas reportagem filmada (televisão e noticiários) e, portanto, da história viva”³³. Godard abandona os estúdios e leva a câmera para a rua. Além disso, investe contra o elemento sagrado da narrativa clássica, o ilusionismo. Enquanto a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte antiilusionista procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo.

Acossado, de Jean-Luc Godard (1959) é um dos primeiros filmes-manifestos da *Nouvelle Vague*, que representa esta nova consciência da linguagem cinematográfica. Godard elabora um diálogo entre todos os aspectos técnicos e expressivos do cinema dentro do

³¹ *A lógica das imagens. op. cit. p. 123*

³² COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. São Paulo, Ed. Globo, 1989. p. 121.

³³ *Os cinemas novos contra Hollywood. op. cit. p.75*

próprio filme. Inspirando-se nas técnicas de distanciamento introduzidas pelo dramaturgo alemão Bertold Brecht, Godard chegará depois de 1968 a uma prática que muitas vezes se traduziu numa negação do cinema proclamada pelo próprio cinema.

“As peças de Brecht caracterizam-se por sequências de cenas autônomas e não subordinadas entre si, isto é, concatenadas sem uma necessária sequência causal. Subtítulos, canções e textos intermediários explicativos são utilizados não só para esclarecimento e comentário da ação como também para possibilitar ao espectador um distanciamento crítico. Com isso ele renuncia aos elementos dramáticos da tensão e da surpresa, e destrói a identificação do espectador com a personagem”³⁴. O efeito produzido pela quebra da ilusão e pelo distanciamento entre o público e o palco recebe o nome de “efeito de estranhamento”.

Jean-Luc Godard faz uma releitura do cinema hollywoodiano e passa a integrar o cinema com outras artes como a pintura, a música e a literatura. “Para compreendermos o modernismo de Godard, devemos vê-lo dentro do contexto das vanguardas artísticas em geral. Godard deve ao Dada e ao surrealismo a incorporação do acaso à arte, uma característica típica da fase intermediária do seu trabalho. Os surrealistas e os dadaístas foram os primeiros a explorar sistematicamente as técnicas aleatórias na criação artística, embora devedores de Lautreamont”³⁵.

Vários elementos são incorporados aos filmes de Godard para quebrar o ilusionismo: *faux raccord* de direção, de olhar, de posição, de som, contrariando o *Cinéma de Qualité* e parodiando o cinema americano. Assim provoca uma alteração radical ao contrariar a proposta de continuidade do cinema hollywoodiano. “O cinema passa a ser discurso. O importante não é mais a verossimilhança, a linearidade da narrativa, mas o seu contrário: um antiilusionismo que pretende resgatar a força de um novo tipo de representação (ou

³⁴ HEISE, Eloá, RÖHL, Ruth. *História da literatura alemã*, São Paulo, Ática, 1986, p. 80.

³⁵ STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 93.

anti) que se aloja nos cortes, entre as imagens, numa reflexão sobre elas e sua inserção no mundo”³⁶.

Uma mudança importante é a retomada do aspecto documental, frequentemente elogiado por Godard em vários artigos dos *Cahiers*. “Eu adoro Anthony Mann por esse lado completamente documental dos seus *westerns*”. “Há na obra de Ford a idéia de que o cinema é cinema, que é simples. É assim o seu lado documentário: um cavalo, um sujeito que bebe, uma mulher, uma pessoa e é tudo. Ele fez isto toda sua vida. É um regionalista, de certa maneira”³⁷. “No cinema não pensamos, somos pensados”³⁸.

Em seu primeiro filme, *Acossado* (1959), podemos perceber a utilização de vários elementos do cinema das origens e do cinema mudo, como a íris, técnica usada no cinema mudo para dar idéia de continuidade. Normalmente a câmera fechava em algum objeto importante e abria em outro para fazer a ligação. Em Godard, esse recurso é usado para denunciar a ilusão do cinema. O espírito documental aparece na filmagem da paisagem de Paris, seus principais pontos de identificação de forma bastante ostensiva. Se por um lado, todos esses artifícios são usados para tornar o filme mais realista, por outro, o contexto histórico definido pelo fim da Segunda Guerra Mundial e os vestígios da ocupação americana demonstram uma busca pela identidade nacional.

A fragmentação dos filmes de Godard, tanto de sua montagem como de seu discurso, não tenta remediar a parcelização e o isolamento dos caminhos criados pela arquitetura contemporânea. A paisagem de Paris é uma idéia obsessiva em Godard, mas seja Paris, os *Champs-Élysées* ou um terraço de café (*leitmotiv* e *metáfora* do cinema godardiano) todo lugar é apenas de passagem, de insegurança, de angústia, talvez de traição, assim como no cinema *noir* americano.

³⁶ *A identidade transparente, op. cit.* p. 4.

³⁷ GODARD, Jean-Luc. *Godard par Godard. Les années Cahiers*. Paris, Champs Contre-Champs, Flammarion, 1989 p. 18.

³⁸ *idem. ibidem.* p. 18.

Acochado é também uma homenagem aos filmes *noirs* americanos. Godard conta que o filme foi rodado depois da moda da série *Noire* da Gallimard. “Antes da criação dos *Cahiers du Cinema* Bazin, Doniol-Valcroze e outros tinham criado um cineclube denominado *Objectif 49*, que lançou todos os filmes *noirs* americanos na França”³⁹. Para justificar o seu gosto pelo cinema americano, os jovens turcos selecionaram alguns cineastas que apresentavam características que se repetiam de filme para filme, e passaram a estudá-las como uma matriz que representava a forma como aquele cineasta fazia cinema. Fazem parte do “panteão” dos *Cahiers du Cinéma* Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, Nicholas Ray, Samuel Fuller, Fritz Lang, Otto Preminger, Joseph Mankiewicz, Jean Renoir, Ingmar Bergman, Orson Welles, Luis Bunuel e Anthony Mann.

Em *Acochado*, Godard faz uma homenagem a Hitchcock quando aparece como o alcagute de Michel, prática recorrente nos filmes do diretor americano. Todos os diretores favoritos são homenageados de alguma maneira por Godard, seja nos artigos do *Cahiers*, ou nos próprios filmes. Samuel Fuller aparece em *Pierrot le fou* dizendo o que pensa do cinema. Fritz Lang é o diretor que está filmando Ulisses em *O desprezo*. Estas são as participações diretas, mas existem citações e referências indiretas, principalmente ao cinema americano, que sempre nutriram a obra de Godard.

A relação de Wenders com a *Nouvelle Vague* e o cinema de Jean-Luc Godard, justamente, se realiza no contexto dos cinema novos, que fazem uma releitura do cinema americano. O cineasta explica como isso acontece: “Pode ser que este cinema esteja próximo de mim, mas eu não havia percebido. Os filmes de Godard, por exemplo, *Made in USA* e *Duas ou três coisas que sei dela*, eu os vi e admirei, porém com uma reserva (...)Minha reserva era sem dúvida um sentimento de inveja: os filmes de Godard ou de Truffaut refletiam já o cinema americano, ao qual eu queria ter acesso diretamente e não em segunda mão”⁴⁰. Um exemplo simples dessa releitura dos cinema americano: numa das sequências iniciais de *Alice nas cidades*, quando Philip está numa lanchonete tomando um refrigerante e olhando suas fotos na janela, vemos Wenders escolhendo uma música no *juke-box* ao fundo

³⁹ GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 15.

⁴⁰ Wim Wenders. *Entrevista a Boujut*. op. cit. p. 13 e 14.

do bar. Esta cena sugere uma homenagem a Godard, que aparece como o alcagüete de Michel (Jean-Paul Belmondo) em *Acossado*, que como já dissemos refere-se as aparições de Hitchcock em seus próprios filmes.

Apesar de diferenciar-se de Godard, Wenders reconhece sua importância como precursor dos cinemas novos e faz referência ao cineasta francês, também em *No decorrer do tempo*. Numa das primeiras sequências, Robert rasga a foto de sua ex-mulher e numa tentativa de suicídio, se joga com seu fusca num rio. A referência a uma cena de *Pierrot le fou*, de Godard, é explícita. No filme do cineasta francês, Mariane Renoir (Anna Karina) ironiza Pierrot (Jean-Paul Belmondo), dizendo que ele só anda em linha reta e ele, para mostrar que é livre, se joga com o carro no mar.

Mas a maior influência de Godard encontra-se na forma como Wenders caracteriza as suas personagens. Em *Acossado*, as personagens vão sendo definidas a partir do desenrolar das situações e através dos meios de comunicação: jornal e televisão. A construção da personalidade de Michel inclui o olhar para um cartaz com a foto de Humphrey Bogart. Depois que ele comete um crime, as notícias nos jornais e na televisão se encarregam de concluir o seu perfil. Em *Alice nas cidades* é uma polaróide que nos dá a primeira pista sobre quem é Philip. Depois é uma revista alemã (*Der Spiegel*), que ele compra numa banca quando chega a Nova Iorque e o diálogo que tem com sua amiga alemã.

Há ainda uma outra presença do cinema godardiano nos filmes de Wenders. É a revelação do dispositivo cinematográfico, tema clássico da modernidade, através do filme dentro do filme, ou a representação do cinema no filme. *O estado das coisas* por exemplo nos mostra uma filmagem de um outro filme, um *remake* da série B de *science fiction*, chamado de *Survivors* e realizado por um diretor/personagem. Godard apresentou o mesmo procedimento em *O desprezo*, só que o ator que interpretava o diretor era o próprio Fritz Lang. Outra forma de falar da representação do cinema é retratar a situação dos cinemas e da projeção, como acontece em *No decorrer do tempo*, no qual Bruno, um técnico que conserta projetores, percorre a fronteira da Alemanha e faz um retrato do cinema em crise.

3.4 - Janelas antiilusionistas

O antiilusionismo também é utilizado por Wenders mas de forma diferente, ele também não está realmente preocupado com a verossimilhança, mas há uma certa linearidade na narrativa, para conseguir refletir sobre as imagens, ele utiliza as brechas que encontra nas suas paisagens vazias. “Na vida, o tempo define a história. Pode-se fazer a mesma observação para os filmes. Certos filmes são como peças imóveis: entre as imagens não há uma única brecha que permita ver alguma coisa de diferente daquilo que o filme mostra. Olhares e pensamentos não têm mais o direito de vagabundear. Não se pode acrescentar nada de seu, nenhum sentimento, nenhuma experiência. Sai-se grogue do cinema, com a impressão de que nos mentiram. Só os filmes que deixam um lugar às brechas entre as imagens contam uma história. Eles seguem a receita da narração, mas os seus ingredientes não têm gosto algum”⁴¹.

Para Wenders um filme que se utiliza das imagens e informações nelas contidas, apenas para distrair e entorpecer o espectador, não lhe dá tempo para olhar e pensar sobre o que está vendo, não está realmente contando uma história, está apenas colocando mais um produto no mercado. Em Wenders, o antiilusionismo não acontece apenas para chocar o espectador e impedir qualquer identificação, mas também para estimulá-lo a pensar e a participar, a colocar algo de seu nas brechas que encontrar. Isso acontece não apenas no sentido político, contra os filmes que são realizados com o objetivo de se tornarem produtos culturais eficientes, mas para criar um momento de real prazer ao espectador, ao assistir a um filme que Wenders acredita estar acima do mercado, mesmo que faça parte dele. Por isso, suas imagens e suas histórias muitas vezes provocam estranhamento

Como Godard, Wenders também vai utilizar alguns elementos antiilusionistas para promover o “efeito de estranhamento”. As janelas, que normalmente são consideradas clichês clássicos da representação da paisagem e reafirmam a ilusão de realidade aparecem nos filmes do grupo A como um recurso antiilusionista. Na primeira sequência de *Alice nas cidades* temos um plano geral da paisagem - a maneira convencional de apresentar grandes espaços - e em seguida, um primeiro plano de uma foto desta mesma paisagem, uma forma pouco usual de apresentar uma paisagem. Quando Philip chega a uma cidade na beira da

⁴¹ Revista do Patrimônio. op. cit. p. 187.

praia esta construção se repete ao contrário. Primeiro temos uma foto de um carro estacionado numa rua com algumas árvores e um poste - na sequência temos uma imagem da paisagem real. A utilização da fotografia como um segundo recorte do plano cinematográfico- ou talvez a sua subversão - pois imobiliza a paisagem e permite um olhar mais detalhista, também desvenda o dispositivo cinematográfico, pois temos um rompimento no processo de identificação quando a foto aparece e é relacionada com a imagem que a câmera mostra.

Em *O estado das coisas* é um painel de uma paisagem pintada, que aparece sacudido pelo vento no final da primeira sequência da ficção científica, que estabelece a dúvida inicial entre ficção e realidade. A aparição do painel é um choque porque acontece no meio da ficção, quando ainda não sabemos que o filme fala de um filme que está sendo rodado e é interrompido. Após o plano detalhe da luva de uma das meninas (Júlia), que cai ao chão, temos o corte e então um *travelling*, que passa pelo painel ondulado pelo vento e prossegue até enquadrar as personagens da ficção se aproximando do hotel por uma escada. A presença desse painel depois da ficção não teria nenhum significado especial, por que já saberíamos que se tratava de um filme sobre cinema. Mas, como ele aparece ainda no início, funciona como um índice da dúvida que é a base temática do filme: o cinema preto e branco *versus* colorido, realismo *versus* ficção, hollywood *versus* cinema europeu.

No decorrer do tempo aproveita a própria temática do filme para explorar novos enquadramentos e muito mais do que obter um efeito antiilusionista, percebemos a necessidade de Wenders conseguir uma síntese do plano geral com o plano detalhe. Ele consegue esse efeito filmando de dentro do caminhão a paisagem que estende a sua frente, do lado e atrás, através dos espelhos retrovisores. Normalmente temos Robert e Bruno conversando, ouvindo música e continuamos vendo a paisagem que é deixada para trás. Na mesma unidade espacial, Wenders mostra o espaço interno do caminhão, as duas personagens e a paisagem, por onde o caminhão passa. No caso de *No decorrer do tempo*, a maioria dos planos foram realizados de dentro do caminhão, por isso esse tipo de enquadramento aparece muito. Em proporções menores, podemos encontrar esse tipo de efeito também em *Alice nas cidades* e em outros filmes, já que ele se tornou uma das marcas das viagens wendersianas.

As paisagens wendersianas devem sua expressividade aos cinemas novos, que estão na sua própria origem: sair dos estúdios e levar a câmera para a rua, estar colado com o real, respeitar a luminosidade natural e a realidade tal como ela se apresenta. Mesmo apresentando um cinema original, percebemos na obra de Wenders relações com o Novo Cinema Alemão, com a modernidade de Antonioni (herdeiro do Neo-Realismo) e de Godard. São estas referências que dão vigor a sua obra e o transformam num dos grandes representantes do cinema moderno.

Parte 2 - Os filmes coloridos

Capítulo 4

Paisagens entre histórias

As relações com a paisagem são modificadas nos filmes coloridos de Wenders (com exceção de *Falso Movimento*). Em primeiro lugar porque ela deixa de ser o elemento de maior destaque como acontece nos filmes preto e branco. Isso ocorre por que os filmes coloridos são baseados em histórias pré-existentes de outros autores e apresentam personagens que têm uma presença marcante. O filme, então, passa a ser conduzido pela ação dessas personagens, não mais pelo movimento que a busca por paisagens sempre novas impõem. Nos filmes do grupo B ainda localizamos recursos estilísticos do universo wendersiano: os *travellings* que passeiam pelas paisagens, os reflexos nos vidros dos carros, as imagens nos espelhos retrovisores, as cidades vistas das janelas ou de pontos elevados, mas agora esses recursos estão subordinados a uma história.

“Tirei a lição dos meus erros: a única maneira de se proteger do perigo ou da doença que representa uma imagem auto-satisfeita é acreditar no primado da história. Aprendi que cada imagem só é verossímil em relação a uma personagem no interior da história. Descobri que, quando as imagens se levam muito a sério, elas reduzem e enfraquecem as personagens. E uma história com personagens fracas não tem em si mesma nenhuma força. Somente a história das personagens dá a cada imagem uma credibilidade, ‘instaura uma moral’ - como se diz no jargão dos criadores de imagens”¹. Esse é o pensamento de Wenders na década de 80, depois de fazer *Paris, Texas*. Na introdução desse trabalho mostramos o que ele pensava a respeito da história: “Não gosto da manipulação que é necessária para encaixar todas as imagens de um filme na história”².

A nova postura de Wenders em relação à história influi no tratamento dado à paisagem nos filmes do grupo B, pois ao contrário dos filmes em preto e branco, onde as personagens parecem sempre diminutas em relação à paisagem, porque o verdadeiro tema do filme é a

¹ *Revista do Patrimônio*. op. cit. p. 185.

² *A lógica das imagens*. op. cit. p. 76.

imagem, nos filmes coloridos as personagens fortalecem a história. Temos então um certo equilíbrio entre planos fechados (primeiro plano, plano médio) e os planos abertos (gerais e de conjunto).

A visão que o homem passa a ter da paisagem nos filmes coloridos se aproxima mais do realismo hollywoodiano - realismo este que entendemos como uma tentativa de rerepresentação objetiva do mundo -, pois as paisagens não são mais o reflexo do mundo interior do homem e ele não está necessariamente numa posição de inferioridade como nos filmes em p&b, a paisagem é apenas parte do cenário, um pano de fundo para as suas ações. O próprio cineasta tenta clarear a sua idéia de realidade: “A ‘realidade’. Não existe praticamente nenhum outro conceito que seja mais oco e inútil em relação ao cinema. Cada qual sabe por si o que isto quer dizer: a percepção da realidade. Cada qual vê a sua realidade, com o seus próprios olhos. Vemos os outros, sobretudo as pessoas que amamos, vemos as coisas à nossa volta, vemos as cidades e as paisagens em que vivemos, vemos também a morte, a condição mortal dos homens e a efemeridade das coisas, vemos e experimentamos o amor, a solidão, a felicidade, a tristeza, o medo; em resumo: cada qual vê, por si mesmo, a vida”.³

As mudanças na postura de Wenders em relação à história nos filmes coloridos não diminuí a presença das imagens wendersianas por excelência: as grandes extensões reveladas pelas imagens aéreas, a paisagem do deserto, das metrópoles, os meios de transporte se cruzando, as placas, painéis e *outdoors* e as estações de serviço, que continuam fazendo parte das suas paisagens. Os filmes do grupo B são considerados pelo próprio Wenders como uma “procura pela objetividade”, não apenas por terem de respeitar a obra de outra pessoa, mas também, em muitos casos, pelo fato de serem realizados num esquema de produção industrial. Dessa forma, o diretor precisa ser mais “objetivo”, no sentido de se ater a prazos e outros compromissos. Os filmes escolhidos para serem analisados são *O amigo americano*, que é baseado no romance de Patrícia Highsmith e *Paris, Texas*, realizado a partir do livro de Sam Shepard.

³ *A lógica das imagens. op. cit. p. 86*

O amigo americano foi realizado em 1976, logo após a conclusão de *No decorrer do tempo*. O filme relata a história de Jonathan Zimmermann (Bruno Ganz), um antigo restaurador de quadros, que possui uma pequena loja em Hamburgo. Ele está muito doente e durante um leilão conhece Tom Ripley (Dennis Hopper), um americano envolvido no comércio de quadros falsificados, a quem trata muito mal. Ripley fica sabendo de sua doença e resolve se vingar do desprezo com que foi tratado. Fala de Jonathan ao mafioso Raoul Minot (Gérard Blain) que está procurando alguém anônimo para cometer um assassinato. Minot procura Jonathan e faz uma oferta para ele cometer os assassinatos, ele se recusa. Mas o mafioso insiste e convence-o a fazer novos exames em Paris. Diante dos exames que atestam seu pouco tempo de vida, ele aceita cometer os crimes para deixar algum dinheiro à sua família. A história paralela é de Derwatt (Nicholas Ray), um pintor norte-americano que é dado como morto, mas que vive recluso em Nova Iorque e falsifica suas próprias obras que depois são comercializadas por Ripley.

As histórias de Patrícia Highsmith sempre interessaram a Wenders pelo elo que elas mantêm com a realidade. “As histórias nascem de medos e de pequenas covardias e erros muito pequeninos que todos conhecemos tão bem, que mal reparamos que existem em nós mesmos. De uma pequena e inofensiva mentira, de uma ilusão agradável sobre si próprio, nasce gradualmente uma história perversa, um redemoinho ao qual não nos podemos subtrair, porque o compreendemos demasiado bem. Poder-se-ia passar conosco. Por isso, estas histórias são tão verdadeiras; por isso, elas ocupam-se diretamente da verdade, apesar de toda ficção. Isso tem muito a ver com o meu trabalho, que eu entendo mais como documental do que como manipulador... Gostaria que os meus filmes tratassem do tempo em que eles nascem, das cidades, das paisagens, dos objetos, de todos os que trabalham comigo, de mim”⁴.

Patrícia Highsmith, a autora do livro, nasceu em Fort Worth, Texas em 1921. Ainda criança mudou-se para Nova Iorque, e já aos 16 anos decidiu tornar-se escritora. Seu primeiro romance *Strangers on a train* foi filmado por Alfred Hitchcock (*Pacto Sinistro*). Outros

⁴ *Lógica das imagens. op. cit. p. 33.*

livros seus foram transpostos para a tela, entre eles, o premiado *The Talented Mr. Ripley* (*O sol por testemunha*) e *Ripley's Game*, *O amigo americano*, de Wenders.

Nesse filme, Wenders descobre com Highsmith que o mais intrigante num assassinato é que ele não precisa de bons motivos para ser cometido. Como podemos conferir no livro, datas e cenários são inexatos. O próprio herói Ripley é criado a partir do imaginário de Wenders, pois em entrevista a escritora diz que achou o chapéu de vaqueiro vulgar demais, preferindo o seu Tom nos trejeitos de dândi, interpretado por Alain Delon, em *Plein Soleil* (*O sol por testemunha*), filme que René Clement tirou do livro de estréia do herói, *The Talented Mr. Ripley*. Outra inserção de Wenders foi o encontro de Ripley e Zimmermann em Hamburgo. Os dois jamais se conheceram em Hamburgo no romance, o amigo americano era um certo Trevanny e ambos perambulavam perto de Fontainebleau, na França, a alguns quilômetros da casa onde vive sua criadora.

Mas isso não interfere nos aspectos centrais do filme, até porque Wenders já havia tratado de temas recorrentes em Highsmith: a amizade e a sedução entre dois homens, em *No Decorrer do tempo*, e o assassinato sem motivo que acontece em *O medo do goleiro diante do pênalti*, baseado no livro de Peter Handke. Wenders de certa forma já tinha penetrado no universo de Ripley nesse filme. Não há nada mais Highsmith que a cena em que o goleiro Bloch assassina a parceira de noite, logo após o café da manhã e enquanto os aviões continuam sua rotina de barulho sobre o prédio. Sem gesticulações, sem emoção repentina ou cálculo - com a mesma indiferença com que tomava seu café. A homenagem à escritora também está implícita na sequência em que Bloch passa diante de um cinema onde o cartaz anuncia *Das Zittern des Falschers* - o filme é fictício, mas o título pertence a outro romance de Highsmith, *The Tremor of Forgery*, que Wenders estava lendo na ocasião.

A mesma ausência de progressão dramática na cena do goleiro Bloch (embora concentrada de tensão) encontramos nas descrições das dezenas de homicídios cometidos por seus personagens em 19 romances e cinco coletâneas de *short-stories*. A ausência de bons motivos para qualquer crime, lhe valeu a acusação de escritora “amoral”, mas não impediu de acumular um prêmio da literatura policial em 1957 por seu primeiro Ripley e outro de

Humor Negro, em 1975 com *The Animal Lover's Book of Beastly Murder*. Culpa é a palavra-chave em seus livros e Highsmith se gaba de nunca ter lido Conan Doyle e reler sempre Dostoiévski.

Para ela o crime e o castigo não caminham juntos, ambos são imunes à ordem moral das coisas. Ambos se desenrolam no fechado mundo interior das personagens - crime, quebra da barreira do instinto, castigo, quebra da vontade. Peter Handke diz que “a violência em seus livros não é senão a explosão de uma grande decepção longamente descrita. Ela se efetiva mais por uma náusea elementar que pela raiva”. Highsmith é mais direta: “Eu tiro as histórias dos jornais e as pessoas se escandalizam com minha ficção. A humanidade é absurda”⁵.

Paris, Texas foi o último trabalho de Wenders nos Estados Unidos, desta vez em parceria com o dramaturgo americano Sam Shepard, também nascido no Texas. Um viajante como Wenders, Shepard chega à Nova Iorque com 18 anos e escreve sua primeira peça de teatro *Cow boy* (1964). Participa por um tempo da vida boêmia do Greenwich Village e depois realiza longas viagens para descobrir os Estados Unidos. Suas peças são representativas das pesquisas experimentais contemporâneas que procuram unir formas clássicas e convencionais com colagens e outras propostas da *pop art*. Trabalhou como ator em diversos filmes hollywoodianos, fez o roteiro de *Zabriskie Point* (1970) de Antonioni e realizou *Far North*, em 1986.

A passagem do teatro ao cinema se impõe porque suas peças são concebidas de maneira cinematográfica e interrogam os grandes mitos americanos (o oeste, a errância, as mitologias masculinas). “Existe em Shepard uma noção dos Estados Unidos na qual me incluo apenas através dele, não é realmente a América, mas o Oeste, como se para ele fosse um país mítico dentro dos Estados Unidos, do mesmo modo que os Estados Unidos eram para mim um país mítico visto da Europa. Para ele, existia uma vida possível no Oeste que

⁵ HIGHSMITH, Patrícia. *O amigo americano*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1990. p. 283. As informações sobre a autora e sua obra foram retiradas do posfácio de Marília Pacheco Fiorillo, na segunda edição da obra em português.

me lembrava minhas idéias sobre os Estados Unidos. Logo, alguma coisa me atraiu muito ao nível do estilo, e uma grande afinidade no conteúdo, as idéias”⁶.

Paris, Texas conta a história de Travis (Harry Dean Stanton) que caminha desorientado pelo deserto até desmaiar e ser levado para Los Angeles por seu irmão Walt (Dean Stockwell), um executivo que trabalha com painéis publicitários. Os dois tentam se comunicar e aos poucos o passado de Travis é revelado. Ele desapareceu após um incêndio na casa onde morava com Jane (Nastassja Kinski), sua jovem e bonita mulher e o filho Hunter. Jane também desapareceu após o acidente e Hunter vive desde de então com Walt e sua mulher Anne (Aurore Clément). Em Los Angeles, Travis reencontra Hunter e têm dificuldade para se aproximar dele. Um filme em super 8 sobre umas férias em família é que propicia o início de uma aproximação entre os dois, que então vão a Houston procurar Jane. Ela trabalha num *peep-show*, depois de um encontro, no qual Travis pede desculpas e lembra o passado, ela reencontra o filho e ele parte sozinho.

Paris, Texas foi a primeira experiência com a cor considerada bem sucedida por Wenders, pois até então fazer filmes coloridos era sempre uma experiência estranha para ele. “A cor, antes, era para mim uma abstração, o preto e o branco me pareciam mais realista, a cor me parecia qualquer coisa de exagerado.”⁷ Todos os lugares que Wenders percorreu foram fotografados, segundo o cineasta porque ele tem dificuldades para realizar filmes coloridos sem se “perder nas cores”. “Antes de *Paris, Texas* eu me perdia nas cores. Meus filmes em cores não me pertenciam da mesma maneira que os filmes em preto e branco. É por isso que eu fiz tantas fotos de preparação.”⁸

A cidade de Paris, Texas - no Norte, na margem do Rio Vermelho, perto da fronteira com Oklahoma - foi escolhida depois de três meses de pesquisa, segundo Wenders, por causa do nome. “Esta colisão de Paris e Texas - estas cidades corporizam, para mim, a essência da Europa e da América - cristalizou, de um só golpe, muitos elementos do argumento: o

⁶ *Hollywood. Entrevistas. op. cit.* p. 332.

⁷ ROEGIERS, Patrick. “Wim Wenders, l’ami américain” in *Façons de voir: douze entretiens sur le regard*, Pantin, Le Castor Astral, 1992. p.126.

⁸ *Idem, ibidem.* p. 125

nome da cidade, Paris, Texas simboliza a cisão, o desequilíbrio de Travis. O seu pai encontrou ali a sua mãe, ele foi ali concebido. Mãe e filho sofreram com a piada favorita do pai (“Conheci a minha mulher em Paris”) e com o seu desaparecimento. Paris, Texas tornou-se o lugar de separação. É para Travis um lugar mítico, onde ele tem que reunir de novo a sua família dispersa”⁹.

Os três meses de pesquisa de locações contribuíram muito para fazer o roteiro do filme. “Era uma paisagem virgem. Ela não estava mesmo no mapa, não havia nem mesmo estrada para chegar lá. Por isso Sam Shepard não conhecia todos os lugares da filmagem, eu lhe enviava as fotos e ele escrevia os diálogos pela descrição do lugar”¹⁰. Percebemos aqui, que Wenders quer ressaltar o mesmo papel que atribuía às paisagens nos seus filmes em p&b, independentemente de estar trabalhando a partir de uma história. Por isso, vamos observar com frequência a utilização de enquadramentos e outros recursos mais comuns aos filmes do grupo A, no tratamento da paisagem.

Esse filme marca o reencontro de Wenders com o seu diretor de fotografia Robby Müller, sete anos depois do último trabalho em conjunto. “Tínhamos deliberado começar esse filme sem um modelo estético, sem um Walker Evans e sem um Edward Hopper. Maior ligação ao cinema, assim proclamava o nosso princípio. Queríamos nos expor à paisagem”¹¹. O holandês Robby Müller foi diretor de fotografia de oito filmes de Wenders, inclusive de dois filmes que destacamos nesta análise (*Alice nas cidades* e *Paris, Texas*).

4.1 - Em busca de aproximação

Os personagens nos filmes coloridos continuam apresentando as características wendersianas e uma delas é a dificuldade de se aproximar do mundo e dos outros. Para isso também se valem dos elementos de mediação, mantendo suas especificidades, mas com a mesma intensidade. Os elementos de mediação nos filmes coloridos são utilizados de duas maneiras: como recurso narrativo para Wenders atenuar os aspectos dramáticos e também

⁹ *Lógica das imagens. op. cit. p. 137.*

¹⁰ *Façons de voir. op. cit. p. 128*

¹¹ *Lógica das imagens. op. Cit. p. 138.*

para aproximar as pessoas. Normalmente partem de um drama pessoal e se ampliam para dramas que podem atingir qualquer um no seu cotidiano.

No início do filme vemos Tom Ripley (Denis Hopper) sentado na cama em sua casa em Hamburgo, falando sobre não saber mais quem ele é, nem quem são os outros em um pequeno gravador. Primeiro ele diz que é dia 6 de dezembro de 1978, “Não há nada a temer a não ser o medo”. Então ele sai na sacada e fala sobre suas impressões da cidade “(...) Este rio me lembra outro rio ...” Nessa cena Wenders caracteriza a sua personagem como um homem solitário, em crise de identidade, que também precisa de outros elementos para se comunicar com o mundo. Caracterização esta que se aproxima das personagens dos filmes em p&b.

A solidão em *O amigo americano* é, de certa forma, uma decorrência do tipo de vida que ele escolheu - como ele mesmo diz quando perguntam qual é o seu negócio: “Ganhar dinheiro”, de qualquer maneira. Mas percebemos claramente nesse comportamento um retorno aos temas wendersianos. No romance de Highsmith, a solidão e a dificuldade de relacionamento não é tão acentuada como no filme de Wenders. Ripley tem uma esposa com a qual convive e se diverte entre suas viagens. No filme a esposa só aparece no diálogo com Derwatt: “E sua esposa? Ripley: Qual Esposa? Derwatt: Quando volta? Ripley: Hoje à noite. Derwatt: Você não é um homem sério”. A ausência da esposa na adaptação para o cinema tem a ver com a proposta do diretor, que ressalta o universo masculino e a solidão.

A falta de relacionamentos na vida de Tom Ripley também é revelada pela sua relação com a paisagem. Ele passa o tempo todo viajando pelas metrópoles - de Nova Iorque a Hamburgo, de Hamburgo a Paris, ou onde quer que haja uma oportunidade de ganhar dinheiro. As viagens de Ripley são rápidas, ele permanece muito pouco tempo para poder observar, reter impressões do lugar e ter alguma aproximação com a paisagem. É por isso que se utiliza do gravador, para garantir que suas rápidas impressões de um lugar não se esvançam.

Esta tentativa de guardar as impressões é também uma forma de manter de alguma maneira sua identidade. Isto fica claro no seu estilo pessoal, de americano, ele tem o chapéu *stetson* de *cowboy*, as botas e o *jeans* surrados. A polaróide que aparecia em *Alice nas cidades*, também terá um papel importante para a personagem. A sua aparição em *O amigo americano* ocorre numa cena inusitada. Ripley está na sala de bilhar de sua casa em Hamburgo, quando começa a fazer fotos de si mesmo, primeiro de perfil, sentado sob a mesa de bilhar, depois de frente, deitado sob a mesa. Ele faz dezenas de fotos sem parar e sem um motivo aparente. Nesse caso a polaróide tem a função de revelar o seu próprio rosto. É interessante que esta cena acontece depois que a interferência de Ripley coloca de cabeça para baixo a vida de Jonhatam, por quem ele acaba se afeiçoando e desejando ter como amigo.

A preocupação de Jonathan, a outra personagem de *O amigo americano*, também é se aproximar do seu próprio corpo. Ele é um homem sedentário, que vive nas proximidades do porto de Hamburgo, onde a paisagem parece sempre a mesma: os grandes navios cargueiros; os guindastes; os gigantescos pátios de estacionamento de caminhões; os prédios antigos, que lado a lado ocupam a estreita rua de paralelepípedos; as gaivotas que ficam sobrevoando a região. A necessidade de Jonathan é conhecer o seu corpo para tentar entender o que a doença está fazendo com ele. Há um contraste entre o mundo concreto e externo, que é organizado e mantém-se sempre igual e o seu organismo, que ele não enxerga, não tem como controlar e está sofrendo mudanças que podem levá-lo à morte.

Além desse problema concreto, Jonathan também têm dificuldades para se comunicar com os outros, é um sujeito calado, que nem à sua própria esposa fala sobre sua doença. Depois que volta do primeiro crime em Paris, só vai contar à esposa os resultados do exame num parque de diversões, quando eles estão na montanha russa. No primeiro encontro com Ripley num leilão de quadros, ele o trata muito mal. É através de um brinquedinho que faz mover uma fotografia que ele pede desculpas a Ripley pelo seu comportamento e tenta uma aproximação.

Jonathan: - Naquele dia não fui lá muito cortês.

Ripley: - Por que?

Jonathan: - Por que odeio gente que vê na pintura apenas um investimento.

Ripley: - Não me inclua.

Jonathan: - Eu o incluo.

O filme é repleto desses brinquedinhos, a aproximação com seu filho também é realizada sempre por intermédio de algum desses objetos: trenzinho, giroscópio e até um zootrope. Os contatos físicos são raros, normalmente mediados pela presença de algum objeto. Por exemplo: quando Jonathan ensina o filho a brincar com o giroscópio; no dia em que ensina Ripley a usar um brinquedo que move uma foto; quando Ripley ensina o próprio Jonathan a olhar as fotos de mulheres nuas, num brinquedo que lhe deu de presente. A troca de presentes entre os dois homens é que revela a afeição que está se desenvolvendo entre os dois, pois os seus diálogos são sempre banais.

A relação de Jonathan com a esposa e o filho também acontece desta forma. Não ficamos sabendo nem por ele e nem por ela da sua doença. É o dono da loja de leilão que fala a Ripley sobre a doença de Jonathan. Os dois não conversam, os diálogos tratam de questões cotidianas, mesmo quando se trata da sua doença, Jonathan mente para ela. Depois que comete os crimes ele simplesmente desiste de ser sincero. Quando ela chega na sua loja com o comprovante do depósito de 97 mil marcos e pede explicações, ele inventa uma história absurda: “Os médicos de Munique e Paris apostaram em mim. Esse é o dinheiro da aposta”. “Você é louco”, responde Anna, para evitar esses climas dramáticos, que certamente viriam à tona se Jonathan falasse pessoalmente sobre a sua doença e sobre o que está sentindo. Os elementos de mediação acabam funcionando para atenuar o aspecto dramático, que sempre acompanha personagens fortes, e manter o mesmo clima dos filmes em p&b, onde os personagens e as paisagens são esvaziadas pela ausência de uma história construída previamente.

Em *Paris, Texas* os elementos de mediação funcionam muito mais para revelar a necessidade de aproximação das pessoas umas das outras do que uma aproximação da paisagem ou do mundo ao redor. Esta questão pode ser observada na importância dada a determinados enquadramentos e recursos de decupagem. Desta forma, mesmo quando

Travis não fala no início de *Paris, Texas*, o campo/contracampo é utilizado, sugerindo a expectativa de diálogo de Walt. As câmeras fixas e os enquadramentos fechados se revezam com *travellings*, panorâmicas e planos gerais. Há um movimento, de dentro para fora, e, ao contrário, do grande para o pequeno em todos os momentos do filme. A começar pela proposta de Wenders e Shepard de mostrar a América em suas diversas facetas a partir do Estado do Texas.

O filme começa num pequeno vilarejo chamado Camellot, prossegue em Marathon, Fort Stanton, depois uma cidade de tamanho médio, El Paso, e por fim, nas metrópoles: Los Angeles e Houston. É no deserto que surge o protagonista Travis, caminhando rapidamente com o olhar fixo num ponto inexistente. Ele chega até Camellot, onde desmaia e é atendido por um médico local, que entra em contato por telefone com seu irmão Walt, em Los Angeles. Já nesse primeiro momento temos a presença do telefone, que vai mediar as relações em vários momentos do filme. Walt, que não vê o irmão há quatro anos, pega um avião e vai à sua procura.

O lento retorno de Travis acontece com a presença maciça de diversos gêneros de elementos mediadores entre ele e as pessoas. É um lugar chamado Paris, Texas, representado pela fotografia de um terreno poeirento e sem nenhuma identificação, que estabelece o início de um contato entre Walt e Travis, que até então permanecia mudo. Walt pergunta o que significa aquele nome e Travis a princípio não lembra, mais tarde explica que seus pais fizeram amor lá e que ele pode ter sido gerado naquele lugar.

É um filme em super 8, sobre umas férias em família, que aproxima Travis do seu filho Hunter, que abandonou quando tinha quatro anos. No filme, o mar, a areia, o sol e uma ponte para o mar, constituem a paisagem na qual eles parecem tão felizes. Durante a projeção do filme Hunter permanece distante, brincando com um aquário, é só depois de perceber a tristeza de Travis, que começa a prestar atenção às imagens e demonstra algum desejo de aproximação. O filme exerce realmente sua função de despertar a memória de Travis e de reavivar as lembranças da infância de Hunter, o que possibilita a aproximação dos dois. Isso acontece também do ponto de vista formal do filme. Wenders utiliza a

profundidade de campo para demonstrar a dificuldade de aproximação entre Hunter e Travis. No início do filme a distância entre pai e filho é clara. Aos poucos o menino vai progressivamente se aproximando de Travis. Após a projeção do filme, Hunter está atrás de sua mãe adotiva, sentado no extremo oposto de Travis. Esta distância é rompida quando ele vai dar boa noite a Walt e depois a Travis.

Através de binóculos, Travis faz seu primeiro reconhecimento de Los Angeles. Esta cena é interessante porque novamente Wenders vai ressaltar elementos de transitoriedade. Travis é surpreendido olhando com um binóculo os aviões decolando do aeroporto próximo à casa de seu irmão. Uma câmera-baixa mostra vários sapatos coloridos, engraxados por ele durante a noite, deixados ao sol num muro rente ao chão, ao fundo uma grande estrada e o aeroporto. A câmera sai dos sapatos para Travis, que continua olhando distraído os aviões no céu. É interessante notar que os binóculos permitem a Travis observar os aviões, mas não possibilitam uma real aproximação, já que ele não anda de avião, está preso ao chão, a sua vocação de andarilho. Travis está entre os sapatos e os aviões, mas a impossibilidade de qualquer ligação fica clara com a utilização dos binóculos.

A procura da mãe de Hunter também é feita com a ajuda de mediadores: os *walkie-talkies*, com os quais pai e filho tentam se comunicar no espaço gigantesco de um banco em Houston. A arquitetura do banco é registrada em um plano sequência de 43 segundos, exatamente o tempo necessário para contornar o banco de Houston (o movimento da câmera, uma trajetória, provavelmente foi feito de um carro que acompanhava a camionete de Travis de perto), descrevendo a paisagem de concreto até o momento em que Hunter desce da camionete, o primeiro corte e o plano conjunto de Hunter. Em seguida temos um movimento da câmera para a direita que acompanha o trajeto da camionete até ela passar por trás de uma coluna e desaparecer. O plano prossegue sem cortes acompanhando Hunter, que vai até uma amurada e senta-se. Temos então o corte e um plano americano de Hunter. O plano-sequência é um dos recursos utilizados no *Neo-realismo* para manter os acontecimentos na mesma unidade espaço-temporal, respeitando a integridade da imagem, aspecto que Wenders preza desde os seus primeiros filmes em p&b.

É num *peep-show* que finalmente o espectador descobre que Travis fugiu após vários desentendimentos com sua esposa, que envolvem um incêndio e a destruição de sua casa, culminando com a sua fuga e perambulação pelo deserto durante quatro anos. A impessoalidade do *peep-show* é condizente com a primeira frase de Travis que dá início às confissões: “Eu conheci duas pessoas... Apenas duas pessoas”. O *peep-show*, local onde acontecem as revelações mais íntimas do filme, traz todas as características *kitsch* da cultura *pop*: a entrada é uma fachada com a pintura da estátua da liberdade e colunas gregas em tons azuis, no seu interior encontramos mais colunas gregas, parapeitos entalhados, cortinas vermelhas e teto decorado com desenhos dourados. O lugar perfeito para quem não quer nenhum contato direto, deseja apenas olhar e conversar. Os diálogos acontecem por telefone e só Travis pode ver Jane, que ouve toda a história sem grande interesse até perceber que se trata da sua vida. Jane deseja então rever Travis e falar sobre os motivos que a levaram a abandoná-lo. É apagando as luzes que os dois conseguem se ver através do falso espelho do *peep-show*.

E para completar é um pequeno gravador portátil que se torna o mediador da despedida de Travis e Hunter. Em uma mensagem curta, gravada antes de ir ao último encontro com Jane, Travis fala do seu amor pelo filho. Esta cena se diferencia porque a mensagem do gravador não só liga Travis a Hunter, como também no plano filmico liga duas sequências que ocorrem em espaços diferentes. A primeira cena é de Travis gravando a mensagem no hotel em Houston antes de ir encontrar Jane no *peep-show* pela segunda vez. A próxima cena é de Travis em sua camionete ainda ditando a mensagem, um corte rápido e temos Hunter sentado sob a janela do hotel escutando a mensagem.

A utilização de elementos de mediação em *Paris, Texas* além de ser uma tentativa de aproximação do mundo como já dissemos no primeiro capítulo, também têm o objetivo de reduzir a tensão dramática em alguns momentos importantes da narrativa. Esta tensão dramática, um elemento do universo ficcional de Sam Shepard, é esvaziada em muitas situações através da paisagem vazia e da tessitura das personagens wendersianas. Por exemplo toda primeira parte do filme, quando Travis aparece caminhando inserido na paisagem vazia do deserto, qualquer possibilidade dramática é quebrada pela imagem do

lugar onde eles se encontram. Mesmo quando acontece o reencontro com o irmão, que não o vê há quatro anos, ele não esboça nenhuma reação.

4.2 - Viagens ao passado

O desejo de se aproximar do mundo e encontrar sua identidade é o que move a maioria dos personagens wendersianos e justifica suas perambulações nos filmes em p&b. Em *Paris, Texas* a errância de Travis, além da busca de identidade, está relacionada a um sentimento pessoal: a culpa. Um sentimento que localizamos claramente no universo shepardiano. “Trata-se da culpa real, que não esconde seu sentido patético, uma culpa moral, religiosa até, uma culpa a ser expiada. Essa culpa fez com que Travis - antes de se conscientizar - perdesse a voz e vagasse por quatro anos no deserto. De volta à terra dos vivos, começa a penitência, que consiste em restabelecer a ordem das relações de uma família, na qual já não pode, nem deve desempenhar um papel”¹².

Todas as viagens que Travis faz, inconscientemente, são em direção ao seu passado. A viagem com Walt para Los Angeles tinha o intento de reintegrá-lo à sociedade que ele abandonou. A outra viagem de Travis e Hunter para Houston também tem um objetivo determinado anteriormente: encontrar Jane, a mãe de Hunter. Estas viagens são também tentativas de aproximação dos personagens com os outros, como eles têm dificuldade de comunicação se utilizam dos elementos de mediação. Em termos narrativos, o silêncio das personagens e a sua falta de reação diante dos acontecimentos e do mundo, criam uma linearidade, que impede a existência de altos e baixos, que é o que determina os ciclos dramáticos.

Como nesse filme Wenders está subordinado a uma história previamente construída e as personagens ganham mais força, ele as enfraquece no sentido dramático. Faz isso utilizando-se de vários recursos, para manter um certo distanciamento entre o público e o filme, característica do seu cinema e dos cinemas novos em geral. Ele faz um cinema de observação fixa e longas tomadas contrapondo-se ao campo-contracampo de sintaxe clássica. Sua histórias enfatizam os tempos mortos, apesar de ele sempre estar preocupado

¹² *Olhos não se compram. op. cit. p. 137.*

com a narrativa, o contar da história é importante apenas para criar um senso de tempo especialmente filmico e permitir as suas personagens um descanso, para não serem puxadas pelos motivos psicológicos ou causas impostas externamente.

A temática de *Paris, Texas* é um drama familiar. Mas através da viagem pelo deserto, o silêncio inicial, Wenders esvazia os aspectos mais dramáticos do filme. Isto fica claro também na sequência do *peep-show*, onde Jane e Travis se encontram pela primeira vez depois de quatro anos. Um encontro direto exigiria com certeza uma dramaticidade maior, que Wenders substitui pela voz lacônica de Travis contando sua própria história. O resultado é uma forma de distanciamento, pois o envolvimento e a tensão são dirigidos a outros aspectos do filme: composições vazias e passagem de tempo dando substância ao espaço. Por isso Wenders escolheu o deserto para iniciar o seu filme. Antes de chegar à cidade, ele precisa enxergá-la de forma distanciada.

“Eu gosto das cidades. Mas às vezes é necessário deixá-las, contemplá-las de longe para que possamos encontrar o que nos agrada nelas. O deserto é o que me dá a melhor distância em relação à vida urbana. Conheço as paisagens desérticas da América e da Austrália. No deserto, aqui e ali topamos com algum resto de civilização: uma casa, uma velha roda, uma velha linha de trem, até um posto de serviço ou um motel abandonado. Numa certa medida, estas são experiências opostas à que se tem ao penetrar uma clareira no meio de uma cidade. Uma cidade, um *no man's land* (terra de ninguém) põe a densidade que a circula numa certa perspectiva, revelando-a sob uma outra luz, ao passo que a aparição inopinada de restos da civilização torna o deserto que nos cerca ainda mais vazio”¹³.

Uma forma de observar as cidades à distância é do alto. A maioria dos filmes de Wenders (sejam em p&b ou colorido) começam com tomadas aéreas e alguns também terminam desta forma. Outra maneira de se aproximar das cidades que encontramos como um ícone wendersiano são os binóculos, que estão presentes em *Paris, Texas* - Travis olha a cidade do alto da casa do seu irmão. Os binóculos são elementos de mediação entre o homem e o mundo, mas eles também explicam uma característica importante nas cidades modernas.

¹³ *Revista do Patrimônio. op. cit. p. 188.*

As cidades tornam-se cada vez maiores, cada vez se afastam mais da escala humana, por isso os elementos de mediação como os binóculos e os *walkie-talkies* tornam-se também uma necessidade de aproximação física, deixam de ser apenas um símbolo de um desejo metafísico de aproximação com o mundo.

Nesse caso muitos elementos aproximam as pessoas de outras, mas nem sempre tornam a paisagem mais próxima ou mais conhecida. Aliás, a necessidade dos elementos de mediação se dá por conta de uma paisagem que provoca a separação entre os homens, dificulta os relacionamentos e causa um certo estranhamento. No caso dos binóculos, somente com os olhos não seria possível ter esta visão da paisagem. Nesta linha de raciocínio o cinema também é um elemento de aproximação entre o cineasta o mundo, e entre os próprios espectadores e o mundo. Uma paisagem com a dimensão da vista aérea que temos do deserto do Texas, não poderia ser captada em sua totalidade apenas pelo olho humano. O mesmo acontece com os gigantescos viadutos e *highways* de Houston ou Los Angeles, cidades destinadas aos automóveis. Esses elementos de mediação também reafirmam a modernidade de Wenders, que se utiliza destes novos meios para valorizar a paisagem e conseguir lançar um outro olhar sobre o mundo através dos seus filmes.

4.3 - A vida em movimento

Outra palavra chave que encontramos como elemento de mediação também nos filmes coloridos é o movimento. A idéia de movimento como uma questão diferencial do próprio cinema em relação às outras artes. Movimentos de câmera que valorizam os deslocamentos dos meios de transporte e a visualização da paisagem. Esse é um aspecto importante pois é do centro do movimento que o homem vem percebendo a paisagem. É a paisagem mostrada de dentro do carro, do avião, do barco, do trem ou do bonde. Elementos constantes no cotidiano do homem urbano que criam uma nova percepção e lançam um novo olhar sobre a paisagem.

Os meios de transporte têm um papel importante como elementos de mediação em *O amigo americano*. No início do filme a primeira referência a eles é o túnel do metrô que Jonathan atravessa para chegar até o seu médico. Um longo e iluminado túnel com escadas rolantes, separa Jonathan das informações de que ele tem tanta urgência. A sequência desse túnel é sempre claustrofóbica, com ruídos dos trens, das escadas rolantes e da respiração apertada de Jonathan. O metrô tem um papel importante na própria história, é também o local onde Jonathan comete seu primeiro crime. O cenário é a estação *La Defense*, do metrô de Paris, Jonathan fica na estação *Étoile* esperando sua vítima, que faz conexão ali. O metrô chega e ele acompanha o homem que lhe foi indicado pelo motorista de Minot. Na estação *La Defense* os dois desembarcam, ele quase perde o homem, mas consegue encontrá-lo novamente na labiríntica estação e o mata na escada rolante.

O segundo crime também acontece num trem que vai de Paris a Munique. Jonathan viaja com a missão de eliminar outro mafioso. Uma imagem feita de helicóptero mostra o trem com suas cores prata, azul e vermelho cruzando a paisagem rural em grande velocidade. Jonathan comete o crime com a ajuda de Ripley, que resolve aparecer quando descobre que Minot lhe pede para cometer outro crime. Quando os dois concluem o trabalho, Ripley vai para o restaurante e Jonathan para a ponta do trem, perto dos controles, abre a janela e grita para fora.

Outra imagem icônica para Wenders é das asas do avião que aparece em *Alice nas cidades* e também em *O amigo americano*, quando Ripley vem de Nova Iorque para Hamburgo. É o avião que abole as distâncias entre as metrópoles e possibilita aos seus personagens estarem sempre nessa transição. O paralelismo dos meios de transporte e dos movimentos dos personagens também é recorrente em Wenders. No momento em que Ripley está voltando de Nova Iorque e se acomoda no avião para dormir, temos em seguida, a imagem de Jonathan se acomodando num trem quando está voltando de Paris para Hamburgo.

As cenas finais do filme mostram uma ambulância e o *volkswagen* vermelho de Kate seguindo em direção ao mar. Na ambulância estão os mafiosos que foram mortos por Ripley, Kate segue o *cowboy* com Jonathan sentado ao seu lado. Quando chega na beira do

mar Ripley atea fogo à ambulância. Jonathan então abandona Ripley e assume a direção do carro, transtornado e passando mal, começa a subir as rampas da beira da estrada como se não houvesse mais motivo para seguir uma linha reta. Acaba subindo até o alto de uma rampa e então desmaia. O papel dos veículos nesta sequência acaba sendo totalmente invertido: a ambulância que deveria levar os feridos para o hospital é o transporte dos mortos; o familiar *volkswagen* de Kate resulta na morte de Jonathan. A cena final mostra o contraste do carro vermelho perdido na imensidão cinza da rampa e o azul do céu.

Em *Paris, Texas* o movimento inicialmente acontece na escala humana, Travis caminha pelo deserto. Em seguida vemos Walt olhando a paisagem de dentro do avião quando vai procurar Travis. Walt aluga um carro para chegar até o local onde o seu irmão se encontra e os dois passam a se locomover de carro até chegarem ao aeroporto, onde Travis se recusa a viajar de avião. Em função da relutância de Travis prosseguem a viagem de carro, dividindo a direção, parando em motéis e estações de serviço na beira das estradas. Quando Travis se encontra em Los Angeles, seu filho se recusa a voltar da escola caminhando com ele e pega uma carona com outro colega. Quando decide ir para Houston procurar a mãe de Hunter, Travis aluga uma camionete Ford Ranchero 59, que combina com seu novo visual de *cowboy* - chapéu *stetson* e botas.

Mas os meios de transporte não aparecem somente no contato direto com as personagens, eles estão também sinalizando e simbolizando alguns momentos da narrativa. É o ruído de um helicóptero que possibilita a Hunter e Travis encontrar Jane em Houston. Hunter cochila no seu posto de observação do estacionamento do banco de Houston, onde eles acreditam Jane vai aparecer naquele dia, quando subitamente é acordado pelo ruído do helicóptero e vê uma mulher que reconhece como sendo sua mãe saindo do estacionamento num carro vermelho. Comunica-se com seu pai pelo *walkie-talkie* e os dois perseguem o carro de Jane até o *peep-show*. Travis acaba incorporando esse novo meio de viajar, percebemos sua nova atitude, de andarilho moderno motorizado, na última cena do filme, depois de aproximar mãe e filho, ele volta para estrada com seu novo visual de *cowboy* e sua Ford ranchero. Mas a aproximação entre as pessoas acontece apenas por alguns momentos. Os elementos de mediação (o automóvel, a super 8) funcionam para aproximar

Travis e Hunter, que se separam logo depois. O mesmo ocorre com Jane, a aproximação acontece para resolver as pendências do passado, mas não leva à união, só a uma separação sem culpa, que permite a Travis seguir seu caminho sem o peso do passado.

Capítulo 5

As personagens e a paisagem

5.1 - O andarilho sem memória

A novidade que se introduz nos filmes coloridos é o elemento psicológico, derivado da importância maior da história/estória e da estrutura narrativa. 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 das personagens. É este movimento que vai conduzir as personagens e externar as histórias escolhidas por Wenders.

A diferença fundamental de *Paris, Texas* em relação aos filmes do grupo A é que Wenders começa a explicar as suas ações pela psicologia. A paisagem passa a dividir sua importância com a história e a estrutura narrativa. O discurso assume o papel que antes era atribuído à imagem. Mas a concepção das personagens permanece a mesma e na primeira parte do filme encontramos vários pontos em comum com os filmes em preto e branco.

Por exemplo, o primeiro plano-sequência do filme já nos revela a posição de Travis no mundo. Uma panorâmica aérea sobre o deserto texano - a câmera passeia sobre *canyons*, uma paisagem árida, sol inclemente, céu azul, pedras - e, finalmente, localiza uma figura pequena caminhando com determinação no centro da paisagem. Surge um condor em primeiro plano. Travis aparece caminhando e de repente pára, bebe água e olha para o condor no alto da pedra. Continua bebendo a água, fecha a garrafa, olha em direção ao horizonte e segue caminhando. Plano geral do deserto.

Temos a atitude de um andarilho, acostumado a caminhar por lugares ermos. Parece estar no seu elemento, tamanha é a segurança dos seus passos. No início de *Alice nas cidades*

também temos imagens aéreas antes da apresentação do protagonista, que é um ser diminuto diante da grandeza da paisagem.

O desejo de Travis de continuar caminhando fica claro nas diversas fugas que ele empreende. Walt tenta conversar com ele, mas o silêncio permanece, faz um gesto para que ele entre no carro e Travis fica hesitante. Ele olha para o carro e para frente, temos um contracampo da paisagem e sua indecisão entre ir ou permanecer onde está. Walt não dá margens para indecisão e o empurra para dentro do carro delicadamente. Os dois viajam até o hotel mais próximo, Travis continua mudo e Walt tenta conversar com ele e descobrir o que aconteceu. No hotel, Walt sai para comprar roupas para continuar a viagem com Travis e temos uma nova fuga.

A insistência cega de Travis em continuar caminhando, indiferente ao surgimento do seu irmão, reafirma sua vocação de andarilho. É na primeira tentativa de diálogo bem sucedida que obtemos a resposta: o desejo de Travis é conhecer um lugar chamado Paris, Texas, onde possui um terreno. Após esse primeiro diálogo, Travis passa a dirigir o carro do irmão enquanto ele descansa, mas acaba se perdendo. Quando Walt acorda percebe que está num lugar estranho, sai do carro e vê Travis sentado em cima de um caminhão amarelo. A tranquilidade de Travis, um nômade, que percorre lugares desconhecidos há quatro anos, contrasta com o nervosismo de Walt, um homem sedentário, acostumado a nortear-se por mapas e não sair dos limites da civilização.

Esta dualidade está sempre presente em Wenders. “Wenders narra aqui, portanto, duas histórias: a que vemos e outra invisível. Uma, que trata da liberdade nas estradas, da inocência com que os homens se entregam a seus sonhos e necessidades, da solidão a que os condena a sua individualidade. E outra, que narra as pressões íntimas, a culpa que se

alimenta de falsas idéias, a penitência e o sacrifício que o reconhecimento da culpa e o conhecimento de si acarreta”¹.

É a falta de memória que preserva Travis da culpa e permite que ele vague pelo deserto com alguma tranquilidade. O drama familiar que se desenrola em Los Angeles faz parte do universo de Sam Shepard. O que percebemos em *Paris, Texas* é um constante deslocamento das personagens entre o universo dos dois autores: o drama familiar de Shepard e o desejo de viajar de Wenders. Os planos fixos, enquadramentos fechados e os *travellings* e planos gerais. O filme trata do melodrama familiar americano, um gênero tipicamente hollywoodiano. “Sim, trata-se de um gênero muito hollywoodiano, mas ao mesmo tempo tudo já se encontra inteiramente na Odisséia de Homero, e em meus filmes também. Mas era visto de longe. Em *Alice nas cidades*, ele procura a mãe dessa garotinha, mas certamente não se trata de uma mulher a quem ele ame. Em *O amigo americano*, Jonathan (Bruno Ganz) faz tudo por sua família. Aqui também não se localiza no centro da história, mas está presente”²

A ligação de Travis com a terra, o chão firme onde o andarilho está acostumado a esquadrihar dia após dia, é evidente quando ele se recusa a viajar de avião para Los Angeles. Aborrecido, Walt percebe que não tem outro jeito e concorda em voltar de carro. Outra exigência de Travis, voltar com o mesmo carro por que ele esqueceu a foto de Paris, Texas, no carro que Walt havia alugado anteriormente. Do estacionamento gigantesco Travis olha com curiosidade a movimentação no aeroporto. A viagem continua, Walt conta a Travis o que aconteceu depois que ele desapareceu, fala de Hunter, de como cuidaram dele. No caminho cruzam com trens, outros veículos, passam por *fast-foods* e estações de serviço. É a viagem de Wenders acontecendo em função do drama. Esta foi a estratégia de

¹ *Olhos não se compram. op. cit. p. 138.*

² *Hollywood. Entrevistas. op. cit. p. 335.*

Wenders para manter as personagens na estrada e atrasar o desenrolar do drama shepardiano em Los Angeles.

A chegada a Los Angeles não encerra a vocação de andarilho de Travis. Depois de se aproximar do filho, assumir um visual de *cowboy*, Travis volta com o menino caminhando da escola. Em outra ocasião sai de madrugada da casa de Walt e vai caminhando até a cidade, onde procura Walt na sua empresa e pede dinheiro para procurar Jane. Ao final do filme, continua na estrada, viajando agora de carro, um andarilho motorizado, mais adequado às estradas americanas. É desta maneira que as personagens wendersianas procuram sua identidade. Nos filmes em p&b, como *No decorrer do tempo*, *Alice nas cidades* e também no *Estado das coisas*, o automóvel faz parte da vida das personagens, elas já começam como andarilhos motorizados.

A nostalgia do movimento em Travis pode ser percebida por que ele passa muito tempo olhando os aviões, apesar de ter medo de avião, do alto da casa de Walt. A volta de Travis à estrada acontece quando descobre que Jane faz mensalmente um depósito para Hunter num banco em Houston. Aluga uma camionete e junto com o filho partem em busca de Jane. Em Houston, perseguem o carro de Jane até um *peep-show*. É lá que ficamos sabendo que mesmo em sua vida anterior, Travis já tinha uma vida de nômade. Ele e Jane moravam num trailer e viviam mudando de cidade por causa dos trabalhos de Travis. Depois do acerto de contas com Jane e de promover o encontro dela com o filho, Travis transcende a culpa de ter destruído sua família e volta à estrada definitivamente. Numa cena que nos remete aos finais dos velhos *westerns*, Travis encontra-se ao lado do seu carro, olhando para o hotel onde se dá o encontro de Jane e seu filho Hunter, o sol se põe e o céu está púrpura, a noite se insinua lentamente, Travis entra no carro e sai dirigindo pela estrada iluminada ao som do *blues* de Ry Cooder.

5.2 - O estrangeiro

A sensação de ser estrangeiro é uma constante nas personagens wendersianas, além disso é uma das formas que Wenders encontrou para conseguir mais objetividade nas suas imagens. Em *O amigo americano* também encontramos o contraste entre o homem nômade e o sedentário. O modo de vida de cada um seduz a ambos reciprocamente: Ripley, o eterno estrangeiro solitário, sempre viajando para onde está o melhor negócio e para escapar aos problemas causados por negócios anteriores, deseja em alguns momentos ficar mais tempo onde se sente bem.

Quando visita o atelier de Jonathan, observa a confusão de objetos, a chaleira de fazer chá, a cadeira, a mesa e comenta como o lugar é aconchegante: “Gosto desta sala. A gente se sente bem. Ripley caminha pela sala e continua: Lugar tranquilo, como o senhor. Eu o invejo. Esse cheiro de madeira, de tinta...Deve ser bom trabalhar aqui. Ao terminar algo se poder ver o que se fez.” Jonathan responde: “Não é tão simples assim...nem tão fácil...nem tão seguro. Qual é o seu ramo?” Ripley explica: “Dinheiro...Eu viajo muito”.

Essa sedução recíproca entre sedentários e nômades não ocorre nos filmes do grupo A, pois as personagens não se relacionam de forma pessoal com personagens que tenham um modo de vida sedentário, por que estão o tempo todo em movimento e também porque não estão subordinadas a uma história pré-determinada. Desta forma as relações que estabelecem ocorrem por acaso e são circunstanciais, não evoluem para outro tipo de sentimento, por que elas logo retomam o caminho da estrada.

Jonathan, que permanece quase sempre em Hamburgo, indo da sua casa nas proximidades do porto ao atelier numa ruazinha estreita, onde passa seus dias a fazer molduras, já que não está mais apto a restaurar quadros, em alguns momentos sente que a vida deveria ter

mais alguma coisa. Por isso, quando aceita o acordo com o mafioso Minot, não está apenas interessado no dinheiro, mas numa aventura que transtorne o seu cotidiano. A sua primeira ida a Paris foi motivo de discussão entre o seu filho e um amiguinho, que não acreditava que seu pai tinha viajado, já que as viagens não faziam parte do seu cotidiano.

No caso de um alemão é sintomático que as fronteiras sejam bem mais restritas, ou até intransponíveis, como o próprio Wenders diz. E quando ousam ultrapassá-las, como Jonathan, pagam com a própria vida. Esta diferença de mundos, do americano e do alemão, do ambiente de cada personagem é marcada o tempo todo no filme: A paisagem das cidades é um dos principais elementos utilizados para representar esta relação.

O melhor exemplo ocorre quando Jonathan está no seu quarto no hotel localizado na parte velha de Paris, ele está deitado na cama e olha para a janela, vê gigantescos guindastes se aproximando. O telefone toca, é Minot, ele diz que recebeu os exames de Jonathan e quer que ele vá até o seu apartamento. Então pede a Jonathan para olhar pela janela para o outro lado do seu hotel, um prédio moderno depois da ponte, onde ele mora e está lhe acenando com um lenço branco. Seu apartamento está localizado na parte moderna de Paris. A câmera faz uma trajetória descrevendo toda a parte velha de Paris, os buracos deixados pelos prédios demolidos, as ruínas, os guindastes espalhados por todo lugar, até chegar num prédio moderno ao lado da ponte.

As paisagens de Wenders normalmente não têm o objetivo de situar o espectador, buscam sim revelar a personagem e seus sentimentos. Por isso não encontramos aquelas imagens-chavões, muito divulgadas e de conhecimento comum, que representam um país. Mas, no caso de *O amigo americano*, as paisagens que caracterizam as cidades também revelam o local onde as personagens se encontram. Identificamos Hamburgo com Jonathan, Paris com Minot e Nova Iorque com Dewart. Ripley é quem atravessa o oceano e transita por todos os

lugares e está ligado a todos as outras personagens. A apresentação das duas personagens principais acontece na rua. A primeira cena do filme, mostra um plano conjunto de uma rua em Nova Iorque, de um táxi desce Tom Ripley. Em seguida, temos uma cena de rua em Hamburgo, na qual Jonathan atravessa uma rua de paralelepípedos molhados levando seu filho pela mão.

Quando Jonathan está em Paris também temos sua imagem no quarto tentando falar com alguém pelo telefone e, paralelamente, a imagem do telefone na sua casa em Hamburgo. Em seguida, aparece Nova Iorque, o rio com os prédios ao fundo e a voz de Derwatt em *off*. A cena seguinte se passa no apartamento de Derwatt, ele conversa com Ripley, não há ninguém olhando pela janela. Portanto a aparição da imagem externa de Nova Iorque funciona como um índice de localização.

A identidade das personagens está diretamente ligada às cidades, por isso elas aparecem antes de cada uma delas. Não se trata mais da identidade do indivíduo, mas da identidade das paisagens. Wenders utiliza-se de imagens comuns a qualquer metrópole, mas insere índices que ainda nos permitem diferenciá-las. O metrô de Hamburgo, com suas escadas rolantes azuis e seus imensos corredores cinzas são diferentes do metrô de Paris, com corredores mais labirínticos, mas de cores claras, painéis publicitários e bancos coloridos, além das diversas placas de sinalização em francês.

As ruas de Hamburgo, com seus paralelepípedos e calçamento destruído, quase sempre molhadas pela chuva, se diferenciam muito das de Nova Iorque e ainda mais das de Paris. Apesar de encurtar as distâncias entre uma cidade e outra, Wenders preserva o que as diferencia e traça suas especificidades com as paisagens mais banais que são investidas de sentido próprio dentro filme. Nos filmes coloridos esse deslocamento entre cidades é mostrado através do paralelismo de imagens, que reduz as distâncias e acontece em função

da história. Nos filmes p&b, o deslocamento é uma necessidade, pois é através dos locais por onde a personagem passa que o cineasta vai construindo uma história, por isso temos uma narrativa linear e raramente percebemos mudanças bruscas de cidade. O tempo da filmagem é o tempo da viagem.

5.3 - O sentido das cores

As cores nos filmes coloridos assumem uma função na narrativa, pois tendem a reafirmar certas questões das personagens, do seu estado de espírito e também representar certas situações; em resumo, elas passam a ter apelo dramático. Inclusive com a criação de novos ícones, que exigem a utilização de filtros para destacar certas cores significativas. Em *O amigo americano*, as cores acompanham o desenrolar dos acontecimentos e têm um valor próprio.

Vermelho, azul, verde e rosa: ao longo do filme, estas são as cores obsessivas que invadem a tela, ao mesmo tempo que a violência irrompe dentro da vida passiva de Jonhatan. “É a iluminação mista que cria esta atmosfera estranha: uma mistura de artificial e natural. Da saturação das cores nasce o clima de irrealidade que banha o filme. Esta magia das cidades, o céu quase vermelho de Paris, após a primeira morte, as ruas e a porta de Hamburgo. Em Paris, o espaço subterrâneo e vagamente inquietante do metrô onde, a cada retorno de um corredor, ao pé de uma escada, o olho frio de uma câmera registra para sempre a imagem da morte”³.

A variação de cores está sempre presente nas imagens de qualquer cidade, mesmo o cinza de Hamburgo apresenta variações. Da janela do seu apartamento Jonathan observa o pôr-do-sol, que dá a tudo um tom azul escuro, com as luzes dos navios acesas e o reflexo dos guindastes espalhados nos armazéns. O amanhecer é feito de tons dourados, o mar, os

³ *Les Voyages de Wim Wenders, op. cit. p. 60*

navios, a calçada do enorme pátio de estacionamento, tudo parece refletir os primeiros raios do sol. A paisagem fica azul também quando Jonathan pensa que foi abandonado pela sua esposa e passa mal. Antes de cair ele olha para a paisagem, um grande navio branco aporta, todo o resto da paisagem é banhada por um azul celeste, que se reflete através das persianas no interior do seu apartamento.

As cores de Hamburgo também são reveladas na casa de Ripley, longe do mar e do porto, a noite vista do seu terraço é de um azul escuro profundo. As cores da paisagem próxima a sua casa não apresentam muitos matizes, mas estão presentes na decoração. A primeira vez que Ripley aparece registrando uma mensagem no gravador a câmera faz uma tomada de cima e mostra-o deitado sob um lençol de cetim escarlate. Quando ele se levanta e vai até a varanda vemos um céu muito azul. Na sua sala de bilhar temos uma placa de neon verde com a inscrição “Dry Canadá” em cima da mesa de sinuca.

Até o momento em que eles vão se livrar da ambulância dos mafiosos o cenário é marcado por uma variedade de matizes. Inicialmente o azul escuro profundo domina a estrada, as luzes são poucas, de alguns veículos e estações de serviço na beira da estrada. Em seguida o azul torna-se mais suave, algumas árvores enfileiradas na beira da estrada, que está molhada e fica prateada com os reflexos dos faróis do carro. Um *travelling* lateral mostra o carro inserido na paisagem quando o dia começa a amanhecer. Uma câmera fixa mostra a ambulância e o *volkswagen* vermelho passando ao longe. O céu azul com algumas nuvens brancas fica refletido na areia molhada, o azul mistura areia e o céu e os dois carros ficam como que perdidos na imensidão azul.

As imagens que temos de Paris, além do apartamento de Minot e do hotel de Jonathan, são dos metrô com suas cores claras e seus painéis de propaganda - da estação Étoile e La Defense - e de alguns lugares característicos como a ponte de Bir-Hakeim, sob a qual

Jonathan caminha depois que sai do hotel. Toda extensão da ponte conserva-se na escuridão, as suas colunas são parcialmente iluminadas pelas luzes dos carros e das ruas próximas. A modernidade da cidade também está presente no aeroporto de Roissy, com seus tubos de metal brilhante, escadas rolantes e seus sofás vermelhos. O aeroporto fica nas proximidades do apartamento de Minot, localizado no setor mais moderno de Paris. É interessante esta cena do aeroporto, por que a câmera engana o espectador: ela dá um panorama geral do aeroporto, vai se aproximando pela frente de Jonathan, fica-se esperando que Minot incorpore a direção da câmera, mas ele chega pelo outro lado e acorda Jonathan pelas costas. Um *faux-raccord* de direção, que também revela a modernidade de Wenders.

As sequências longas realizadas em Nova Iorque acontecem em cima de um viaduto. Na primeira, Ripley e Derwatt estão sob o viaduto conversando, o *cowboy* diz que está confuso e vai embora. A câmera faz um plano americano de Derwatt tendo ao fundo os arranha-céus novaiorquinos, que ficam na mesma proporção do pintor. Corta-se para uma tomada lateral de Ripley caminhando sobre o beiral do viaduto. Na última cena do filme, que chamaríamos de emblemática, Wenders faz uma homenagem a Nicholas Ray e coloca o pintor Derwatt numa posição de superioridade, em cima do viaduto. Aparece o nome do filme *O amigo americano*, como uma legenda para a imagem de Ray.

A cor em *Paris, Texas* é favorecida pela iluminação natural do deserto e pelos ícones encontrados na paisagem. A proliferação de ícones em todas as paisagens nos faz refletir sobre a idéia básica de *Paris, Texas*: de que uma pequena vila pode conter informações que remetem a um país. Mesmo as paisagens rurais apresentam elementos tipicamente urbanos. Em pleno deserto encontramos vários objetos comuns às grandes cidades. Na primeira sequência, depois que Travis aparece no deserto, ele entra em um local com aparência de abandonado, com uma bomba de gasolina antiga, uma casa pequena de

alvenaria, uma máquina de refrigerantes velha. Ao lado da casa, vemos um trailer e muitos objetos indefinidos espalhados no chão, além de muito pó e um céu extremamente azul. O interior do bar, onde Travis entra à procura de água e comida, tem uma aparência descuidada, muita sujeira e objetos antigos.

O trailer é o ícone máximo da sociedade americana que vive, como já dissemos, sob o signo do movimento. É uma idéia recorrente em Wenders. Peter Buchka⁴ diz que todas as personagens wendersianas anseiam estar constantemente em trânsito, porém sempre em casa. Em *No Decorrer do tempo*, esse desejo é representado pelo caminhão de Bruno, que lhe serve de moradia e oficina. A bomba de gasolina é outro ícone favorito de Wenders. Sempre que possível aparece incrustada na paisagem, pois é um índice por excelência da transitoriedade.

As pequenas cidades que aparecem na beira da estrada também sugerem essa transitoriedade. Por exemplo, depois de deixar Travis no hotel, um plano geral mostra Walt chegando por uma estrada asfaltada com vegetação à esquerda, algumas poucas construções e postes de iluminação à direita, o céu azul ocupa grande parte da tela. O carro estaciona junto a uma construção branca, do mesmo tipo das demais, de blocos de alvenaria, com a inscrição *Hardware Store - Shoe Make*. A frente da loja não é calçada, tem a mesma vegetação escassa e muita areia. O lugar está deserto, não há ninguém nas proximidades da construção.

Esse aspecto rural de cidade de interior não está livre de alguns ícones encontrados com mais frequência nas metrópoles. Quando Travis foge do hotel em que Walt o deixou, ele passa por uma estrutura de concreto com várias placas. É interessante o contraste da estrutura com a estradinha de pedras e grama, pela qual Travis foge. Na próxima cena, do

⁴ *Olhos não se compram. op. cit. p.55.*

retorno e da rápida saída de Walt quando descobre a fuga do irmão, temos mais detalhes sobre a placa da sequência anterior. Na mesma estrutura (duas hastes de concreto colocadas lado a lado), temos a placa com o nome do hotel e os serviços que ele oferece logo abaixo, numa distribuição vertical.

Somente nas cidades próximas à região do deserto encontramos esse aspecto de abandono e sujeira nas instalações na beira da estrada (nesse caso estradas secundárias, sem calçamento ou qualquer sinalização). Nas sequências urbanas temos as *freeways* (estradas modernas com várias pistas, repletas de sinalização e informações para o motorista), que fazem parte da paisagem juntamente com os *fast-foods* e outros serviços para o viajante. Um plano geral mostra o carro de Walt seguindo por uma *freeway*, com faixas bem definidas no asfalto liso, céu muito azul e alguma vegetação ao redor. Travis e Walt param o carro para descansar num estacionamento repleto de caminhões.

Eles se encontram à esquerda do estacionamento, perto de várias cabines telefônicas alinhadas lado a lado, com reflexos das placas em neon verde, azul e amarelo, do *fast-food*. Em outra sequência, ainda na estrada, temos um plano médio de Travis comendo um sanduíche sentado numa cadeira amarelo-ovo, perto do carro de Walt, que está estacionado ao lado de uma placa de *fast-food*. A caminho de Houston com Hunter, Travis também faz uma parada num *fast-food*, com as mesmas características: várias cabines telefônicas, luzes de neon colorido e um restaurante asséptico, apesar das cores fortes. Um detalhe interessante é um enorme dinossauro de pedra, instalado nos jardins do local, referência ao primeiro texto do livro *Crônicas de motel*, de Sam Shepard. "... Demos voltas vagarosamente entre os dinossauros. Através de suas pernas. Sob suas barrigas. Ao redor do Brontossauro. Encarando os dentes do Tiranossaurus Rex. Todos tinham aquelas luzinhas

azuis em lugar dos olhos. Não havia ninguém em volta. Apenas nós e os dinossauros. (*Homestead Valley, Califórnia 9/10/80*)”⁵

Dentre esses símbolos da cultura americana, as *freeways* determinam todo um comportamento. Símbolo de modernidade americana, elas surgem pela primeira vez no filme enquadrando Travis e Hunter. Os dois lancham em cima de uma camionete estacionada sob um viaduto sinuoso e intrincado numa rede, através da qual podemos ver parte do céu azul e muitos carros passando.

As *freeways* determinam a própria conformação dos lugares ao redor, caracterizados por *fast-foods*, modernas instalações de serviços com sua iluminação de neon e uma assepsia incomum. Em suas impressões sobre Los Angeles, Jean Baudrillard⁶ conta que as *freeways* não desfingam a cidade ou a paisagem, atravessam-na e desatam-na sem alterar o caráter desértico desta metrópole, e respondem idealmente ao único prazer profundo, que é o de circular. Na sequência da perseguição ao carro de Jane (mãe de Hunter), pelas *freeways* de Houston, o carro de Travis passa por uma intrincada rede de viadutos, pontes, trevos, marcados por todo tipo de sinalização. Mesmo com a pressa de Travis e a sua preocupação em não perder o carro de Jane de vista, percebemos um fluir tranquilo no trânsito, como se depois que entrasse nesta rede, não houvesse outra maneira de agir.

A placas em neon e os *out-doors* estão sempre presentes nas estradas americanas, revelando uma sociedade da informação visual. Wenders funde a informação com a cidade, uma relação indissociável. Durante a viagem de Travis e Hunter para Houston, temos um plano de conjunto, câmera alta, mostrando uma placa do *Motel Plaissman* em cinza e vermelho, tendo ao fundo o céu azul. No plano seguinte é feita uma fusão desta placa com

⁵ SHEPARD, Sam. *Crônicas de motel*. Porto Alegre, Editora L&PM, 1982. p.9.

⁶ BAUDRILLARD, Jean. *América*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1986. p. 47

uma cidade abaixo da estrada, que é vista de dentro do carro em movimento e tem sua imagem achatada pela velocidade, revelando a mesma conformação de um *outdoor*. O próximo plano, uma tomada noturna, mostra o lado direito de uma placa de motel com patas de cavalos em movimento, fortemente iluminada por neon azul, rosa e amarelo.

As placas em neon além de serem um ícone da sociedade americana, são também uma elipse de tempo, pois representam a passagem de tempo da viagem de Hunter e Travis. Durante o dia vemos placas comuns, com o cair da noite elas aparecem em neon. Um plano de detalhe das patas dos cavalos ressaltam ainda mais as cores em neon. As sequências, onde aparece a luz natural do fim da tarde, combinada com as cores do neon, ressalta o aspecto de espetáculo urbano. Após algumas horas de viagem, Travis e Hunter vêem a cidade de Houston surgir na sua verticalidade escultural por baixo da estrutura de um viaduto - uma linha que atravessa a tela de lado a lado - e, retarda a visão da cidade. Quando finalmente passamos o viaduto, a cidade em tons cinzas de concreto aparece, emoldurada por um céu muito azul.

As paisagens em Wenders são contrastantes em seus elementos estruturais, isto é claro nas sequências realizadas em Los Angeles. Depois de mostrar a Nova Iorque vertical (*Alice nas cidades*), Wenders traça um perfil da horizontalidade de Los Angeles. A iluminação é uma característica marcante da cidade. À noite, temos publicidade em neon e milhares de lâmpadas acesas e monitores de televisões ligados. Durante o dia, a luz do sol que queima no deserto. A localização da casa de Walt, em uma colina no subúrbio, possibilita várias sequências que valorizam a aurora e imagens noturnas da cidade vista do alto. Wenders faz várias imagens da cidade com céu azul escuro, sendo envolvida pela neblina da noite. Temos um plano geral, a seguir Travis, em primeiro plano, sentado no meio da vegetação quase vermelha (reflexo das luzes da casa ao lado), olhando para a cidade iluminada lá embaixo.

Assim como o próprio Wenders, para quem do alto sempre se tem uma imagem melhor, Travis afirma quando sobe na estrutura de um *outdoor* para conversar com Walt: “Daqui de cima as coisas parecem mais interessantes”. É por isso que esses pontos de observação povoam a maioria dos filmes de Wenders: *Alice nas cidades*, *O movimento em falso*, *O estado das coisas*, *O amigo americano*, *Paris, Texas*, *Asas do desejo*.

Capítulo 6

As referências ao cinema americano

6.1 - O realismo hollywoodiano

Os filmes do grupo B apresentam referências a outras cinematografias, principalmente ao cinema americano, elemento formador do universo estético de Wenders. Através do cinema americano, ele desenvolveu o seu imaginário sobre os Estados Unidos, que mais tarde vai aparecer em seus filmes em forma de citação, tanto quanto nas características de estilo que adota. Segundo Elsaesser, os autores do *Novo Cinema Alemão* adotam o realismo do cinema hollywoodiano, mas com uma diferente abordagem do tempo. Isso se aplica especialmente a Wenders que mantém um diálogo permanente com os gêneros cinematográficos.

Nos filmes coloridos do grupo B, encontramos referências a gêneros que Wenders aprecia (*western, film noir*), homenagens diretas a vários diretores hollywoodianos, inclusive com a sua participação dos próprios nos filmes, como acontece em *O amigo americano*. Nos filmes do grupo A, as referências são inseridas na história do filme e os gêneros são homenageados quando Wenders recorre aos elementos de estilo que os caracterizavam. “Wenders cita os motivos tradicionais do cinema de gênero, mas geralmente os deixa desvanecer a fim de que uma temporalidade outra que não a da perseguição possa prevalecer”¹.

Em *O amigo americano*, Wenders faz referência explícita ao cinema *noir* da década de 40 e 50. Os *films noirs*, cuja produção aumenta depois da guerra, apresentam paisagens formadas por lugares anônimos, arquiteturas incertas: ruelas e ruas sem saída, subterrâneos, sótãos, casas na periferia. “Esta arte do claro-escuro deriva diretamente do expressionismo

¹ *New German Cinema. op. cit. p. 135.*

alemão e, se ele predomina na Warner Bros, é por que Anton Grot é originário da Europa central”².

Também Godard atribui o surgimento do *film noir* nos Estados Unidos à presença dos cineastas austríacos Fritz Lang e Otto Preminger. Relacionamos, principalmente, *O amigo Americano* com o *film noir*, mas também encontramos algumas referências indiretas em *Paris, Texas*. Classificar o *film noir* foi sempre um problema metodológico em função das suas relações com o filme de psicanálise. Apesar dessa ambiguidade, o filme *noir* de um modo geral tem orientação realista.

Seja o *film noir* policial, de gângster ou de espionagem, ele é por essência urbano. Eis também o dado básico de *O amigo americano* rodado em Nova Iorque, Hamburgo e Paris. Com exceção de Hamburgo, que parece mais provinciana, as duas metrópoles em função do seu tamanho permitem o anonimato e geram solidão. É o anonimato de Jonathan que atrai o interesse dos gângsters sobre ele e o enreda na trama de Minot.

Apesar de ser colorido, *O amigo americano* é de um tom escuro, as cores quando aparecem contrastam com o acinzentado que predomina e lançam significações novas a cada pincelada, lembrando a iluminação dos *films noirs*. A rua é um elemento central dos *films noirs*, sair na rua significa estar exposto. A rua é o lugar da insegurança, de afrontamentos inevitáveis. É na rua também que se conclui a fuga de Jonathan do metrô depois do primeiro assassinato. É quase noite e as cores no céu tornam o cenário fantasmagórico. Ele praticamente corre até chegar ao primeiro bar que encontra e mesmo no meio de estranhos parece se sentir mais seguro do que na rua.

² DAKHLIA, Jamil. “Architecture et décor dans le style hollywoodien”. in Cinémaction, Paris, número 75, segundo trimestre de 1995. p. 88.

Em Wenders, a rua sombria e ameaçadora do *film noir* irá se combinar à estrada dos *westerns* e dos *road movies*. Também Tom Ripley, em *O amigo americano*, embora urbano, manterá algo de *cowboy* nômade. E Jonathan, depois de abandonar uma situação aparentemente tranquila em Hamburgo, em função de uma doença que coloca sua vida em risco, pega o vírus do movimento e só pára quando encontra a morte.

Boujut acredita que *O amigo americano* é um filme totalmente wendersiano, aonde seus temas habituais e suas obsessões esforçam-se para subordinar-se a uma intriga policial. “Num primeiro momento, *O amigo americano* refere-se a um *thriller* lírico e hollywoodiano dos anos 50. Ele possui a rutilância congelada, o ritmo, a cor, a música. Nada está errado: nem a luta com morte dentro de um trem em movimento, nem o ataque noturno, tudo isso não é nada mais que o cenário do inferno urbano. Um cineasta como Wenders não poderia escapar ao modelo americano, ainda mais nesse momento em que se lhe oferece a possibilidade de experimentar um gênero querido entre todos: o policial”³.

Nesse filme Wenders não apenas faz referência ao cinema americano, mas coloca em cena vários de seus ídolos: Nicholas Ray, Samuel Fuller e Dennis Hopper. Os cineastas são os *gângsters* que vivem entre a vida e a morte. Novamente Wenders compara as atividades no cinema com a vida perigosa do mundo do crime. Esse tipo de relação perniciosa já foi tratada em *O estado das coisas*, resultando na morte do produtor Gordon, que se envolve com a máfia para produzir um filme e do diretor do filme, Friedrich. “Todo o filme é para mim um olhar para trás, mas sem nostalgia, sobre o cinema americano⁴”. O cinema americano é a referência básica do cinema de Wenders. Faz parte da sua infância e juventude, do seu imaginário sobre um país que lhe era sugerido como ideal.

³ Wim Wenders. Boujut, *op. cit.* p. 70

⁴ *Idem. ibidem.* Declaração de Wenders ao autor. p. 70

A participação dos diretores como atores acontece, de certa forma, para desmistificar o seu próprio universo, já que seus mitos cinematográficos surgem como homens, criaturas fragilizadas e em situações desconcertantes: Samuel Fuller, um mafioso decadente; Denis Hooper, em crise com seu modo de vida; Nicholas Ray, o pintor que precisa morrer para continuar pintando e sobreviver da sua arte.

A presença de diretores americanos que Wenders admira também sugere um tipo de referência pessoal. Há é claro uma admiração pelo cinema que esses diretores fizeram, uma atitude de cinéfilo, mas o aspecto sentimental também é forte. Essa admiração se deve em parte ao aspecto de resistência que esses cineastas representam. Eles quase sempre produziram à margem de Hollywood e ainda assim construíram uma obra importante. Isso reflete a relação de Wenders com Hollywood, ao mesmo tempo de deslumbramento e desconfiança.

“Wenders faz duas referências ao cinema: a primeira engloba todo um universo de imagens e sons, que aparecem numa relação de filiação e de aliança, pode-se dizer uma relação de amizade e convivência do filho com seus pais. Há nesse retorno ao cinema dos pais alguma coisa muito forte, uma espécie de viagem no cinema, mas dessa vez a aparência das fisionomias que o constituem imaginariamente, na geografia dos corpos, são marcadas pelo tempo”⁵.

Phillipe Dubois diz que há alguma coisa de desconcertante em rever o corpo de Dennis Hopper, esse corpo que para nós ainda é de *Easy Rider*, na abertura de *O amigo americano*, onde ele faz por assim dizer uma ficção de si mesmo. Para ele há também alguma coisa de intensa em rever o corpo velho erotizado pela nostalgia de Samuel Fuller, em *O amigo americano*, *O estado das coisas* e *Nick's movie*. Esse retorno singular de cineastas-pais é

⁵ *Les voyages de Wim Wenders. op. cit. p. 29*

algo já visto na *Nouvelle Vague* francesa (Fritz Lang ou Samuel Fuller, na obra de Godard, - *Desprezo* e *Pierrot le fou* -, e Orson Welles em Chabrol). Essa desmistificação, essa troca de papéis - diretores americanos que viram atores num filme de um diretor alemão - dilui os limites entre realismo e ficção.

O amigo americano começa com o título do filme aparecendo sobre uma rua novaiorquina e o ruído de sirenes. Um táxi pára e Dennis Hopper desce. Ele parece um *cowboy*, com seu jeito de caminhar e o chapéu *stetson*. Wenders reconstituirá dois anos mais tarde exatamente o mesmo plano de abertura em Nova Iorque no filme *Nick's Movie*. Mas do táxi é ele quem descerá. "Tanto em um caso como em outro, os dois homens vêm render visita ao mesmo pai mítico: Nicholas Ray"⁶.

Em *Nick's Movie*, a homenagem ao diretor americano revela Nicholas Ray, num momento de grande fragilidade. Esse filme não faz parte da nossa análise, mas sentimos necessidade de nos referir a ele para mostrar a intensidade do envolvimento de Wenders com um cineasta hollywoodiano e até onde vai a tensão entre realismo e ficção no seu cinema. Wenders é um grande admirador de Ray, a primeira vez que cita o diretor americano é em *No decorrer do tempo*, no qual recria uma cena de *Paixão de bravo*, um dos grandes sucessos de Ray. Após chegar à antiga casa de sua família no vale do Ruhr, Bruno (lembrando Robert Michtum no filme de Ray) procura embaixo da escada da casa uma lata de filme e tira dela algumas revistas em quadrinhos.

Wenders conheceu Ray logo depois de filmar *No decorrer do tempo*, em 1976. Então convidou-o para em *O amigo americano* fazer o papel do pintor Derwatt. Trata-se de um personagem que se faz de morto, continuando no entanto a falsificar as próprias obras. Wenders e Ray tornaram-se muito amigos. Em 1978 e no começo de 1979, Ray foi operado de câncer. Wenders visitou-o várias vezes no hospital e os dois decidiram fazer um filme juntos. O filme se transformou num trabalho acerca da realização cinematográfica e, como Ray ia perdendo rapidamente as forças durante as filmagens, "ele se transformou num

⁶ Wim Wenders. *op. cit.* p. 70.

filme sobre um homem que procura encontrar-se a si próprio antes de morrer, sobre readquirir respeito em relação à própria pessoa. Mas, além disso, a obra tornou-se também um filme sobre um outro homem - sobre mim, um homem que se encontra cada vez mais confuso e temeroso acerca do seu papel, que o outro precisa ou quer aquele filme para que o ajude a morrer ou até mesmo matá-lo".⁷

O filme não se diferencia dos demais somente pelo fato de ser semi-documental, mas também pela utilização de dois suportes: vídeo e película. Através do vídeo, um suporte inicialmente questionado pelo cineasta (no próprio filme), Wenders vai encontrar o equilíbrio entre o realismo documental e a sensibilidade necessária para tratar da vida, da morte, da paixão pelo cinema. A utilização do vídeo ocorre particularmente nos momentos em que as imagens em película trariam de forma muito clara e definida a degradação do corpo de Nick; foi uma maneira de escapar daquelas imagens da morte, que Bazin chamou de obscenas.

Bernardo Carvalho entende que a proposta estilística de Wenders, quando recupera a narrativa clássica, é reviver a tensão entre a ficção e o real, que havia sido abandonado por esse novo "cinema maneirista" (referindo-se ao cinema feito por Godard). Neste filme, Wenders chega ao limite entre realidade e ficção, pois a lenta morte de Nick é representação e também realidade. Na verdade, a primeira versão de *Nick's movie* era um documentário, quem decidiu transformá-lo em ficção foi o próprio Wenders, que explicou sua atitude dizendo que o objetivo era deixá-lo exatamente no meio do caminho, na ambiguidade de uma ficção que é ao mesmo tempo real, um filme que não faz parte nem de um gênero nem de outro.

6.2 - As paisagens dos westerns

Apesar de Wenders afirmar que em *Paris, Texas* não gostaria de apresentar a influência de Walker Evans (*No decorrer do tempo*) ou de Edward Hopper (*O amigo americano*)⁸, Frederich Sanchez localiza ainda as pinceladas de Hopper. Principalmente nos planos

⁷ PFLAUM, Hans Günther. *O filme de Nick - Raio sobre a água. Depoimento de Wim Wenders sobre o filme*, para o catálogo da videoteca do Instituto Goethe de São Paulo. p. 419

⁸ *Lógica das imagens. op. cit.* p. 138.

realizados de dentro do carro que mostram: “a estrada na sombra, o céu de cor laranja, o motel que aparece à noite com uma placa de neon, na qual se destaca o vermelho. Ou, ainda, no último plano do filme onde o céu é de uma cor púrpura que evoca um quadro de Edward Hopper”⁹. Dubois encontra “ecos estrondosos e involuntários”, por exemplo de *Johnny Guitar*. Pensamos em referências que têm a ver com a fascinação do cineasta pelos vastos espaços dos *westerns* americanos, referências estas já presentes nos filmes preto e branco, os mais pessoais, a esses cineastas americanos.

Quando perguntam a Wenders de onde vêm suas paisagens, ele explica que o tratamento que dá às paisagens nos seus filmes é inspirado nos *westerns* que viu quando criança, nos quais o sol brilha ininterruptamente, como os de Anthony Mann. Os filmes que despertam a admiração de Wenders foram rodados na década de 50, principalmente nas cidades-estúdio de Hollywood e no deserto californiano. “O discurso do *western* afirma que a nação se constitui na conquista e regeneração dos seus componentes através do contato com a natureza magnífica e violenta dos heróis. A irrupção da cidade concretiza o impasse essencial da história americana: (...) simboliza o inverso dos valores agrários americanos, segundo a qual o homem deve enraizar-se na terra, no meio da natureza onde encontra suas pulsões vitais”¹⁰. Nas paisagens de Wenders, as personagens vivem impasse semelhante. Parecem àqueles heróis desenraizados, que surgem de qualquer lugar para colocar ordem numa cidade tumultuada. Em Wenders essa ordem tem a ver com uma ordenação metafísica dos valores das personagens.

Assim como as personagens dos *western* retiram suas pulsões vitais do constante deslocamento, as de Wenders encontram energia para viver nas suas viagens e no movimento. A base dos *westerns* são essas personagens em movimento, mas a base de uma cidade são os cidadãos que criam raízes e existe sempre uma tentativa de cooptar o herói

⁹ SANCHEZ, Frédéric. “Errance et Communication: Paris Texas” in *Études Cinématographiques*, 159-164, Paris, Lettres Modernes, 1994. p. 163.

¹⁰ MAUDUY, Jacques et HENRIET, Gérard. “La ville dans le western” in *Ciném Action*, Paris, número 75, 1995. p. 116.

do oeste para uma vida sedentária. Normalmente, esse papel é exercido pelas mulheres ou pela lei, que deseja manter o herói na cidade para garantir a ordem. Os heróis, geralmente, não são suscetíveis a esses apelos e continuam suas viagens, como podemos verificar em *Rastros de ódio* (1956), de John Ford. Nesse filme, Debbie Edwards (Natalie Wood) sobrinha da personagem de John Wayne, é sequestrada pelos índios e fica desaparecida por quase três anos. Durante esse período ele vasculha o deserto a sua procura. Quando a encontra e leva de volta para casa, mesmo diante dos apelos apaixonados de sua cunhada, parte imediatamente.

Outro aspecto interessante é a relação entre as personagens nômades de Wenders e as sedentárias nos filmes coloridos. Há uma relação de sedução entre as personagens, cada qual querendo cooptar a outra para o seu mundo. Isto é muito evidente em *Paris, Texas*, quando Walt quer levar Travis para a cidade, e em *O amigo americano* no qual Ripley inveja a tranquilidade de Jonathan e quer tornar-se seu amigo para compartilhar o que não consegue obter como um desenraizado.

Se as paisagens de Wenders são inspiradas em Anthony Mann, o grande homenageado é John Ford. Em *Alice nas Cidades*, temos uma dupla referência ao diretor americano. A primeira é através do filme *A mocidade de Lincoln*, que está passando na televisão do Skyway Motel, onde Philip hospeda-se quando está a caminho de Nova Iorque. A segunda é na sequência final, quando Philip e Alice estão dentro do trem viajando para Munique. Philip lê um jornal, a manchete anuncia a morte de John Ford. Logo se percebe o que, para Wenders constitui o ponto de atração em John Ford: um universo masculino, onde personagens solitárias vagam pela desordem do mundo e têm um vasto espaço para perambular.

O que também atrai Wenders em Ford é a sua estética econômica e quase documental, que explora as paisagens com naturalidade. Uma referência que pode ser chamada de romântica: “(...) O movimento panorâmico, que libera o quadro e o deixa ser invadido pela paisagem, remete Ford à pintura romântica americana e às suas amplas paisagens

idealizadas”¹¹. Os melhores exemplos dessas referências podem ser encontrados nos filmes coloridos, principalmente em *Paris, Texas* e em *Até o fim do mundo*. Com seus longos *travellings*, panorâmicas e imagens aéreas, ele consegue apresentar as paisagens em sua monumentalidade. Jonh Ford escolheu uma paisagem que se tornou uma marca dos seus filmes: o Monument Valley.

6.3 - Janelas para o mundo

O que encontramos em *Paris, Texas* são enquadramentos realistas que revelam o dispositivo cinematográfico, característica dos cinemas novos, o que reafirma a modernidade de Wenders e a presença da questão autoral, mesmo em filmes realizados a partir de obras de outras pessoas e com mais objetividade. A utilização da fotografia como um segundo recorte do plano cinematográfico - ou talvez como sua subversão, pois imobiliza a paisagem e permite um olhar mais detalhista - é recorrente em Wenders.

Esse jogo entre imagens, que podem ser chamadas de “realistas”, e os enquadramentos que valorizam elementos ilusórios ficam explícitos. Na sequência em que Walt recebe o telefonema do médico que atendeu seu irmão no deserto, temos um plano americano de Walt ao telefone, enquadrado do lado esquerdo da tela no ângulo de confluência de dois lados de um grande edifício. Só desvendamos o mistério desse enquadramento que coloca Walt na mesma proporção de um enorme edifício, no plano geral seguinte, que nos mostra sua empresa de painéis publicitários e atrás de Walt, um pedaço de um painel com o mesmo edifício.

Esse jogo continua nas sequências realizadas no deserto, onde a forte luz do sol achata de tal forma a paisagem, que ficamos em dúvida sobre sua real existência. Essa ambiguidade está presente na sequência que mostra Walt conversando com o médico de Terlíngua. Um

¹¹ *Le image-paysage. op. cit. p. 106.*

plano de conjunto mostra Walt encostado na cadeira e a paisagem ao fundo, parece uma pintura. Outra cena interessante nesse aspecto, que também leva a pensar em cenário, é de um primeiro plano de Travis no deserto, enquadrado com uma montanha do lado direito, colocada na mesma proporção da sua cabeça. Robby Müller, diretor de fotografia de Wenders, disse em entrevista que não há nenhum cenário artificial em *Paris, Texas*, que esse resultado - ausência de profundidade, que deixa a paisagem muito plana - é conseguido com a luz do deserto¹².

Durante a viagem de Walt e Travis pelo deserto dezenas de enquadramentos diferentes vão se repetir. Pode-se dizer que a câmera de Wenders perscruta as duas personagens por todos os lados e cria os campo-contracampos mais inesperados. O mais frequente deles mostra a paisagem no espelho da frente do carro (parabrisa) e no espelho retrovisor a imagem de Travis conversando com o irmão e guiando. É interessante observar a ambiguidade dessa solução, que a princípio parece artificial. Wenders consegue concentrar numa única tomada o interno e o externo, a paisagem - plano geral e o olhar - um plano-detalle simultaneamente.

A mesma unidade espacial oferece dois momentos distintos da diegese - a contemplação de uma paisagem e a narração textual de uma história, pois nesse momento Travis está contando a história dos seus pais. A mesma estrutura se repete quando Walt está dirigindo e é ele quem aparece no espelho retrovisor. Outro recurso de enquadramento usado por Wenders que provoca igual ambiguidade: as janelas e as portas. Quando estas estão recortando as personagens e a paisagem, podem ser consideradas como um retorno explícito às convenções da pintura (clichês clássicos da representação da paisagem).

¹² Entrevista realizada por mim em 11 de julho de 1996, em Amsterdã.

As janelas normalmente aparecem em situações de imobilidade física das personagens e convulsões emocionais. Numa cena fundamental do drama familiar de *Paris, Texas*, a janela do banheiro do hotel, com a cidade ao fundo e suas *highways*, foi escolhida por Travis para gravar a mensagem de despedida para Hunter. A personagem está sentada na beira da banheira e vemos o movimento dos carros na cidade. A construção do cenário, onde Hunter escuta a mensagem de Travis, é um dos momentos em que fica mais patente a inserção das janelas e da tentativa de relacionar a paisagem com o interior. Ele está sentado ao lado de uma grande janela, encostado numa televisão, esta, instalada num balcão em frente à janela. Um plano geral dos prédios envoltos em neblina suaviza os prédios de vidro e concreto lá fora. Numa das cenas finais, o reencontro de Jane com Hunter também acontece defronte dessa mesma janela, que nesse momento revela a noite lá fora.

Não podemos deixar de observar que as janelas aparecem até mesmo no ambiente totalmente *fake* do *peep-show*. Durante a sequência em que Jane conversa com Travis, no primeiro encontro, podemos ver uma pequena cortina de xadrez azul, do lado direito de Jane. Uma fresta de luz entra pela janela e ilumina os cabelos de Jane. O próprio espelho do *peep-show* funciona como uma janela, mas não permite qualquer aproximação entre os espaços interno e externo, nem entre as personagens. Retrato da dificuldade de aproximação das personagens wendersianas, o *peep-show* não é diferente das outras janelas que aparecem nos filmes, nenhuma delas efetivamente é atravessada. “As janelas, apesar de próximas, não são atravessadas nem por personagens nem pela câmera, são uma zona plástica que estica o espaço imaginário como o cenário de um sonho.”¹³

As partes externas decupadas para o quadro de uma janela ou de uma porta são um dispositivo pictórico clássico utilizado para dar naturalidade à cena: janelas e portas, aproximadas pela câmera, deslocadas ou colocadas ao fundo do cenário, parecem constituir uma banal abertura para o mundo exterior. “As janelas das casas, dos carros, dos trens, dos aviões recriam tudo ao redor da cena diegética, o que não as impede de representar quadros

¹³ *Le image-paysage, op. cit.* 104

secundários, de uma maneira parecida com as aberturas simbólicas da pintura. Elas transformam assim o espaço delimitado pelo enquadramento - paisagem ou cidade - em um elemento da composição do plano e reforçam a ilusão da realidade”¹⁴. Isso acontece quando uma porta ou uma janela de carro, casa ou apartamento transforma-se numa moldura para a tomada, organizando a paisagem e os objetos dentro do plano e reforça a idéia de que eles sempre estiveram ali.

Em *O amigo americano* esse tipo de enquadramento aparece desde do primeiro momento. É através de uma janela localizada no seu quarto que Jonathan estabelece contato com o mundo externo e a partir da qual tomamos conhecimento da paisagem. “As janelas representam um tipo de beleza um pouco artificial do mundo exterior e, ao mesmo tempo, remetem à estilização das paixões interiores: elas acompanham as sessões psicológicas das personagens e a evolução dos seus desejos.”¹⁵ Do alto da janela do quarto de Jonathan tem-se uma sensação de estagnação conformista - que de certa forma é como Jonathan se sente a princípio, antes de encontrar Ripley e Minot.

As janelas também aparecem numa situação especial, quando Jonathan vai a Paris fazer novos exames. Uma tomada nos mostra quando ele chega em seu quarto de hotel, abre a janela e estende os braços de um lado a outro da janela. Em *Alice nas cidades* Wenders utiliza um enquadramento muito semelhante, também num hotel. Ele acontece quando Philip e Alice se instalam no hotel próximo do aeroporto de Amsterdã. Philip também é mostrado de costas com os braços esticados ocupando todo o quadro da janela. “A aparição de um plano de paisagem através de uma porta ou de uma janela é assim o traço de anterioridade da cultura pictórica da paisagem em relação aquela do cinema”¹⁶. É uma maneira de Wenders ressaltar o “traço do real”, mostrando que além do cenário e do plano

¹⁴ *Idem. ibidem.* p. 102.

¹⁵ *Le Secret Magnifique* de Douglas Sirk, *Op. cit.* p. 102.

¹⁶ *Le image.paysage, op. cit.* p. 110

fechado, a cidade real existe e está presente para além do próprio cinema e de suas imagens, ou melhor, mostrar como o real adere às suas imagens.

Tais enquadramentos remetem ao mesmo tempo aos pintores românticos e a alguns cineastas americanos da década de 40 e 50, como Douglas Sirk e John Ford. “As portas e janelas de Sirk e de Ford regem as trocas entre o cinema e a pintura: elas são os pontos luminosos que separam e unificam ao mesmo tempo o universo iconográfico do cinema e da pintura”¹⁷.

Modernidade também é falar do cinema enquanto se faz cinema. Esses recursos são utilizados com parcimônia nos filmes coloridos, principalmente em *Paris, Texas* e *O amigo americano*, por serem ficções. A sua presença é uma tentativa de mantê-los ligados ao real para preservar a característica documental do seu cinema. Eles aparecem em *Paris, Texas* durante a viagem de carro de Travis e Walt do deserto americano para Los Angeles. Temos vários *travellings* e também imagens da paisagem nos espelhos retrovisores.

Em *O amigo americano*, depois que comete o primeiro crime na estação de metrô *La Defense*, Jonathan foge e Wenders mostra a sua fuga através das dezenas de monitores que existem na sala de controle do metrô. Não há ninguém diante das câmeras, mas elas registram todo o ocorrido. É estranha a sensação que o filme transmite quando Jonathan sem fôlego dá uma parada no início das escadas rolantes, olha direto para a câmera, sem saber da sua existência e continua sua fuga. Quando chega ao pavimento onde estão as câmeras, é a câmera do filme que volta a acompanhá-lo.

Sentimos uma interrupção na narrativa, de certa forma o dispositivo cinematográfico nos é revelado quando percebemos a existência das câmeras do metrô. A presença da câmera cinematográfica é bastante comum nos filmes em p&b, já nos coloridos existe uma

¹⁷ *Idem. ibidem*, p. 111.

tentativa de criar identificação entre o espectador e o filme, nos moldes do realismo hollywoodiano. Esse breve corte na narrativa revela que, mesmo subordinado a uma história e a um modelo de cinema, Wenders coloca sua marca, tem uma presença autoral.

Parte III - Os filmes mistos

Capítulo 7

EM BUSCA DA SÍNTESE

7.1 - Todas as cores

Consideramos *Asas do desejo* (1987) um filme misto porque apresenta características dos filmes do grupo A e B: mistura imagens em preto e branco e a cores, documentário e fábula, romantismo e realismo. A dualidade presente nesses temas representa a tensão resultante da busca pela unidade que foi empreendida por Wenders em toda sua obra iniciada na década de 60. Os dois tipos de filme são feitos alternadamente, muitas vezes dialogam entre si e têm em comum a tentativa de manter um certo vínculo com o real, mesmo quando se trata de ficção.

Nesses filmes, a relação das personagens com a paisagem ganham novas nuances. Nos filmes A a paisagem se sobressai, nos filmes B é apenas pano de fundo, nos filmes mistos a paisagem e a história alcançam um equilíbrio. No caso de *Asas do desejo*, os dois tipos de filmes foram reunidos num único filme, que traz as características autorais de Wenders, mas tem outras referências, principalmente de Peter Handke, é em preto e branco, mas também colorido, trabalha com o aspecto documental e com a ficção, apresenta imagens rápidas, fragmentadas e longos *travellings* da paisagem.

Asas do desejo é em parte uma fábula sobre anjos que do alto de obeliscos e outros postos elevados observam a cidade de Berlim. A seguir, os anjos: Damiel (Bruno Ganz) e Cassiel (Otto Sander) se encontram e os dois relatam o que viram durante o dia. Normalmente cada um deles acompanha um habitante: Cassiel acompanha um velho habitante de Berlim,

Homer (Curt Bois) que passeia pela cidade lembrando como os lugares eram antes da guerra. O ator Peter Falk, (o detetive Columbo da famosa série americana de TV dos anos 70), que está na cidade para fazer um filme sobre nazismo, também é acompanhado pelos anjos. Damiel acompanha uma trapezista de circo, Marion (Solveig Dommartin), se apaixona por ela e decide renunciar a sua condição de anjo. Até a renúncia de Damiel, a maioria das imagens são em preto e branco por se tratar do ponto de vista dos anjos. Quando Damiel torna-se homem, Wenders insere a cor no filme.

Todos os filmes realizados a partir de uma idéia de Wenders: *Verão na cidade*, *Alice nas cidades*, *No decorrer do tempo*, *O estado das coisas* são em preto e branco. Mesmo num filme como *Hammet*, realizado dentro da indústria hollywoodiana, Wenders inseriu sua marca: filmou os sonhos de Hammet em preto e branco. Fazer filmes em preto e branco exige um trabalho de iluminação perfeito para destacar todas as nuances e contrastes. Nesse trabalho Wenders sempre encontrou em seus diretores de fotografia os parceiros perfeitos: o holandês Robby Müller e o francês Henri Alekan.

Alekan estudou na Escola de Artes e Ofícios e no Instituto de Ótica de Paris e foi assistente de operador de câmera (1928 a 1940) de diversos diretores de fotografia (Périnal, Toporkoff, Kelber, Shüfftan) e depois operador de câmera (1941). Logo torna-se célebre e assina a fotografia de grandes filmes da época: *A batalha da linha* (R. Clément, 1946), *A bela e a fera* (R. Clément e J. Cocteau, id.), *Os malditos* (R. Clément, 1947), *Os amantes de Vérone* (A. Cayatte, 1949), *A Maria do porto* (Marcel Carné, 1950), *Juliete e a Chave dos sonhos* (M. Carné, 1951), *Une si jolie petite plage* (Yves Allégret, 1949) *A melhor parte* (Y. Allegret, 1956). Revela-se um mestre também no tratamento das cores em *Austerlitz* (A. Gance, 1960), *la Princesse de Clèves* (J. Delannoy, 1961) e das grandes produções internacionais como *TopKapi* (J. Dassin, 1964), *Lady L* (P. Ustionov, 1965), *Mayerling* (T. Young, 1968) e *Sol vermelho* (id, 1971), *Dois homens em fuga* (Losey, 1970),

A truta (1982). Para Wenders, faz *O estados das coisas* (em preto e branco, 1982) e *Asas do desejo* (id.,1987).

A experiência em *O estado das coisas* levou Wenders a convidá-lo para a direção de fotografia de *Asas do desejo*. “O preto e branco já tinha se imposto na idéia do filme, até certo ponto, por causa da cidade de Berlim, mas também por causa dos anjos: eles não podiam tocar realmente as coisas, não conheciam o mundo físico e, logicamente, também não conheceriam as cores. O preto e branco também está ligado ao mundo dos sonhos. Era empolgante imaginar o mundo dos anjos em preto e branco, se bem que a cor surgisse em alguns momentos do filme: como uma nova experiência. Eu sabia que Henri Alekan não conhecia Berlim, me abriria um novo olhar: ele consegue criar formas imateriais por intermédio da luz. Como se ele próprio tivesse, com o segredo da luz, acesso a esse universo mágico (...)”¹.

Em *Asas do desejo*, a iluminação características da cidade não deriva somente do *film noir*, mas já diretamente do cinema alemão do período expressionista. “Quando Wim me disse: em tal sequência, a gente precisa se aproximar muito dos filmes de 1920-1925, a grande época do expressionismo alemão, essas referências me ajudaram enormemente. Eu sabia, por exemplo, que aqui eu ia dar um contraste elevado, obtido pela luz. Ao contrário, outras cenas seriam mais acinzentadas e, portanto, ficariam distantes do cinema expressionista, com um contraste fraco”².

Alekan estende-se sobre detalhes da utilização do p&b: “Filmar em preto e branco hoje em dia cria muitas dificuldades. Na grande época do cinema preto e branco, dispúnhamos de marcas de películas variadas dentre as quais podíamos escolher. Por exemplo, antigamente

¹ *A lógica das imagens. op. cit. p. 143.*

² ALEKAN, Henri entrevistado em *Cités-Cinés - Ouvrage co-édité par la Grande Halle/La Villette et les éditions Ramsay à l'ocasion de l'exposition Cités-Cinés, 1987. p. 193*

existia o que a gente chamava em linguagem técnica de gama variável. Agora existe uma gama constante. O filme passa nas máquinas e não podemos intervir no tempo de revelação e, conseqüentemente, nos contrastes. (...) A partir da *Nouvelle Vague*, adotamos um sistema de filmagem com equipamentos mais rápidos, ao mesmo tempo, suprimimos certos meios de expressão. Wim, felizmente, não sucumbiu a esta simplificação. Com ele tenho a meu serviço os meios técnicos que me permitem modular a imagem”³.

Bernardo Carvalho interpreta essa pureza artesanal buscada por Wenders como um traço romântico: “(...) O cinema de Wenders vai se desenvolver num empreendimento heróico de tão ingênuo, cujas raízes podem ser encontradas na primeira fase da ideologia do romantismo alemão, especificamente no idealismo de Schelling, onde a idéia de uma identificação estética entre a representação e o referente surge pela primeira vez como um instrumento contra um sistema dualista de representações.”⁴

Na reflexão sobre os primeiros filmes tentamos demonstrar que, apesar de Wenders considerar o preto e branco mais realista, esses são os filmes mais românticos da sua carreira, justamente em função dessa idéia de identificação entre a representação e o objeto representado. “O romântico tem uma tendência a conceber o mundo e o homem como uma unidade”⁵. Os coloridos, por serem adaptação das histórias de outras pessoas, têm mais objetividade. Mas a busca pela unidade persiste e ainda encontramos temas e personagens com características românticas. A escolha de *Asas do desejo* para uma reflexão conclusiva

³ *Hollywood; Entrevistas, op. cit.* p. 192

⁴ *A identidade transparente. op. cit.* p. 12.

⁵ *L'âme romantique et le rêve. op. cit.* p. 68. “Unidade: A percepção da unidade é uma premissa que os românticos aplicam ao mundo exterior, mas que tem sua origem em uma experiência totalmente interior e mais propriamente religiosa. É a unidade divina, de onde se sentem excluídos e onde aspiram entrar, para ter a união mística. Os pensadores românticos, que são elevados à altura dos naturalista e dos místicos, explicam o processo do retorno cósmico como o retorno à unidade perdida. Eles recorrem, então, à idéia de queda para chegar aos mitos em que se inspiram”.

sobre as questões abordadas na dissertação ocorre justamente por nele se concentrarem essas duas formas de fazer cinema.

“(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 de lá de cima. Não quero contar uma HISTÓRIA de UNIDADE, mas infelizmente o mais difícil: UMA história de DUALIDADE”⁶. Esta postura diante do cinema é determinante na forma como ele capta a paisagem: como um registro da realidade, indissociável de sua verdade. É uma postura romântica no seu idealismo e na sua forma, mas também realista na constatação de sua própria impossibilidade.

7.2- A criação da história

Como já dissemos, os filmes de Wenders são realizados a partir tanto da obra de outros escritores como de suas próprias idéias. Em *Asas do desejo*, Wenders desenvolve o argumento a partir de algumas idéias suas, com referências a Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Walter Benjamin e diálogos de Peter Handke. “A *posteriori* é quase impossível determinar como nasceu a idéia de povoar com anjos a minha história em Berlim. Surgiu de muitas fontes ao mesmo tempo. Foram, sobretudo, as *Elegias de Duíno* de Rilke. Depois foram, já desde há muito, os quadros de Paul Klee. O *Engerl der Geschichte* (Anjo da História) de Walter Benjamin. Foi de repente, também, uma canção do *Cure*, na qual se falava de *fallen angels* e uma *song* no auto-rádio, em que aparecia o verso *talk to an angel*. Foi, um dia, no centro de Berlim, aperceber-me 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 (*Paraíso Infernal*, de Howard

⁶ A *lógica das imagens*, op. cit., p. 104 e 105, os grifos são do cineasta.

Hawks), 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 uma comédia!”⁷

É interessante Wenders se referir aos quadros de Paul Klee e ao ensaio “O anjo da história” de Walter Benjamin. Pois o ensaio de Benjamin é justamente inspirado numa gravura de Paul Klee, *Angelus Novus*. “Ela representa um anjo que parece se afastar daquilo que está olhando. Seus olhos estão arregalados, a boca e as asas abertas. Assim deve ser o anjo da história. Seu rosto está voltado para o passado onde vemos um encadeamento de acontecimentos, ele enxerga uma única catástrofe contínua, que amontoa ruínas sobre ruínas, jogando-as a seus pés. Ele gostaria de se deter um pouco, ressuscitar os mortos, reorganizar os vencidos. Do paraíso, entretanto, sopra um vento de tempestade, que lhe imobiliza as asas, impedindo-o de fechá-las. A tempestade empurra-o, irresistivelmente, na direção do futuro (para o qual ele está de costas), enquanto à sua frente se acumulam ruínas e ruínas, que se elevam até o céu. É essa tempestade que chamamos de progresso”.⁸

Esta referência aparece no poder que os anjos de Wenders têm de serem transportados para o passado. Percebemos isso nas imagens documentais da guerra e do seu fim, que em alguns momentos assolam a memória dos anjos. O próprio argumento de Wenders parte dessa proposta: “Os anjos estão, portanto, em Berlim desde o fim da Segunda Guerra Mundial, condenados a permanecer aqui. Não detêm já ‘poder’ algum, são apenas espectadores, assistem a tudo aquilo que acontece, sem a menor possibilidade de participar. Antigamente ainda podiam influenciar, ou, enquanto anjos da guarda, pelo menos, sussurar

⁷ *Lógica das imagens. op. cit. p. 106.*

⁸ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin. O marxismo da melancolia*, Rio de Janeiro, Editora Campus, 1988. p. 91 (tese 9).

alguma coisa às pessoas, mas também isso agora é passado. Agora, estão simplesmente ali, invisíveis aos homens, vendo eles próprios, todavia, tudo. Assim, deambulam agora por Berlim desde há mais de 40 anos. Cada um deles tem a sua ‘rota’, que percorre sempre de novo, e as ‘suas’ pessoas que lhe são muito queridas e que, por isso, ele segue mais atentamente do que a todas as outras que igualmente encontra”.⁹

A referência de Wenders a Rainer Maria Rilke e Hugo Hofmansthal reafirma o aspecto romântico de *Asas do desejo*. Pois Rilke é um dos grandes representantes da literatura moderna com traços românticos. Em *Elegias duinenses*, que inspirou Wenders, a figura do anjo é “terrível”, pois não se trata do anjo das Escrituras, mas de uma alegoria para a sua poesia. Segundo Bowra, os anjos de Rilke “exprimem o absoluto da inspiração poética”. Para Kassner, são os “filhos das núpcias do espaço absoluto com o tempo absoluto”. Para Bollnow, seres hipotéticos que servem “para destacar com maior clareza a maneira de ser do homem”.

O próprio Rilke explica, na carta que escreveu ao seu tradutor polonês das *Elegias*, que eles são “criaturas em que a transformação do visível em invisível (...) aparece já cumprida”, donde serem terríveis “para nós, suspensos ainda no visível”¹⁰. Na oitava *Elegia* também encontramos as referências românticas de Wenders, nela Rilke contrasta o modo de ser do homem com o modo do animal. Em nosso ser consciente, sujeito e objeto se separam um do outro, pelo que estamos sempre de frente para o mundo e não mais dentro dele. Já o ser do animal é íntimo, como diz Falk, porque nele sujeito e objeto são uma só e mesma coisa”¹¹.

⁹ *A lógica das imagens. op. cit. p. 107*

¹⁰ RILKE, Rainer Maria. *Poemas*; seleção, tradução e introdução José Paulo Paes, São Paulo, Companhia das Letras, 1993. p. 28 e 29.

¹¹ *Idem. ibidem. p. 32*

Em Hofmannsthal vamos encontrar claramente o desejo romântico de unidade e a crítica à fragmentação do mundo. É nesse sentido que o autor está presente em *Asas do desejo*. Após uma longa descrição do seu estado de espírito, Lord Chandos, em *A carta de Lord Chandos*, explica que não consegue mais encontrar palavras para exprimir o que sente: “Em resumo: tudo quanto existe apresentava-se-me então, numa espécie de bebedeira contínua, como uma grande unidade: o mundo espiritual e o mundo material pareciam não constituir antítese (...)”¹². A fragmentação do mundo é representada pela sua dificuldade em apreender o seu mundo cotidiano na sua totalidade. “(...) O meu espírito forçava-me a ver, duma proximidade inquietante todas as coisas que em tais conversas apareciam: do mesmo modo que vira uma vez, com a lupa, uma porção da pele do meu dedo mínimo, o qual parecia uma planície com regos e covas, o mesmo me acontecia agora com os homens e as ações. Não conseguia apreendê-los com o olhar simplificador do hábito. Tudo se decompunha em fragmentos que por sua vez se fragmentavam, e nada se deixava possuir por um conceito”.¹³

A presença de Peter Handke em *Asas do desejo* vai dar ao discurso verbal um peso tão forte quanto o da imagem, o que não acontecia com muita frequência nos filmes de Wenders, com exceção de *Falso movimento*, também realizado com Handke que fez a adaptação de *Willhelm Meister*, de Goethe. A relação com Peter Handke começou com *O medo do goleiro diante do pênalti*. Em sua literatura há um dispositivo semelhante ao que Wenders buscava no cinema. Um dispositivo no qual a descrição se sobrepõe à construção narrativa, o que tende a tornar a construção narrativa invisível em nome da descrição pura e simples das coisas. Bernardo Carvalho o compara com Adalbert Stifter, um dos maiores escritores austríacos do século XIX, cuja valorização das descrições mais minuciosas, em romances como *O homem sem posteridade*, dão ao leitor a impressão de que as emoções de

¹² HOFMANNSTHAL, Hugo von. *A carta de Lord Chandos*, Lisboa, editora Hiena, 1990. p. 20

¹³ *Idem. ibidem*. p. 30.

fato surgem das coisas e das personagens descritas e não de uma construção dramática ou narrativa, de uma arquitetura de autor.¹⁴

Carvalho diz ainda que Stifter alcançou em literatura algo semelhante ao que Caspar David Friedrich produziu com suas paisagens, mas foi ainda mais radical na vontade de transformar a representação em transparência com o intuito de exaltar o que é descrito, enquanto as telas de Friedrich ainda podem ser vistas como “imagens mentais”¹⁵. Wenders e Handke compartilham também a paixão pelo *rock* e pelas viagens. Em *Asas*, a colaboração de Handke acontece ainda no aspecto poético do filme e na recuperação da língua alemã.

Segundo Wenders a presença dos anjos tornava a linguagem especialmente importante: “(...) tínhamos que dispor de uma linguagem poética. Após ter rodado quatro filmes em inglês, eu tinha uma grande necessidade de regressar a minha língua materna, e ela tinha que ser muito bela, no que dizia respeito aos diálogos”.¹⁶ Esse desejo levou Wenders a contactar Peter Handke, que tinha acabado um romance e estava completamente esgotado. Por isso ouviu as idéias de Wenders e escreveu somente os diálogos, sem esqueleto argumentativo ou argumento.

Mas *Asas do desejo* tem ainda uma outra origem. “No final de *Paris, Texas* há uma cena entre Nastassja e o pequeno Hunter, no hotel: ele vai até à mãe, ela toma-o nos braços. Esta cena tem para mim, um efeito libertador: esse era um sentimento que eu sabia ia ter consequências no meu próximo filme, independentemente do que ele fosse. (O último plano, quando Travis se vai embora: deixei-o desaparecer à minha maneira, e com ele foram todas as minhas figuras masculinas anteriores). Tinha, portanto, o forte desejo de

¹⁴ *A identidade transparente. op. cit. p. 68.*

¹⁵ *Idem. ibidem. p. 68*

¹⁶ *Lógica das imagens. op. cit. p. 142.*

escolher uma mulher para o papel principal. Refleti muito tempo sobre se o meu anjo poderia ser feminino. Tinha, porém, o desejo de que esse anjo se tornasse pessoa e achava mais interessante que a mulher fosse o ser humano e o anjo o homem, que para chegar a sê-lo, paga o preço de se tornar mortal”.¹⁷

7.3- Documentário e Fábula

O aspecto documental sempre esteve presente nos filmes de Wenders, principalmente nos primeiros, onde o preto e branco tinha o objetivo de torná-los mais realista. Afirmação que estamos tentando refutar e demonstrar que justamente esses filmes (*Alice nas cidades*, *No decorrer do tempo*, *Estado das coisas*) são os mais românticos da sua carreira, pela forma como são realizados e por tratarem de temáticas essencialmente românticas. Mas o documental de que tratamos nos filmes em p&b têm a ver com uma proposta de fazer cinema, que está relacionada aos cinemas novos e a maneira como estão colados ao contemporâneo.

Nos filme mistos, teremos a presença do documentário, um gênero cinematográfico que normalmente se atém à descrição ou restituição do real. Em *Asas do desejo* trechos de um documentário realizado após a Segunda Guerra são inseridos no meio das imagens ficcionais. As imagens da fábula, onde aparecem os anjos são filmadas em p&b e mescladas com as imagens documentais sobre a guerra. Segundo Frank Curot, a utilização do preto e branco na primeira parte do filme permite a melhor integração das imagens do passado alemão às imagens do presente que são ficcionais. O acordo desses elementos documentais com os elementos ditos fantásticos é igualmente facilitado com a uniformização em preto e branco¹⁸.”

¹⁷ *Lógica das imagens. op. cit. p. 142.*

¹⁸ *Idem. ibidem. p. 189.*

Outra relação interessante que Curot faz é com o filme *Nós que nos amávamos tanto* de Ettore Scola. Na obra do cineasta italiano, o preto e o branco é simplesmente a marca distintiva do passado das personagens em relação ao passado histórico e cinematográfico (imagens de arquivo e neo-realismo). As cores correspondem aos anos setenta como presente da ficção e do cinema em geral, os filmes geralmente eram filmados nesta época sobre película colorida, em *technicolor*.

Em *Asas do desejo* as imagens da história do circo e o momento em que o anjo Damiel transforma-se em homem passam a ser coloridas, pois são a parte objetiva do filme, apesar de no conjunto tratar-se de ficção, há mais realismo no presente das imagens coloridas que nas em p&b, que revelam o ponto de vista do anjo e o passado de guerra. Porque a presença do circo é apresentada do ponto de vista humano, de Marion - as cores, os objetos, as pessoas - o que os deixa mais próximos da realidade, mesmo em se tratando de ficção. A mesma coisa acontece quando Damiel se transforma em um homem - ele passa a enxergar a Berlim do presente, enquanto anjo via tudo de cima, de longe, passado e presente misturados, em p&b, que pode ser artístico, mas não é a cor da realidade.

Wenders diz que “a ficção é a primeira condição que lhe permite fazer um filme. Mas a ficção, a condição que lhe permite obter dinheiro para realizar o filme pode ser algo completamente vazia, fria e estéril se não consegue encontrar a ‘realidade’ no desenvolvimento da história. E mais se a ficção não tem base alguma na realidade e continua assim ao final do filme, considero que este tipo de ficção é inútil”¹⁹. O critério de Wenders para escolher cenários é o tempo que os lugares vão resistir daquela maneira sem sofrer transformações.

O local onde era o circo, tranquilo e desabitado, com uma visão da cidade ao fundo - “como um livro de história aberto”-, levou semanas para ser encontrado. Outra cena que

¹⁹ KOLLHOFF, Hans. “Entrevista con Wim Wenders” in Quaderns, abr., mai, jun. número 177, Madri, 1988. p. 51.

tornou-se importante após a conclusão do filme foi rodada na ponte Langenscheidt, derrubada meses depois. A área de Friedrichstrasse junto com a Potsdamer Platz, que são procuradas por Homer (Curt Bois), segundo Wenders são alguns dos lugares mais belos de Berlim, que não poderiam sobreviver, porque são completamente anacrônicos. “Creio que não há nada capaz de fazer entender que, de um ponto de vista urbanístico, as partes mais atraentes da cidade são precisamente aquelas zonas onde não se faz nada. Creio que uma cidade, por definição, exige que se faça algo nessas zonas. Esta é a tragédia”²⁰.

Berlim na opinião de Wenders é uma cidade muito atual. “Berlim te mantém desperto, pois não vai submergindo em uma rotina, como ocorre com as outras cidades, sinto que continuamente te agita. Isto também espero de uma cidade: que constantemente me sacuda. Por definição, qualquer tipo de planificação urbanística tende a uma certa homogeneidade. A cidade é o contrário. A cidade quer definir-se por meio das contradições, quer estalar”²¹. Essa expectativa de Wenders com relação às cidades também pode ser observada nos seus filmes, que se definem por meio das contradições, pelas tensões criadas pelo choque entre o desejo do cineasta e a realidade. É por isso que os momentos mais interessantes dos seus filmes, na opinião do próprio cineasta, são justamente aqueles onde se abrem brechas para deixar fluir a imaginação do espectador.

7.4 - As fronteiras

Asas do desejo é antes de tudo um retorno à Alemanha, que Wenders deixou em busca de novas paisagens, de cenários mais amplos e abertos: “esse filme é um desejo de alguém que esteve muito tempo ausente da Alemanha e que só pôde e quis reconhecer sempre nesta cidade aquilo que constitui o ‘ser alemão’. E, contudo, não sou berlinense. Porém, as visitas à esta cidade, desde há vinte anos, são para mim as únicas e verdadeiras

²⁰ Revista Quaderns, *Op. cit.*, p. 52.

²¹ *Idem. ibidem.* p. 67.

‘experiências da Alemanha’, porque aquela história que em qualquer outro lugar da ‘Alemanha’, nomeadamente na República Federal, só pôde ser vivida como renegação ou como ausência, ou seja, da qual tínhamos que sentir a falta, está aqui física e emocionalmente presente”²².

A história está física e emocionalmente presente em Berlim nos resquícios da Segunda Guerra Mundial. Até a construção do Muro de Berlim, em 1961, a cidade foi o quartel general dos três países (França, Estados Unidos e Inglaterra), que ocuparam a Alemanha após o fim da guerra. Berlim era a sua trincheira para evitar o crescimento do poder da União Soviética sobre o leste da Alemanha, que pertencia às suas zonas de ocupação. Durante esse período, a cidade foi reconstruída, mas muitas marcas foram deixadas e ainda estão presentes. Um exemplo é a ruína da catedral de Berlim. O pós-guerra, até a instalação do muro, obriga Berlim a conviver com a migração do setor oriental, que aumenta o desemprego e dificulta a reestruturação da cidade. A construção do muro acaba com a migração, com os temores dos países do bloco ocidental e instaura a Guerra Fria, que dura até 1990, quando o muro é derrubado.

As fronteiras são um elemento comum a todos os filmes de Wenders. Elas nos interessam enquanto elemento concreto presente nas paisagens e também quando impedem a aproximação entre as pessoas e a paisagem. Como as fronteiras corporificam o grande tema do cinema de Wenders, que é a divisão entre a realidade e a sua representação, vamos tentar rastrear as grandes fronteiras do seu cinema e compreender como elas interferem na sua representação da paisagem, principalmente em *Asas do desejo*, que consideramos um filme limite. Nele a presença do muro, materialmente ou enquanto referência alegórica da divisão de Berlim, reafirma a dualidade que vai permear todo o filme. Por exemplo quando

²² *Lógica das Imagens. op. cit. p.102.*

Damiel decide passar para o mundo dos homens, a câmera sublinha a intensidade do momento com um movimento de grua por cima do muro.

Quando o anjo Cassiel percorre a cidade de táxi, a temática da divisão é retomada, o comentário em voz *off* do anjo fala dos fracionamentos, das pequenas comunidades de interesse ou de pensamento, lembra dos territórios, das zonas de ocupação, que resultaram em mini-estados, cada qual com suas próprias fórmulas. Esta temática também está presente na parte documental do filme, que apresenta imagens do que restou com o fim da guerra, em 1945. A reflexão do anjo Cassiel é sobre a questão da divisão e o efeito que ela teve sobre o povo alemão:

“Ainda existem fronteiras? Mais do que nunca! Cada rua tem a sua. Entre cada lote há uma faixa de terra de ninguém. Disfarçados por arbustos ou por uma vala. Quem entrar cairá em armadilhas ou será golpeado por raios laser. (...) Cada proprietário ou inquilino pendura o nome como uma armadura em sua porta. Estuda o jornal como se fosse um líder mundial. O povo alemão se dividiu em tantos estados quanto existem indivíduos. E esses pequenos estados são móveis. Cada um leva o seu para passear consigo e cobra pedágio a quem entra: (...) Só se entra no Estado com uma senha”. (Aparecem imagens documentais do fim da guerra - um *travelling* sobre pessoas que vasculham os escombros). O táxi onde se encontra Cassiel parece penetrar nessas imagens e por segundos ele passa perto dos escombros. Retorno à Berlim moderna. “...A alma atual do alemão só pode ser conquistada e governada por quem chega em cada pequeno estado com a senha”. (Panorâmica do táxi, feito de cima) “Felizmente ninguém é capaz. Então todos migram e erguem suas próprias bandeiras (...)”

As fronteiras estão presentes já nos primeiros filmes de Wenders: em *Verão na cidade*, trata-se da fronteira entre a prisão e a liberdade, em *Alice nas cidades*, as fronteiras entre

Alemanha e Estados Unidos, em *No decorrer do tempo*, a fronteira entre as duas Alemanhas, que é retomada em *Asas do desejo* com a presença física do muro em Berlim, a cidade que corporifica melhor esta divisão. O mundo filmico de Wenders passa a não ter mais fronteiras físicas, como tema principal, a partir de *O amigo americano*, *Paris, Texas* e *Até o fim do mundo*, onde as fronteiras passam a ser interiores, ou seja, são carregadas pelas personagens, mas tão limitantes quanto as reais. Em *Asas do desejo* algumas fronteiras pela primeira vez são ultrapassadas pelas personagens, já que elas conseguem penetrar nos espaços e nas mentes humanas, mas isso só acontece porque elas são alegoria e corporificam agora a divisão entre o sobrenatural²³ e o real. A única fronteira que os limita é entre a eternidade e o agora.

As paisagens de Wenders vão corporificar essas fronteiras - concretas e interiores - e revelar os limites de cada uma. Em *Alice nas cidades* encontramos os dois tipos: a concreta, entre a Alemanha e os Estados Unidos e a interior, que impede Philip de encontrar sua identidade. Mesmo que consiga cruzar as fronteiras, elas continuam existindo no seu interior. “Deslocar-se não conduz mais a ultrapassar as fronteiras, porque hoje são as fronteiras que se deslocam. Se elas delimitam um território, lhe conferem uma identidade, elas estão hoje se voltando para os interiores. Elas não são mais a borda, mas o meio: entre o homem e ele mesmo, o homem e o mundo, entre o mundo e as imagens do mundo”²⁴. Esta última fronteira é a principal preocupação de Wenders quando tenta manter uma relação entre ficção e documentário. Em todos os seus primeiros filmes, Wenders tentou transcender esta fronteira entre o mundo e as imagens do mundo, através

²³ *A identidade transparente. op. cit. p. 7.* O autor faz um estudo sobre alegoria e sobrenatural quando analisa o filme *Asas do desejo* de Wenders. Para ele o sobrenatural é a idéia de uma representação separada do que ela representa. Sendo sobrenatural, ele precisa de uma imagem que o represente e que não esteja no mundo natural. Daí a necessidade da alegoria. O mundo do homem comum americano é o que melhor permite a Wenders a idéia de um sobrenatural desaparecido, como a representação, fundido no mundo material.

²⁴ PIERRON, Marie-Josèphe, “*La ville-frontière: de Wenders à Angelopoulos*”, in *CinémAction*, número 75, segundo trimestre de 1995, Paris. p. 139.

do traço do real, que mantinha a relação com a realidade mesmo quando se tratava de uma ficção, fazendo um cinema onde as coisas eram o que pareciam ser.

Em *No decorrer do tempo* a região da fronteira entre as duas Alemanhas, percorrida pelas personagens, é concreta e o seu resultado pode ser observado na paisagem desolada. O símbolo que Wenders utiliza para mostrar a depressão existente na fronteira é o fechamento das salas de cinema na região. As fronteiras também estão presentes nas marcas da guerra no *bunker* dos soldados americanos, repleto de grafites com os nomes dos Estados americanos. As fronteiras imaginárias também são fortes e quase intransponíveis na relação com os pais e a infância. Mas essas, as duas personagens conseguem transcender, Robert ao retornar a casa de seu pai para um acerto de contas e Bruno quando volta à casa onde passou a infância e recupera as revistas que escondeu embaixo de uma escada.

Em *O amigo americano* as fronteiras existem apenas para o alemão Jonhatam. Para o americano não existem fronteiras concretas -, pois ele está o tempo todo em trânsito: dos Estados Unidos para Hamburgo, de Hamburgo para Paris e vários outros lugares, como ele próprio dá a entender; - nem as imaginárias - pois até conhecer Jonhatam ele parece nunca se debater com questões éticas, pois só conhece esta forma de viver. No caso de Jonhatam, sua vida é delimitada pelos dois tipos de fronteira: sua vida se restringe à Hamburgo, a sua oficina e a sua casa. Isso aparece mesmo quando ele está em Paris, pois o seu hotel fica no lado velho da cidade, que é separado da região moderna, onde se encontra Minot, por uma ponte. Quando conhece Ripley e tem a oportunidade de transcender as fronteiras físicas se depara com as abstratas e como insiste em transcendê-las encontra a morte.

Em todos os filmes Wenders, insistente como o próprio Jonhatam, encontra maneiras de transcender essas fronteiras seja com recursos cinematográficos ou ficcionais: o *travelling*,

os meios de transporte, o deslocamento constante de um lugar a outro. Em *Asas do desejo* isto fica claro na maneira como transcende o muro e mostra a cidade na sua totalidade: através de *travellings* aéreos que permitem uma visão mais ampla. Esses *travellings* aéreos foram utilizados no início e no fim de vários filmes de Wenders. Nos filmes do grupo A em *Alice nas cidades*, nos filmes do grupo B, em *Paris, Texas* e em *Asas do desejo*. A primeira vez que Wenders falou sobre esta característica de seus filmes, se referiu a um curto drama feito para televisão chamado de *A família crocodilo* (1974). Nesse filme uma menina foge da casa de seus pais e se refugia em cima de uma árvore em um zoológico.

Peter Buchka diz que esta imagem da menina em cima de uma árvore é autobiográfica. Ele interrogou Wenders sobre a quantidade de planos aéreos e o cineasta respondeu: “Toda vez que me sentia inseguro quando criança, eu desejava estar em qualquer lugar muito alto. Eu tinha assim uma visão melhor do conjunto”²⁵. Isso fica claro com a presença de aviões no início de *Summer in the city* até *Asas do desejo*. A posição que a personagem ocupa no final de *Falso movimento* no monte Zugspitze, o lugar mais alto da Alemanha, também é sugestiva. Outros críticos relacionam esses planos aéreos ao cinema alemão dos anos 20 e 30, lembrando da viagem aérea em *Fausto*, de Murnau, o olhar dominante de Mabuse e de Rothwang, de Fritz Lang. Devemos considerar também o aspecto pessoal que Wenders colocou em *Asa dos desejos*: “O filme é uma coleção de todos os meus lugares favoritos em Berlim”²⁶.

Para traduzir o ponto de vista dos anjos, o cineasta usa uma câmera subjetiva que perambula continuamente, se infiltrando para descobrir a intimidade do interior dos apartamentos, dos carros e do metrô. Nos filmes anteriores, esta perambulação adotava o ponto de vista da personagem principal e desenvolvia uma certa linha narrativa fundada

²⁵ *Olhos não se compram. Op. cit.*

²⁶ CUROT, Frank. “*Les Ailes du Desir: complexité d'un espace filmique*” in *Études Cinématographiques*, 159-164, Lettres Modernes, 1994. p. 192.

sobre um itinerário geográfico a partir do qual se criavam as situações, os encontros e as relações entre as personagens. Para esse filme Wenders diz que : “os caminhos estavam em toda parte, poderíamos ir não importa onde, tudo era possível. Poderíamos atravessar o muro, entrar nas casas através das janelas, ver as pessoas no metrô²⁷ .”

As primeiras sequências são basicamente sobre a fronteira entre o céu e a terra e entre eles o anjo que intercede e estabelece a ligação. Nas primeiras cenas vemos o anjo Cassiel observar a Gedächtniskirche, várias pessoas atravessam a rua, uma criança pára no meio da rua e olha para o céu. Um homem carrega um bebê nas costas que olha para o céu, temos um contracampo de um avião no céu. No interior do avião, uma criança olha para Daniel, o que confirma a suspeita de que as crianças conseguem ver os anjos. Wenders quase sempre coloca as crianças como seres especiais, que têm mais facilidade para perceber o mundo como ele realmente é. Se considerarmos esses aspectos podemos colocar Wenders ao lado de outros artistas que pensavam assim: “Dürer, Baudelaire e Benjamim estão empenhados na mesma busca: chegar a uma qualidade da percepção que tenha as cores e a vivacidade das impressões infantis”²⁸ .

Na próxima sequência temos um *travelling* aéreo da cidade e da rádio de Berlim. Após um meio círculo ao redor da torre de TV, a câmera sobrevoa o campo da feira e se aproxima de um alinhamento de velhas construções situadas do outro lado da estrada que atravessa Berlim. Um *travelling* descendente e uma panorâmica vão em direção ao campo da feira e a estrada, a câmera recua e penetra pela janela num apartamento de construção antiga. Primeiro vemos um jovem pensativo e depois uma mulher, que está fumando e andando de um lado para outro. Após ligar a terra ao céu através do olhar dos anjos, Wenders volta à terra para mostrar o interior de um apartamento e uma mulher atormentada.

²⁷ *Idem. Ibidem.* p. 182

²⁸ BOLLE, Willi, *Fisiognomia da metrópole moderna*. Fapesp/Edusp, São Paulo, 1994. p. 358.

Por se tratar de uma única cidade, a forma de transcender as fronteiras torna-se totalmente fílmica, dependendo totalmente dos movimentos de câmera, da arte do cinema. Nos filmes anteriores (*O amigo americano*, *Alice nas cidades*, *Paris, Texas* e *Até o fim do mundo*), Wenders atravessava as fronteiras de avião, trem, bonde, carro e ônibus aqui as fronteiras são ultrapassadas pelos movimentos de câmera, que cruzam as fronteiras entre o exterior e interior, revelando o interior das casas e apartamentos, o corpo e os pensamentos das pessoas, o passado e o presente. O passado é apresentado na forma do documentário que mostra a situação de Berlim no pós-guerra. O presente é parte integral do filme, é o momento que Berlim está vivendo em 1987, enquanto o filme é rodado.

A relação céu e terra, dentro e fora, interior e exterior se estabelece desde do início, sinalizando a ausência de limites, motivada pela facilidade de locomoção dos anjos, que vai caracterizar o filme. Por isso *Asas do desejo* vai reunir os dois pólos do cinema de Wenders, um mundo de fronteiras físicas e imaginárias. As fronteiras de Wenders estão sempre inseridas em alguma paisagem e se estabelecem com base num contexto sócio-cultural e psicológico. Esta relação acontece também nos primeiros filmes e tem a ver com o ideal dos cinemas novos de estar colado aos acontecimentos. Isto também confere uma característica realista à paisagem, pois ela reflete esta contemporaneidade. *Asas do desejo* é realizado na década de 80, quando inicia-se a abertura política em vários países, inclusive na URSS, o que leva a uma reflexão sobre o passado (guerra) e o presente (muro) e o desejo de ver superadas essas chagas da história alemã.

Capítulo 8

Condição de anjos

Em *Asas do desejo* a condição de anjo cristaliza a impossibilidade de contato com o mundo, tema constante dos demais filmes de Wenders. Devido à condição de anjos, os protagonistas não podem se envolver com os problemas humanos, apenas observam os acontecimentos sem interferir. Daí a angústia de Cassiel após presenciar o suicídio de um rapaz sem poder fazer nada. A sua sensação de impotência é tão grande, que ele próprio se lança no vazio, proporcionando um caleidoscópio de imagens, que revelam de forma fragmentada e confusa as várias faces da cidade e as suas personagens. Essas imagens também concentram o passado e o presente com a inserção de imagens documentais do pós-guerra em Berlim.

A sequência dura apenas alguns segundos e a maior parte dela é formada por imagens isoladas. “Começa com uma desordem de luzes, um homem bêbado numa escada, uma vitrine, um mendigo em um barco, fragmentos de luzes, o rosto de Cassiel, uma entrada do metrô na qual a câmera entra precipitadamente, a estação, as pessoas no trem estudam uma carta, Cassiel, fragmentos de luzes, um *bistrot* com o nome Arizona, uma caixa registradora de um vendedor de salsichas, uma rua, um restaurante vazio. A câmera vira e volta, daqui, de lá. Cassiel. Um imóvel moderno com algumas janelas claras. Uma cena num quarto: um homem joga uma mulher na cama. Uma criança entra de uma vez e chama ansiosamente por sua mãe. Trechos de documentário: o fogo de um canhão da DCA...A asa de um anjo... um bombardeio de noite, no céu... os projéteis da DCA, chamados de *doigts de cadavres*... Um golpe de asa inquieto. uma mulher se salva de uma casa em chamas. uma rua em chamas... um grupo de homens ...um trem em chamas... as tentativas para

apagar o fogo... um homem, dorme em uma cabine telefônica a escutar com atenção: Nós somos o novo em Berlim hoje”²⁹.

Em *Asas do desejo* uma câmera subjetiva assume o olhar dos anjos e revela Berlim dos ângulos mais insuspeitados. Os objetos de mediação em *Asas do desejo* são substituídos por postos de observação que possibilitam aquele olhar onipotente, por exemplo a estátua do anjo em cima de um obelisco no centro de Berlim. Desta forma o “*grand-imaginaire*” ou a enunciação do filme é realizada pelo olhar dos anjos. Sabe-se a importância do olhar, num filme, como organizador do espaço para o espectador. No caso dos anjos, eles ocupam posições superiores às dos homens, principalmente, por que os seus postos de observação estão sempre acima da paisagem e permitem uma visão global. Essas imagens gerais são misturadas com fragmentos. Pois além da divisão apresentada pelo muro em Berlim, a cidade encontra-se dividida em várias zonas para diferentes objetivos dos anjos³⁰:

- zona de observação: torres de igrejas e estátuas, pela sua posição dominante, permitem um olhar à distância e uma observação global.
- uma zona de troca: (margem dos rios, terrenos baldios e *no man's land*) onde os anjos trocam suas observações e se individualizam segundo suas competências;
- a zona do mundo: que constitui uma zona de administração, de registro para os anjos que observam os homens nos seus espaços de circulação: avião, metrô, automóveis, apartamentos, ruas, estradas;

Os meios de transporte não têm exatamente a mesma função que exercem para as personagens dos filmes do grupo A e B. Os anjos simplesmente surgem dentro de aviões, ônibus, metrôs, carros, mas não os vemos realizando o percurso para chegar até lá. Esses

²⁹ HANDKE, Peter e WENDERS, Wim. *Les ailes du désir*, Jade-Flammarion, 1987. p. 99,100,101.

³⁰ CinémAction. *op. cit.* p. 140

meios de locomoção não são necessários ao seu deslocamento, eles assumem uma função simbólica para denotar a passagem de um espaço a outro. De todo modo, os meios de locomoção sempre foram um alibi para Wenders obter imagens em movimento de estradas e paisagens, fazer um cinema onde o espaço é o responsável pela passagem do tempo.

O tempo em *Asas do desejo* é em alguns momentos contraído e em outros distendido até o limite. Ficção e documentário são sobrepostos, diversas histórias são apresentadas, fragmentos do cotidiano de Berlim e também sequências longas que denotam a passagem do tempo, como as cenas em que Marion (Solveig Dommartin) está no seu trailer pensando sobre sua vida: “...A maior parte do tempo eu estou muito consciente para ficar triste. Esperei uma eternidade para que alguém me dissesse uma palavra afetuosa. Então parti para o estrangeiro. Se alguém dissesse: ‘Eu te amo muito hoje’. Seria totalmente belo. Eu olho diante de mim e o mundo se eleva diante dos meus olhos, me sobe ao coração. Quando criança...eu queria viver sobre numa ilha...uma mulher só, com força...só. Sim! é isso. Vazio incompatível. O vazio! ...O medo...O medo...”³¹ Em outro momento Homer (Curt Bois) repensa seu papel de contador de história: “... Por que nada nos leva a cantar uma epopéia de paz? Por que a paz não pode ser exaltada, nem se deixa contar? Renunciar? Se eu renunciar... a humanidade perde o seu contador de história. E se a humanidade perder seu contador de história, ela perde de um só golpe a sua infância”³².

A mediação por elementos da mídia não é necessária para propiciar um outro olhar sobre a paisagem ou amenizar o potencial dramático dos eventos. O que temos é o olhar dos anjos mediados pela câmera. Os anjos representam a representação. É através dos seus olhos inexperientes que percebemos a vida como algo novo, repleta de possibilidades. Um olhar que tem tempo para observar calmamente a paisagem, que é mostrada diretamente por uma

³¹ *Les ailes du désir. op. cit. p. 48*

³² *Idem Ibidem., p. 61*

câmera subjetiva, que espera o movimento das folhas ao vento. Há tempo também para a contemplação.

Temos seis planos de paisagens contempladas calmamente pelos anjos, o primeiro é um plano geral de uma árvore na água do lago Wannsee, numa manhã brumosa. O segundo é um plano médio que nos mostra pequenas ondas que vêm se quebrar nas margens do rio. O terceiro é um plano médio que revela um bosque de árvores que pendem na beira do lago. O quarto é um plano geral de algumas plantas que se curvam ante o vento. O quinto é um plano geral tomado de baixo para cima, que mostra as árvores se esticando em direção ao céu. O sexto e último é um plano geral dos reflexos das árvores no lago, como se fosse um espelho.

Não é mais o tempo real dos primeiros filmes, em que o plano tinha a duração da tomada, mas uma metáfora, uma alegoria desta relação estendida ao longo da narrativa. A necessidade de fazer um cinema que guarde o aspecto de contemporaneidade, para Wenders é uma forma de manter seu projeto inicial do tempo real mesmo com o tempo totalmente artificial da narrativa. “O filme pode ser artificial, as relações e o enredo podem ser improváveis, a situação pode ser absurda e inverossímil, mas de algum jeito a contemporaneidade precisa predominar”³³. O realismo de que fala Wenders é, na verdade, a representação do “traço do real” e, conseqüentemente, o meio de fazer coincidir a representação com o que ela representa, o presente do filme com o presente da época em que está sendo filmado. É por isso que, depois de realizar *A letra escarlata*, o cineasta só quis fazer filmes sobre temas contemporâneos. É a relação do tempo real transposta por analogia para o tempo da narrativa.

³³ *A identidade transparente, op. cit.*, p. 59

8.1 - Nostalgia da infância

Asas do desejo não resolve o antigo problema de Wenders: o mundo continua dividido entre o real e a representação, os indivíduos estão cada vez mais separados do mundo, menos identificados com o que os cerca. Mesmo a questão da pátria, recorrente em quase todos os filmes, não teve uma resolução, apenas aparece diluída em *Asas do desejo*.

Depois de conhecer os Estados Unidos, perambular por muitos lugares do mundo, Wenders volta-se para a Alemanha, ou melhor, para Berlim, a cidade mais representativa do que ele entende por Alemanha. Por isso em *Asas do desejo*, a busca pela pátria não tem mais a mesma força. Os anjos não têm pátria, qualquer lugar pode ser sua pátria. Como já observamos “...toda idéia de pátria provém de um estado bastante real, mesmo que há muito deixado para trás: a infância”³⁴.

Os anjos permanecem de certa forma na infância, mas sentem a mesma nostalgia das lembranças dos outros, que as personagens dos primeiros filmes sentiam, das coisas que não viveram. A diferença é que as personagens dos filmes preto e branco tinham nostalgia de uma imagem da América, que só existe porque não foi vivida. “Pois, para que haja nostalgia, o passado não pode estar totalmente perdido. Ele precisa estar presente na ausência. As personagens de Wenders, com algumas exceções não têm lembrança individual. O que as emociona é o passado do mundo”³⁵. A nostalgia não é, portanto, da infância de cada um, mas da infância do mundo. No caso dos anjos isto é ainda mais claro, pois eles não viveram as suas lembranças, elas são lembranças do que o mundo viveu.

³⁴ *Olhos não se compram. op. cit. p. 27*

³⁵ *A identidade transparente. op. cit. p. 132.*

Isto fica claro na sequência em que o anjo Cassiel acompanha Homer (Curt Bois) num momento nostálgico. Toda a sequência é em p&b, pois é o olhar do anjo que está em questão: é através do contador de histórias que ele expressa sua nostalgia do passado anterior à guerra: “O mundo parece afundar na penumbra. Mas eu narro como de início, cantarolando. Salvo pela história dos problemas atuais. Protegido para o futuro”³⁶. Homer (Curt Bois) muda de mesa, olha a capa do livro e continua na rua, num local próximo a um viaduto e ao muro de Berlim. “Não encontro a Potsdamer Platz. Aqui! Não pode ser. (Ele continua caminhando em direção ao muro). O café Josti ficava na Potsdamer Platz, ia lá à tarde conversar, tomar café e observar as pessoas. Fumar um charuto no Loese & Wolf. Tabacaria de renome, bem aqui (Avistamos o muro). Não pode ser Potsdamer Platz (o muro todo pichado) Ninguém por perto a quem perguntar. (Aparecem imagens de prédios em ruínas em preto e branco - de documentário).

“...Era um lugar cheio de vida. Bondes, ônibus puxados por cavalos e dois automóveis: o meu e o da loja de chocolates. A loja Wertheim também era aqui... E aí... surgiram as bandeiras ...Aqui.. O lugar ficou cheio delas. E as pessoas não eram mais simpáticas, nem a polícia. Não desistirei de encontrar a Potsdamer Platz. (Curt Bois senta-se num sofá em meio ao mato e às ruínas) Onde estão os meus heróis. Onde estão vocês meus filhos. Onde estão os meus, os originais (se ajeita no sofá, toca o ouvido - ruído de avião) Fala-me, musa do cantor imortal, que abandonado por aqueles que o ouviram perdeu sua voz. Que tornou-se poeta ignorado e zombado (Curt Bois brinca com uma caixinha de música agora no centro da cidade) ...no limiar das terras de ninguém...”³⁷

Mais do que a questão da pátria, podemos localizar nesse filme a busca pela identidade, nos monólogos de Marion, do anjo Damiel, que diante da pergunta de Cassiel sobre o

³⁶ *Les ailes du désir. op. cit.*, p. 60

³⁷ *Les ailes du désir. op. cit.*, p. 64

desejo de tornar-se humano responde: “Sim, quero conquistar a minha própria história”. É a própria história da Alemanha, que é inserida em todos os momentos através de imagens e dos monólogos interiores. Pela primeira vez as coisas serão representadas pelo que não são: onde havia imagens, agora surge o monólogo.

O monólogo interior é a representação de uma individualidade fechada, separado do resto, a parte separada do todo, é a imagem da consciência e da razão. A voz interior ou monólogo interior é a principal forma de trazer para o cinema o pensamento das pessoas. Forma recorrente na literatura moderna, principalmente em James Joyce, o monólogo interior chamou a atenção de Sergei Eiseinstein que vê nesta maneira de apresentar o pensamento o melhor modelo cinematográfico. “Apenas o elemento cinematográfico domina um meio capaz de fazer uma adequada apresentação de todo o curso de pensamento de uma mente perturbada. (...) Como é fascinante ouvir o rumor do próprio pensamento, particularmente num estado de excitação, para perceber a si mesmo, olhando e ouvindo a sua mente. Como você fala para si mesmo, tão diferente de para fora de si mesmo. O verdadeiro material do cinema sonoro é, evidentemente, o monólogo”³⁸

O monólogo interior, como um método literário que abole a distinção entre sujeito e objeto, expondo a re-experiência do herói de uma forma cristalizada, é observado pela primeira vez pelos pensadores do experimentalismo literário em 1887, na obra de Edouard Dujardin, pioneiro do ‘fluxo da consciência’, *Les Lauriers sont coupés*. Passar do objetivo para o subjetivo e de volta novamente é uma característica dos românticos - E.T.A. Hoffmann, Novalis, Gérard de Nerval. Em *Asas do desejo* temos uma polifonia de sons nas primeiras sequências do filme e nas mais importantes vigora o monólogo interior. A emoção e descrição dos sentimentos vividos naquele exato instante pela personagem só ganham vida pela exteriorização dos seus pensamentos. Por exemplo no momento da morte

³⁸ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*, Ed. Jorge Zahar, 1990, Rio de Janeiro. p.208 e 209.

do velho embaixo da ponte, no suicídio do rapaz e também no discurso da menina que se prostitui na rua.

É o discurso verbal que vai revelar os desejos e sonhos dos anjos na primeira parte. Esses sonhos se transformam no tema da narrativa em toda parte colorida do filme. Pois pela sua própria condição, os anjos são desenraizados e desconhecem sua origem, mas o que realmente os angustia é a situação de meros espectadores dos acontecimentos do mundo. Alguns deles, principalmente Damiel (Bruno Ganz), gostariam de poder sentir as sensações humanas, por mais que algumas implicassem em sofrimento e dor. A sua perambulação pela cidade não acontece somente por via aérea, entrando nos apartamentos, aviões e a partir dos postos de observação, eles também caminham pela cidade, próximos dos acontecimentos da rua. Um exemplo disso é o anjo Cassiel (Otto Sander) que acompanha Homer (Curt Bois) pelo passeio que faz na cidade. Cassiel e Damiel também caminham nas proximidades do muro, falando justamente sobre o desejo de se sentir como um homem, antes da transformação de Damiel.

A partir do momento em que Damiel passa para o mundo dos homens, Wenders tem a oportunidade perfeita de trabalhar com uma temática que lhe é muito cara: as primeiras sensações. Wenders já utilizou todas as possíveis situações que permitem esse olhar novo, esta maneira de sentir tudo como se fosse a primeira vez: em *Alice nas cidades*, foi com a situação de estrangeiro de Philip nos Estados Unidos; em *Paris, Texas*, com a volta de Travis depois de quatro anos no deserto. Em *Asas do desejo*, encontra as personagens ideais para as primeiras impressões. Isto não ocorre somente com as primeiras sensações, mas com o próprio olhar que é tematizado pelo estrangeiro, o viajante, as crianças e culmina com os anjos.

O primeiro gosto que Damiel sente é do seu próprio sangue, que sai da sua cabeça machucada pela armadura de anjo. A próxima sensação é visual: o ex-anjo começa a perceber todas as cores nos grafites do muro e tenta descobrir o nome de cada uma delas, perguntando a um transeunte:

“Ele mostra sua mão suja de sangue.

Damiel: - É vermelho?

Passante: - Sim, o senhor está bem?

Damiel: - Estou bem hoje. Damiel mostra os canos e pergunta o nome do objeto.

Passante: - São canos.

Damiel aponta para o muro colorido e pergunta as cores: - E aquela lá?

Passante: - Azul acinzentado, malva.

Damiel: - E aquela?

Passante: - É laranja, ocre.

Damiel: - Ocre. Ocre, vermelho e aquela?

Passante: - É verde.

Damiel: - E aquela no alto.

Passante: - É azul.

O paladar é o próximo sentido explorado por Wenders, enquanto Damiel toma o seu primeiro copo de café para tentar se aquecer, pois a primeira sensação física que sente desde que se transformou em homem é frio. A sensação de calor corporal é experimentada juntamente com o prazer de uma nova roupa comprada graças à venda da armadura celestial. O gosto do cigarro é experimentado junto com uma sensação emocional de solidariedade, quando Damiel encontra Colombo (Peter Falk) e descobre que ele é um “ex-anjo”. A maçã também é devorada como o prazer do primeiro sabor e o tempo pela primeira vez faz sentido, quando Damiel olha para o relógio de uma vitrine e compara com a hora do que está em seu pulso.

A dualidade - romantismo/realismo -, faz parte da obra de Wenders na própria maneira como ele realiza seus filmes. Esta dualidade que observamos já nas primeiras cenas vai dominar o filme na própria constituição do plano. Após a morte de um homem embaixo da estrutura de uma ponte, Daniel e Cassiel caminham em direção a um muro repleto de grafites. Eles estão distantes, são dois vultos vindos da direita; acima deles, há uma ponte onde vemos outros dois vultos se dirigindo para a esquerda. Não é apenas nesse sentido imagético que a dualidade está presente nos filmes de Wenders. Ela aparece nos filmes A e B, rodados em preto e branco e a cores, ficção e documentário, cidades e ruínas, paisagens urbanas e rurais, inflação de informação e o vazio do deserto. Mas há sempre uma tentativa de partir da dualidade para encontrar a unidade. É a tensão criada por essa busca que diferencia a sua estética e insere o cinema wendersiano na proposta dos cinemas novos.

A dualidade do mundo perdura em *Asas do desejo* até o deslocamento da temática de várias cidades para uma única cidade, o que revela a busca pela unidade já presente nos primeiros filmes. “A minha história não se ocupa de Berlim, por ser aqui que se desenrola, mas porque não poderia se desenrolar em mais lugar nenhum. O filme deve chamar-se: *Der Himmel über Berlin*, porque o céu é talvez a única coisa ainda comum a ambas as cidades nesta Berlim, com exceção do seu passado, naturalmente. “(...)o céu, por assim dizer, é onde percebemos se há ainda um futuro comum. A língua, a muito evocada, a língua alemã é, na aparência, ainda comum, mas, em rigor, passa-se com ela o mesmo que com a própria cidade: numa língua estão contidas duas que têm um passado comum, mas não necessariamente um Futuro (...).”³⁹

Nos outros filmes de Wenders, uma personagem perambula por várias cidades, chegando a extremos como em *Até o fim do mundo*, que é filmado em dezesseis cidades de diferentes países. Em *Asas do desejo*, temos uma multiplicidade de personagens que perambulam por

³⁹ *Lógica das imagens. op. cit. p. 103.*

uma única cidade: Berlim. Em todos os cantos ouvimos o pensamento de alguém, percebemos como é o cotidiano de pessoas que moram em Berlim. “A interiorização dos elementos verbais favorece a pluralidade e traduz a abundância de existências individuais, geralmente solitárias, dolorosas e que não se encontram, nem se comunicam no universo moderno. Berlim é esse lugar, às vezes símbolo, às vezes marca real desta divisão”.⁴⁰

É nessa divisão, na paisagem cindida de Berlim que Wenders encontra elementos que refletem a sua maneira de ver o mundo. Uma paisagem feita de vazios, ruínas, monumentos de outras épocas, mas também de espaços modernos, recriados. É essa divisão, que marca toda filmografia de Wenders, mas que em *Asas do desejo* é transcendida pelos anjos, para quem ela não existe. A forma como os anjos vêem o mundo é, no fundo, como Wenders gostaria que ele fosse: um espaço unitário. É o seu desejo de unidade que é reafirmado, ou seja, uma forma ao mesmo tempo romântica e realista de ver o mundo e fazer cinema.

⁴⁰ CURROT, Frank, “*Les Ailes du Desir: complexité d’un espace filmique*” in *Études Cinématographiques*, 159-164, Lettres Modernes- Minard, Paris, 1994. p. 185.

5 - BIBLIOGRAFIA

5.1 - Livros

DE WIM WENDERS

WENDERS, Wim e SHEPARD, Sam. Paris, Texas, Berlin, Ed. Road Movies/Greno, 1984.

HANDKE, Peter e WENDERS, Wim. Les ailes du désir, Paris, Éditions Jade-Flamarion, 1987.

A lógica das imagens, Lisboa, Edições 70, 1990.

Emotion Pictures, Lisboa, Edições 70, 1986.

Alice dans les villes, França, L'Avant-Scène du Cinema, 1981.

La vérité des images, França, L'Arche, 1992.

SOBRE WIM WENDERS (seleção)

BOUJUT, Michel. Wim Wenders, Paris, Edilig, 1986.

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

CARVALHO, Bernardo. A Identidade Transparente: o realismo como busca de uma imagem mítica. O caso Wim Wenders, São Paulo, ECA/USP, 1993. Dissertação (mestrado).

CASANOVA, Nicole e outros. Wim Wenders, França, Camera Stylo - Ramsay Poche Cinéma, 1987.

DEVILLERS, Jean-Pierre, Berlin, L.A., Berlin. Wim Wenders, Paris, Ed. Samuel Tastet Editeur, 1985.

DUBOIS, Phillippe e outros. Les voyages de Wim Wenders, Bruxelas, Editions Yellow Now, 1985.

ESTÈVE, Michel (présenté) "Wim Wenders" in Études Cinématographiques, n.159-164, Paris, 1994.

ROEGIERS, Patrick. Façons de voir. Douze entretiens, sur le regard. Le Castor Astral, Fantin, 1992.

WEINRICHTER, Antônio. Wim Wenders. Madrid, Ediciones JC, 1986.

DE CINEMA

ANDREW, J. Dudley. As principais teorias do cinema. Uma introdução. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.

BAZIN, André. Cinema. Ensaios. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. L'analyse du film, Paris, Editions Albatros, 1979.

BERNADET, Jean-Claude, O autor no cinema. São Paulo, Edusp, Brasiliense, 1994.

BURCH, Noel. Práxis do cinema, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.

DELEUZE, Gilles. Cinema 1. A imagem-movimento, São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. Cinema 2. A imagem-tempo, São Paulo, Brasiliense, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

_____. O sentido do filme. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

EISNER, L.H. A tela demoníaca, Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 1985.

ELSAESSER, Thomas. New german cinema: a history, Londres, MacMillan BFI Cinema Series, 1989.

ESPERANÇA, Ilma, O cinema operário na república de Weimar, São Paulo, Editora da Unesp, 1993.

FASSBINDER, Rainer. A anarquia da fantasia, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.

GODARD, Jean-Luc. Introdução a verdadeira história do cinema. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1989.

_____, Godard par Godard: les années Cahiers (1950 à 1959), Paris, Flammarion, 1989.

KRACAUER, Siegfried. Teoria del cine. La redencion de la realidad física. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica SA, 1989.

_____, De Caligari a Hitler, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

LABAKI, Amir. O cinema dos anos 80, São Paulo, Brasiliense, 1991.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica, São Paulo, Editora Brasiliense, 1990.

NAGIB, Lúcia. (org.) Ozu. O extraordinário cineasta do cotidiano, São Paulo, Marco Zero, 1990.

_____. Werner Herzog. O cinema como realidade. São Paulo, Ed. Estação Liberdade, 1991.

NATALI, Maurizia. L'image-paysage. Iconologie et cinéma. Saint-Denis, Ed. Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

RAMOS, Fernão. História do cinema brasileiro, São Paulo, Arte Editora, 1990.

TUDOR, Andrew. Teorias do cinema. Lisboa, Edições 70, 1985.

VANOYE, Francis e Anne Goliot-Léte. Ensaio sobre a análise filmica. Campinas, Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983.

GERAL

ARANTES, Otilia. O lugar da arquitetura depois dos modernos. São Paulo, Stúdio Nobel, FAPESP, Edusp, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. Paris spleen. New Direction, 1947, 1970.

BAUDRILLARD, Jean. América. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

BEGUIN, Albert. L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poesia française. Paris, J. Corti, 1974, 1991.

BENJAMIN, Walter. Documentos de cultura. Documentos de barbarie. São Paulo, Cultrix, Edusp, 1994.

----- Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política, São Paulo, Brasiliense, 1987.

- Rua de mão única. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo, São Paulo, Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- BOLLE, Willi. Fisiognomia da metrópole moderna, São Paulo, Fapesp, Edusp, 1994.
- GINSBURG, J. (org.) O romantismo. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.
- GREGOTTI, Vittorio. Território da arquitetura, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975,
- HANDKE, Peter. O medo do goleiro diante do pênalti São Paulo, Brasiliense, 1988.
- HIGHSMITH, Patrícia. O amigo americano, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. A carta de Lord Chandos, Lisboa, Editora Hiena, 1990.
- KHOTE, Flávio. Para ler Benjamin, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1926.
- , Benjamin e Adorno. Confrontos. São Paulo, Ática, 1978.
- KONDER, Leandro. Walter Benjamin. O marxismo da melancolia. Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1988.
- NOVAES, Adauto (org.) O olhar. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- , Ética. São Paulo, Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1992.
- PEIXOTO, Nelson Brissac, A sedução da barbarie. O marxismo da modernidade. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- , Paisagens urbanas, São Paulo, Editora Senac São Paulo, Editora Marca D'água, 1996.
- RILKE, Rainer Maria. Poemas, seleção, tradução e introdução José Paulo Paes, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- RÖHL, Ruth e HEISE, Eloá. História da literatura alemã, São Paulo, Ed. Ática, 1986.
- ROSENFELD, Anatol. História da Literatura e do teatro alemães. São Paulo, Col. Debates, Editora Perspectiva, Edusp, Editora da Unicamp, 1993.

ROUANET, Sérgio Paulo. O Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1981.

_____. A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. Orfeu estático na metrópole. São Paulo, Brasiliense, 1992.

SHEPARD, Sam. Motel chronicles. Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1982.

5.2 - ARTIGOS (seleção)

SOBRE WIM WENDERS

ADLER, Walter. "Wenders en Californie", in Cahiers du Cinéma, (n 30), Paris, Juin, 1979.

_____. "Big money, La peur et le rêve de raconter des histoires", in Petit Journal du Cahier du Cinéma, número 301, Paris, juin 1979.

ALMEIDA, Carlos Helí, "O mundo visto do fim", in O Globo, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1997.

BERNARDES, Marcelo. "Wenders filma nos EUA e expõe no Brasil", in Caderno 2, O Estado de São Paulo, São Paulo, 03/02/97.

DERRIDA, Jacques, FORSTER, Kurt e WENDERS, Wim. "The Berlin City Forum", in Architectural Design", vol. 62, (n 11/12), nov/dez, 1992.

GÖLDENBOOG, Christian. "O novo filme de Wim Wenders sobre Berlim", in Deutschland, número 2, 11 de dezembro de 1993.

KOLLHOFF, Ans. "Wim Wenders y la arquitectura", in Revista Quaderns, (n 177), Madrid, abr/mai/jun, 1988.

LABAKI, Amir. "Wim Wenders faz elogio à narração em 'Uma Vez'", in Folha de São Paulo, São Paulo, 13 de março de 1994.

----- "Wenders insiste no pioneirismo", in Ilustrada, Folha de São Paulo, São Paulo, 04/09/1996.

----- "Wenders pára nas galerias", in Ilustrada, Folha de São Paulo, São Paulo, 19/10/1996.

LOPES, João. "Até ao fim do cinema. Entrevista com Wim Wenders", in Revista Expresso, Portugal, 13 de maio de 1995.

OLIVEIRA, Roberto. "O fotógrafo Wim Wenders", in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1997.

PHILIPPON, Alain. "Retour amont: les Ailes du désir de Wim Wenders", in *Cahiers du Cinéma*. (N 400), Paris, octobre, 1987.

PIERRON, Marie-Josèphe, "La ville-frontière: de Wenders à Angelopoulos", in *Cinemaction*, número 75, segundo bimestre, Paris, 1995.

WENDERS, Wim. "A paisagem urbana", in *Revista do Patrimônio Histórico Artístico e Cultural*, número 23, São Paulo, 1994.

GERAIS (seleção)

DUBOIS, Phillippe e outros. "Cinéma et vidéo. Interpenetration", in *Revista Communication*, número 48, Paris, 1988.

GUERRA, Abílio. "Olhar estrangeiro", in *Revista Óculum*, (n 4), 1993.

CIEUTAT, Michel. "La rue du film noir ou le mirage américain", in *Cinemaction*, número 75, Paris, segundo bimestre, 1995.

LICHTENBERGER, Henri. "Qu'est-ce que le romantisme?", in *Cahiers du Sud - Le romantisme allemand*, Marseille, Editora Rivages, 1983.

MAGNY, Joël. "Paris et la Nouvelle Vague", in *Cinemaction*, número 75, segundo bimestre, Paris, 1995.

MAUDUY, Jacques et HENRIET, Gérard. "La ville dans le western", in *Cinemaction*, número 75, segundo bimestre, Paris, 1995.

MAUNIER, Françoise. "La structure mystérieuse de l'architecture antonionienne", in *Cinemaction*, número 75, Paris, segundo bimestre, 1995.

MOISY, Pierre. "Paysagistes romantiques allemands: Runge-Friedrich-Carus", in *Les Cahiers du Sud - Le romantisme allemand*, Marseille, Editora Rivages, 1983.

MURICY, Kátia, "Tradição e barbarie em Walter Benjamin", in *Revista Gávea*, número 3, Rio de Janeiro, 1986.

NAGIB, Lúcia. "Noel Burch: um marxista do cinema", in *Ilustrada*, Folha de São Paulo, São Paulo, 6 de novembro de 1994.

PHILIPPON, Alain. "Detour par l'enfance", in *Avant Scène*, n. 267, 1 mai, Paris, 1981.

SCHNEIDER, Roland. "Au-delà de l'expressionnisme: la vision architecturale de Fritz Lang", in Cinemaction, número 75, segundo bimestre, Paris, 1995.

SERCEAU, Michel. "La ville dans le néorealisme", in Cinemaction, número 75, segundo bimestre, Paris, 1995.

SEVCENKO, Nicolau, "A inteligência radical", in Folha de São Paulo. (1.9.1985).

VÁRIOS autores. "Dossiê Walter Benjamin", in Revista USP, (n 15), São Paulo, set/out/nov/92

FILMOGRAFIA DE WIM WENDERS

1 - Curtas-metragens

1967 - **Schauplätze**

Cenários

Alemanha, p/b, 10': diretor Wim Wenders, Roteirista W.Wenders, Fotografia, W.Wenders, Música Rolling Stones, produção W. Wenders. Não existem cópias deste filme.

1967 - **Same Player Shoots Again**

Alemanha, cor, 12, diretor Wim Wenders, roteiro, WW, Fotografia WW, montagem WW, música Mood Music; intérpretes Hanns Zischler, produção WW, Filmado no verão de 1967, em Munique.

1968 - **Silver City**

Alemanha, cor, 25'; diretor Wim Wenders; roteiro WW; fotografia WW; Montagem WW; música Mood Music; produção WW; filmado em Munique, no verão de 1968.

1969 - **Alabama 2000 light years from home**

Alabama: 2000 anos-luz distante de casa

Alemanha, p/b, 25', diretor W.Wenders; roteiro WW; fotografia Robby Müller, Wim Wenders; montagem WW; música Rolling Stones, Jimi Hendrix, Bob Dylan; intérpretes Paul Lys, Peter Kaiser, Werner Schroeter, Werner Muriell, Schrat, King Ampaw, Christian Friedel; produção Hochschule für Fernsehen und Film, München; filmado no verão de 1969, em Munique e região.

1969 - **3 amerikanische LP'S**

3 Lps americanos

Alemanha, cor, 15', diretor Wim Wenders; roteiro Peter Handke; fotografia WW; montagem WW; música Van Morrison, Creedence Clearwater Revival, Harvey Mandel; intérpretes Peter Handke e Wim Wenders; produção Hessischer Rundfunk; filmado no verão de 1969, em Munique.

1970 - Polizeifilm

Filme policial

Alemanha, p/b, 12'; diretor Wim Wenders; roteiro Albert Göschel, Wim Wenders; fotografia WW; montagem WW; intérpretes Jimmy Vogler, Kasimir Esser; produção Bayerischer Rundfunk, filmado no outono de 1969, em Munique.

1974 - Aus der Familie der Panzerechsen/ Die Insel

A família dos crocodilos/ A ilha

Alemanha, cor, 25'+ 25'; diretor Wim Wenders, roteiro Philippe Pilliod; fotografia Michael Balhaus; montagem Lilian Seng; intérprete Lisa Kreuzer, Katja Wulff, Thomas Brant, Nicolas Brieger, Helga Trümper, Marquard Bohm; produção Bavaria/Westdeutsches Werbefernsehen (capítulos 9 e 10 do seriado de TV "Ein Haus für uns" - Uma casa para nós); filmado em fevereiro de 1974, em Colônia.

1982 - Reverse Angle - New York City

Contracampo

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

1982 - Chambre 666 (n'importe quand...)

Quarto 666

Cor, 21' ou 45'; diretor Wim Wenders; roteiro WW; fotografia Agnès Godard; montagem Chantal de Visnes; intérpretes Jean-Luc Godard, Mike de Leon, Romain Goupil, Paulo Rocha, Paul Morrissey, Noel Simsolo, Werner Herzog, Michelangelo Antonioni, Maroun Baghadi, Steven Spielberg, Wim Wenders, Yilmaz Güney; narração WW (em francês); produção Gray City, Inc.; filmado em maio de 1982, em Cannes.

1992 - Arisha, der Bär und der steinerne Ring

Arisha, o urso e o anel de pedra

Alemanha, cor, 29', diretor Wim Wenders; roteiro WW; fotografia Jürgen Jürges; montagem Peter Przygodda; música Laurent Peitgand; intérpretes Rüdiger Vogler, Anna Vronskaya, Arina Voznesenskaya, Wim Wenders; produção Wim Wenders Produktion; filmado em Berlim e Rügen.

2 - Longas-metragens

1970 - Summer in the city

Verão na cidade

Alemanha, 16 mm, p/b, 125'; diretor Wim Wenders; roteiro WW; fotografia Robby Müller; montagem Peter Przygodda; música The Kinks, Lovin Spoonful, Chuck Berry, Gene Vincent, The Troggs, Gustav Mahler (segunda sinfonia); intérpretes: Hans Zischler, Gerd Stein, Muriel Werner, Helmut Färber, Edda Köchl, Wim Wenders, Schrat, Libgart Schwarz, Marie Bardischewski; produção Hochschule für Fernsehen und Film, München; filmado em janeiro de 1970, em Munique e Berlim.

1971 - Die Angst des Tormanns beim Elfmeter

O medo do goleiro diante do pênalti

Alemanha, cor, 100'; diretor Wim Wenders; roteiro Wim Wenders, a partir de romance homônimo de Peter Handke; diálogos: Wim Wenders, Peter Handke; fotografia Robby Müller; música Jürgen Knieper; canções de Johnny and the Hurricanes, Roy Orbison, Tokens, Ventures; cenários R. Scheneider Manns-Au, Burkhard Schlicht; intérpretes Arthur Brauss, Erika Pluhar, Kai Fischer, Libgart Schwarz, Marie Bardischewski, Bert Fortell, Edda Köchl, Rüdiger Vogler, Ernst Meister, Michael Toost, Mario Kranz; produção PIFDA 1 (Produktion 1 im Filmverlag der Autoren), Österreichische Telefilm (Viena) e WDR (Colônia); filmado de agosto a outubro de 1971, em Viena e Burgenland.

1972 - Der scharlachrote Buchstabe

A letra escarlate

Alemanha/Espanha, cor, 90', diretor Wim Wenders; roteiro Wim Wenders e Bernardo Fernandez, a partir de uma peça de Tankred Dorst e Ursula Ehler, "Der herr klagt über sein Volk in der Wildnis Amerika" (O senhor se queixa de seu povo na América selvagem), baseada no romance "The Scarlett Letter" (A letra escarlate), de Nathaniel Hawthorne; fotografia Robby Müller; montagem Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen; música Jürgen Knieper; cenários Manfred Lütz, Adolfo Cofino; intérpretes Senta Berger, Hans Christian Blech, Lou Castel, Yella Rottländer, Yelena Samarina, Rüdiger Vogler, William Layton, Alfredo Mayo; produção PIFDA1 (Produktion 1 im Filmverlag der Autoren), WDR (Colônia), Elias Querejeta (Madri), filmado de agosto a outubro de 1972, em El Ferrol, Madri e Colônia.

1973 - Alice in den Städten

Alice nas cidades

Alemanha, p/b, 110'; diretor Wim Wenders; roteiro Wim Wenders, Veith von Fürstenberg; fotografia Robby Müller; montagem Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen; música Can, Chuck Berry, Canned Heat, Deep Purple, Count Five, Stories, Gustav Mahler; intérpretes Rüdiger Vogler, Yella Rottländer, Lisa Kreuzer, Edda Köchl, Didi Petrikat, Hans Hirschmüller, Sam Presti, Ernst Böhm, Mirko, Lois Moran, Sibylle Baier; produção PIFDA 1 (Produktion 1 im Filmverlag der Autoren), WDR (Colônia); filmado de agosto a setembro de 1973, na Carolina do Sul, em Nova York, Amsterdã, Wuppertal e na região do Ruhr.

1975 - Falsche Bewegung

Movimento em falso

Alemanha, cor, 103', diretor Wim Wenders; roteiro Peter Handke; adaptação de "Wilhelm Meister", de Goethe; fotografia Robby Müller; montagem Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen; música Jürgen Knieper; canções de The Troggs; cenários Heidi Lüdi; intérpretes Rüdiger Vogler, Hanna Schygulla; Hans Christian Blech, Nastassja Kinski, Marianne Hoppe, Peter Kern, Ivan Desny, Lisa Kreuzer, Adolf Hansen; produção Solaris Film (Munique), WDR (Colônia); filmado de setembro a novembro de 1974, em Glückstadt, Hamburgo, Bonn, Frankfurt e no monte Zugspitze.

1976 - Im Lauf der Zeit

No decorrer do tempo

Alemanha, p/b, 176'; diretor Wim Wenders; roteiro Wim Wenders; fotografia Heinz Badewitz; montagem Peter Przygodda; música Improved Sound Limited, Axel Lindstädt; cenários Heidi Lüdi, Bernd Hirkorn; intérpretes Rüdiger Vogler, Hanns Zischler, Lisa Kreuzer, Rudolf Schündler, Marquard Bohm, Dieter Traier; produção Wim Wenders Produktion (Munique); filmado de julho a outubro de 1975, na região entre Lüneburg e Hof, ao longo da fronteira entre as duas Alemanhas.

1977- Der amerikanische Freund

O amigo americano

Alemanha/França, cor, 123'; diretor Wim Wenders, roteiro Wim Wenders, a partir do romance Ripley's Game (O amigo americano), de Patrícia Highsmith; fotografia Harald Kügler, Heinz Badewitz, Phillippe Schwartz (Paris), Pat Kirk (Nova Iorque); montagem Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen, Gisela Bock; música Jürgen Knieper, The Kinks; cenário Heidi e Toni Lüdi; intérpretes Bruno Ganz, Dennis Hopper, Lisa Kreuzer, Gérard Blain, Nicholas Ray, Samuel Fuller, Peter Lilienthal, Daniel Schmidt, Sandy Whitelaw, Jean Eustache, Lou Castel; produção Road Movies Filmproduktion (Berlim),

Les Films du Losange (Paris), Wim Wenders Produktion (Munique), WDR (Colônia); filmado de outubro de 1976 a março de 1977 em Hamburgo, Munique, Paris e Nova Iorque.

1980- Nick's film - Lightning over water

O filme de 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 Ronee Blakley; intérpretes Gerry Bamman, Ronee Blakley, Pierre Cottrell, Tom Farrell, Becky Johnston, Tom Kaufman, Craig Nelson, Timothy Ray, Nicholas Ray, Martin Schäfer, Chris Sievernich, Wim Wenders; Produção Road Movies Filmproduktion (Berlim), Wim Wenders Produktion (Berlim), Viking Film (Estocolmo); filmado de março a agosto de 1979, em Nova York, Poughkeepsie e Malibu.

1982- Hammett

Hammett

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, Dean Tavoularis, Eugene Lee; cenários James Murakami, Bob Goldstein; intérpretes Frederic Forrest, Peter Boyle, Marilu Henner, Roy Kinnear, Elisha Cook, Lydia Lei, R.G. Armstrong, Richard Bradford, Michael Chow, Sylvia Sidney, Samuel Fuller, David Patrick Kelly, Jack Nance, Elmer L. 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; canções de Joe Ely, The Del Byzanteens, David Blue, X, Allen Goordwitz; 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 (Berlim), Wim Wenders Produktion, Project Filmproduktion im Verlag der Autoren (Munique), ZDF (Mainz); filmado na primavera de 1981 em Lisboa, Hollywood e no litoral português.

1984 - Paris, Texas

Paris, Texas

Alemanha/França, cor, 145'; diretor Wim Wenders; roteiro Sam Shepard; fotografia Robby Müller; montagem Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen; música Ry Cooder; cenário Kate Alteman, Lorrie Brown; intérpretes Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski, Dean Stockwell, Aurore Clément, Hunter Carson, Bernhard Wicki, Sam Berry, Claresie 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

Tokyo-Ga

Alemanha/ Estados Unidos, cor, 92'; direção Wim Wenders, roteiro WW; fotografia Ed Lachman; montagem John Neuburger, Wim Wenders, Solveig Dommartin; intérpretes Chishu Ryu, Yuharu Atsuta, Werner Herzog; narração Wim Wenders; produção Wim Wenders Filmproduktion, Gray Citym, Inc., Chris Sievernich Filmproduktion, para WDR; filmado de abril de 1983 e filmagens suplementares em 1984, em Tóquio.

1987 - Der Himmel über Berlin/Les ailes du désir

Asas do desejo

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

1989 - Carnets de notes sur vêtements et villes

Caderno de notas sobre roupas e cidades

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 (Berlim), Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou (Paris).

1991 - Bis ans Ende der Welt/ Jusqu'au bout du monde

Até o fim do mundo

França/Alemanha/Austrália, cor, 160'; diretor Wim Wenders; roteiro Peter Carey e Wim Wenders, a partir de argumento de Wim Wenders e Solveig Dommartin; fotografia Robby Müller; vídeo de alta definição: Sean Naughton; montagem Peter Przygodda; música Graeme Revell, David Darling, Talking Heads, Elvis Presley, Neneh Cherry, Patti Smith e Fred Smith, Can, U2, Elvis Costello, Jane Siberry e K. D. Lang, Julee Cruise, Daniel Lanois, Lou Reed, Crime and The City Solution, Nick Cave and the Bad Seeds, T-Bone Burnett, R.E.M., Peter Gabriel, Depeche Mode, Robbie Robertson; cenário Thierry Flamand, Sally Campbell (Austrália); intérpretes Solveig Dommartin, William Hurt, Sam Neill, Jeanne Moreau, Max Von Sydow, Rüdiger Vogler, Ernie Dingo, Chick Ortega, Eddy Mitchell, Elena Smirnova, Ryu Chishu, Allen Garfield, Lois Chiles, David Gulpilil, Justine Saunders, Charlie MacMahon, Jimmy Little, Kylie Belling, Rhoda Roberts, Paul Livingston, Bart Willoughby; produção Argos Films (Paris), Road Movies Filmproduktion (Berlim), Village Roadshow Pictures; filmado em San Remo, Veneza, Lozère, Paris, Lisboa, Berlim, San Francisco, Hakone, Tóquio, Sydney, Coober Pedy, Oodnadatta, Maree, Alice Springs, Brisbane, Bungle Bungles, Gordon Downs, Darwin, Potsdam, Moscou, China, de abril de 1990 a maio de 1991.

1993 - In weiter Ferne, so nah!

Tão longe, tão perto

Alemanha, cor, 163'; diretor Wim Wenders; roteiro Wim Wenders, Ulrich Zieger, Richard Reitinger; fotografia Jürgen Jürges; montagem Peter Przygodda; música Laurent Petitgand; cenário Albrecht Konrad; intérpretes Otto Sander, Peter Falk, Horst Bucholz, Nastassja Kinski, Heinz Rühmann, Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Rüdiger Vogler, Willem Dafoe, Henri Alekan, Monika Hansen, Aline Krajewski, Günter Meissner, Ronald Nitschke, Camille Pontabry, Udo Samel, Gerd Wameling, Matthias Zelic, Hanns Zischler, com as participações de Michail Gorbatchev e Lou Reed; produção Road Movies Filmproduktion (Berlim), Tobis Filmkunst (Berlim).

1994 - Lisbon Story

O céu de Lisboa

Alemanha/Portugal, cor, roteiro e direção Wim Wenders, direção de fotografia Lisa Rinzler, montagem Pete Przygodda e Anne Schinee, direção de arte Zé Branco, música Madreus, com Rudiger Vogler, Patrick Bauchau, Tereza Salgueiro & Madreus, produção, Ulrich Felberg e Paulo Branco.

1995 - Al di là delle nuvole/Par delà les nuages/Beyond the clouds

Por trás das nuvens

Itália/França/Alemanha, cor, 105', diretor Michelangelo Antonioni, prólogos, entre-atos e epílogo Wim Wenders, fotografia Alfio Contini, montagem Cláudio Di Mauro, música Brian Eno/U2, Van Morrison, Lúcio Della Laurent Petitgand, intérpretes John Malkovich, Irene Jacob, Peter Weller, Sophie Marceau, Fanny Ardant. Produtores Philippe Carcassome e Stephane Tchall Gadjeff.

1995 - Die Brüder Skladanowsky/Les Lumière de Berlin

Os Lumière de Berlim

Alemanha, preto e branco, 90', 35mm, direção e realização Wim Wenders e os estudantes da Hochschule für Fernsehen und Film, Munich, composição musical Laurent Petitgand, interpretação musical direta: Laurent Petitgand, Ulli Bartel e Daniel Favre, produção Daniel Renard, sonorização Alain Français, iluminação Gérard Lafosse, distribuição Films du Losange.

1997 - The end of violence

O fim da violência

França/Alemanha/Inglaterra/Estados Unidos, cor, 122', diretor Wim Wenders, roteiro e diálogos Nicholas Klein, Wim Wenders, Fotografia Pascal Rabaud, montagem Peter Przygodda, música Ry Cooder, cenário Leslie Morales, intérpretes Gabriel Byrne, Loren Dean, Traci Lind, Daniel Benzali, Bill Pullman, Andie Mac Dowell, Produção Ciby Pictures/Ciby 2000 (Paris), Road Movies (Berlim), Kintop Pictures (Los Angeles), McDonald & Rutter (Londres).