UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

GUILHERME DE CAMARGO SCALZILLI

**Salvando a existência das coisas:
os documentários de Wim Wenders**

São Paulo

2021

GUILHERME DE CAMARGO SCALZILLI

**Salvando a existência das coisas:
os documentários de Wim Wenders**

Versão corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em
Meios e Processos Audiovisuais

Área de Concentração: Meios e
Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Henri Pierre
Arraes de Alencar Gervaiseau

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Scalzilli, Guilherme de Camargo
Salvando a existência das coisas: os documentários de Wim
Wenders / Guilherme de Camargo Scalzilli ; orientador,
Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau. -- São Paulo,
2021.

241 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e
Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Wim Wenders 2. Cinema Documentário 3. Ensaio Fílmico I.
Gervaiseau, Henri Pierre Arraes de Alencar II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

SCALZILLI, Guilherme de Camargo. **Salvando a existência das coisas**: os documentários de Wim Wenders. 2021. 241 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau (orientador)

Instituição: ECA/USP

Julgamento _____

Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier

Instituição: ECA/USP

Julgamento _____

Prof. Dr. Marcius Freire

Instituição: IA/Unicamp

Julgamento _____

Prof. Dr. João Luiz Vieira

Instituição: DCV/UFF

Julgamento _____

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo

Instituição: IAD/UFJF

Julgamento _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau, pela orientação generosa, atenta e enriquecedora.

À Carolina, que tornou esta aventura possível.

Aos meus pais, Henrique e Maria Luiza, que sempre incentivaram meus devaneios fílmicos.

Aos Profs. Drs. Ismail Xavier e Marcius Freire, pelos comentários no exame de qualificação.

Aos Profs. Drs. Ismail Xavier, João Luiz Vieira, Luís Alberto Rocha Melo e Marcius Freire, por suas valiosas participações na banca de defesa.

Aos colegas Carolina Gonçalves Pinto, Fábio Costa Menezes, Gabriel Kitofi Tonelo, Gustavo Souza, Josafá Veloso, José Bezerra de Miranda, Marco Antônio Visconte Escrivão, Patrícia Helena dos Santos Felício e Veriana Ribeiro, pelos ricos debates que tivemos em nossas reuniões do grupo de estudos.

“Temos que nos apressar, se ainda queremos ver alguma coisa.

Tudo está prestes a desaparecer.”

Paul Cézanne

(apud WENDERS, 1990, p. 40).

RESUMO

SCALZILLI, Guilherme de Camargo. **Salvando a existência das coisas:** os documentários de Wim Wenders. 2021. 241 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Esta pesquisa apresenta um estudo da obra documentária do cineasta alemão Wim Wenders, com base nos longas-metragens *Um filme para Nick* (1980), *Tokyo-Ga* (1985), *Um truque de luz* (1995) e *Pina* (2011). O *corpus* de referência inclui os demais documentários do diretor, enquanto sua filmografia ficcional serve como repertório auxiliar para questões específicas suscitadas ao longo do trabalho. A investigação confirma suas três hipóteses iniciais. Em primeiro lugar, o desenvolvimento das homenagens através de estratégias narrativas que performam os afetos do cineasta no transcurso das captações. Em segundo lugar, a estruturação subjetiva dos relatos, em torno de uma ética experiencial, memorialística e autorreflexiva. Em terceiro lugar, a natureza ensaística das obras, voltada à problematização metadiscursiva do suporte cinematográfico e da linguagem documental, a partir dos dispositivos de registro elaborados em torno de cada universo temático. A análise fílmica, de caráter imanente, considera cada obra como escritura autônoma, dedicando-se aos métodos de abordagem dos temas e de captação audiovisual, aos “pactos narrativos” envolvendo a encenação e a autoencenação dos sujeitos, à organização dos materiais fílmicos e às dialéticas expressivas entre as modalidades de registro e a construção narrativa dos relatos.

Palavras-chave: Wim Wenders. Documentário Cinematográfico. Ensaio Fílmico.

ABSTRACT

SCALZILLI, Guilherme de Camargo. **Salvando a existência das coisas:** os documentários de Wim Wenders. 2021. 241 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This research presents a study on German filmmaker Wim Wenders' documentary work, based on the feature films *Nick's film* (1980), *Tokyo-Ga* (1985), *A trick of light* (1995) and *Pina* (2011). The reference *corpus* includes the director's other documentaries, while his narrative filmography provides an auxiliary repertoire for specific issues raised during the work. The investigation confirms its three initial hypotheses. First, the development of homage through narrative strategies which perform the affections that mobilize the filmmaker in the course of his contact with the subjects. Secondly, the subjective structure of the reports, around an experiential, memorialistic, and self-reflective ethics. Thirdly, the films' essayistic nature, dedicated to metadiscursive problematizations of cinematographic and documentary discourses, with the support of the recording devices elaborated around each thematic universe. The film analysis, through an immanent approach, considering each work as an autonomous writing, explores how the director develops his footages, the "narrative pacts" involving the staging and self-staging of the subjects, the organization of filmic materials and the expressive dialectics between the filming modalities and the narrative construction of the reports.

Keywords: Wim Wenders. Documentary Film. Essay Film.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Wenders chega ao apartamento de Ray	34
Figura 2: Ripley chega ao apartamento de Derwatt em <i>O amigo americano</i>	34
Figura 3: Wenders e a matriosca	35
Figura 4: Tom gravando Susan e Ray na limusine	52
Figura 5: Susan reagindo à câmera Betamax	52
Figura 6: Ray ordenando o fim de sua última cena	65
Figura 7: a mão de Wenders indicando a chegada do trem	83
Figura 8: o trem passando acima de um cenário bucólico	88
Figura 9: o trem visto do interior do vagão	94
Figura 10: o televisor no taxi	105
Figuras 11 e 12: o mesmo beco, usando objetiva de 35 mm e de 50 mm	121
Figura 13: Emil, Gertrud e Max comemorando o invento do bioscópio	130
Figura 14: vista da Berlim antiga, realizada por Max Skladanowsky	135
Figura 15: vista da Potsdamer Platz moderna, realizada por Wenders	136
Figura 16: tio Eugen surge de dentro da câmera	144
Figura 17: Lucie, Wenders e a equipe sob o ponto de vista do Espião	158
Figura 18: a <i>Linha Nelken</i> no monte Haniel	167
Figura 19: Bausch (dançando de olhos fechados) na projeção para os atores	181
Figura 20: Michael Strecker na plateia, entregando a fotografia	196
Figura 21: preparação do palco para <i>Café Müller</i>	199
Figura 22: Silvia Heredia entrega o vestido “à câmera”	201
Figura 23: o grupo idoso de <i>Pátio de contatos</i> , em câmera baixa	203
Figura 24: Helena Pikon oferece o vestido	209
Figura 25: Cristiana Morganti declama “Isto é carne de porco!”	209
Figura 26: Ruth Amarante	215
Figura 27: Daphnis Kokkinos	216

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 Recortes e hipóteses	12
1.2 Narrativa	13
1.3 Sujeito e éthos	14
1.4 Ensaísmo	17
1.5 <i>Corpus</i> e metodologia	19
1.6 Estrutura da tese	20
 2 BONECA RUSSA: <i>UM FILME PARA NICK</i>	23
2.1 Narrativas em abismo	25
2.2 Performance e documento	42
2.3 O peso da ambiguidade	60
 3 EM BUSCA DA IMAGEM VERDADEIRA: <i>TOKYO-GA</i>	76
3.1 Diário de viagem	77
3.2 O nada	93
3.3 Simulacros	110
 4 PASSADO PRESENTE: <i>UM TRUQUE DE LUZ</i>	126
4.1 Reconstituições	127
4.2 A inocência do olhar	140
4.3 Os tempos da memória	150
 5 A EXPERIÊNCIA EM SI: <i>PINA</i>	164
5.1 A performance como objeto	166
5.2 Presenças da memória	180
5.3 A memória da presença	195
 6 CONCLUSÃO	217
 REFERÊNCIAS	226
 ÍNDICE DE FILMES	239

1 INTRODUÇÃO

O documentarismo ganhou crescente importância na trajetória cinematográfica de Wim Wenders após o sucesso internacional de *Paris, Texas* (1984) e *Asas do desejo* (1987). Ao longo das décadas seguintes, embora a volumosa obra ficcional do diretor continuasse desfrutando de boa receptividade, foram seus documentários que atraíram maior atenção crítica, especialmente a partir do circuito de festivais: indicações ao Oscar hollywoodiano contemplaram *Buena Vista Social Club* (1999), *Pina* (2011) e *O sal da terra* (2014), que também foi premiado em Cannes. Nesse ínterim, Wenders estabeleceu-se como documentarista fecundo, mantendo uma produção que, além de constante, dispõe de acesso ao grande mercado exibidor. Quase metade dos longas-metragens realizados pelo cineasta nos anos 2000 teve natureza documental (seis títulos num total de treze), além dos curtas-metragens para projetos coletivos. O volume e a multiplicidade do repertório corroboram seu interesse para o estudo não apenas da obra global do cineasta alemão, mas também do panorama documental contemporâneo.

O trabalho ficcional de Wenders sempre exibiu afinidades estéticas e metodológicas com a prática documental. Antonio Weinrichter (1986, p. 24-25) salienta o esforço do diretor para “deixar-se contaminar pela realidade cambiante e em movimento”, processo no qual o ato de filmar ganha viés fenomenológico, a “observação como forma de apresentar a narrativa deixando as coisas serem”. “Vida se confrontando com a obra”, acrescenta Jean Durançon (1987, p. 94), “itinerário da obra em processo de se fazer”, o cinema de Wenders corre o risco de, “se desfazendo na vida, abolindo toda distância, confundir-se com a existência do real, do tempo, do mundo”. Alexander Graf (2002, p. 21-22) chega a classificar toda a filmografia do cineasta como “cinema documentário” (*documentary cinema*), onde a imagem se destina à “documentação do mundo visual, da ilusão da presença efetiva” e os filmes “se esforçam para enfatizar a incorporação dos ambientes físicos nos quais eles transcorrem”.

Estendendo-se para outras fases da carreira de Wenders, essas características foram determinantes em suas obras dos anos 1970, realizadas durante a efervescência do Novo Cinema Alemão. Os primeiros filmes do diretor, como os de vários outros membros do grupo, amenizavam a precariedade material das produções valorizando expressivamente o imediatismo da tomada em locação, a urgência dos trabalhos das equipes, o olhar contemplativo para cenários e fenômenos cotidianos. O espírito iconoclasta e as soluções estéticas impostas pelas circunstâncias fortaleceram-se com a influência dos realizadores que antecederam e viabiliza-

ram o movimento.¹ A mistura de enredos dramáticos e registros documentarizantes, que os antecessores imediatos já desenvolviam, atravessaria de diversas maneiras a multiplicidade formal do Novo Cinema Alemão. Para Thomas Elsaesser (1989, p. 5), esse ímpeto criativo buscava um “cinema da experiência”, abarcando desde a releitura crítica de tradições melodramáticas até a provocação militante mais persuasiva, passando pelo ensaísmo.²

Além dos procedimentos de filmagem e das soluções discursivas, os trabalhos ficcionais de Wenders apresentam reincidências temáticas que se conectam com seus projetos documentários. O resgate da memória e a busca da identidade, para mencionar duas fortes motivações de personagens do cineasta, podem ser associados também aos registros envolvendo o legado de Nicholas Ray (*Um filme para Nick*), o futuro do cinema (*Quarto 666*), a Tóquio de Yasujiro Ozu (*Tokyo-Ga*), o trabalho efêmero do estilista Yohji Yamamoto (*Identidade de nós mesmos*), a música popular cubana (*Buena Vista Social Club*), o pioneirismo cinematográfico de Max e Emil Skladanowsky (*Um truque de luz*), as origens do blues estadunidense (*The soul of a man*), as coreografias de Pina Bausch (*Pina*) e as fotografias de Sebastião Salgado (*O sal da terra*). Tópicos adjacentes, como o tempo, a família e a amizade, que permeiam as tramas ficcionais, reaparecem com a mesma frequência nos documentários.

As questões que mobilizam o diretor em ambas as esferas atestam a relevância do documentarismo na conformação de seu projeto autoral, inclusive quanto a eventuais aspectos programáticos. Mas esses tópicos são insuficientes como bases de uma investigação que se proponha iluminar as especificidades do conjunto documental de Wenders. Conforme advertem Jacques Aumont e Michel Marie (2004, p. 270), a abordagem temática pode levar à adoção de modelos versáteis e abrangentes demais, que resultam pouco produtivos para a compreensão das singularidades do universo abordado. Exatamente porque desfrutam de alcance global na obra de Wenders, os grandes temas comuns insinuam um escopo de investigação que ultrapassa o âmbito documentário, quando não contribui, na linha de Alexander Graff, para descaracterizar as diferenças entre os filmes desse campo e os de ficção.

¹ Thomas Elsaesser (1989, p. 20-24) elucida o papel que o “Jovem Cinema Alemão” desempenhou na origem do “Novo Cinema Alemão”. O primeiro movimento identifica-se com um manifesto de diretores como Alexander Kluge e Edgar Reitz no festival de Oberhausen (1962), reivindicando novos modelos estatais de financiamento e distribuição do cinema nacional. O segundo, menos coeso programaticamente, uniu aqueles cineastas a jovens estreantes (Wenders, Werner Herzog, R. W. Fassbinder, etc.) que, a partir do final da década, desfrutaram as conquistas legislativas e institucionais do grupo de Oberhausen.

² O autor situa as obras de Wenders e Herzog em linha distinta no interior da vertente experiencial, a do filme “como refúgio da autoconsciência e do autoconhecimento, a busca por uma espécie de espaço pós-ideológico, atraindo os espectadores para uma experiência de ‘puro ser enquanto puro ver’ [*pure being as pure seeing*]” (ELSAESSER, 1989, p. 5).

1.1 Recortes e hipóteses

Deparamo-nos então com o problema de elaborar chaves interpretativas que delimitem o *corpus* de uma pesquisa sob perspectiva propriamente documental, sem desconsiderar as dinâmicas intertextuais do conjunto da filmografia de Wenders. O ponto de partida inevitável consiste na seleção de obras que se fazem considerar como documentárias através dos modos de produção de leitura referidos na conhecida análise de Roger Odin (2012).³ No âmbito externo aos filmes, a classificação leva em conta os índices mercadológicos e institucionais que afixam a “realidade pressuposta do Enunciador” (p. 18) e a natureza histórica de protagonistas e temas. Em nível interno, a presença cênica de Wenders, cujas fisionomia e voz são reconhecidas com certa facilidade pelo público cinéfilo, somando-se a um rol de indicadores típicos do campo documental, como os créditos informativos, as locuções *over* e a embreagem espaço-temporal dos textos.

O critério inicial fornece elementos para sistematizarmos as características gerais das leituras documentarizantes instruídas pelos filmes. Podemos discerni-las no tratamento que Wenders dedica a seus objetos, nas relações que estabelece com os sujeitos ao longo das filmagens e nas estratégias enunciativas utilizadas, tanto na fase de captação quanto na de organização da matéria fílmica. Para além da própria heterogeneidade formal, alguns modelos de abordagem e exploração dos temas atravessam o documentarismo de Wenders: a postura respeitosa do diretor diante dos protagonistas e das respectivas trajetórias profissionais; a frequente participação do cineasta e da equipe nos eventos registrados, como integrantes de jogos cênicos, testemunhas ou organizadores das circunstâncias de filmagem; o investimento nas potencialidades narrativas dos temas.

Articulando as dimensões apontadas acima, chegamos a três hipóteses complementares. Em primeiro lugar, a ideia de que o impulso apologético dos documentários de Wenders se desenvolve através de uma adesão a regimes peculiares de narratividade que, valorizando os temas abordados, também performam os afetos que mobilizam o cineasta no transcurso das filmagens. Em segundo lugar, a estruturação subjetiva dos relatos em torno de uma ética experiencial, memorialística e autorreflexiva, mesmo quando os registros adquirem configurações dramatizadas e experimentais. Em terceiro lugar, a natureza ensaística das obras, voltada à problematização do suporte cinematográfico e do discurso documental a

³ “Diremos que um filme pertence ao conjunto documental quando ele integra explicitamente em sua estrutura (de um modo ou de outro) a *instrução* de fazer acionar a leitura documentarizante: quando ele *programa* a leitura documentarizante. Essa instrução pode se manifestar seja nos créditos, seja no próprio texto fílmico” (ODIN, 2012, p. 23, grifos no original).

partir dos dispositivos de registro elaborados em torno de cada universo temático.

Tais premissas hipotéticas visam apenas contribuir para uma sistematização prévia da abordagem do *corpus*. São bases conscientemente maleáveis de um trabalho que se estabelece desde o início como percurso exploratório, aberto à paulatina descoberta dos objetos e de suas possibilidades interpretativas. Também os conceitos centrais das hipóteses recebem pré-elaborações abrangentes, de cunho operativo, que privilegiam a versatilidade ferramental na análise do conjunto filmico. Narrativa, subjetividade, éthos e ensaísmo, tópicos de extensa bibliografia especializada, serão tomados através de concepções genéricas e agregadoras, abertas a aprimoramentos segundo as necessidades específicas dos filmes, gerando no máximo definições “wenderianas” para as respectivas polissemias.

1.2 Narrativa

No caso da narratividade, parece frutífero partir de uma acepção que atravessasse os campos e as formas de discurso, apresentando-se como “estratégia distinta de organizar informações sobre o mundo, para constituir sentidos e significados” (BRANIGAN, 1992, xii).⁴ A amplitude do conceito permite uma abordagem da narrativa que não restrinja suas possibilidades aos usos dramáticos do universo ficcional, tampouco os considere fatores necessariamente ficcionalizantes do discurso. Através de autores como Bill Nichols (2001, p. 91), Sílvio Da-Rin (2004, p. 47), Jacques Aumont e Michel Marie (2004, p. 101-102), notamos que os recursos narrativos, longe de fornecerem meios acessórios e externos ao campo documentário, são indissociáveis de sua expressividade, auxiliando tanto os efeitos de empatia, sensibilização e verossimilhança quanto os da veracidade histórica dos registros. Em suma, a narratividade é fundamental na própria instrução documentarizante que ajuda a constituir.

Para as finalidades pontuais da pesquisa, seria possível admitir a concepção mais restritiva de Nichols (2001, p. 68-69), que define a narrativa documentária como ato de “contar histórias” (*story telling*), tomando por base a ideia organizadora de enredo (*plot*) e a incorporação de recursos dramáticos para auxiliar o impulso retórico-persuasivo das obras. No entanto, essas referências literárias demandam adequações à esfera documental da narratividade, no sentido de incluir os fenômenos experienciais propiciados pelos “dispositivos” de

⁴ “À medida que a narrativa veio a ser definida mas precisamente, foi sendo detectada em uma quantidade desconcertante de lugares: não apenas em obras de arte, mas em nossa vida cotidiana e no trabalho de historiadores, psicólogos, educadores, jornalistas, advogados e outros. Tornou-se claro que a narrativa era nada menos do que uma das maneiras fundamentais usadas pelos seres humanos para pensar sobre o mundo, e que não podia ser confinada ao meramente ‘ficcional’” (BRANIGAN, 1992, xii).

registro.⁵ O relacionamento peculiar do cineasta com os sujeitos, por exemplo, que François Niney (2002, p. 8) chama de “pacto narrativo”, pode atrair mais interesse do que o resultado performático de seus esforços.

Se o impulso de “narrativizar o real” (RENOV, 1993, p. 6) encontra respaldo quase automático nas estratégias tradicionais do documentarismo, como a locução e a entrevista,⁶ seus efeitos permitem arranjos de múltiplas esferas significativas. Um caso de particular complexidade é o do metadiscurso, onde o cineasta narrativiza também a dimensão histórica do trabalho criativo, não apenas a dos eventos registrados. A enunciação que problematiza os jogos e enredos documentais interage com as tradições estéticas e os códigos de legitimidade peculiares a cada formato (diário de viagem, reconstituição, performance). Esse diálogo não envolve necessariamente um reforço explicativo do relato global da obra, podendo incluir a reconfiguração dramatizada das circunstâncias de filmagem, entre diversas outras possibilidades dialéticas.

1.3 Sujeito e éthos

Sob o prisma narratológico, a instância organizadora do discurso fílmico insinua-se nas marcas expressivas deixadas pelo trabalho de articular a mostração e a narração, gerando a “meganarrativa” da obra (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 74-75). A princípio, trata-se de um narrador subentendido, “agente sem nome, sem nome pessoal, pois não é uma pessoa, mas, precisamente, um agente, que põe as coisas no lugar” (GAUDREAULT, 2009, p. 120-121). Essa instância “não-antropomórfica” eventualmente assume identidade específica, inscrita no universo diegético, onde ela conta ou expõe os acontecimentos a partir de uma perspectiva individualizada, desempenhando, assim, papel de “narrador por delegação” (p. 140).

Apesar das evidentes diferenças entre as ações do meganarrador e do narrador-personagem na obra de ficção (p. 144), a distância parece reduzida ao mínimo nos documentários em que os realizadores assumem as duas tarefas. Esse amálgama já ocorre na própria ostentação do dispositivo de registro, mas especialmente quando a presença do diretor na cena e as marcas visuais, textuais e orais de sua atividade criativa fornecem recíprocas embreagens de identificação, reforçando a ligação dinâmica entre o sujeito inscrito na diegese como

⁵ Em linhas gerais, o “dispositivo” agrega as premissas técnicas, metodológicas e conceituais que norteiam a produção de um documentário. Essas normas são formalizadas através de acordos prévios entre o cineasta e a equipe, muitas vezes com a anuência dos sujeitos filmados.

⁶ “O que o herói diz na primeira pessoa, um membro do auditório vivencia na terceira. E essa transposição, que ocorre nas profundezas da atividade mental no ato de apreensão, estilisticamente nivela o discurso apreendido à narrativa” (BAKHTIN, 2004, p. 182).

partícipe dos eventos narrados e o responsável empírico pela posterior configuração do material. No caso, enunciado como o “eu” do texto fílmico, o meganarrador se confunde, ou instrui sua confusão, com o personagem do diretor que autoencena o engajamento nas filmagens. Independentemente do regime de verossimilhança que a envolve, a subjetividade narrativa ganha dimensão histórica ao envolver a “asserção pressuposta” pelo conjunto documentário da obra.⁷

Um desvio da herança linguística pelo caminho traçado a partir da Retórica clássica revela uma chave proveitosa para a abordagem do sujeito da enunciação documental. Trata-se da noção aristotélica de *éthos*, a “imagem de si” que o enunciator constrói no discurso.⁸ Desempenhando função originalmente persuasiva, o *éthos* se constitui a partir da articulação de *logos* (argumentos, raciocínios, vocabulário) e *pathos* (gestos, tom de voz, emotividade), visando garantir e manter a adesão do público ouvinte.⁹ Conforme aponta Dominique Maingueneau (2002, p. 1-2), essa imagem é elaborada de maneira dinâmica ao longo da expressão do orador e “implica uma experiência sensível do discurso, [que] mobiliza a afetividade do destinatário”.¹⁰

A ideia de *éthos* permite-nos valorizar a dimensão subjetiva de um meganarrador subentendido não apenas como personagem que incorpora a narração secundária intradieética, mas também como “fiador” do relato e, conseqüentemente, de suas asserções pressupostas acerca do mundo empírico. É a instância que, engendradora a partir da elaboração, da seleção e do ordenamento dos materiais expressivos, instrui a legitimação pública do enunciado fílmico segundo restrições e expectativas genéricas, circunstanciais, institucionais e pragmáticas do campo documental. A locução memorialística, a autoencenação testemunhal e a

⁷ Noël Carroll (2005) define o documentário como “cinema de asserção pressuposta” (ou de “fato pressuposto”), no qual “o realizador apresenta o filme com uma intenção assertiva: a de que o espectador entretenha o conteúdo proposicional do filme como assertivo. Para que sua intenção assertiva seja não-defectiva, o realizador compromete-se com a verdade ou a plausibilidade do conteúdo proposicional do filme e responsabiliza-se pelos padrões de evidência e argumentação exigidos para fundamentar a verdade ou plausibilidade do conteúdo que apresenta” (CARROLL, 2005, p. 89).

⁸ “Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu autorretrato, detalhe suas qualidades, nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências lingüísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa. Assim, deliberadamente ou não, o locutor efetua em seu discurso uma apresentação de si” (AMOSSY, 2011, p. 9).

⁹ “O poder de persuasão de um discurso consiste em parte em levar o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido de valores socialmente especificados. A qualidade do *ethos* remete, com efeito, à imagem desse ‘fiador’ que, por meio de sua fala, confere a si próprio uma identidade compatível com o mundo que ele deverá construir em seu enunciado. Paradoxo constitutivo: é por meio de seu próprio enunciado que o fiador deve legitimar sua maneira de dizer” (MAINGUENEAU, 2008, p. 99).

¹⁰ Na abordagem pragmática de Maingueneau (2002, p. 15), o “*éthos* efetivo” é formado pelo “*éthos* pré-discursivo” (os pressupostos exteriores e anteriores ao ato de enunciação) e pelo “*éthos* discursivo”, que por sua vez se compõe de um “*éthos* dito” e de um “*éthos* mostrado”.

temática metadiscursiva incrementam essa dinâmica, remetendo não tanto ao indivíduo “real” do cineasta quanto ao “eu-criação” que ele identifica a si mesmo no interior das narrativas.¹¹

Para além da derivação intuitiva do conceito canônico de *éthos*, uma *ética* do discurso documentário se estabelece naturalmente na análise voltada à narratividade. Dimensão expressiva, intrínseca a cada obra, irreduzível a fórmulas deontológicas de conduta,¹² a ética do discurso audiovisual demarca a presença do cineasta no mundo que lhe serve de ambientação. Assim, forma e estrutura narrativa não podem ficar apartadas dessa experiência vivida, como sugerem Ruben Caixeta e César Guimarães (2008), pois a configuram discursivamente, estabelecem a sua natureza pública. É *construído* o “lugar (no espaço e no tempo) que ele [o documentário] reserva às falas, aos gestos e aos corpos do outro (...), à *mise-en-scène* do cineasta e, enfim, ao embate entre quem filma e quem é filmado” (p. 48). Os atos e comportamentos retratados podem não ser aceitáveis, ou mesmo compreensíveis, mas trazem os vestígios do dispositivo de registro, da intermediação técnica e das escolhas do “sujeito-da-câmera”, figura que existe apenas no hibridismo orgânico inerente à imagem cinematográfica.¹³

Essa proposta de investigação da subjetividade através do *éthos* discursivo encontra respaldo em ao menos duas vias de análise do documentarismo. A sistematização das “vozes” documentais, apresentada por Bill Nichols (2001, p. 43-44), possui evidente ancoragem na tradição retórica, que lhe fornece diversos instrumentos para esmiuçar os aspectos expressivos das obras.¹⁴ O autor localiza na “dimensão ética” do estilo (da voz) “um sentido de qual é o ponto de vista social do cineasta e de como esse ponto de vista se torna manifesto no ato de realização do filme” (p. 45). Em outro tipo de abordagem, Erik Barnouw (1983) identifica os ciclos históricos do documentarismo com funções desempenhadas de maneira mais ou menos consciente pelos cineastas através de seus métodos de representação do mundo (“explorador”, “pintor”, “repórter”, etc.). Cada postura equivale a um conjunto de estratégias discursivas que os realizadores adotam para responder, nos seus contextos, às expectativas de leitura do discurso documental. A ideia de que a enunciação fílmica pode insinuar o “papel” (*role*)

¹¹ Cf. o uso da expressão “je-cration” na entrevista do terico e cineasta Laurent Roth a Michle Valentin (VALENTIN; ROTH, 2018).

¹² Sob prisma lingustico, no faz sentido qualificar positivamente um gesto expressivo como sendo apenas “tico”, pois de alguma forma todos os atos de linguagem possuem essa dimenso.

¹³ Ferno Ramos (2005, p. 186), em sua conceituao fenomenolgica do documentrio, define o “sujeito-da-cmera” como “presena subjetiva que sustenta a cmera na tomada”.

¹⁴ “Voz, ento, uma questo de *como* a lgica, o argumento e o ponto de vista de um filme so transpostos para ns” (NICHOLS, 2001, p. 43, grifo no original). Nichols identifica a voz documentria a uma noo abrangente de “estilo”, caracterstica do discurso documental “Estilo, no documentrio, deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir sua perspectiva no mundo histrico em termos visuais, mas tambm de seu envolvimento direto com o tema do filme. Isto , o estilo ficcional transmite um mundo distinto, imaginrio, enquanto o estilo, ou a voz documental, revela uma forma prpria de engajamento no mundo histrico” (p. 44).

incorporado pelo enunciador no gesto de produzi-la ressalta o caráter construído dessa imagem pública, inclusive na ocultação eventual da subjetividade.¹⁵

1.4 Ensaísmo

As múltiplas configurações do éthos discursivo abarcam forçosamente uma tradição robusta como a do ensaísmo. A subjetividade enunciativa de uma “escrita do eu” possui natureza ética singular, embora às vezes se aproxime de outras vertentes e possa mesmo ser confundida com elas. Mas a transposição do conceito para o âmbito cinematográfico exige adequar os parâmetros do ensaísmo literário às singularidades do discurso fílmico, um esforço que mobiliza vasto repertório crítico, onde não faltam visões conflituosas.¹⁶ Além de questões ontológicas acerca da discursividade ensaística na literatura e no audiovisual, os problemas envolvem ainda os desdobramentos epistemológicos da categorização do ensaio como gênero, entre outros, de um campo determinado (o documentário) ou como domínio autônomo de expressão, com suas variedades genéricas (diarística, analítica, militante, etc.) e seus códigos de legitimidade.¹⁷

Sendo impossível esgotar a complexidade do tema, esta pesquisa parte de uma acepção sintética de ensaio cinematográfico, restrita aos aspectos articulados pelas hipóteses de análise do *corpus*: a dimensão experiencial do registro, o protagonismo de uma subjetividade reflexiva e a organização dialética dos materiais fílmicos. Como pressuposto básico de trabalho, compartilho com Timothy Corrigan (2015, p. 10) a ideia de investigar o “ensaístico” do discurso audiovisual, possibilidade expressiva dinâmica que atravessa e desestabiliza fronteiras genéricas. Abordando filmes com variadas estratégias narrativas, é importante manter em perspectiva que o ensaio fílmico pode situar-se “numa zona de indeterminação entre a não-ficção e a ficção” (MOURE, 2004, p. 37), algo que vale para suas possíveis figurações poéticas, diarísticas e performáticas.

Claire de Obaldia (2002, p. 2) recorda as ligações etimológicas do ensaio com as ideias de *tentativa* e *exploração*, para distinguir um tipo de texto movido pelo “interesse em

¹⁵ “O documentarista faz inúmeras escolhas. Ele seleciona temas, pessoas, vistas, ângulos, lentes, justaposições, sons, palavras. Cada seleção é uma expressão de seu ponto de vista, esteja ele ciente ou não, reconheça-o ou não. O documentarista que reivindica objetividade está apenas afirmando sua convicção de que suas escolhas têm uma validade especial e merecem a aceitação de todos” (BARNOUW, 1983, p. 313).

¹⁶ Cf. os textos reunidos pelas coletâneas de Antonio Weinrichter (2007), Francisco Elinaldo Teixeira (2015) e Suzanne Liandrat-Guigues e Marielle Gagnebin (2004). Laura Rascaroli (2008) apresenta um resumo útil das correntes analíticas dedicadas ao ensaio fílmico.

¹⁷ A ideia do ensaio como “um quarto domínio do cinema” é proposta por Francisco Elinaldo Teixeira (2015, p. 162-196).

revelar o processo de pensamento do autor, livre de qualquer conclusão antecedente” (p. 33). Essa dimensão experiencial materializa-se como trabalho de linguagem, que tateia suas possibilidades enquanto apresenta um discurso em construção. O ensaísmo testa a matéria expressiva que o constitui, pois o ato de organizá-la reflexivamente é também uma reflexão como ato de expressividade. No âmbito cinematográfico, o viés metadiscursivo do “ensaio de si mesmo”,¹⁸ que põe à prova o olhar do ensaísta, possui estreita ligação com os aspectos circunstanciais, técnicos e metodológicos da filmagem. O registro ensaístico transcorre no interior de uma espécie de “metadispositivo”, onde o próprio gesto de filmar é tema de registro e problematizações.

O ensaio ostenta uma referência subjetiva, a “voz autoral singular” incorporada pelo indivíduo que se apresenta como responsável pela realização da obra (RASCAROLI, 2008, p. 35).¹⁹ A mencionada conjugação entre o personagem diegético e o meganarrador que organiza o relato em torno de sua presença resulta na figura de um “sujeito que se põe em cena, dirigindo-se a espectadores imaginários ou a si mesmo” (MOURE, 2004, p. 37). Mas esta subjetividade reflexiva é, repito, constituída para se tornar pública, assumindo um éthos característico da acepção retórica, “uma ‘consciência’ pensante inscrita no texto” (WEINRICHTER, 2015, p. 62), fiadora de suas próprias especulações sobre o mundo.²⁰ O caráter dialógico do ensaio sobressai então nas duas esferas que envolvem a figura híbrida do cineasta-personagem: de um lado, junto aos protagonistas, eventualmente compartilhando com eles a voz reflexiva da enunciação e mobilizando elos intertextuais com as obras e circunstâncias tematizadas pelo registro; de outro, no gesto interpelativo dirigido ao espectador, instado a participar das reflexões propostas.²¹

¹⁸ “O que especialmente se põe à prova é o poder de ensaiar e de experimentar, a faculdade de julgar e de observar. Para satisfazer plenamente à lei do ensaio é preciso que o ‘ensaíador’ se ensaie a si mesmo. Em cada ensaio dirigido à realidade externa, ou ao seu corpo, Montaigne experimenta suas forças intelectuais próprias, em seu vigor e em sua insuficiência: eis o aspecto reflexivo, a vertente subjetiva do ensaio, em que a consciência de si desperta como uma nova instância do indivíduo, instância que julga a atividade do julgamento, que observa a capacidade do observador” (STAROBINSKI, 2011, p.19).

¹⁹ “No nível das estruturas retóricas, (...) o ensaísta cinematográfico cria um enunciator que é muito próximo do autor real, extra-textual; a distância entre os dois é mínima, já que o enunciator representa de modo bastante declarado as visões do autor, e é seu porta-voz (...)” (RASCAROLI, 2008, p. 35).

²⁰ Parto do pressuposto de que todo ato de linguagem constitui forçosamente um sujeito, ainda que anônimo, “incorpóreo”, coletivo, institucional, etc. O éthos discursivo, esfera privilegiada de manifestação do ideológico, sobrevive à ocultação do “eu” na superfície do texto. Uma interdiscursividade de viés objetivista e assertivo não deixa de legitimar sua própria modalidade de enunciator ensaístico, assim como ocorre nas demais tradições. Esse aspecto é elucidado por Claire de Obaldia (2002) em análises específicas das grandes formas do ensaísmo literário.

²¹ “A estrutura do filme-ensaio (como a do ensaio literário), em outras palavras, é a de uma constante interpelação: cada espectador, como indivíduo e não como membro de uma audiência anônima e coletiva, é chamado a se engajar numa relação dialógica com o enunciator, a se tornar ativo, intelectual e emocionalmente, e a interagir com o texto” (RASCAROLI, 2008, p. 36).

Por fim, o ensaísmo implica uma configuração formal peculiar, via de regra demarcada pela “justaposição dinâmica das matérias de expressão, assim como a sua progressão sinuosa e enigmática” (GERVAISEAU, 2015, p. 115).²² Antonio Weinrichter (2015, p. 65-66) lembra que essa dialética é indissociável da montagem, mas adverte que ela escapa a limitações “logocêntricas”, incluindo vasta gama de possibilidades especulativas, poéticas e performáticas. Isso vale também para a importância da encenação e dos recursos narrativos, ora ilustrando ou problematizando o texto reflexivo da voz *over*, ora participando de uma enunciação suficientemente ambígua para se tornar metadiscursiva. A premissa de que o ensaístico atravessa gêneros e mesmo domínios de linguagem, desestabilizando suas restrições formais, exige a ideia de certa potência latente da expressividade audiovisual, que possa emergir das mais diversas estruturas a partir de seus próprios modelos discursivos, sem necessariamente descaracterizá-los. Ou melhor, sem necessariamente descaracterizar as instruções hegemônicas de leitura que tais modelos admitem quanto à veracidade, à espontaneidade e ao realismo dos respectivos mundos diegéticos.

1.5 *Corpus* e metodologia

O *corpus* de base do trabalho reúne quatro longas-metragens de Wim Wenders: *Um Filme para Nick* (*Lightning Over Water*, 1980), *Tokyo-Ga* (1985), *Um truque de luz* (*A Trick of light/Die Gebrüder Skladanowsky*, 1995) e *Pina* (2011). O *corpus* de referência inclui os demais documentários do diretor, *Quarto 666* (*Chambre 666*, 1982), *Quand je m'éveille* (1982), *Identidade de Nós Mesmos* (*Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*, 1989), *Buena Vista Social Club* (1999), *The Soul of a Man* (2003), *O Sal da Terra* (*The Salt of the Earth*, 2014) e *Pope Francis: a man of his word* (2018). A obra ficcional de Wenders servirá como repertório auxiliar para questões específicas suscitadas ao longo da pesquisa.

As escolhas do *corpus* principal foram motivadas menos pela periodização no trajeto criativo de Wenders do que pelo intento de elaborar um panorama da multiplicidade formal do repertório. A autoencenação dramatizada, o diário de viagem, a reconstituição com atores e o registro da performance iluminam aspectos fundamentais do universo wenderiano, inclusive o ficcional, além de fornecerem vias analíticas em torno dos limites e das possibilidades do discurso documentário. Os filmes selecionados inauguram o desenvolvimento dessas estratégias na filmografia do diretor ou as desenvolvem com particular complexidade temática e

²² O resultado dessa operação é a “ideia-forma”, na descrição de Suzanne Liandrat-Guigues (2004, p. 200), “um discurso abstrato da realidade no pensamento”.

enunciativa. O lugar secundário ocupado por *Identidade de nós mesmos* e *The soul of a man*, talvez esteticamente mais complexos do que seus “pares” *Tokyo-Ga* e *Um truque de luz*, justifica-se pelo arco de problematizações que estes oferecem quanto à obra global do diretor e às suas teorias filmicas. Mas a investigação evitará circunscrever os trabalhos em unidades fechadas e intransitivas, objetivando favorecer os diálogos entre os trabalhos de base, os de referência e os auxiliares. O entrelaçamento de questões reincidentes torna o documentarismo uma chave para a compreensão de aspectos gerais do projeto autoral wenderiano.

A abordagem do *corpus* de base observará critérios imanentes, na linha de modelos consagrados pelos estudos de Jacques Aumont, Michel Marie, Jean-Louis Leutrat, Ismail Xavier, etc. Assim, a investigação partirá de um esforço predominantemente descritivo, centrado em aspectos intrínsecos às obras, sejam “parâmetros visuais” como enquadramento, ponto de vista, constituição do espaço e técnicas de captação, sejam os elementos sonoros (AUMONT; MARIE, 2004, p. 163-210). Também buscarei “articular análise estilística e interpretação” (XAVIER, 2003, p. 128), de forma a compreender de que maneiras os efeitos significativos são construídos e dialogam com referências exteriores aos filmes.

Como antecipa o repertório teórico utilizado acima, a importância da textualidade nas premissas hipotéticas e nas ferramentas mobilizadas para testá-las favorece o uso de referências conceituais linguísticas, ou de trabalhos que as assimilam na esfera cinematográfica. Entretanto, salvo pelas escolhas que determinaram os recortes da pesquisa e pelo respeito à precisão argumentativa, não parece adequado antecipar um comprometimento inflexível com determinados campos epistemológicos ou mesmo linhas de trabalho. Maior liberdade hermenêutica deve prevalecer na verificação dos aspectos ensaísticos, por exemplo, devido aos níveis de experimentação e ludicidade das abordagens interdisciplinares de Wenders. Se toda análise é singular e adquire legitimidade pela adequação conceitual aos objetos, como defendem Aumont e Marie (2004, p. 15), o desafio de compreendê-los determinará o ecletismo das tradições de pensamento instrumentalizadas nesse processo.

1.6 Estrutura da tese

Os capítulos obedecem a um modelo uniforme de organização. Breves apontamentos introdutórios contextualizam cada filme na trajetória profissional de Wenders e fornecem informações relevantes sobre os projetos. As primeiras partes se dedicam à estrutura narrativa e à organização geral das obras, apresentando as questões analisadas nos itens restantes. Em seguida, essas especificidades são problematizadas a partir de algumas linhas condutoras:

métodos de abordagem dos temas e de captação audiovisual; “pactos narrativos” envolvendo a encenação e a autoencenação dos sujeitos; seleção e organização dos materiais fílmicos; dialéticas expressivas entre as modalidades de registro e a construção narrativa dos relatos.

Início abordando *Um Filme para Nick*, primeiro documentário do diretor, caso emblemático de seu recurso à estrutura “em abismo” (*mis en abyme*). Na parceria com Nicholas Ray, o efeito é obtido pelo uso alternado de vídeo e película, unindo os registros performativo e constataativo em torno da doença e do padecimento do diretor americano. Wenders estabelece com o amigo um jogo ficcionalizante de improvisos e reconstituições, mas reforça a ancoragem documental expondo e comentando as circunstâncias de filmagem. As questões morais da representação do sofrimento são contrapostas a uma esfera propriamente ética, ligada à autorreflexividade memorialística. Trata-se também de antecipação dos futuros laboratórios criativos de Wenders com os suportes magnético e digital.

Tokyo-Ga é tema do capítulo seguinte. Filmado no Japão, esse tributo a Yasujiro Ozu oferece perspectiva mais ampla da filmografia documentária de Wenders, a dos “diários de viagem”. O formato, a ambientação e os temas anunciam questionamentos que, poucos anos depois, serão retomados em *Identidade de nós mesmos*. Os dois projetos ilustram o Wenders *flâneur*, que faz da câmera um instrumento de exploração e revelação do mundo. Mais especificamente, usando o cinema numa espécie de arqueologia da “imagem verdadeira”, que o cineasta identifica com a obra de Ozu e não consegue encontrar nos simulacros da Tóquio moderna. Os paralelos com a ficção de Wenders são múltiplos: a crítica à TV e às falsificações da realidade, os “filmes de estrada”, os personagens sem rumo, as paisagens.

A quarta seção investiga uma obra menos conhecida de Wenders, *Um truque de luz*, dedicada aos irmãos Skladanowsky, pioneiros do cinema alemão. Seu recurso ao chamado “docudrama” também predomina em *The soul of a man*, ambos articulando o testemunho e a ficcionalização, que substitui a falta de imagens disponíveis de seus protagonistas reais. Além dos efeitos digitais e da ostensiva carga ficcional, os dois filmes coincidem nas questões importantes que levantam sobre a apropriação da voz do Outro pelo diretor. *Um Truque de luz* é exemplar no registro cômico, no jogo artificial com a temporalidade e na participação de Wenders e da equipe nessa esfera fabulosa. O uso da linguagem audiovisual para o resgate da memória promove comparações com as estratégias usadas em várias obras do diretor.

A homenagem póstuma à coreógrafa Pina Bausch, tratada no quinto capítulo, representa uma face incontornável da filmografia de Wenders: sua antiga afeição pelo registro da performance, nos documentários e na ficção. A dança-teatro e as reminiscências dos membros da companhia dominam a esfera da narratividade e oferecem ao registro documentário um

objeto de natureza peculiar, afeito à abordagem experimental. O apelo imersivo da estereoscopia e dos movimentos coreográficos da câmera propõe uma jornada fenomenológica pela corporeidade e pelos efeitos sinestésicos dos materiais. Ao mesmo tempo, o cineasta articula essa dimensão com depoimentos carregados de emotividade, onde o viés documental se desloca da figura onipresente de Bausch para os seus legados subjetivos nos colaboradores.

2 BONECA RUSSA: UM FILME PARA NICK

Em março de 1979, Wim Wenders tirou duas semanas de folga da difícil pré-produção de *Hammett* e deixou Los Angeles rumo a Nova York, levando alguns colaboradores pessoais. Seu objetivo era realizar um filme em parceria com Nicholas Ray, figura emblemática do cinema hollywoodiano dos anos 1950, uma das referências mais evidentes e assumidas no trabalho do alemão. Depois de longo período de ostracismo profissional e diversos problemas de saúde, Ray passara havia pouco pela terceira cirurgia decorrente de um câncer em estágio avançado. Desde então, vinha manifestando o desejo de realizar seu último trabalho, uma espécie de testamento semi-autobiográfico que mais tarde seria intitulado *Lightning over water* (relâmpago sobre água). Wenders soube de seus planos e viabilizou um investimento inicial com o produtor Chris Sievernich, assumindo o controle do projeto.

Os dois cineastas mantinham um relacionamento próximo desde 1977, quando Ray interpretara o personagem Andrew Derwatt em *O amigo americano*, dirigido por Wenders. O papel, de um falsificador de quadros, fora construído pelos amigos ao longo de suas conversas no *loft* nova-iorquino de Ray. Segundo Susan, esposa de Ray, ele tinha duas ideias para a narrativa (BENSARD, 1987, p. 90). Uma envolvia o roubo fantasioso dos negativos de *We can't go home again*,²³ retido num laboratório fictício por causa de dívidas do realizador. Outro relatava a viagem de dois homens (um artista plástico e um tintureiro chinês), a bordo de um junco, em busca de um produto capaz de curar o câncer que os acomete. As tramas são mencionadas no filme, embora sem desenvolvimento efetivo.

A produção dispunha de razoável aparato cinematográfico: câmeras de 35 mm, projetor, refletores, trilho para *dolly*, petrechos de maquiagem, continuidade e edição, material de escritório, etc. Essa estrutura e a equipe de filmagem, com cerca de quinze pessoas, exibidas ao longo do relato, evidenciam um esforço de preparatório que decerto antecedeu a conversa telefônica na qual Wenders afirma ter decidido engajar-se na parceria. Por outro lado, os recursos mobilizados parecem exorbitar as dimensões que o projeto afinal assumiria, sugerindo que os trabalhos não partiram de um planejamento rigoroso, ou melhor, confirmando o caráter incipiente da proposta que os desencadeou.

Não está claro em que ponto Wenders constatou que o enredo planejado por Ray era inviável, tanto porque se limitava a um par de esboços muito rudimentares, quanto porque o

²³ Projeto experimental e inacabado que Ray realizou com seus alunos da Universidade de Nova York entre 1971 e 1973. Wenders afirma que os trabalhos de *Lightning over water* transcorreram com a ideia de dar continuidade àquela experiência (cf. DURANÇON, 1987, p. 103).

diretor americano não dispunha de condições físicas de elaborar roteiros e muito menos de participar das filmagens previstas. É razoável supor que essa constatação ocorreu cedo e que o próprio Ray assentiu em já começar as captações visando garantir no mínimo um registro da experiência criativa dos amigos, uma “obra em progresso” que se gestasse diante das câmeras, sem pretensões quanto à coerência narrativa do resultado. Os compromissos profissionais de Wenders também atrapalhavam sua imersão no projeto, forçando os cineastas a criar os trechos de narrativa às vésperas das filmagens ou mesmo nas locações.

De acordo com o diário elaborado pelo ator Tom Farrell (1980, p. 23-25), participante e testemunha privilegiada dos trabalhos, as captações com Wenders tomaram dezesseis dias não consecutivos, divididos em três etapas. A primeira começou no dia 29 de março, no registro da palestra de Ray no colégio Vassar, em Poughkeepsie (Nova York), e se estendeu com poucas interrupções até 9 de abril. No dia seguinte, Wenders viajou a San Francisco para a pré-produção de *Hammett*. A segunda fase transcorreu de 28 de abril, com o ensaio kafkiano interpretado por Gerry Bamman, até 3 de maio, quando ocorreu a dramática cena final de Ray no cenário hospitalar. O alemão retornou à Califórnia e, na sua ausência, Ray faleceu (em 16 de junho). Um terceiro e breve período de captação ocorreu entre 25 e 27 de junho, com as tomadas aéreas e a bordo do juncó.

Farrell e o crítico e jornalista Jonathan Rosenbaum (1981a) descrevem uma derradeira filmagem de Ray, realizada em 6 de maio de 1979, sem a presença de Wenders. A iniciativa coube ao produtor Sievernich, sob anuência de Ray. As captações, de cunho exclusivamente documental, cobriram uma palestra do cineasta acerca de seus filmes no Museu de Arte Moderna de Nova York. As testemunhas são unânimes em afirmar o caráter melancólico das circunstâncias e o gravíssimo estado de saúde do diretor, que precisou ser carregado da cadeira de rodas até o púlpito. O trecho não aparece no filme.

Uma versão provisória foi montada por Peter Przygodda, antigo colaborador de Wenders, ao longo dos meses que este passou na realização de *O Estado das Coisas*, durante um dos muitos intervalos nas filmagens de *Hammett*. Além do material fotográfico produzido pela equipe, Przygodda utilizou um grande volume de flagrantes em vídeo realizados por Farrell durante os trabalhos. Wenders só viu a montagem na estreia, durante o festival de Cannes de 1980, e desaprovou o resultado.²⁴ Nos meses seguintes, o próprio diretor se

²⁴ “Nós queríamos fazer um filme de ficção. E é por isso que eu refiz a montagem. Precisamente porque eu quis fazer finalmente o filme de ficção que esperávamos. Jamais quisemos fazer aquele filme [a versão de Przygodda]. Aquele filme era o filme que a gente *não* queria fazer. (...) Eu tentei reconstituir essa ficção, por exemplo, com a narração, que existe em vários filmes de Nick também, e que há em muitos filmes dos anos 40” (DURANÇON, 1987, p. 104, ênfase no original).

incumbiu de refazer o filme, substituindo várias sequências, alterando a organização dos episódios, inserindo uma narração *over* e reduzindo as inserções em vídeo. Essas mudanças incluíram um novo esforço de narrativização que, entre diversas outras consequências decisivas, terminou por alterar o registro histórico das captações (ao menos se levarmos em consideração o diário de Farrell). Para citar um exemplo forte, a legenda sobreposta à primeira cena informa que Wenders chegou a Nova York em “8 de abril de 1979”, mas as filmagens haviam começado dez dias antes.²⁵

O resultado configura uma narrativa híbrida, de complexa organização especular (“em abismo”), que parte do encontro dos traços documentais com o impulso ficcionalizante para tecer um registro metadiscursivo das experiências de Wenders na parceria com o amigo doente. Como aponta Philippe Dubois (2004, p. 126), *Um filme para Nick* é tomado pela imagem do duplo: dois autores/atores, dois títulos, duas versões, Europa e América, filho e pai, vida e morte, ficção e documentário, cinema e vídeo. Essa onipresença da dicotomia e as oscilações reflexivas de um polo a outro fazem da obra um questionamento dolorido sobre os limites representacionais e genéricos do discurso cinematográfico.

A análise desenvolvida a seguir divide-se em três aspectos pertinentes do filme. A primeira parte será dedicada à sua estrutura narrativa, apresentando as premissas complementares do enredo planejado por Ray e Wenders e as respectivas configurações no tratamento final estabelecido pelo alemão. O conceito de “abismo” (*mis en abyme*) fornecerá um parâmetro à abordagem desses entrelaçamentos narrativos e das características trabalhadas na segunda parte, referentes ao encontro dialético das dimensões ficcionais e documentárias da obra. O destaque então recairá sobre os diálogos entre os discursos constativo e performativo adotados na organização das cenas e na montagem, principalmente através das inserções em vídeo. Por fim, problematizarei algumas questões morais e éticas em torno da exibição do sofrimento de Ray e daquilo que podemos imaginar quanto à postura de Wenders no decorrer das filmagens. A chave interpretativa utilizada consistirá no viés ensaístico do filme, demarcado pela ambígua autorrepresentação do cineasta e por seu tratamento reflexivo das difíceis circunstâncias que cercaram o projeto.

2.1 Narrativas em abismo

A estrutura de *Um filme para Nick* possui catorze sequências demarcadas pela unidade

²⁵ Esta pesquisa se baseia na versão resultante, única autorizada pelo diretor e disponível ao público atual.

temática e espacial. Abaixo seguem descrições sumárias de cada trecho.²⁶

1. Prólogo (até 12 min. 20 s.).

No início da manhã de 8 de abril de 1979, Wim Wenders chega de táxi ao apartamento de Nicholas Ray, no bairro do SoHo, em Nova York. É recebido pelo ator Tom Farrell, que, instruído a não despertar o anfitrião, acomoda o visitante num sofá. A narração *over* do diretor apresenta as circunstâncias do encontro. Horas mais tarde, Ray desperta em sua cama, faz a barba, fuma, grava as lembranças de um sonho. Sua esposa, Susan Ray, faz ioga. Os amigos conversam sobre o filme que pretendem realizar juntos. Tom registra os bastidores dessas cenas com sua câmera de vídeo.

2. Créditos de abertura (de 12 min. 20 s. a 15 min.).

Um junco chinês,²⁷ no rio Hudson, a caminho do mar. A atriz e cantora Ronee Blakley aparece interpretando a canção-tema “Lightning over water”. Vemos uma câmera 35 mm e uma urna funerária no convés da embarcação. Imagens colhidas nessa locação retornam ao longo do filme e no epílogo.

3. Diálogo na cozinha (de 15 min. a 18 min. 30 s.).

Espécie de continuação do prólogo. Wenders expõe suas preocupações quanto a filmar o sofrimento de Ray, que o tranquiliza. Os dois se preparam para a sequência seguinte.

4. Palestra no colégio Vassar (de 18 min. 30 s. a 30 min. 50 s.).

Wenders, Ray, Susan e Tom seguem de limusine até um evento em homenagem ao diretor americano. Os quatro conversam no corredor anexo ao auditório, enquanto a plateia assiste a *Paixão de bravo* (1952), dirigido por Ray. Vemos um trecho do filme e parte da palestra do diretor.

5. Momentos de intimidade no apartamento de Ray (de 31 min. 50 s. a 38 min. 40 s.).

À noite, Wenders e Tom assistem a uma gravação em vídeo da palestra de Ray no

²⁶ A inserção da estrutura resumida no corpo do texto visa tornar o conjunto das descrições parte integrante das análises seguintes, além de facilitar a consulta. A segmentação é arbitrária, voltada para certa continuidade narrativa, e desconsidera as rápidas transições simbólicas ligadas ao junco chinês, que serão localizadas em abordagens específicas. Os mesmos propósitos se aplicam ao esquema das inserções em vídeo, apresentadas na segunda subseção, “Performance e documento”.

²⁷ “Embarcação a remo ou a vela, com castelos de proa e de popa e provida de um a cinco mastros, outrora muito usada no Oriente (China, Indonésia, Japão, Tailândia e Vietnã) como navio mercante e de guerra, tendo servido também ao tráfico costeiro, ao contrabando e à pirataria” (<https://michaelis.uol.com.br/palavra/G9Nlp/junco-2/>).

Vassar. Na manhã seguinte, Ray lê para Wenders uma sinopse do filme que pretende realizar. Os amigos jogam gamão e discutem o projeto. Acompanhando o diálogo à distância, Tom luta para calibrar o projetor usado na sequência seguinte.

6. Projeção de *We can't go home again* (de 39 min. 11 s. a 46 min.).

Wenders, Ray, Susan e Tom assistem ao filme de Ray, numa tela instalada na sala de estar do apartamento. Mais tarde, Susan, Tom e Wenders têm dificuldade para dormir. Após relatar sua discussão com o ator sobre a figura paternal de Ray, o alemão reflete sobre os desafios de filmar o amigo doente.

7. Sonho de Wenders (de 47 min. a 48 min. 50 s.).

Imagens de Nova York tomadas a partir do junco. Ray na palestra e deitado em sua cama. Wenders “desperta” (dentro de outro sonho) num leito hospitalar. Tom tenta estrangulá-lo, sob os olhares impassíveis dos técnicos. A narração *over* de Wenders discorre sobre o dilema de continuar filmando o sofrimento de Ray.

8. Internação emergencial de Ray (de 48 min. 50 s. a 51 min.).

Wenders faz um telefonema e é convocado de volta à Califórnia. Ele e Tom conversam numa lanchonete. Chegando ao apartamento, avistam Ray e Susan partindo de táxi. Os membros da equipe contam que o americano precisou ser internado às pressas.

9. Visita a Ray no hospital (de 51 min. a 55 min.).

Wenders e Tom vão ao encontro de Ray num quarto de hospital, levando a câmera de vídeo. Os dois diretores comentam sobre o duvidoso futuro do projeto.

10. Wenders deixa Nova York (de 55 min. a 57 min. 50 s.).

Wenders toma um táxi até o aeroporto. Sua voz *over* lê passagens do diário de Ray, emprestado por Susan. Trechos com a caligrafia do americano são exibidos em recortes das páginas ou em sobreposições às imagens.

11. Ensaio do monólogo kafkiano (de 57 min. 50 s. a 1 h. 06 min. 40 s.).

Quatro semanas depois, Wenders retorna a Nova York com sua esposa Ronee Blakley. Encontram Ray num teatro vazio, na companhia de Tom, Susan e outras pessoas. O americano dirige o ensaio de Gerry Bamman em *Relatório para a academia*, monólogo baseado na

novela de Franz Kafka.

12. Improviso sobre *Rei Lear* (de 1 h. 06 min. 40 s. a 1 h. 12 min. 50 s.).

Diálogo entre Ray e Blakley, num cenário hospitalar estilizado, com leve inspiração em *Rei Lear*, peça de William Shakespeare.

13. Última participação de Ray (de 1 h. 12 min. 50 s. a 1 h. 19 min. 10 s.).

Outra cena improvisada, no mesmo ambiente, desta vez entre Ray e Wenders. Este desperta no leito hospitalar, observado pelo amigo, sentado na poltrona. A tentativa de diálogo se arrasta pelo sofrimento de Ray com os enjoos. Os diretores disputam brevemente o controle da cena, até que Ray determina o seu final (“corta”!).

14. Epílogo (de 1 h. 19 min. 10 s. ao fim).

Wenders, Tom e a equipe conversam no juncos chinês, após a morte de Ray. Discutem o filme, a doença, os atos do falecido, erguem brindes de saquê em sua memória. Susan está sozinha no convés. Imagens aéreas do veleiro são intercaladas com planos próximos da urna e do projetor, soltando tiras de película ao vento. Na última tomada, um trecho do diário de Nick se sobrepõe à imagem do barco se afastando pelo rio Hudson.

O eixo narrativo principal, desenvolvido em torno da convivência dos realizadores durante a parceria, divide-se em três fases de captação: as duas semanas iniciais de Wenders em Nova York, seu retorno depois de um mês e uma breve retomada das filmagens após a morte de Ray. O registro alusivamente factual inclui as ocasiões em que os cineastas arriscam improvisos de aspiração onírica ou fabulosa (sequências 7, 12 e 13), com referências tênues ou indetermináveis ao enredo originalmente planejado. Nessas passagens, os cenários pouco realistas, o forte cromatismo da iluminação e o efeito de estranhamento da sonoplastia parecem ganhar uma expressividade ostensiva, criada para se diferenciar dos outros momentos da narrativa principal. Somos levados a suspeitar que o exagero na ambientação foi esboçado inicialmente como contraponto para o efeito documental do conjunto, antes que a inserção do vídeo viesse desestabilizá-lo. Mesmo na presença do magnético, porém, o contraste permanece, agora ilustrando os níveis de fictividade das passagens em película.

A esse eixo secundário, de viés mais fortemente ilusionista, pertencem as imagens do juncos chinês no rio Hudson, incluindo tomadas aéreas realizadas na mesma ocasião (sequências 2, 5, 7, 11 e 14). Ao longo da montagem, tais inserções servem como comentários às

passagens anteriores e lhes dão sentido evolutivo, tecendo os blocos com a antecipação da fatalidade inevitável. A primeira aparição do junco se dá logo na abertura do filme, sob os créditos, ao som da canção homônima interpretada por Blakley. Na sequência 5, quando os amigos iniciam o jogo de gamão, sobrevoamos os prédios de Nova York e o leito do rio, depois observamos a ponte através do visor da câmera instalada no convés. Os mesmos motivos retornam na sequência 7, mas de um prisma invertido: a cidade é vista do veleiro e a câmera pela objetiva. Ao término do ensaio (sequência 11), quando o símio representado por Bamman se liberta da escada que lhe serve de jaula, dirigido por um Ray atento que balbucia as falas do ator, fica latente a simbologia dos passeios do helicóptero e da silhueta solitária do junco rumo ao mar.²⁸ Por fim, no epílogo, encontramos na embarcação os membros da equipe, além de Wenders, Tom e Susan, realizando uma cerimônia fúnebre para Ray.

Wenders e Ray desempenham protagonismos de naturezas diversas no relato. Essas funções enunciativas equivalem aos dois sentidos possíveis dos títulos alternativos “Nick’s Film” e “Nick’s movie”.²⁹ Por um lado, o original inglês permite pensar no filme *de* Nick, o enredo semi-autobiográfico que ele vinha elaborando e que esperava realizar com a ajuda de Wenders (“algo muito pretensioso”, como afirma no prólogo). O título concebido para o projeto é mencionado no decorrer da conversa, quando Ray comenta que, “com um por cento” do custo de *Hammett*, ele “poderia fazer *Lightning over water*”. Mais tarde, no início da sequência 5, o americano lê a sinopse da obra:

Este filme é sobre um artista de sessenta anos. Ele ganhou muito dinheiro no mundo da arte com suas primeiras pinturas. Ele não tem sido capaz de vender sua produção recente, e tem outra necessidade, além de dinheiro, que é recuperar o máximo possível sua própria identidade antes de morrer. Ele está fatalmente doente de câncer e sabe disso. Para recuperar suas próprias pinturas, ele as rouba dos museus, tentando sempre que possível substituir as pinturas roubadas por falsificações. É isso que ele mais gosta de fazer. Ele está vivendo com sua companheira há cinco anos. É quarenta anos mais velho que ela. Apesar disso, os dois vivem felizes num *loft* na esquina das ruas Spring e Broadway.

O enredo incorpora detalhes pessoais do próprio diretor, inclusive seu prenome, a doença, a diferença de idade com Susan e o endereço do casal. Ao ser questionado por Wenders, no mesmo diálogo, por que não assume que o filme é sobre ele mesmo, Ray titubeia

²⁸ Há um paralelo possível entre a doença (ou o corpo) que aprisiona Ray no sofrimento e a condição simiesca do protagonista do monólogo, assim como entre as imagens aéreas associadas à aparição do junco, simbolizando sua morte, e a libertação da jaula.

²⁹ A obra recebeu o título *Nick’s Film* na Alemanha, na Dinamarca, na Finlândia e na Suécia, e o título *Nick’s Movie* na França e em Portugal. Segundo o diário de Tom Farrell, o primeiro serviu como “título de trabalho” para a equipe (FARRELL, 1980, p. 23).

e parece concordar, mas não dá uma resposta conclusiva. Apenas insiste que o filme deve ser também sobre Wenders. De qualquer forma, a dimensão biográfica do projeto esteve presente desde sua concepção, como sugere um comentário de Ray no prólogo, sobre a necessidade da participação de Tom. Sua presença remete à última tentativa do americano de realizar um longa-metragem, *We can't go home again* (1973), justamente o material exibido na sequência 6. Narrativa caótica, tributária das vanguardas experimentais dos anos 1960, o filme tivera natureza cooperativa e amadorística, envolvendo o próprio Ray e seus alunos, Tom e Susan entre eles, na Universidade de Nova York.

Já a camada ficcional da sinopse lida pelo diretor (a profissão do protagonista e as motivações diretas que o envolvem na prática criminosa) alude à história de Andrew Derwatt, o falsificador de quadros que Ray interpretara em *O amigo americano* (1977), longa anterior de Wenders. Conforme este menciona ao subir as escadas do prédio, no início de *Um filme para Nick*, o papel de Derwatt não pertencia ao roteiro e foi construído pelos dois, selando o início da amizade. Permanece misteriosa a origem do tintureiro chinês, companheiro de aventuras do protagonista doente, que Ray também menciona no trecho. A ideia de incluir o junco talvez remeta à embarcação utilizada por ele no seu derradeiro trabalho para um grande estúdio hollywoodiano, *55 dias em Pequim* (1963).³⁰ O veleiro é lembrado pelo diretor no jogo da sequência 5:

Wenders: Como nosso filme vai terminar, Nick?

Ray: Estou pensando num junco chinês, simplesmente flutuando, todo enfeitado com bandeiras vermelhas.

Wenders: No rio Hudson?

Ray: No rio Hudson, indo para o mar.

Por outro lado, voltando ao duplo sentido do título secundário, sua tradução possível em português inclui o filme *para Nick*, realizado por Wenders como homenagem póstuma ao amigo. Este impulso conduz a montagem final, tendo no diretor um protagonista não apenas enunciativo (algo inevitável nas circunstâncias), mas também diegético. Onipresente nas tomadas, descrevendo-as com uma locução diarística e confessional, o cineasta incorpora a

³⁰ Durante as filmagens, Ray sofreu um colapso cardíaco. Afastado da produção, finalizada por outros diretores, ele jamais conseguiria se recuperar profissionalmente. Passaria os anos seguintes lutando contra o vício em drogas e álcool, até ser convidado para lecionar na Universidade de Nova York (Cf. ROSENBAUM, 1981b). No epílogo, alguém comenta em *off* (Wenders, salvo engano) que Ray chegou a dormir num barco similar durante a produção de *55 dias em Pequim*.

referência subjetiva do relato, fazendo de seu próprio testemunho o eixo da narração. O tom pessoal é estabelecido já nos primeiros segundos do filme:

O voo noturno de Los Angeles trouxe-me a Nova York numa dia frio e limpo. Ainda era cedo quando eu cheguei ao Soho, na esquina da rua Spring com a West Broadway. Eu havia tirado duas semanas de folga no trabalho de pré-produção do meu próximo filme. Eu estava aqui para ver o Nick.

Wenders inicialmente se mostra adotando uma postura fiel à proposta de parceria, assumindo controle do espaço pró-fílmico e estabelecendo com Ray uma relação similar à de um diretor que orienta os improvisos do seu protagonista. É o que vemos no prólogo: a equipe elabora a cena em que Ray desperta, enquanto Wenders cuida da continuidade (“você está sempre segurando o cigarro com a mão esquerda”), como quem organiza uma pequena produção ficcional. O diretor desempenha a função até a sequência 5, exceto nos créditos de abertura, estabelecendo as condições de captação, refletindo sobre os desafios do projeto (“nós queríamos fazer um filme, mas ainda não tínhamos uma história”) e registrando a palestra de Ray. Esse primeiro bloco, dedicado à exposição da trama e dos sujeitos envolvidos, encerra-se no retorno do grupo ao apartamento, depois da palestra.

O pronunciamento sobre a falta de esperança que Wenders sente ao olhar o visor da filmadora (“algo acontecia cada vez que a câmera estava apontando para Nick, algo sobre o qual eu não tinha controle”) abre o segundo bloco da narrativa (sequências 5 a 10), dominado pela constatação da gravidade do estado de saúde de Ray e pelos conflitos morais de Wenders. Na manhã seguinte ao evento no colégio Vassar, Ray lê a sinopse de *Lightning over water* e é questionado por Wenders a respeito de sua insistência no projeto (“Acho que você vai simplesmente seguir em frente e continuar fazendo esse filme, não é?”). Após conhecermos o teor do filme planejado, e de certa maneira ganharmos motivos para duvidar de sua viabilidade, os amigos assistem a *We can't go home again* (sequência 6), passagem contemplativa que contextualiza e ilustra as ideias do americano, mas também o mostra antes da doença, evidenciando seu desgaste físico desde então.

Segue-se a sequência do sonho de Wenders, que inicia com a imagem da cidade do ponto de vista do junco no rio. Ray, sentado em sua cama, leva as mãos à cabeça, num gesto de dor. Surge uma imagem composta (“montagem de superfície”), onde sobrepõem-se, ao fundo, a silhueta da câmera de filmagem no veleiro e, no destaque, uma tomada da cozinha, onde Wenders e Ray se abraçam fortemente, observados por Tom. Funde-se o rosto de Ray durante a palestra (“Você pode virar a cabeça para trás, inundado de lágrimas ou raiva...”),

depois seu corpo fragilizado na cama. Um crescendo sonoro de murmúrios e trilha musical termina com a voz do americano ordenando “Ação!”. Wenders “desperta” assustado, num leito de hospital, banhado por um feixe de luz vermelha. Tom, sentado numa poltrona, o filma com a câmera de vídeo. Imita um revólver com os dedos. Wenders tenta se levantar, mas Tom o agarra pelo pescoço, diante da equipe, cerca de quinze pessoas enfileiradas. A narração:

Mesmo ao despertar, eu apenas entrava em outro pesadelo. Isso significava que as luzes estavam instaladas, que a câmera e o som estavam ligados, com a equipe assistindo. Todos sempre assistindo, silenciosamente, cada qual com suas próprias dúvidas sobre o que estava fazendo e para onde estávamos indo. Eu só sabia que Nick sofria dores imensas e que devia ser melhor parar de filmar, mas que nada seria mais doloroso para ele do que isso.

Na sequência seguinte, passamos por uma elaborada reconstituição do momento em que Wenders e Tom são surpreendidos pela internação emergencial de Ray, na mais longa e participativa aparição da equipe, também a última tomada no apartamento. Um plano aberto da fachada do hospital, com Wenders descendo às pressas do táxi, abre a sequência 9, realizada no quarto em que Ray está internado (não vemos Tom acompanhar o alemão na entrada do edifício, embora o ator seja responsável pelas gravações em vídeo de todo o trecho). A conversa dos cineastas possui um aspecto de despedida, graças ao retorno de Wenders a Los Angeles, mas também de desistência, dando a impressão de que eles constatarem juntos o fracasso do projeto e o consideram encerrado.

A sequência 10, onde Wenders lê os trechos do diário de Ray e panorâmicas de Los Angeles estabelecem o salto temporal de sua ausência, serve de transição para o terceiro e último bloco (sequências 11 a 13). Chegamos então a um domínio mais sombrio e fabuloso, pautado pela interpretação catártica de Gerry Bamman no monólogo kafkiano e pela plasticidade levemente *kitsch*, acrescida de uma simbologia fúnebre, nos improvisos do cenário hospitalar.³¹ Sobressai aqui a fragilidade física de Ray, que parece piorar gradativamente, culminando na angustiante dramaticidade da sua derradeira aparição no filme. Wenders não chega a abandonar o personagem estabelecido pelo acordo com o amigo, mas assume postura distanciada, quase impassível, diante dos fatos. Limpa de cacoetes dramáticos, a imagem silenciosa e melancólica do alemão talvez seja a sua mais autêntica forma de autorrepresentação no artificialismo consciente do filme.

³¹ Merecem destaque o gato preto que inicia a cena junto ao leito de Ray, o branco predominante no cenário e nos figurinos e a camisola vermelha do diretor (a mesma que ele vestia no prólogo). Ray usa figurinos com várias tonalidades de vermelho em todas as cenas.

Nota-se que a montagem elaborada por Wenders constitui uma estrutura que lembra a divisão aristotélica em três atos, separados por momentos críticos que impedem a consecução dos objetivos dos protagonistas e alavancam suas ações: o primeiro ato dedicado à apresentação do projeto e de seus trabalhos iniciais (do prólogo à sequência 4), o segundo aos obstáculos e às dúvidas do alemão (sequências 5 a 10) e o terceiro a uma série de episódios fantasiosos que ao mesmo tempo atestam e remediam a impossibilidade do filme planejado. Esse encadeamento reproduz a cronologia das etapas de captação, com as duas primeiras partes dedicadas à passagem inicial de Wenders por Nova York e a terceira a seu retorno um mês depois. No entanto, as tomadas aéreas e a bordo do juncó, mesmo tendo sido realizadas após a morte de Ray (já que ligadas ao ritual fúnebre do epílogo), são inseridas no decorrer dos eventos anteriores.³²

Ao curso “histórico” do enredo o cineasta acrescenta passagens simbólicas, forjando transições reflexivas com as quais reconfigura significativamente suas experiências e, no limite, o próprio conjunto narrativo. Essas inserções estão ligadas ao juncó chinês, incluindo as tomadas aéreas do rio Hudson e de Nova York, onde notamos o caráter metafórico, de cunho fúnebre (os voos panorâmicos, a urna funerária, as tiras de película tremulando ao vento), que depois se esclarece na homenagem póstuma da equipe, sem perder a fidelidade à ideia de Ray para o filme. Um caso significativo, que retomarei adiante, é a mudança do prólogo para os créditos de abertura, quando a menção de Ray à morte antecede a primeira imagem do rio visto do helicóptero; outra ocorrência, no sonho de Wenders (sequência 7), utiliza a sobreposição de imagens dos amigos abraçados, da cidade vista a partir do veleiro e da câmera ali instalada, criando uma sugestão premonitória e fatalista. Os momentos de evasão servem ainda para que o diretor teça o novo intertextual que permeia os dois enredos, estabelecendo as ligações que justificam tanto a sua homenagem a Ray quanto, norteado por ela, o que Wenders parece julgar ser a obra mais fiel aos intentos frustrados do amigo. O esquema narrativo em três atos, tipicamente hollywoodiano, talvez faça parte desse tributo, assim como a narração *over* e a trilha sonora, de estilo *noir*.

Através de inserções autorreferenciais, Wenders realiza uma espécie de tessitura simbólica entre o seu universo fílmico e o de Ray, como se assim procurasse reafirmar as afinidades criativas de ambos. O trecho de *Paixão de bravo* (sequência 4) explicita uma citação bastante literal que Wenders fizera ao filme em *No decorrer do tempo* (1976). A

³² Cabe salientar ainda que, de acordo com o diário de Tom Farrell (1980), a evolução dos acontecimentos fílmicos foi construída na montagem, não correspondendo à efetiva cronologia de captação das cenas. Isso ocorre principalmente no primeiro ato: por exemplo, a viagem ao colégio Vassar e os diálogos de bastidores na instituição foram recriados quase uma semana depois da palestra.

imagem da asa do avião pela janela (sequência 10) está presente em vários trabalhos de Wenders, ³³ assim como o jogo disputado entre amigos (sequência 5). ³⁴ A cena inicial, em que o diretor desce do táxi, com as torres do World Trade Center ao fundo, é semelhante à abertura de *O amigo americano*, quando Ripley (Dennis Hopper) chega ao apartamento de Derwatt (Ray) (*Figuras 1 e 2*). Essa referência ecoa o enredo preparado por Ray, citado acima, algo que, repito, ocorre também com o junco chinês.

Figura 1: Wenders chega ao apartamento de Ray.

Fonte: arquivo digital do filme.

Figura 2: Ripley chega ao apartamento de Derwatt em *O amigo americano*.

Fonte: arquivo digital do filme.

³³ *Verão na cidade* (1971), *Alice nas cidades* (1974), *O amigo americano*, *O estado das coisas*, *Paris, Texas* (1984), *Asas do desejo* (1987), *Até o fim do mundo* (1991), *Medo e obsessão* (2004), *Palermo shooting* (2008).

³⁴ A sinuca, principalmente, em *Verão na cidade*, *O amigo americano*, *O céu de Lisboa* (1994) e *Identidade de nós mesmos* (1989). Mas também o pôquer, em *Tão longe tão perto* (1993), e diversas brincadeiras infantis em *A letra escarlata* (1973), *Alice nas cidades*, *Movimento em falso* (1975), *O estado das coisas*, *Hammett*, *Asas do desejo*, *O céu de Lisboa* e *Tudo vai ficar bem* (2015).

O amálgama de narrativas, entremeando seus respectivos estímulos pessoais, enredos e personagens, transforma a análise de *Um filme para Nick* num exercício de decifração através de camadas significativas. A obra se desvela inicialmente como o documento de uma parceria atribulada, mas também como a leitura de Wenders para o enredo planejado por Ray. Esse enredo só adquire sentido pelas referências à filmografia do alemão, nas quais o mestre participa enquanto cineasta, ator e indivíduo. As três identidades se envolvem na realização do filme que assistimos, onde Wenders e Ray revezam as funções criativas e invertem papéis, ao mesmo tempo encenados a autobiográficos. Finalmente, as respectivas visadas ficcionais e documentais estabelecem desdobramentos diversos de leitura da obra.

A primeira e mais eloquente marca simbólica dessa estrutura, uma espécie de chave interpretativa à disposição do espectador, aparece já no prólogo: a matriosca³⁵ sobre o criado-mudo, junto ao sofá em que o diretor havia dormido (*Figura 3*). A boneca adquire destaque inevitável durante o diálogo à distância dos cineastas, ocupando a direita do quadro, nas tomadas próximas que registram as réplicas de Wenders.³⁶ Além disso, é o único momento do filme em que o alemão olha diretamente para a câmera (de vídeo), gesto casual que pertence a uma esfera diegética feita ao mesmo tempo da encenação e de seus bastidores.

Figura 3: Wenders e a matriosca.

Fonte: arquivo digital do filme.

³⁵ “Conjunto de bonecas russas, de madeira fina, geralmente cinco, encaixadas uma nas outras. A primeira é a maior e pode ser aberta, encontrando-se uma outra boneca dentro dela, que também pode ser aberta e assim sucessivamente. Essas bonecas surgiram na época do Império Russo, no final do século XIX, e representam as camponesas do país, com seus trajes típicos, bastante coloridos. A tradução literal de matriosca é mãezinha” (<https://michaelis.uol.com.br/palavra/7mZKz/matriosca/>).

³⁶ Sem fazer menção direta à matriosca da cena, Antonio Weinrichter (1986, p. 105) descreve o filme como um jogo de “caixinhas dentro das quais aparecem indefinidamente outras caixinhas menores, alterando a cada vez ‘realidade’ e ‘ficção’”.

A matriosca ilustra o tipo especial de relação que as partes da obra mantêm com o conjunto, possuindo uma natureza especular associada à figura do “abismo” (*mis en abyme*). O conceito é detidamente analisado por Lucien Dällenbach (1977) em trabalho célebre, recorrendo a uma formulação original feita pelo escritor André Gide a partir da heráldica. O símbolo do espelho tem procedência pictórica e remete à figuração desse objeto, permitindo nele vislumbrarmos o espaço não abarcado pelo recorte visual do quadro, isto é, o próprio pintor ou personagens dispostos “atrás da tela”.³⁷ De acordo com Dällenbach, trata-se de uma propriedade “reflexiva” de certos detalhes visuais, ou passagens de texto, que promovem um “retorno da obra a si mesma”, destacando “sua inteligibilidade e sua estrutura formal” (p. 16). Para que essa vinculação retroativa entre os dois níveis se efetue, é necessário que ambos possuam características análogas, seja entre as situações criativas de um personagem e do narrador, seja de cunho temático (p. 30).

Embora as teorizações de Dällenbach se restrinjam ao escopo ficcional e literário do fenômeno e não sejam consensuais no meio acadêmico,³⁸ sevem aqui, muito simplificadas, como base para um esboço descritivo da riqueza narrativa de *Um filme para Nick*. O critério principal para a análise dessa proximidade reside na tipologia proposta pelo autor (p. 51-52), que divide a estrutura especular em três modalidades de reduplicação. A categoria “simples” envolve apenas a ocorrência de um fragmento homólogo à obra que o contém. A estrutura em abismo “ao infinito” descreve uma sucessão de operações similares no interior do trecho abordado, como reflexos que se sucedem indefinidamente quando dois espelhos são colocados um diante do outro. Já o modo “aporístico” ocorre na inclusão da própria obra no fragmento especular que a constitui, ou seja, um relato secundário que de alguma forma reproduza a construção do relato primário mais amplo.

No tipo “simples” de especularidade encontramos a tradicional narrativa-dentro-da-narrativa, que envolve a presença, no espaço diegético, de indivíduos que produzem obras artísticas. Sua manifestação cinematográfica mais comum é a realização fictícia de um filme ou peça teatral, constituindo um regime autônomo de encenação claramente demarcado.³⁹ A

³⁷ Dällenbach menciona principalmente “O casal Arnolfini” (Jan van Eyck, 1434) e “As meninas” (Diego Velázquez, 1656). Há inúmeros casos similares na fotografia, como os retratos de Helmut Newton.

³⁸ Mieke Bal (1978, p. 119), por exemplo, numa releitura semiótica da obra de Dällenbach, aponta a imprecisão terminológica de alguns de seus conceitos.

³⁹ Essa estrutura seria usada por Wenders no filme seguinte, *O estado das coisas* (1982). Sua primeira sequência pertence a “The survivors”, produção fictícia interrompida por falta de recursos. Enquanto a equipe e os atores aguardam no hotel abandonado que abriga a produção, o diretor, Friedrich Munro (Patrick Bauchau), viaja aos EUA para tentar retomá-la. Em 1995, Wenders voltaria ao tema com *Um truque de luz*, abordado na quarta seção da pesquisa. Também o enredo de *Estrela solitária* (2005) inclui a realização de um faroeste, protagonizado pelo

princípio, embora sob uma ótica restritiva, *Um filme para Nick* se enquadra nessa modalidade, pelo registro que faz da tentativa de produção de *Lightning over water*. Os responsáveis pelo filme-dentro-do-filme, captado em película, participam de um jogo de reconstituições dramatizadas cujo artificialismo se evidencia nas inserções em vídeo e que de certa maneira configuram uma camada narrativa distinta do relato principal. Exceto nos créditos de abertura e nas sequências 6 (projeção de *We can't go home again*) e 10 (Wenders deixa Nova York), todos os blocos do filme incluem tomadas da equipe, de equipamentos de filmagem ou de situações em que os cineastas discutem o projeto.

Essa possibilidade de leitura, responsável por certa uniformização temática da obra, é desestabilizada em circunstâncias que se associam aproximadamente ao modo “infinito” analisado por Dällenbach. Graças ao impulso de render um tributo a Ray fazendo jus às suas intenções originais no projeto, a montagem do alemão assimila-as, reconfiguradas, tanto como objetos do relato primário quanto como estratégias constitutivas do registro diegético secundário. Os elementos distintivos dos filmes de Nick e de Wenders se enredam e superpõem, gerando uma narrativa feita de narrativas concatenadas, tendo a doença de Ray (ou sua morte iminente) como eixo de articulação.

Na cena inicial, em que Wenders desce do táxi e sobe as escadarias que levam ao *loft*, as semelhanças com o início de *O amigo americano* transformam imediatamente a figura do cineasta num duplo personagem-indivíduo que se ressignifica ao infinito através das dimensões fictícias e documentais envolvidas. Operando de maneira que Dällenbach (1977, p. 83) chama de “prospectiva”, esse trecho antecipa detalhes do enredo planejado por Ray e mesmo o caráter pretensamente ficcional do projeto que ambos iniciam. Simbologias especulares de ocorrência interior ao fragmento reflexivo reaparecem no sonho-dentro-do-sonho da sequência 7, quando Wenders “desperta” no leito de hospital e, depois (sequência 13), quando o diretor adormece diante do improviso de Blakley e Ray (dominado pelo tom onírico), para novamente “despertar” diante do amigo.

Mas a narrativa em abismo construída por Wenders possui aspecto mais complexo e desafiador, marcado justamente pelo amálgama das dimensões enunciativas que a constituem. Essa organização especular apresenta a natureza “aporisítica” descrita por Dällenbach, onde o elo reflexivo se dá de modo metonímico, entre a parte destacada e o conjunto da obra. O fenômeno parece indissociável da própria discursividade singular de *Um filme para Nick*, considerando que filmar a tentativa de realização de *Lightning over water* é a única forma de

ator Howard Spence (Sam Shepard), que deixa a produção e parte em busca de sua família.

realizá-lo. Isso envolve a instalação de um estúdio no apartamento de Ray, com trilhos de *dolly*, tripés, refletores e material de escritório, descaracterizando o espaço real para o reproduzir com fidelidade no espaço diegético. Também a equipe de filmagem pertence a ambos os universos, dominados por rituais produtivos de naturezas comuns e, afinal, pelas mesmas pessoas. O relacionamento de Wenders e Ray e as evidências visuais e sonoras da doença do americano inserem as circunstâncias da filmagem na tênue camada ficcionalizante que a motiva e contextualiza.

Ademais, nenhum dos participantes dos jogos dramáticos finge de fato ser quem não é. Mesmo ao registrar a evolução de trabalhos criativos pouco ou nada relacionados às premissas da obra originalmente planejada, como nos casos do monólogo teatral baseado em Kafka (sequência 11) e do improviso no cenário hospitalar inspirado em Shakespeare (sequência 12), o intérprete do primeiro (Bamman) e os encarregados pela direção das duas passagens (Ray e Wenders) preservam as identidades reais. Enquanto suas figuras públicas se confundem com as encenadas, também os papéis de Wenders e Ray parecem trocados em determinadas situações. Na preparação para o diálogo da cozinha (sequência 3), talvez para memorizar as falas, o americano brinca de imitar o alemão. Mais tarde, no sonho mencionado acima, essa imitação retorna, *over*, como parte do delírio: Wenders está na cama do hospital, ocupando o lugar de Ray, e chega a cobrir o olho direito com a mão, por um breve momento, fazendo menção à cegueira parcial do amigo e imitando seu gesto no início de *O amigo americano*.

O elo intertextual mais direto desse mecanismo encontra-se em *Hammett*, o filme que Wenders tentava realizar quando iniciou o projeto com Ray. O protagonista do mistério é o próprio escritor Dashiell Hammett (Frederic Forrest), envolvido numa trama sinistra que afinal se revela o texto que ele vinha escrevendo ao longo da história. Nessa descoberta, fica evidente que o relato cinematográfico desenvolveu-se junto com o literário, ambos terminando com o mesmo “The End”, unidos pela imagem do papel na máquina de escrever. Além da fantasia em torno de uma identidade verdadeira (Hammett), a ficção do enredo fílmico abarca uma mistura de “realidades” que sobrepõe a camada literária (que o autor-personagem chama de “real life”, vida real) e os sonhos do protagonista. O universo *noir*, com seu clima sombrio e fatalista, os tipos ambíguos e a onipresença da morte a ameaça-los, carrega uma simbologia referencial que não pode ser desconsiderada em *Um filme para Nick*.

O registro de aparatos gerando imagens em movimento (“quadro-dentro-do-quadro”), recurso usual na filmografia wenderiana,⁴⁰ participa do efeito de especularidade metonímica.

⁴⁰ A presença de televisores é frequente na obra ficcional de Wenders. No campo documentário, a prática recebe destaque em *Tokyo-Ga* e *Identidade de nós mesmos*, que serão abordados no segundo capítulo desta pesquisa.

No preâmbulo para a inclusão da cena de *Paixão de bravo*, a partir da tela no auditório do colégio Vassar (sequência 4), Wenders situa a origem da interferência, mas logo a seguir a incorpora no conjunto narrativo do filme. O cineasta garante, assim, que a referência de *No decorrer do tempo* fique evidente para os espectadores que o conhecem, demarcando a antiga afinidade que estimula sua homenagem ao amigo. Ao sublinhar as motivações do protagonista da obra de Ray (que este delineia na palestra), Wenders revela também as motivações do próprio cineasta americano ao realizar seu último trabalho, a ponto de não ficar claro a quem ele realmente se refere quando afirma que “o filme é sobre um homem que quer resolver tudo antes de morrer” (os elos com o Jeff McCloud de *Paixão de Bravo* são possíveis, mas tênues).

Diferentemente do que ocorre com a cena mencionada acima, a projeção de *We can't go home again* (sequência 6) é registrada a várias distâncias da tela, sempre exibindo suas delimitações, às vezes com faixas relevantes de espaço ambiente. Algo semelhante ocorre nos trechos da palestra de Ray assistidos no monitor de vídeo por Wenders e Tom (sequência 5). Nesses casos, a imagem interna vincula-se ao extracampo, ou melhor, às circunstâncias em que os trechos audiovisuais são assistidos pelas pessoas. É menos o conteúdo do filme inacabado que nos chega do que o seu valor enquanto objeto de memória, a melancólica nostalgia que envolve a projeção doméstica e, já referidas, as marcas da passagem do tempo em Tom e Ray, novamente dedicados a realizar um filme juntos. Da mesma forma, não são a plasticidade própria do magnético ou o ato de empunhar a câmera de vídeo que se destacam na gravação da palestra de Ray, como ocorrerá nos outros usos do equipamento (analisados a seguir), e sim o manifesto público das intenções do cineasta com a obra a que assistimos.

Outro exemplo de imagem-dentro-da-imagem aparece na inserção metafórica do junco chinês ao final do ensaio kafkiano (sequência 11). A câmera subjetiva (empunhada pelo operador), depois de mostrar o projetor desligado, com as tiras de celulóide balançando ao vento, faz um *travelling* cobrindo a parte esquerda da filmadora 35 mm, desde a lente até o visor. O enquadramento próximo mostra o pequeno retângulo da abertura, abarcando a linha do horizonte sobre o rio Hudson, que também vemos além e ao redor do aparelho. Embora não tenha a mesma natureza das passagens acima (não há reprodução de imagens, e sim um recorte do plano), nesse breve momento retornamos à reflexão de Wenders sobre o conflito entre a esperança do olhar nu e a crueza da imagem captada pela câmera (“Algo acontecia cada vez que a câmera estava apontando para Nick...”). Desta vez numa situação bucólica e serena, onde o objeto se funde à natureza que o circunda, vazia e inerte, numa figuração que, menos literal, vislumbramos no próprio diálogo das narrativas *de* e *para* Nick. O trecho realça a conotação fúnebre que já atravessa todas as passagens no veleiro e sugere um questiona-

mento sobre o tipo de “verdade” que o aparato cinematográfico realmente fornece ao alemão no seu registro dos acontecimentos.

Esse *travelling* ocorre logo após um movimento característico de outro recurso especular comum na obra wenderiana. A cena começa com uma tomada aérea dominada pelo rio Hudson, deixando apenas uma faixa azul do céu logo acima. Aproximamo-nos lentamente do pequeno veleiro que rumo solitário ao mar, até descermos para uma tomada próxima, a estibordo, mostrando a janela da cabine. Um corte nos apresenta a visão interna da cabine, revelando o helicóptero que paira quase à mesma altura, no outro lado da vidraça. Trata-se de *raccord* incomum, que talvez possamos considerar dedicado a um efeito de “continuidade perspectiva”, onde se combinam a mostração do relato primário e a visão que o espaço diegético tem do extradiegético, ou do ato de filmar que ali se situa. A instância enunciativa responsável pela mostração imediatamente se desloca para o domínio fílmico, invertendo posições e, mais uma vez, desestabilizando a fronteira entre narrativas. Percurso quase idêntico transcorre na primeira cena de *Movimento em falso* (1975): chegamos à cidade de Glückstadt pelo ar, seguindo o rio Elba, descemos até uma praça e, nos aproximando de um sobrado, notamos um homem na janela. Corta para o interior do quarto do protagonista, Wilhelm (Rüdiger Vogler), que observa a paisagem, com o helicóptero no céu ao fundo. É como se o salto da mostração narrativa abandonasse o viés documentarizante do panorama urbano e mergulhasse no universo ficcional.

Cabe lembrar que Wenders joga frequentemente com *raccords* de olhar que suscitam efeitos imersivos nas suas obras de ficção. Os anjos de *Asas do desejo* e *Tão longe tão perto* dirigem-se à câmera em diversas ocasiões, fazendo cumprimentos e meneios alusivos, colocando o espectador numa posição especial de testemunho. Isso ocorre através de sugestões momentâneas de que o ponto de vista narrativo se confunde com o de um anjo, mas também com o das crianças presentes nas cenas (só as crianças podem ver os anjos, além deles mesmos). Em *Até o fim do mundo*, o tratamento plástico das memórias captadas pelo equipamento revolucionário do cientista Henry Farber (Max von Sydow) permite ao diretor experimentar com trucagens, sobreposições e mudanças de textura, reproduzindo inclusive o cone de reflexos dos espelhos paralelos.⁴¹ E a imagem do aparato está sempre associada à “visão” mnemônica da esposa cega do inventor, Edith (Jeanne Moreau).

Voltando a *Um filme para Nick*, há também um símbolo enfático da configuração especular, entre o ato de filmar diegético e o seu registro primário, na imagem da objetiva de

⁴¹ Na verdade, trata-se de um efeito de “*feedback*”, uma geração redundante de imagens geradas pela câmera que enquadra seu próprio monitor.

uma câmera de filmagem tomada por outra câmera 35 mm, insinuando os dois aparelhos que se “entreolham”. Esse motivo surge no início do sonho de Wenders (sequência 7), quando o rosto de Ray na palestra (“você pode olhar para trás com raiva...”) se funde à imagem principal, e reaparece na inserção do juncos ao final do ensaio kafkiano (sequência 11).

Podemos concluir que a estrutura narrativa especular da obra se realiza numa confluência de suas premissas inviáveis e do esforço de criação necessário para materializar discursivamente a experiência dos sujeitos diante dessa inviabilidade. Ray procura narrativizar a proximidade da morte usando referências que deveriam dotá-la de sentidos, mas, seja porque elas exigem certa familiaridade do espectador com as filmografias dos cineastas, seja porque não conseguem de fato organizar o mosaico de situações do enredo ficcional fragmentário, a atenção recai sempre sobre os atos performativos de citar e encenar. Em outras palavras, mais sobre os indivíduos que inventam do que sobre o teor das invenções resultantes. O encontro definitivo das duas esferas, a invasão da realidade empírica sobre o construto fabuloso, ocorre na última participação de Ray (sequência 13), que encerra o filme com uma espécie de constatação derradeira da fragilidade de sua proposta.

Ali, as tomadas são feitas em 35 mm, dando continuidade ao improviso em torno de *Rei Lear*, no qual “Wenders” adormece. Na transição sonora que simboliza a passagem da dramatização teatral para a dramatização do sonho, ouvimos uma canção lúgubre e duas trilhas sobrepostas com locuções diferentes de Ray. Na primeira, sua voz quase indefinível dá continuidade à fala do “pai” na cena anterior. Na segunda, mais nítida, sobressai a pergunta de Ray: “o que estou fazendo?” A voz de Wenders responde: “você está se expondo”. “Wenders” então aparece no leito do hospital, despertando, com “Ray” a seu lado, na cadeira, numa inversão simbólica dos seus papéis reais. O americano esboça alguns gestos, mas logo parece esquecer o texto, ou perder o rumo da piada que planejavam.

Ray: Não foi muito engraçado, foi? Podia ter sido engraçado. Eu teria feito mais engraçado se vomitasse em cima de você. [Passa mal. Cantarola.] Vamos lá, meu líder. Eu entro na sua deixa. (...) Você está me deixando enjoado. E percebe isso. Não sei por quê. Não foi por isso que eu vim. Jesus, estou passando mal. Não por sua causa. Mas você está me deixando mal. Eu preciso ir agora. (...) Ok, ok, terminei. Está bem? O que você vai fazer?

Wenders: Diga “corta”.

Ray: Diga “corta”, vá em frente.

Wenders: Diga “corta”.

Ray: Corta. Corta!

Wenders: Não corta.

Ray (automaticamente): Não corta. Corta!

[Só então a cena termina].

A ruptura encerra o projeto, demarcando o abandono do “pacto narrativo” que até então vigorava entre os amigos.⁴² Desfaz-se a moldura intertextual que mantinha as contingências da filmagem no segundo plano, mas não, paradoxalmente, a estrutura em abismo do jogo controlado por Wenders. O encontro da dimensão fenomenológica do relato com sua reconfiguração discursiva, ou a revelação dos atores históricos através das respectivas performances, ganha uma natureza especular muito própria e talvez ainda mais decisiva para a compreensão da obra. Esse conflito entre os domínios do real e da ficção, ou entre as abordagens documental e a fictivizante de Wenders, embora seja indissociável da estrutura narrativa, merece uma análise específica.

2.2 Performance e documento

A montagem final de *Um filme para Nick* reúne imagens captadas em película 35 mm e em vídeo. O primeiro suporte envolveu os técnicos e equipamentos da produção mobilizada para *Lightning over water*, o projeto original da parceria entre Wim Wenders e Nicholas Ray. O magnético se restringe à câmera Betamax operada por Tom Farrell em cena, interpretando uma espécie de assistente pessoal do americano. As inserções do vídeo desestabilizam expressivamente o domínio do suporte fotográfico, suscitando contrastes de plasticidade e foco enunciativo que participam na configuração da estrutura narrativa “em abismo”. Vídeo e película acrescentam uma dimensão estética ao jogo que Wenders propõe a partir da dupla natureza do projeto, mas levam-no além, para um entrelaçamento dialético dos regimes de veracidade que predominam no interior de cada universo.

Antes de passarmos ao vídeo, convém abordar algumas características gerais do eixo narrativo predominante, coberto pelo suporte fotográfico. Seu aspecto mais imediatamente perceptível reside no acentuado grau de elaboração prévia das sequências, tanto nos arranjos

⁴² A expressão é cunhada por François Niny (2002, p. 8): “À medida que o cinema se tornou linguagem articulada, que ele aprendeu a conjugar as imagens em relatos com diferentes tempos (como se conjugam os verbos), a questão se coloca não somente quanto à natureza dessa ‘ilusão verdadeira’ do ponto de vista, mas quanto ao *pacto narrativo* que envolve a câmera e o mundo e os sujeitos que ela filma (entre voyeurismo e exibicionismo, apropriação e desapropriação), e quanto ao regime de crença – ficção ou documentário, reconstituição ou vida de improviso – que o filme suscita ao espectador” [ênfase minha].

preparativos dos eventos registrados quanto na mobilização dos recursos técnicos que constroem plasticamente as imagens. Os flagrantes em magnético são desnecessários para notarmos o apuro das cenas em película, cheias de passeios de câmera sobre trilhos, filtros de cor, luzes climáticas, decupagens em plano-contraplano, enfim, todo um conjunto de marcas estilísticas que desautorizam qualquer ilusão de espontaneidade nas circunstâncias de tomada. Mesmo nas passagens que buscam dar aos acontecimentos um sentido de imediatismo, são abundantes as evidências do caráter expressivamente construído desses efeitos.

A artificialidade da cena inicial do filme não sobressai apenas pela semelhança com a abertura de *O amigo americano*, mas também pelo fato simples de a câmera já estar na calçada quando Wenders chega de taxi. A seguir, chama a atenção a casualidade pouco verossímil com que ele e Ray resumem o objetivo e os antecedentes da visita, que ambos decerto conhecem há dias. “Por que você veio, Wim?” “Queria conversar com você”, responde Wenders. “Sobre o quê? Morrer?” O trecho encerra o prólogo, seguido imediatamente pelas imagens aéreas do rio Hudson nos créditos de abertura, cuja simbologia fúnebre parece responder à pergunta de Ray.

Os neons vermelhos que brilham nas noites do *loft*, em especial no início da sequência 5, lembram um visual *noir* próximo demais da obra anterior de Wenders, *O amigo americano*, e do filme que ele preparava na época, *Hammett*, para ser tomado por acidental. Mais evidentemente construída é a sequência da descoberta da internação repentina de Ray (sequência 8): Wenders e Tom saem de uma lanchonete, cruzam com um taxi que supostamente leva Susan e Ray ao hospital e atravessam a rua, sempre vistos do alto e de longe, da sacada do apartamento. A câmera faz uma panorâmica e mostra a equipe na sala; corta para Wenders e Tom entrando e reagindo com surpresa à novidade. Algo similar ocorre no ensaio kafkiano, quando as tomadas rompem a barreira imaginária do prosclênio e acompanham, em movimentos subjetivos, os passeios do ator pelo palco.

Vimos anteriormente que as oscilações narrativas seguem uma linha cronológica inspirada nas duas etapas de desenvolvimento da parceria, acrescidas do epílogo póstumo. Na presença do amigo, o controle que Wenders exerce do material dramático está marcado por traços documentarizantes. O diretor não chega a abandonar as frágeis premissas ficcionais do projeto,⁴³ mas as insere na moldura testemunhal imposta pelas situações de tomada e pela própria autoencenação dos sujeitos. Busca “uma impressão de autenticidade baseada mais na realidade da representação do que na representação da realidade”, como aponta Bill Nichols

⁴³ Wenders reafirmou em várias oportunidades que a intenção da parceria era de realizar uma obra de ficção. Cf., por exemplo, DANEY e ASSAYAS (1980) e DURANÇON (1987).

(1997, p. 240) em outros filmes com bases semelhantes. Mesmo quando serve para afirmar o efeito realista da ficcionalização, a ancoragem no real se realiza através de códigos de veracidade associados à prática documentária, mimetizando uma estratégia comum na ficção que visa encenar episódios históricos, dotar os enredos de impressão de fidelidade factual ou impregnar as narrativas com a realidade imediata que cerca as filmagens.⁴⁴

O uso da dramatização para reconstituir acontecimentos passados predomina no prólogo e nas sequências 3 e 8. A apresentação dos antecedentes imediatos das filmagens coloca Wenders na situação de interpretar um cineasta que incentiva seu amigo doente a realizar *Lightning over water*, enredo pouco desenvolvido que afinal se torna o relato sobre a parceria. O diretor documenta esse processo, quase a contragosto, a cada dia de filmagem ficando mais claro que de outra forma a aventura não resultará produtiva. Ou melhor, ele organiza um documento-processo cuja matéria básica possui uma dimensão factual que a alegoria deforma, porém jamais destrói completamente. Através da narrativização, Wenders reconfigura a verdade experiencial dos sujeitos, mas sem deixar de preservá-la, convertendo o artificialismo pró-filmico num simulacro de circunstâncias vividas. Por exemplo, no breve diálogo matutino do prólogo, Wenders e Ray ficam em cômodos diferentes, quase gritando um para o outro, mantendo uma distância desnecessária e estranha que, no entanto, é útil para aludir à conversa telefônica na qual, segundo a narração *over* do alemão, os mesmos assuntos haviam sido tratados. De modo menos sutil, o jogo de gamão reproduz a dinâmica do relacionamento de ambos e permite a Ray antecipar (e a Wenders esclarecer) o desfecho do filme.⁴⁵

Na frase “a realidade era nossa história por enquanto” (final da sequência 4),⁴⁶ o narrador admite que houve uma etapa do projeto na qual a sua documentação transcorreu de forma consciente, em meio aos esforços dramáticos. O trecho que recebe esse comentário (a chegada à palestra no colégio Vassar) não difere, estética ou narrativamente, dos momentos privados das sequências posteriores (5 e 6), situadas no apartamento de Ray. As captações em torno da palestra mesclam duas estratégias documentárias, o registro observativo no interior da limusine, nas coxias e no discurso de Ray e a abordagem participativa e intimista na sala de espera. Ambos os modos se repetem no diálogo de Wenders e Tom, na projeção de *We*

⁴⁴ Trata-se de um procedimento característico da trajetória inicial do diretor: “Wenders procura tornar a própria realidade transparente, trazer o segredo interior às coisas para a superfície da imagem, e espera que, através da observação cuidadosa, o espectador possa chegar a um vislumbre da singularidade da existência. Essa é uma abordagem puramente fenomenológica da realização filmica” (GRAF, 2002, p. 70).

⁴⁵ Vale recordar que, segundo Susan Ray, o papel de Nick em *O amigo americano* foi elaborado por ele e Wenders durante as partidas noturnas de gamão que ambos disputavam, no apartamento de Ray, após as filmagens de cada dia (BENSARD, 1987, p. 88).

⁴⁶ “Reality was our story for now”. Traduzo “story” por “estória” para realçar o sentido ficcional do termo em inglês usado por Wenders.

can't go home again e no jogo de gamão.

Toda a primeira fase de captação em Nova York parece dominada pelo mesmo recurso pragmático à instrução documentarizante. O mencionado impulso reconstitutivo da captação em película, organizado sobre uma ancoragem factual, é interrompido no sonho alegórico de Wenders (sequência 7), apesar da locução que o contextualiza, mas retorna em seguida, na internação emergencial de Ray (sequência 8) e na partida do diretor para Los Angeles (sequência 10). O ensaio do monólogo (sequência 11) talvez não visasse uma efetiva apresentação teatral, mas não deixa de ser um evento em si (a performance de Gerry Bamman), registrado como tal pela equipe de filmagem. Algo semelhante pode ser dito sobre o diálogo em torno de *Rei Lear* (sequência 12), que transparece os esforços de Blakley e Ray para superar os evidentes obstáculos impostos pela doença, e sobre o improviso da última aparição do americano (sequência 13), com o acréscimo de que neste caso a dramaticidade dos seus enjos adquire traços reais incontornáveis. Finalmente, no epílogo, apesar do retorno das simbologias comuns às aparições do junco e das autoencenações melancólicas e laudatórias, a reunião da equipe está impregnada pelas circunstâncias póstumas reais.

Uma visada documental mais ortodoxa domina as tomadas que registram paisagens urbanas. Na sequência 10, por exemplo, quando as panorâmicas distantes de Los Angeles situam o destino de Wenders ao deixar Nova York, e depois, nas cenas aéreas desta metrópole, vinculadas ao passeio do junco chinês no rio Hudson. As tomadas de helicóptero que aparecem nas sequências 1 (prólogo), 7 (sonho de Wenders) e 11 (no final do ensaio de *Relatório para uma academia*) carregam a simbologia fúnebre posteriormente desvelada no epílogo, mas não deixam de oferecer uma ilustração da geografia singular da metrópole. Há também uma breve captação no elevado da West Side Highway ao entardecer, com rapazes andando de skate, retratando em situação cotidiana o cenário da última imagem de *O amigo americano*⁴⁷ e inserindo um comentário à ideia que o americano acaba de revelar para o final do seu enredo (o junco no rio). Cabe lembrar ainda o enquadramento da asa do avião, tomado pela janela da aeronave, motivo comum nos filmes de Wenders, que serve como uma espécie de asserção visual do deslocamento.

Se o filme e o filme-dentro-do-filme se misturam pela homonímia e pela confluência dos respectivos investimentos pessoais, é lícito supor que a relação especular entre ambos mantém resquícios da opção documental imposta a Wenders pelas circunstâncias. De qualquer forma, o objetivo ficcionalizante realiza-se apenas como registro experiencial, na sua

⁴⁷ No desfecho do filme, Derwatt (Ray) sai caminhando a esmo pelo viaduto deserto.

tematização retrospectiva pelo cineasta. A manifestação mais imediata e evidente do amálgama se dá na natureza diarística da obra, demarcada já pela data da legenda que introduz a primeira cena (“8 de abril de 1979”). A narração *over* do diretor, enquanto ele desce do automóvel como se fosse um detetive de filme policial,⁴⁸ abre o relato: “O voo noturno de Los Angeles trouxe-me a Nova York num dia frio e limpo”.

Ao longo do filme, os depoimentos mantêm o tom confessional (“eu não tinha ideia do que ia acontecer em seguida”, etc.), ancorando a presença fílmica de Wenders na dimensão do testemunho, do relato sobre uma vivência que atravessa as fabulações que deveriam torná-la menos dolorosa. O efeito de verossimilhança do discurso diarístico atinge particular contundência quando envolve também Nicholas Ray. Na sequência 10, o alemão está no taxi, a caminho do aeroporto, e lê um caderno de anotações que recebeu da esposa do amigo. O texto, proferido na voz *over* de Wenders e escrito sobre a tela na caligrafia de Ray, relata seu sofrimento com a doença e as dúvidas quanto ao futuro. O mesmo recurso de sobreposição dos escritos reaparece na imagem panorâmica da última cena do filme.

Divirjo de Antonio Weinrichter (1986), para quem “[e]ssa forma de comentar a ação, em um tom distanciado e retrospectivo (não conta o que acontece, mas o que aconteceu), é o ingrediente básico que acaba por converter *Lightning over water* em *narração* [no sentido ficcional]” (p. 107-108, ênfase no original). Parece-me que o recurso não possui, em si, uma natureza fictivizante. Dependendo do caso pode ocorrer o oposto, como observamos em reportagens e certos documentários explicativos, onde a narração didática, sempre elaborada *a posteriori*, assume função assertiva sobre os fatos registrados. Além disso, o efeito de identificação criado através da locução memorialística e sentimental em primeira pessoa reforça a veracidade do relato, inclusive quando lhe confere coesão. O próprio clima *noir* flerta com esse truque expressivo de empatia.

Ainda que o esforço de ficcionalização sirva para proteger os cineastas das dramáticas circunstâncias que os envolvem, não podemos afirmar que o resultado fílmico da tentativa foi condizente. Eixo de realidade que se preserva ao longo dos espelhos narrativos, a doença de Ray (ou a iminência de sua morte) predomina sobre as eventuais jogadas lúdicas de Wenders. Ninguém está imune a essa ameaça, à delicadeza do momento e às urgências do trabalho, questões que transparecem até nas encenações mais fabulosas, como os sonhos e o imprevisto em torno de *Rei Lear*. Nos rostos e gestos dos indivíduos parece haver uma espécie de tensão circumspecta às voltas com o “real que ameaça a cena”, na expressão de Jean-Louis Comolli (2008, p. 169). Recorrendo a outra formulação deste autor, a respeito das marcas do tempo

⁴⁸ Ou o criminoso Tom Ripley (Dennis Hopper), chegando para visitar Derwatt (Ray) em *O amigo americano*.

nos corpos documentados (p. 226-227), podemos apontar que o registro do corpo maltratado de Ray revela sempre a “inscrição verdadeira” dos efeitos de uma enfermidade que progride visivelmente, escapando ao artifício, e que transparece uma experiência temporal de finitude e inexorabilidade.

No esboço de enredo que resulta do jogo especular de perspectivas complementares planejado fora de cena por Wenders e Ray, os dois representam a si mesmos, dentro de um regime dramatizado de encenação onde predomina o “pacto narrativo” estabelecido pelos realizadores e entre estes e os demais participantes. Vimos que, apesar da tênue camada ficcional da premissa de Ray (de fato, a rigor, nunca realizada) e dos improvisos do terceiro bloco, os sujeitos reais não incorporam outras identidades diante da câmera. Todos mantêm seus nomes e assumem funções adequadas aos respectivos “papéis” sociais que desempenhavam antes que o projeto fosse iniciado. Mesmo nos improvisos, a carga ficcional limita-se às regras internas do arranjo lúdico envolvido em cada cena, jamais interferindo na consciência do espectador quanto à veracidade performativa dos fatos registrados. É Gerry Bamman que vemos interpretar o monólogo kafkiano, Ronee Blakley que vemos atuar como filha de Ray e assim por diante. Como aponta Comolli (2008, p. 85) na prática documentária em geral, Wenders filma “representações já em andamento, mise-en-scènes incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações”.

Para compreendermos o papel do vídeo no conjunto da obra, precisamos localizá-lo descritivamente na montagem de Wenders. As menções à película contextualizam a presença do magnético e a pontuação das frases delimita os cortes operados na montagem.

1. Prólogo.

Película: Wenders em plano médio, no sofá, onde acorda. No lado oposto, ao fim do corredor, a silhueta de Ray, recostado na cama, banhado pelo sol. No meio do caminho, Susan pratica ioga. Os amigos conversam à distância. Tom sai de um cômodo e se aproxima com a Betamax. Começa a filmar o alemão.

Vídeo (7 min. 56 s.): Wenders se remexe no sofá. Olha para a câmera de Tom e continua a dialogar com Ray. Trechos com refletores. Uma palma de mão. Susan faz ioga. Imagens indefiníveis. Um técnico monta o filme num carretel. Membros da equipe ao redor de uma mesa de escritório. Imagens indefiníveis. Wenders deitado na cama de Ray, com este ao seu lado. Membros da equipe manuseiam petrechos de câmera. Novamente Wenders e Ray na cama, com um movimento pelo teto e pelas paredes. Ray fuma na cama. Wenders cuida da continuidade (“você tem sempre o cigarro na mão esquerda”). O alemão dá instruções para os

técnicos. Ray, na cama, em primeiro plano (ouvimos a marcação da claquete e a réplica de Wenders), afirma que está começando um novo trabalho.

3. Diálogo na cozinha.

Película: terminam os créditos de abertura (sequência 2).

Vídeo (15 min.): Ray passeia pelo estúdio, apoia no suporte de um refletor, acende um cigarro. Ray e Wenders se entreolham, enquanto um assistente de câmera mede a distância focal do rosto do americano, observado pelo operador. Ray passa diante dos técnicos, na cozinha, ouvindo Wenders iniciar o diálogo (“eu não vim para falar de morrer, Nick”) e repetindo suas falas com ar zombeteiro.

4. Palestra no Colégio Vassar.

Película: a limusine conduz Wenders, Ray, Susan e Tom ao evento.

Vídeo (18 min. 38 s.): a janela traseira do veículo, tomada do interior, com o rosto de Ray parcialmente enquadrado em primeiro plano.

Película: Ray e Susan conversam sobre a palestra. Tom os filma.

Vídeo (19 min. 23 s.): Susan, em primeiro plano, dirigindo-se à câmera, pede alegremente que Tom pare de filmar (“Você pode ir embora?”).

Película: rápida inserção de Tom com a câmera.

Vídeo: continuando a tomada anterior, na limusine, Ray pergunta a alguém que horas chegarão (antes da resposta, ruídos sonoros e visuais marcam o corte). O americano utiliza um barbeador elétrico. Susan, sozinha, no lado oposto, observa a paisagem. Wenders viaja em silêncio diante da moça. A estrada pelo para-brisa do veículo.

Película: mais tarde, assistimos a um trecho da palestra do diretor. Wenders e a equipe filmando em 35 mm. Tom na plateia, com Susan e um técnico atrás de si, gravando na câmera de vídeo.

Vídeo (28 min. 45 s.): Ray, no palco, em primeiro plano, continuando suas memórias sobre *Paixão de bravo*.

5. Momentos de intimidade no apartamento de Nick.

Película: um aparelho de TV transmite a palestra de Ray. Wenders junta-se a Tom, na penumbra, e indaga desde quando ele realiza aquelas fitas. Tom responde “algumas semanas” (contrariando a ideia, sugerida pela reconstituição da sequência anterior, de que as gravações haviam acabado de ocorrer). “Nick disse para você gravar?”, pergunta Wenders. “Não”, Tom

responde.

Vídeo (de 31 min. 36 s. a 32 min. 50 s.): inserções da palestra de Ray.

7. Sonho de Wenders.

Película: a cidade e o rio, vistos do junco.

Vídeo (47 min. 27 s.): imagem de Ray na palestra, sobreposta à da câmera no veleiro (em película). Tomadas trêmulas e oscilantes, em câmera lenta, com Ray dormindo na cama.

Película: o sonho prossegue, envolvendo Tom e Wenders no cenário de hospital.

Vídeo (48 min. 27 s.): breve inserção de Wenders no leito.

Película: no sonho, Tom parte em direção a Wenders, para estrangulá-lo. A locução do diretor aborda a onipresença dos técnicos nas experiências de filmagem.

Vídeo (48 min. 40 s.): a equipe trabalhando, de frente para a câmera de Tom.

9. Visita a Ray no hospital.

Película: o táxi estaciona diante do hospital. Wenders desce correndo (sozinho) e entra no prédio.

Vídeo (51 min. 06 s.): Ray no leito. Movimentos erráticos pelo cenário: criado-mudo, luminária, crucifixo na parede, o americano recostado. Wenders e Ray, de perfil, conversam sobre a continuidade do projeto. Janela do quarto, com os prédios no lado oposto (o diálogo continua, *off*). Ray acende um cigarro. Prédios pela janela, um ônibus na rua ao fundo. Ray segue falando. Inserção de um jogo de hóquei que ecoa da TV. O diálogo prossegue, em plano-contraplano. Imagens indefiníveis.

11. Ensaio do monólogo kafkiano.

Película: Wenders e Ronee entram no teatro. Na plateia, Tom filma Ray dirigindo Gerry Bamman.

Vídeo (59 min.): breve tomada de Ray, na continuidade do seu diálogo com Bamman.

Película: Tom vira a câmera à frente (na direção do palco).

Vídeo (59 min. 09 s.): o operador de câmera e seu assistente durante a filmagem em 35 mm (nota-se que estão na plateia, e que, portanto, há um falso *raccord* com o movimento de Tom). Imagem trêmula das poltronas vazias.

Película: o ensaio continua. A certa altura, Tom aparece no proscênio, gravando, ao lado de refletores e rebatedores de luz.

Vídeo (1 h. 04 min.): Wenders guia os movimentos do operador de câmera, no palco,

junto à lousa rabiscada por Bamman.

Percebemos que as inserções do magnético ocorrem de maneira contínua, embora desigual, nos dois atos iniciais do filme, aparecendo pela última vez no final do segundo bloco (sequência 11). É evidente que, indissociável do manuseio da câmera Betamax por Tom Farrell, o vídeo exige sua presença física nas circunstâncias de registro. Essa limitação justifica a falta de imagens magnéticas nas sequências 2 (créditos de abertura, dominados por imagens aéreas do junco e pela interpretação de Ronee Blakley da canção-título) e 10 (quando Wenders deixa Nova York), mas não, porém, a que ocorre nos demais casos. Sabemos, pelo registro fotográfico dos bastidores, que Tom participa da projeção de *We can't go home again*, da descoberta da internação emergencial de Ray e do epílogo, além de presenciar as filmagens do improviso sobre *Rei Lear* e da última aparição de Ray. Não podendo aferir se o ator gravou todas as circunstâncias,⁴⁹ limitamo-nos a apontar que, até a ruptura marcada pelo agravamento da saúde de Ray e pela viagem de Wenders, o vídeo contribui para o modelo especular das narrativas interpostas, sendo mesmo imprescindível à sua dinâmica. Deixa de intervir, contudo, no tom melancólico e fabuloso do desfecho em 35 mm.

Embora pertençam ao universo pró-fílmico das experiências registradas na película, as gravações de Farrell extrapolam a moldura diegética que envolve o ato de filmar da equipe. Elas produzem flagrantes que revelam os bastidores da gestação de *Lightning over water*, a partir de um ponto de vista necessariamente alternativo ao da câmera 35 mm. No prólogo e nas sequências 3, 4, 7 e 11, o vídeo antecipa as imagens da película, mostrando os preparativos de uma cena que veremos a seguir, ou desvela retrospectivamente algo que assistimos, inserindo detalhes e ângulos ausentes da decupagem feita por Wenders nas locações. Na sequência 9, única totalmente registrada em vídeo, este substitui a película no relato (devido, imaginamos, às restrições logísticas da visita ao hospital), com viés essencialmente documental. A autonomia enunciativa do magnético se repete brevemente nos trechos esparsos da palestra e, com outro efeito, na superposição da imagem de Ray durante o sonho de Wenders (sequência 7).

Salvo nas exceções mencionadas acima, as gravações em vídeo são indissociáveis da encenação principal e incapazes, sozinhas, de construir sentidos de legibilidade e contexto. No prólogo e em partes das sequências 4, 7 e 11, as oscilações entre os suportes têm natureza *paratática*, isto é, resultam de pouca utilidade para o estabelecimento de uma organização

⁴⁹ A julgar pelo seu estado de espírito pesaroso, avesso ao rumo dos trabalhos nos últimos dias, é possível que ele de fato não tenha utilizado a câmera de vídeo naquelas ocasiões (cf. FARRELL, 1980, p. 25).

causal ou cronológica dos eventos. Há evidências (vestuários, posições de corpos e objetos, diálogos *off*) de que as imagens das câmeras de Tom e da equipe registram circunstâncias díspares, com saltos ou inversões temporais. O mencionado *raccord* impossível da gravação no ensaio (Tom vira-se para o palco, mas suas imagens captam a plateia) ilustra certa despreocupação de Wenders com o simulacro da continuidade, inclusive quando pareceria lógico reforçá-la. Assim, o vídeo afirma a veracidade das situações de tomada, mas ao mesmo tempo expõe a natureza artificial das encenações que as perpassam e que não deixam de incluir o uso da própria Betamax.

As imagens em vídeo estão vinculadas a Tom, o ator, que jamais filma a si mesmo e só ganha existência quando participa da encenação que o torna “Tom”, o personagem do amigo e assistente de Ray. Abusando um pouco das aspas, existe uma “câmera de vídeo” inscrita no universo diegético dramatizado, discreta a ponto de não interferir na sua dinâmica, e uma efetiva câmera de vídeo que serve de fonte subentendida das imagens magnéticas. Preso ao “lado humano” de Tom, como afirma Philippe Dubois (2004, p. 220), portanto a uma dimensão que foge ao controle absoluto dos diretores, o vídeo insere no relato um componente experiencial que a ficção, sozinha, não seria capaz de forjar. A individualidade que opera a câmera também é apenas conotada pelo que vemos na película, num jogo de *raccords* de gestos e olhares que constrói a sensação de ser Farrell o autor real de todas as imagens em vídeo (só sabemos não se tratar de Wenders nem de Ray). “Como em Vertov”, continua Dubois (p. 221), “a visão da câmera introduz a visão por ela produzida”.

O vídeo realiza uma espécie de sutura entre os espaços diegético e extradiegético, rompendo a ilusão naturalista do primeiro com a suposta espontaneidade do segundo e embaralhando seus respectivos códigos de realismo.⁵⁰ Isso inclui a relação dos indivíduos com os aparatos de filmagem e de gravação, fazendo como se o primeiro não existisse e demonstrando estar cientes da presença do segundo. Uma passagem significativa ocorre na viagem para o colégio Vassar (19 min.). Tom, Ray e Susan estão no interior da limusine, o primeiro gravando os outros dois com sua câmera de vídeo, todos filmados em película. É notável como o casal ao mesmo tempo atua para câmera de cinema (fingindo ignorá-la) e interage com a de vídeo: em 35 mm, Ray, que ocupa todo um lado do quadro, estica a mão e puxa Susan para junto de si; ela, claramente se esquivando da imagem fotográfica, dirige-se à câmera Betamax, pedindo que Tom pare de gravá-la (*Figuras 4 e 5*).

⁵⁰ Wenders relata assim a descoberta das imagens em vídeo: “na sala de montagem, havia uma televisão: de um lado, a mesa de montagem; de outro, o Betamax. Vimos o filme na mesa de montagem, depois nos viramos para ver o vídeo. Era curioso, o vídeo era quase um modo de olhar atrás das imagens em 35 mm, ou seja, de olhar as condições de filmagem (as luzes, o trabalho)” (apud DUBOIS, 2004, p. 225).

Figura 4: Tom gravando Susan e Ray na limusine.

Fonte: arquivo digital do filme.

Figura 5: Susan reagindo à câmera Betamax.

Fonte: arquivo digital do filme.

Parte da força do vídeo na obra resulta dessa operação de verossimilhança ligada à associação da imagem com o sujeito que a produz. Analisando o uso da câmera subjetiva pelo discurso ficcional, François Niney (2002, p. 211-212) afirma que o recurso quebra a identificação inconsciente (primária) do espectador com o ponto-de-vista soberano “das coisas narrando por si mesmas”, o costumeiro efeito discursivo de ausência do “Mostrador” ficcional. A câmera subjetiva institui uma “visão em ato”, um gesto de filmar que é também o de mostrar e que nos aprisiona à identificação (secundária) com um sujeito pertencente à esfera diegética. De forma análoga, o vídeo inscreve na película de *Um filme para Nick* um

fora-de-campo que nos lembra a dimensão factual que abarca o encenado. É uma atestação da falibilidade probatória do fotográfico, mas também da veracidade do conjunto. Assim Niney resume a questão: “a irrupção do fora-de-campo no campo parece produzir menos uma ruptura do espaço ‘imaginário’ do filme (mesmo documentário) do que um alargamento do espaço do real” (p. 223).

Outra fonte de legitimidade documental do vídeo advém de sua plasticidade peculiar. Lembremos que a câmera Betamax ⁵¹ operada por Tom Farrell, modelo historicamente rudimentar da tecnologia magnética, é um equipamento doméstico, de resultados inferiores aos dos canais de televisão da época. As luzes fortes “estouram” com facilidade, criando manchas quase brancas sobre as superfícies. Nas baixas luminosidades, os ruídos visuais chegam a formar uma tela granulada sobre a imagem. O chamado “balanço de branco” da câmera é falho, saturando e às vezes desnaturando as cores sob luzes de espectros diferentes. Os vermelhos explosivos das roupas ⁵² e as faces róseas, com azuis e verdes mais pálidos, configuram marcas estéticas inevitáveis das imagens, devido às circunstâncias de gravação, sempre em interiores e usando iluminação natural ou derivada dos equipamentos afinados para a câmera 35mm.

A elaboração da banda sonora contribui muito para realçar o choque entre os suportes. Quando o vídeo se interpõe à película, há um barulho eletrônico marcando a ruptura, uma espécie de ênfase sonora da interrupção. Durante a captação do microfone embutido na câmera Betamax, ouvimos um chiado agudo e contínuo, que se associa aos murmúrios indistintos do entorno e chega a dificultar o entendimento das falas. Consequentemente, o resultado final inclui dois tipos de som direto, cujas diferenças simulam as heterogeneidades da superfície imagética. Esse contraste se acentua no retorno da sonorização límpida dos trechos em película, com a narração *over* de Wenders e as melodias da trilha incidental, baseadas em efeitos de mistério e ameaça típicos da ficção *noir*.

O aspecto cru e improvisado do magnético dificulta a sedução imersiva pela diegese, põe em relevo a materialidade do aparato de filmagem e traz consigo um efeito de realismo que desestabiliza as sequências em 35 mm, rompendo a sua ilusão de controle e os seus

⁵¹ “Betamax” foi o nome comercial de um equipamento de gravação em vídeo (VCR) lançado pela Sony em 1975. O aparelho utilizava fita magnética de meia polegada, acondicionada em chassis portáteis, e podia ser acoplado a uma televisão. Era necessário transportar uma valise de ombro com a mídia a ser gravada (www.sony.net/SonyInfo/CorporateInfo/History/SonyHistory/2-01.html).

⁵² Wenders, Ray e Tom repetem um padrão de vestuário baseado em vermelhos e ocres. O americano usa em diversas cenas a mesma camisola vermelha com a qual desperta no prólogo. Algumas locações, como os assentos e as cortinas do teatro do ensaio kafkiano, apresentam essa tonalidade. Semelhante paleta foi usada em *O amigo americano* e *Hammett*. Os vermelhos fortes são reincidentes na obra de Wenders, marcada por acentuado cromatismo (*Paris, Texas*, por exemplo).

artificialismos estético e enunciativo. Philippe Dubois (2004, p. 219) aponta como esse procedimento serve à exibição do esforço para realizar o plano-contraplano do diálogo na cozinha (sequência 3), mas poderíamos incluir outras inserções menos elaboradas, às vezes francamente ilegíveis, que se intrometem no relato e na presunção de credibilidade que a película possa lhe conferir. Por exemplo, logo após Tom aparecer gravando pela primeira vez, no prólogo, temos uma série de movimentos rápidos da Betamax pelo set, cobrindo superfícies indefinidas antes de se fixar em alguma ação. Há também inserções quase instantâneas de uma tela preta, uma branca e outra coberta de estática, fazendo uma espécie de pontuação cadenciada dos saltos de perspectiva.

Esses brevíssimos trechos de “imagens quaisquer” colocam em segundo plano o reconhecimento dos objetos, de sua localização no espaço fílmico ou das circunstâncias de registro, fraturando a relativa clareza das sequências em magnético e a continuidade espaço-temporal das ações registradas no suporte. Desta maneira, estabelece-se uma relação também paratática, e de cunho igualmente especular, entre os subconjuntos visuais impressos no vídeo. O registro presencial dos fatos é entrecortado por imagens e sons que denotam apenas sua materialidade, restringindo-se a ostentar os vestígios do suporte e do equipamento de captação na superfície percebida pelo espectador. Ligados ao ato de gravação de Tom, os trechos realçam o aspecto fortuito do gesto de flagrar as filmagens, o “estar ali” do vídeo, reproduzindo no seu interior um efeito similar ao que ele próprio desempenha em relação às narrativas da película.

Não estamos longe da descrição que Arlindo Machado (2011, p. 127) faz das novas potencialidades artísticas trazidas pelo vídeo, “na direção da distorção, da desintegração das formas, da instabilidade dos enunciados e da abstração como recurso formal”.⁵³ Embora preserve certa função indicial no registro dos bastidores de filmagem, o uso do magnético extrapola essa dimensão de evidência, conferindo às cenas uma expressividade plástica parcialmente desvinculada do anseio de mostrar as situações de tomada. O aspecto “falho” do vídeo, que envolve também a exploração da falta de apuro de Tom no manejo do equipamento, adquire aqui um papel estético autônomo, “objetificando” a imagem e o som resultantes. Nesse aspecto, quanto mais o vídeo atesta sua própria realidade física, menos reforça a

⁵³ A partir dos relatos de A. L. Rees (1999, 87-90), lembramos que *Um filme para Nick* foi realizado no final do período em que os primeiros grupos de artistas plásticos incorporaram experiências com a tecnologia do vídeo. O reconhecimento do potencial criativo do suporte chegaria logo ao circuito comercial, com o advento da MTV e a popularização dos videoclipes. O autor também sugere elos entre Wenders e o cineasta experimental Stan Brakhage, através do apreço pelos *road-movies* e da valorização dos “índices ou traços da resposta do cineasta às experiências” (p. 69-70). Em outro contexto, seria interessante apreciar as correspondências entre a obra de Wenders e o “romantismo lírico” de Brakhage.

verossimilhança das situações flagradas, deixando-as em segundo plano. O fato de Wenders ter acrescentado resquícios ilegíveis ou confusos ao relativamente pouco numeroso conjunto de inserções em vídeo sugere que seu interesse na ruptura da legibilidade “transparente” do fotográfico passa pela ostentação momentânea do vídeo como “imagem-presença”, nos termos de Philippe Dubois (2004, p. 106), “bem mais do que uma imagem-representação”.

Qualificar essa presença é exercício temerário. Podemos concordar com as afirmações de Dubois sobre a dicotomia significativa das diferentes plasticidades, um antagonismo entre o apuro visual do fotográfico e a plasticidade opaca, trêmula e desfocada do magnético. Também parece razoável a afirmação do autor sobre o papel do vídeo em romper as distâncias visuais (físicas, mas também simbólicas) entre os dois cineastas e em quebrar a ilusão de homogeneidade tridimensional da decupagem clássica em película, provocando “o achatamento do espaço, o desdobramento do volume, a transformação de toda profundidade em frontalidade” (p. 223). Mas não soa convincente opor, em *Um filme para Nick*, “o otimismo” e “a esperança” da imagem filmica “limpa” (p. 220) ao “papel negativo, pessimista, orientado para o passado (para a morte)” da sujidade eletrônica (p. 221). O contraexemplo mais forte reside na notória cena de improviso que os enjoos de Ray interrompem (sequência 13), momento carregado de dramaticidade e fatalismo, captado em película, que tira parte de sua contundência justamente do apuro visual do suporte e dos recursos técnicos associados a ele.

Na sua introdução para uma coletânea de ensaios de André Bazin, Ismail Xavier (1985) recorre a esse trecho do filme de Wenders para ilustrar o viés obsceno que o teórico francês atribuía à exibição do sexo e da morte. Xavier considera a cena final de Ray “uma passagem extraordinária do cinema”, realizando a “profanação de um instante que deveria ser único, o horizonte de obscenidade da experiência individual irreduzível” (p. 8) que se transforma em objeto de contemplação reiterada pelo público.⁵⁴ Na próxima subseção da análise (“O peso da ambiguidade”), retomarei as objeções morais ligadas à insistência de Wenders em alongar o padecimento de Ray diante da câmera e ao eventual desrespeito do primeiro pela privacidade do americano. Aqui importa realçar que a superfície artificiosa da encenação de Wenders e os recursos plásticos adotados na captação em película, apesar de talvez servirem para resguardar as fragilidades de Ray, são incapazes de bloquear a constatação visual dos cruéis efeitos da doença. As rupturas do vídeo possuem uma dramaticidade própria, mas não exclusiva no que tange ao efeito desconcertante de assistir ao drama pessoal do diretor.

⁵⁴ “Quando se assiste ao filme de Wenders e se procura assimilar o impacto da ‘cena’, vem a experiência direta da força deste resíduo, deste rastro do real na imagem cinematográfica. E se constata (...) a feição peculiar do mundo na tela, o poder da imagem cinematográfica de preservar a autenticidade da duração, trazer a espessura de um instante vivido” (XAVIER, 1985, p. 8).

Haveria muito a ponderar sobre como a “objetividade essencial” da imagem, tão cara a Bazin (1985, p. 22), leva o espectador a confundir a gravidade do fato com o incômodo causado por sua exposição. Parece-me que a “transferência da realidade da coisa para a sua reprodução” ocorre segundo repertórios subjetivos historicamente determinados e não se realiza de maneira homogênea em âmbito individual. E decerto o pensamento baziniano precisaria ser rediscutido em relação às visualidades dos suportes não fotográficos, problema que *Um filme para Nick* levanta e que Wenders abordará de maneira mais direta ao longo de sua carreira.⁵⁵ Mas é inegável que o constrangimento dos amigos parece realçado porque, no registro específico da última cena de Ray, a ruptura com a linha dramática anunciada ganha uma transparência inequívoca, que nos impede de suspeitar da sua autenticidade. “Quando um plano dura, ele dói”, afirma Comolli (2008, p. 60), e aqui o efeito se acentua através do alongamento de autoencenações que perderam as referências ficcionais.

O próprio Wenders, em certo ponto do relato (sequência 5), associara o olhar da câmera de filme à constatação ameaçadora do inexorável. Esse trecho, que já mencionei parcialmente, merece aqui uma transcrição mais completa:

Algo acontecia cada vez que a câmera estava apontando para Nick, algo sobre o qual eu não tinha controle. Não era a câmera em si, era olhar para Nick através do visor. Como um instrumento muito preciso, a câmera mostrava clara e cruelmente que o seu tempo estava acabando. Não, você não poderia perceber isso a olhos nus. Sempre havia esperança. Mas não na câmera.

Convém ressaltar que a sensação fatalista do cineasta deriva mais do recorte desenhado pela objetiva da câmera e da intermediação tecnológica envolvida do que propriamente da natureza fotográfica da imagem. A constatação do inexorável se realiza com a pregnância trágica que o isolamento do quadro e a proximidade ótica inscrevem à figura de Ray, apartando-o momentaneamente do contato humano e do entorno saturado de estímulos emocionais e distrações técnicas. Algo parecido ocorre no interior do construto ficcional da última cena do americano, quando a limpidez plástica, a cenografia hospitalar estilizada, o feixe de luz vermelha cobrindo Wenders, o *travelling* rápido sobre ele e o figurino peculiar de Ray⁵⁶ instruem uma leitura fictícia do relato, de resto inseparável do tema onírico. Apesar desses artifícios, contudo, a cena se deixa tomar pela realidade pungente da doença, pela triste fragilidade do ato de fingir e, enfim, pela inviabilidade do jogo performativo proposto no

⁵⁵ Retornarei a esse tema ao tratar de *Tokyo-Ga* e *Identidade de nós mesmos*.

⁵⁶ É o único momento do filme em que Ray usa o tapa-olho, presente apenas em suas imagens de *We can't go home again*.

filme. A passagem está saturada pelo “excesso” que Bill Nichols define (1997, p. 189) como “o fortuito e o inexplicável, o que se mantém ingovernável dentro de um regime textual presidiado pela narrativa”.⁵⁷

A análise de Nichols se refere a um repertório filmico onde a associação entre narrativo e ficcional faz sentido, de maneira análoga à efetuada na última cena de Ray. Embora esse nexos não sirva como regra, pois a narratividade também opera no universo documental, é interessante verificar a diferença entre os efeitos de ruptura que as marcas da doença provocam na representação fotográfica e na magnética. Basta compararmos a dramática tentativa final de improviso com a única passagem inteiramente captada em vídeo, de teor dramático similar: a visita que Wenders e Tom fazem a Ray no hospital (sequência 9). Ali, a captação integral em Betamax não foge à premissa documentarizante já associada ao suporte e à exibição crua do padecimento físico de Ray. Se, como aponta Dubois (2004, p.220), a câmera incorpora um ponto de vista intrusivo na privacidade da conversa íntima dos amigos, sabemos não haver outra possibilidade de conhecermos uma etapa relevante do projeto. A fragilidade do americano parece compatível com as circunstâncias de filmagem e adequada à esfera situacional que a envolve. O trecho rompe a linearidade narrativa do conjunto, mas não oferece uma irrupção involuntária dentro de um artifício preparado para atingir outros efeitos.

Ainda que de fato veja no magnético uma espécie de “avesso” do fotográfico,⁵⁸ Wenders não os opõe segundo critérios de fidelidade factual. Prefere antes manipular seus códigos visuais para explorar os respectivos efeitos de autenticidade e a adequação dos suportes às dimensões experienciais das circunstâncias de registro. O contraste de acabamento plástico simboliza o contraste dos regimes de verossimilhança envolvidos, mas é no encontro das dimensões expressivas que se materializa o caráter ambíguo da obra, e não numa propensão ontológica de cada aparato à “revelação” do mundo empírico. Isso nos leva a sumarizar dialeticamente as mencionadas tendências para a “opacidade” e a “transparência” que

⁵⁷ “Tem nome esse excesso? Eu diria que tem um nome sensível e familiar: história. Como referente do documentário, a história é o que sempre está fora do texto” (NICHOLS, 1997, p. 191).

⁵⁸ “[O] vídeo, imagem suja, estriada, ontologicamente obscena, aparece assim como o Outro, o avesso da imagem limpa do cinema. E a alternância, a passagem de um ao outro, funciona como tentativa desesperada de circunscrever um objeto impossível, uma fenda central, um duplo objeto que é o irrepresentável absoluto: o cinema e a morte, ambos se efetivando” (DUBOIS, 2004, p. 126-127). Dubois insere o paralelo entre os suportes no dualismo geral do filme (pai e filho, EUA e Europa, etc.), dando ao vídeo um papel desestabilizador que não percebemos nos outros casos. É interessante a ideia de que as oscilações entre magnético e película configuram uma busca de Wenders para abarcar fenômenos a princípio inapreensíveis (a realização do filme e a doença de Ray). Mas caberia acrescentar que essa estratégia pertence a um sistema discursivo mais amplo, de caráter reflexivo, onde o vídeo desempenha papel apenas auxiliar e o flerte do cineasta com o intangível chega à dimensão ética. Retornarei à questão na parte seguinte, “O peso da ambiguidade”.

caracterizam tanto o vídeo quanto a película, tendo em vista as oscilações entre as premissas documentais e fictivizantes da obra.

A corporeidade impressa na imagem rude e confusa do magnético revela o gesto de empunhar o aparelho e exhibe, por contraste, a distância entre o ato de filmar e o apuro fotográfico resultante em 35 mm, que de certa maneira dissimula o trabalho da equipe e os equipamentos utilizados. Salientando a ocultação enunciativa e a experiência algo impessoal das dramatizações em película, o vídeo legitima a si mesmo enquanto índice fenomenológico das vivências que geraram *Um filme para Nick*. Mas esse processo de legitimação não deixa de reforçar os impulsos documentais que atravessam o tênue jogo ficcional dos diretores, endossando a veracidade testemunhal da narração *over* do diretor. Recorrendo a terminologia usual na esfera linguística, podemos ver na ancoragem objetivista do magnético uma *função dêitica*, responsável por situar o aparato fotográfico no contexto da captação, estabelecendo os partícipes e as circunstâncias do projeto.⁵⁹

As imagens da película também funcionam como evidências factuais dos flagrantes magnéticos, pois exibem o resultado dos esforços de realização de *Lightning over water*. Sem essa contextualização, os flagrantes instáveis da câmera de Tom correriam o risco de serem tomados como artifícios mimetizando efeitos documentarizantes considerados típicos do aparato amador de gravação.⁶⁰ A rigor, é a existência indiscutível das cenas em película produzidas pelos sujeitos, nas circunstâncias flagradas em vídeo, que o ancora no domínio do registro histórico. Entretanto, se o “Tom” que opera a Batamax faz-se visível apenas no espaço diegético do 35 mm (as outras pessoas aparecem nos dois suportes), as imagens em vídeo jamais deixam de constituir o evento criativo que se materializa na obra como um todo. A película atesta a existência de um ator gravando na mesma medida que atesta quaisquer encenações adjacentes.

A premissa documentarizante da obra vincula-se a um impulso constatativo baseado na facticidade de elementos como a doença de Ray, sua amizade com Wenders e Tom, a presença da equipe, as filmagens, etc. Os atos performativos das referências intertextuais, dos

⁵⁹ Essa ideia aparece na rebuscada análise de Susan Scheibler (1993, p. 136) sobre *Um filme para Nick*. A autora parte de uma ótica desconstrutivista para argumentar que o filme exemplifica a noção de Jacques Derrida de que “todo texto é um duplo texto”, um jogo que inclui não apenas a significação, mas também o trabalho de constitui-la. Scheibler se baseia nos conceitos de constatativo e performativo desenvolvidos pelo linguista John Austin para qualificar os “atos de fala” e depois utilizados como referência na obra derrideana. A base de minhas reflexões a respeito vem do texto de Scheibler.

⁶⁰ François Niney (2002, p. 305) inclui nessa categoria filmes como *O diário de David Holzman* (1967), *Aconteceu perto de sua casa* (1993), *Bruxa de Blair* (1999), etc. Wenders utilizará expressivamente o efeito plástico do aparato doméstico operado pelos protagonistas em *O estado das coisas*, *Até o fim do mundo*, *O céu de Lisboa* e *Palermo shooting*, além do super-8 assistido pela família em *Paris, Texas*.

improvisos e das simbologias fúnebres, por outro lado, envolvem gestos que significam em si mesmos, na sua própria materialização, e que estão dissociados de qualquer asserção de veracidade acerca do mundo histórico. Essa dicotomia embaralha as relações entre película e vídeo na obra de Wenders, pois ambos servem ao mesmo tempo para asseverar as circunstâncias da tentativa de realização de *Lightning over water* e os exercícios narrativos gerados pelo substrato ficcional. Se o magnético desvela os bastidores das filmagens, é a encenação dramatizada da película que exhibe a captação na Betamax. O vídeo ostenta as marcas de construção do seu efeito de autenticidade espontânea e imediatista, possibilitando ao 35 mm se confundir com o desenvolvimento da parceria e por em relevo a própria natureza artificial do jogo. O filme se constata enquanto performance, mas há uma performance metadiscursiva nessa constatação.

Notamos aí um desdobramento epistemológico da organização narrativa em abismo, algo que parece inevitável se considerarmos que os enredos preparados por Nick e Wenders possuem forte ligação com suas individualidades empíricas. Nesse caso, a homonímia entre o enunciador do relato final e o sujeito diegético tem consequências que vão além de apenas instituir o eixo de analogia apontado por Julien Dällenbach (1977, p. 65) como necessário à estrutura especular. O “Wenders” da dramatização incorpora um “órgão de verdade” (p. 73) que legitima discursivamente a voz “autoral” do Wenders cineasta, que por sua vez afirma a própria incapacidade de esclarecer os fatos, embora tente fazê-lo através da subjetividade fílmica. Por mais instável que resulte o equilíbrio de ambas as construções, o espelho autorreflexivo assume estatuto privilegiado no efeito de verossimilhança, ressignificando a experiência testemunhal com base na realidade indiscutível da tentativa de ficcionalizá-la.

Talvez devêssemos admitir que essa ambiguidade fragiliza o estatuto documentário do filme.⁶¹ Seria o caso de acrescentar, porém, que a estratégia de Wenders quebra a premissa documental para rearticular a experiência da filmagem num discurso ensaístico que não deixa de permanecer tributário de certo comprometimento com os fatos. Ou, no mínimo, de um comprometimento com o gesto criativo de impedir que os fatos se apropriem da aventura lúdica dos amigos. Ademais, como a cena final de Ray demonstra de maneira eloquente, a pulsão irrevogável da realidade “documentariza” o relato de qualquer maneira. Reformulando a citação de Scheibler inserida na nota anterior, podemos afirmar que, enquanto performa sua

⁶¹ “Nesses pontos, a estrutura do documento escorrega por entre e ao redor das categorias claramente demarcadas do constativo e do performativo, permitindo ao texto chamar a atenção para seus próprios limites genéricos. (...) Um filme como *Lightning over water* performa seu próprio status nas margens da instituição cinematográfica. (...) Enquanto documenta a morte de Nicholas Ray, ele também documenta sua própria morte, sua própria incapacidade de permanecer um puro constativo, perdido na performance que marca seu eclipse” (SCHEIBLER, 1993, p. 145).

tentativa de superar o constatativo, Wenders também documenta a incapacidade da imagem de permanecer num âmbito puramente performativo, perdida na constatação dos limites corporais que marca o eclipse momentâneo da performance. Em outras palavras, mesmo que encene produzir uma obra ficcional livre da doença do amigo, o diretor acaba realizando um documentário sobre a impossibilidade dessa encenação ocultar o padecimento físico de Ray.

2.3 O peso da ambiguidade

O ato de filmar pessoas em condições extremas de fragilidade física, psicológica ou social implica amiúde um exercício desigual de prerrogativas, no que tange à significação expressiva das imagens do sofrimento. Mesmo quando se exibem de maneira voluntária, indivíduos que sofrem costumam ser incapazes de limitar a exposição das próprias vulnerabilidades ou de antever suas posteriores manipulações no discurso global das obras a que se destinam. Nesse aspecto, ainda que desconsideremos certos exageros sobre as liberdades que Wim Wenders teria tomado,⁶² o conhecimento dos bastidores de *Um filme para Nick* nos leva a questionar as atitudes do cineasta no decorrer dos registros e na organização do material. Sabendo que o diretor remontou a obra visando um resultado menos incômodo, imaginamos que a amenização do potencial depreciativo das cenas brutas de alguma forma dissimula o verdadeiro padecimento de Nicholas Ray no processo. E o fato de parte dessas dificuldades permanecer na versão definitiva sugere a sua real contundência para o protagonista.

Por outro lado, contudo, o vasto conhecimento cinematográfico de Ray e os papéis criativos que ele desempenhou no filme adquirem natureza excepcional diante do sofrido universo de vítimas do abuso voyeurístico.⁶³ Também as singulares circunstâncias de gestação da obra e suas complexidades formais dificultam juízos baseados nos critérios humanistas aplicáveis à filmografia com temática assemelhada. Embora desconheçamos as impressões de Ray no processo, pois ele interrompeu seu diário antes do início das filmagens, o temperamento do cineasta parece impermeável a admoestações opostas a seus planos criativos, especialmente em situações de tamanha dramaticidade. E é improvável que ele não estivesse cômico do resultado das captações ou do tipo de exposição a que se entregava. Supondo as

⁶² Diversos autores afirmam que Wenders filmou “Ray morrendo”, numa confusão textual entre o processo de sucumbir à enfermidade e o evento da morte em si. As implicações do equívoco são relevantes, mesmo quando involuntárias, e merecem a devida cautela.

⁶³ Refiro-me aos casos em que o padecimento alheio é explorado pelo sujeito que filma para incrementar o apelo sensacionalista do registro, sem justificativas de ordem histórica, jurídica ou moral. Essa abordagem pode resultar em extremos insensíveis e até cruéis, com a exibição compulsória e abusiva do corpo do indivíduo, a provocação de padecimentos desnecessários e a exposição de identidades que deveriam ser preservadas.

vontades do diretor, corremos o risco de uma presunção condescendente (ou autoritária) daquilo que Ray “deveria estar sentindo” em situações personalíssimas e irredutíveis. Seu ímpeto autodestrutivo, por exemplo, cujo sintoma incontroverso reside num tabagismo desenfreado que nenhuma fabulação conseguiria impor, desestabiliza ideias simples sobre a proteção que Wenders poderia fornecer-lhe no curso do projeto.

Há também o fato de que Ray desfrutou da companhia de pessoas de sua confiança, como Susan e Tom Farrell (além do filho Timothy, nas tomadas da sequência 11 e no epílogo), que de certo modo legitimaram os rumos da parceria. Não é pouco, numa dinâmica produtiva como a de *Um filme para Nick* (a equipe numerosa e profissional, a urgência e o apuro das captações, os compromissos de Wenders, etc.), suscetível a conflitos com o zelo e a consternação de indivíduos próximos a alguém que sofre e necessita de cuidados permanentes. A participação de Susan no jogo, de maneira sugestivamente distanciada, talvez determine menos sua complacência com a atuação de Wenders do que um apoio respeitoso ao companheiro adoecido na tentativa de realizar o último filme. Ainda assim, ela decerto dispunha de algum poder decisório na evolução dos trabalhos. Tom, por sua vez, compõe ativamente a encenação, inclusive sendo responsável pelos flagrantes em vídeo, que a rigor constituem a face mais intrusiva e explícita do retrato do padecimento de Ray.

Um filme para Nick retira força de algo que também o torna vulnerável ao despreço: a ostentação de seu duplo fracasso. Primeiro, no objeto central do “filme sobre um filme que não deu certo”, para usar a expressão de Peter Buchka (1987, p. 61); depois, de maneira mais contundente e menos assumida, na dúbia homenagem a Ray. Em ambas as dimensões, a fragilidade e o padecimento do cineasta impedem a concretização da harmonia pressuposta pelo espectador (e do pressuposto por ele quanto aos desejos de Ray e Wenders), seja ameaçando a integridade da narrativa planejada, seja exibindo o doente em situações pouco lisonjeiras. Além disso, a expressividade latente do documentário que se nega e afirma com igual veemência coloca Wenders numa situação de protagonismo que alguns poderiam considerar narcisista, enquanto a inevitável solidariedade por Ray tende a vitimizá-lo, criando um falso antagonismo entre ambos que só pode resultar negativo para o alemão.

O crítico e jornalista Jonathan Rosenbaum, que conheceu Ray e acompanhou parte das filmagens, refuta essa dicotomia com veemência.⁶⁴ Em seus artigos, o autor relata o longo e

⁶⁴ “As pessoas que denunciam Wenders por explorar Ray em *Lightning over water* não parecem perceber que, se o filme não tivesse sido realizado, Ray provavelmente acabaria morrendo numa instituição de caridade (ele estava virtualmente fãlico, tendo queimado todas as pontes que dispunha, e a produção imediatamente assumiu as suas despesas). ‘Eu fiz minha parte para ajudar Nick’, [o produtor] Tom Luddy me disse a respeito dos

sofrido período de ostracismo vivido pelo diretor depois de sofrer um colapso que o afastara das filmagens de *55 dias em Pequim* (1963). Ray passaria os quinze anos seguintes sem qualquer respaldo na indústria, lutando contra o vício em drogas e álcool, sofrendo problemas financeiros e de saúde (incluindo a perda do olho direito por causa de uma embolia) e contando apenas com a ajuda de amigos (ROSENBAUM, 1981c). O cineasta só receberia uma oferta de trabalho no início da década de 1970, como professor da Universidade de Nova York. Foi ali que, com a ajuda dos alunos (entre eles Tom Farrell), Ray captou as imagens de *We can't go home again*, cuja natureza experimental afugentaria eventuais investidores (ROSENBAUM, 1981b). As participações do diretor em *O amigo americano* e *Um filme para Nick* ocorreram quando ele já não tinha perspectivas profissionais.

Esse contexto transparece no primeiro bloco do filme, destinado a reconstituir as circunstâncias da parceria. No prólogo, a reação de Ray ao orçamento de *Hammett* (“com um décimo desse valor eu poderia fazer *Lightning over water*”), ilustrativa da distância profissional que separava os cineastas, sugere ainda que o americano julga relevante deixar público o reconhecimento de que não é capaz de viabilizar projeto algum sem a participação de Wenders. Na gravação em vídeo da palestra reproduzida pelo aparelho de TV do *loft* (sequência 5), Ray fala de sua carreira hollywoodiana com ressentimento (“se você os decepiona um par de vezes, você é difícil. E, se você é difícil, quem precisa de você?”). Na cena seguinte, quando o diretor lê a sinopse de *Lightning over water*, a dimensão autobiográfica do enredo inclui o sucesso que o protagonista conheceu na juventude e que não se repete posteriormente.

O problema da exposição da doença de Ray é abordado no diálogo da cozinha (sequência 3), quando ele nega a possibilidade de Wenders vir a abusar de seu sofrimento (“isso não vai acontecer”), mostrando que ambos haviam tratado do tema, inclusive como base para um diálogo encenado.⁶⁵ Há também indícios de que Ray estava de fato almejando, como afirma Peter Buchka (1987, p. 96-97), “transformar sua morte num documento artístico, numa obra de arte”.⁶⁶ O americano menciona a necessidade de redenção pessoal antes da morte tanto na palestra no colégio Vassar, ao falar sobre o protagonista de *Paixão de bravo* (sequência 4), quanto na leitura do enredo que planeja realizar (no diálogo transcrito abaixo). E talvez esse ímpeto seja antecipado por um trecho que Wenders lê de seu diário (sequência 10): “A partir de que idade eu quis realmente morrer? Morrer talvez não seja a expressão

últimos dias de Ray, ‘e muitos outros também. Mas ninguém fez mais do que Wim, que foi permitir-lhe de fato alguma decência’” (ROSENBAUM, 1981c).

⁶⁵ É interessante lembrar a repetição, por Ray, das falas de Wenders. Pode ter havido ali apenas um traquejo de ensaio, mas a atitude imitativa do americano tem algo de irônico que destoa da seriedade do assunto tratado.

⁶⁶ Serge Daney (1980, p. 16-17) e Susan Scheibler (1993, p. 147) compartilham essa visão.

correta, mas antes viver a morte, sem morrer; isso me parecia um objetivo natural”.

Aí notamos que parte do incômodo causado pela representação do sofrimento em *Um filme para Nick* liga-se menos à postura exploratória de Wenders do que à atitude do próprio Ray: a insistência em seguir com o projeto, mesmo estando claro que não havia condições para realizá-lo, sua obstinação em abraçar a única performance consagrada que lhe restava fornecer. Isso fica evidente na maneira com que ele participa da trama, ou tenta participar, entregando-se à dramatização, buscando observar a continuidade dos *raccords*, submetendo-se aos rigores da equipe. Conforme aponta François Niney (2002, p. 165) na autoencenação ficcionalizada do documentário, sob os esforços de Ray antevemos “o investimento psicológico, afetivo, social, que fazem os não-atores, a maneira como eles veem a história e mudam o seu curso”. O diálogo dos amigos durante o jogo de gamão (sequência 5) começa indicando o tipo de engajamento pessoal que ambos estiveram dispostos a empreender:

Wenders: Acho que você vai simplesmente seguir em frente e continuar fazendo esse filme, não é?

Ray: Bem, eu tenho uma ação, que é reconquistar minha imagem pessoal e minha imagem junto ao resto do mundo. E você tem de selecionar sua própria ação.

Wenders: Minha ação será definida por você... encarando a morte.

Ray: Bom, isso significaria que você está pisando em minhas costas.

Percebemos, nessa resposta dura, a imposição de um limite que Wenders talvez não respeite no momento necessário; mas também parece inegável que Ray se presta a certo grau de exposição, negando-se a desempenhar apenas o papel de “um Ray-enfermo-deixando-se-filmar”, na feliz definição de Antonio Weinrichter (1986, p. 110). O americano resume a postura no hospital, com imagem de vídeo captada de improviso por Tom, fazendo um balanço de suas experiências até então (sequência 9):

Eu queria que você ficasse à vontade para seguir, seguir, seguir, tanto quanto pudesse. E eu comecei com toda a força que dispunha. E ficava aliviado quando me entregava mais e mais a você. E estava bem, me sentia muito confortável naqueles dias [do início das filmagens].

O trecho mostra Ray reafirmando suas motivações iniciais num momento em que a continuidade do filme está ameaçada, e decerto paira entre os amigos uma incerteza fatalista a respeito. O estado de saúde do americano agravara-se abruptamente, a ponto de forçá-lo a

uma internação emergencial e até a refazer às pressas o seu testamento, segundo afirma a moça da equipe na dramatização da sequência 8. Wenders, por sua vez, diz ter sido chamado de volta a Los Angeles, para a pré-produção de *Hammett*, sem data de retorno a Nova York. Temos razões para crer ⁶⁷ que houve algum lapso de tempo entre a realização dessa cena e a da visita a Ray no hospital, embora a narração e a montagem busquem atestar o contrário.

A retomada posterior do projeto (cujos resultados acompanhamos da sequência 11 em diante) ilustra a disposição de ambos, em particular de Ray, para resistir a obstáculos que pessoas menos convictas usariam como pretexto legítimo de desistência. ⁶⁸ A mudança de comportamento de “Wenders” na sua encenação, limpa dos traquejos simpáticos dos encontros iniciais, sugere que, psicologicamente, ele está menos confortável do que o americano diante da situação. De qualquer modo, nessa fase derradeira das filmagens podemos atestar a reafirmação do jogo inicial constituído pelos amigos, ao menos durante o ensaio do monólogo kafkiano e a cena baseada em *Rei Lear*, que exigiram razoável esforço técnico e um claro investimento pessoal de Ray.

O arranjo se desfaz na polêmica cena final de Ray (reproduzida na subseção anterior), ponto de ruptura no qual ele abandona o jogo de encenação e, conseqüentemente, a própria parceria que o une a Wenders (sequência 13). O impasse origina-se da hesitação de Ray em decretar o fim da tomada, confirmando que, a princípio, a ele cabe decidir o que pode ser filmado. Mas, de súbito, Wenders reage à sua ordem de cortar, num ato espontâneo de rebeldia ao controle do amigo, que pode ser visto como deslize voyeurístico pela exibição do drama angustiante, e ainda como um gesto pueril de resistência contra a fatalidade que impede a consecução da cena. De acordo com Ismail Xavier (BAZIN, 1985, p. 8), o diálogo carrega uma sutil disputa “para decidir quem comanda este momento que é vida (sua espessura está na ameaça) e representação (a câmara sela o acordo)”.

Cabe acrescentar que aí ocorre também o confronto das narrativas especulares do filme, com os respectivos protagonistas finalmente colocados face a face no mesmo plano de realidade, provocando um “curto-circuito” no frágil paralelismo que preservava suas configurações fabulosas. Ao contrário da Betamax intrusiva de Tom, que antes flagrara o padecimento do mestre sem os filtros usuais da encenação, a câmera 35 mm de Wenders mostra a preparação dos sujeitos e da equipe, a mobilização de um aparato humano e técnico visando

⁶⁷ A mudança de vestuário de Wenders, além das dificuldades técnicas da encenação no apartamento, a mais elaborada do filme (cena inicial na calçada, diálogo no interior da lanchonete, uma panorâmica da rua para o *loft*, um *travelling* por entre os móveis, etc.).

⁶⁸ No intervalo das filmagens, Ray ainda faria uma aparição rápida como o chefe do campo de treinamento no musical *Hair*, dirigido por Milos Forman. O fato é mencionado no trecho do diário lido por Wenders a caminho do aeroporto (sequência 10).

justamente o artifício. A frustração dessa expectativa, que alia a plasticidade elaborada da película ao caráter público do material filmado, torna a própria inclusão do drama final de Ray na montagem uma espécie de infração às regras do jogo (*Figura 6*).

Figura 6: Ray ordenando o fim de sua última cena.

Fonte: arquivo digital do filme.

O trecho acima demonstra com clareza a postura distanciada que Wenders assume diante das câmeras após o retorno de Los Angeles. Seu distanciamento parece insensível às agruras de Ray, como se o alemão quisesse por à prova a disposição exibicionista do amigo e constrangê-lo a assumir a responsabilidade pelo término do projeto. Em parte a frieza conota uma prostração inercial de Wenders diante da gravidade das circunstâncias, talvez o receio paralisante de que o projeto se encaminhe para a exibição indigna da indignidade corporal de Ray, parafraseando Jean-Louis Comolli (2008, p. 30). Ou podemos ver nesse comportamento uma forma de Wenders conter um sentimentalismo que decerto desagradaria a Ray e que ambos fizeram o possível para manter afastado das encenações.⁶⁹

Se a dramatização dificulta decifrar com acuidade os gestos e as expressões de Wenders nas sequências finais, o comportamento de Susan, menos afeita ao jogo, tem algo de elucidativo. Ao término do ensaio (sequência 11), ela aparece num raro registro de alegria, durante os aplausos, brincando com um tigre de pelúcia na cabeça de Ray. Já diante do diálogo shakespeariano, dominado pelo esforço melodramático de Ronee Blakley, o rosto de Susan em primeiro plano tem uma rigidez que está muito próxima da desaprovação.

⁶⁹ Segundo Wenders (DANEY; ASSAYAS, 1980, p. 19), na primeira fase de captação, Ray dirigiu as cenas em que o alemão atua. O fato explica muito da relativa ausência do “Wenders” diegético na segunda etapa.

Sentimento parecido é expresso de maneira clara por Tom Farrell em seu diário (1980, p. 25), nas anotações referentes a 3 de maio de 1979, 14º dia de filmagem.⁷⁰

Outra passagem questionável é o epílogo no juncó, que realiza o intento de Ray para o desfecho de seu filme e serve também como ritual fúnebre do americano. A sequência reúne uma sucessão de fragmentos de conversas entre membros da equipe, incluindo Tom e Wenders, enquanto bebem saquê. Os diálogos tratam das filmagens, da personalidade de Ray, de sua relação com o veleiro, da importância do filme para ele, de uma proposta de atear fogo ao barco em sua homenagem. Ao mesmo tempo, no convés, junto a Susan, vemos uma urna funerária, uma câmera de 35 mm e um equipamento de montagem (da conhecida marca Moviola), deixando tiras de película soltas ao vento. Embora possamos desaproveitar o tom festivo e inconsequente das conversas, é forçoso reconhecer que o registro documenta o estado de espírito das pessoas responsáveis pela concretização do projeto e seu breve mas intenso relacionamento com Ray. Wenders se manifesta pouco no simulacro de velório, quebrando a aparente trivialidade da circunstância com a leitura *over* de um trecho particularmente melancólico do diário de Ray. Nessa imagem, que encerra o filme, a caligrafia do americano é sobreposta à do veleiro no rio:

Olhei meu rosto e o que vi
nenhuma rocha granítica de identidade – azul desvanecido
pele esmaecida e lábios enrugados e tristeza
e a necessidade feroz de reconhecer e aceitar a face de minha mãe.

“Por outro lado, o cinema é uma linguagem”, pondera André Bazin (1985, p. 25) na frase lapidar que finaliza suas reflexões sobre a “ontologia da imagem fotográfica”. Essa admissão do caráter expressivo do filme está ligada ao fato de que o discurso cinematográfico não se resume à transparência do suporte, isto é, depende da maneira como seus elementos internos são organizados. No que se refere a *Um filme para Nick*, a aporia moral em torno da postura de Wenders encontra o domínio expressivo da ética, não totalmente apartado de juízos valorativos, porém restrito à organização e à manifestação do enunciado fílmico. Trata-se de um espaço de racionalização para a presença dos diretores na imagem que não abarca

⁷⁰ “Eu me opus frontalmente à cena que Wim e Ronee fizeram com Nick, porque é insuportavelmente cruel utilizá-lo dessa maneira. O que eles têm para fazer verdadeiramente com Nick, além de seu personagem de monstro de circo, com seu tapa-olho, sentado numa cadeira diante de um falso cenário de hospital enquanto sofre de maneira atroz?” (FARRELL, 1980, p. 25). No mesmo trecho, Tom relata a tentativa frustrada de realizar uma cena entre ele e Ray. Também menciona uma passagem de diálogo com Wenders e Ronee, que, segundo o ator, teve “um ar falso e pretensioso”.

necessariamente uma escala deontológica de conduta.⁷¹ Em alguma medida, tais pressupostos sempre serão tributários de efeitos de autenticidade e verossimilhança, mesmo que a obra se faça instruir como pertencente à esfera ficcional. Isso revela quão delicado é o arranjo ético do campo documentário, algo que *Um filme para Nick* ilustra de forma singular.

As mudanças que Wenders inseriu na montagem de Peter Przygodda fornecem pistas importantes para a questão.⁷² É difícil tirar conclusões definitivas sem acesso à primeira versão, mas a ausência da narração *over* e o peso “excessivo” das gravações em vídeo revelam muito sobre as mudanças empregadas.⁷³ Considerando a permanência do papel desempenhado pelo magnético na desestabilização da estrutura ficcional do trabalho definitivo, podemos afirmar que a restrição dos flagrantes de bastidores não marca o abandono da abordagem documentária anterior e sim o seu redimensionamento por uma nova estratégia de discurso. Se antes o efeito persuasivo da obra poderia estar ligado à exibição crua dos fatos, agora ele advém do choque autorreflexivo entre dois modelos de artifício realista. Ao mesmo tempo, a inserção de um narrador explícito, através da locução *over*, confere personalidade ao enunciador outrora apenas subentendido e o legitima como referência memorialística do relato. O que mudou, portanto, foi o regime ético do filme.⁷⁴

Recusando o éthos distanciado e observativo inscrito na montagem de Przygodda, ou aquilo que o distanciamento e a observação poderiam conotar acerca de sua participação no projeto, Wenders adota caminho oposto, preferindo fazer o que Weinrichter (1986, p. 103) chama de “retrato desairoso de si mesmo” a assumir uma premissa documental objetivista, ou mesmo cuidadosamente participativa. Essa opção, que reconfigura a natureza da sua experiência com Ray, transparece nas oscilações das figuras “diretoriais” do alemão ao longo do filme. Até a ida a Los Angeles, o vídeo exhibe um “Wenders” colaborativo, comandando com serenidade e certo preciosismo a organização das cenas (no prólogo e na sequência 3, principalmen-

⁷¹ Cf. a Introdução para esclarecimentos sobre a noção de ética discursiva adotada nesta pesquisa. Quanto às reflexões que se seguem, é valioso manter em perspectiva que a abordagem deontológica (valorizando ou desaprovando comportamentos segundo regras estabelecidas), embora faça algum sentido no âmbito empírico das interações sociais, resulta ociosa na esfera discursiva. A acepção retórica do éthos possui o mérito de facilitar a distinção entre o enunciador filmico e o indivíduo real (o “autor”) responsável pela construção dessa figura interna à obra.

⁷² “[Peter Przygodda] havia montado a película como um documentário, com a atitude de quem se sente obrigado e responsável perante a ‘verdade’ latente por detrás das imagens. (...) Ao descobrir a verdade sobre o filme e sua realização, se havia perdido, se havia escondido outra coisa: a história na qual Nick e eu havíamos nos misturado, e a ficção na qual havíamos tentado transformar nossa realidade continuamente. (...) É certo que o filme havia sido guiado por nossa realidade; mas nós havíamos concentrado um esforço constante para convertê-la em ficção, ou, ao menos, para fazê-la concebível enquanto ficção” (apud WEINRICHTER, 1986, p.106).

⁷³ Indagado sobre a redução de “imagens penosas” da doença de Ray na segunda versão do filme, Wenders a associa ao menor número de inserções em vídeo (DANEY; ASSAYAS, 1980, p. 20).

⁷⁴ O uso desse termo não visa reduzir a complexidade do repertório conceitual que o envolve, mas apenas estabelecer um ponto de vista expressivo (imane)nte para a análise do enunciador inscrito no discurso.

te). Já no último bloco, porém, o personagem do “diretor” quase desaparece. No retorno do magnético, durante o ensaio kafkiano (sequência 11), a aparição de Wenders trabalhando limita-se a uma brevíssima tomada onde ele guia o operador de câmera no palco. A única ocasião filmada em película na qual o alemão assume a função abertamente se dá nos segundos finais da cena com Ray (sequência 13), disputando (de maneira antipática) a ordem de interrompê-la.

Mas não se trata exatamente de um autorretrato depreciativo. Wenders elabora uma imagem de si mesmo até certo ponto respeitosa a Ray, evitando a piedade fácil e a hipocrisia exploratória de transformá-lo num objeto de interesse “patológico” (no sentido de buscar a compaixão do espectador). Para todos os efeitos, só conhecemos a pequena disputa com Ray, pelo corte da cena dramática, porque Wenders a incluiu na montagem final. É como se ele convidasse o espectador a questionar os limites do jogo, a relevância de sua exibição e a incapacidade da performance registrada em película de amenizar os fatos. Embora o éthos crítico do diretor fique perigosamente próximo do cinismo, isso ocorre graças a uma opção pela contundência persuasiva da autorreflexibilidade que desconstrói o conforto do artifício solidário. A estratégia permite a Wenders se esquivar da figura do porta-voz do Outro fragilizado, romper a ilusão do “filho” que se preocupa em não expor o “pai” moribundo ⁷⁵ e, no limite, desautorizar as boas intenções professadas na sua narração *over*. Não que elas sejam necessariamente falsas. Foram apenas assumidas por alguém que ao mesmo tempo nega a própria autenticidade.

A postura de Wenders parece positiva a Fernão Ramos (2005), por exemplo, em sua conhecida teorização da prática documentária sob prisma fenomenológico. Ramos endossa o tratamento que Wenders confere à doença de Ray, qualificando-o de “humanista”. ⁷⁶ Essa definição é tomada junto à tipologia descrita por Vivian Sobchack (2005), onde o termo aparece associado a certas abordagens fílmicas do fenômeno gradual da morte, “inscrevendo a proximidade, o respeito e a simpatia” do cineasta em relação à pessoa que agoniza (p. 152). Mesmo concordando com a avaliação, é necessário apontar que o adjetivo “ético”, na maneira

⁷⁵ No final da sequência 6, Wenders afirma considerar Ray um amigo, e não, como faz Tom, uma figura paterna. “Mas talvez não houvesse alternativa”, pondera o alemão, “com um amigo 30 anos mais velho”. Timothy Corrigan (1997) dedica-se a esmiuçar a relação (anti) edipiana de Ray e Wenders: “O que *Lightning over water* testemunha, portanto, é a conversação entre Édipo e seu pai, uma conversação que só o filme pode encenar adequadamente nos efetivos termos corpóreos que são a base de seu relacionamento, uma conversação que permite ao filho falar por si mesmo e olhar diretamente para a realidade física do pai/autor” (p. 119).

⁷⁶ “A representação dos últimos dias de Ray é forte, e não nega a dimensão extraordinária do que está acontecendo. No entanto, através do acompanhamento mais extenso, no tom poético/saudosista que cobre a presença da equipe na vida cotidiana do diretor americano, está constelada a dimensão humanista que emoldura a imagem da morte e torna ética a sua experiência” (RAMOS, 2005, p. 210).

como Ramos o utiliza, carrega um pendor valorativo que faz pouco sentido na acepção original da Retórica clássica, depois assimilada pela Linguística. Também podemos acrescentar que, a rigor, o documentário de Wenders não retrata a experiência-limite da morte, embora de fato a imagem ganhe ali uma intensidade própria, devida ao engajamento emocional do sujeito-da-câmera com o amigo doente.⁷⁷

Na filmografia consagrada pelos retratos humanistas de pessoas em situação precária, apesar do notável esforço dos realizadores para manter uma postura respeitosa diante de seus entrevistados, às vezes fica latente a distância intransponível entre eles, de cunho intelectual, econômico, social e mesmo físico, onde o gesto altruísta (identificado à sugestiva expressão “dar voz ao Outro”) não deixa de implicar certa ostentação de superioridade. No vocabulário, nas perguntas indiscretas e na entonação inquisitiva das abordagens, notamos que o éthos solidário dos diretores amiúde tem algo de paternalista, de quem compreende melhor a situação da pessoa do que ela mesma. “Dar voz” ao Outro acarreta um apelo sutilmente agressivo para constrangê-lo a falar.⁷⁸

Wenders é poupado desses riscos pela encenação dramatizada que estabelece com Ray. Os métodos de elaboração das cenas (preparação dos textos, ensaios, ajustes de câmera, etc.), característicos de produções ficcionais, envolvem um trabalho anterior às tomadas com resultados muito diversos do imediatismo do estilo direto e da espontaneidade das respostas às induções participativas. O processo de autoconstrução ética dos sujeitos passa por um filtro de cálculo e de convivência, ou pelo menos de conhecimento prévio das falas, que praticamente anula a surpresa, o embaraço e o ato falho. Não que Wenders e Ray estejam à vontade nos respectivos papéis, mas a condição amadorística de ambos em termos de atuação nivela seus desempenhos, a ponto da cena com Ronee Blakley destoar do conjunto, numa exibição talvez excessiva dos talentos da atriz. Ray não “recebe” passivamente a chance de se manifestar, e sim a desempenha como participe de um projeto comum, podendo inclusive fingir que evita suas obrigações criativas imediatas (como no jogo de gamão da sequência 5) e até de fato interrompê-las (sequência 13).

Isso não está apenas vinculado à captação ficcionalizada em 35 mm. Durante a conversa no quarto de hospital (sequência 9), única passagem totalmente marcada pela suspensão do artifício, vemos um diálogo entre amigos, confessional, sem perguntas ou

⁷⁷ Ramos (2005, p. 186) define o sujeito-da-câmera como a “presença subjetiva que sustenta a câmera na tomada”. O autor descreve uma gradação crescente de “intensidade” da imagem, partindo de sua manifestação “qualquer” (captada em aparatos de vigilância, por exemplo) e culminando na representação da morte.

⁷⁸ “Na verdade, costumeiramente, a palavra do outro é mais tomada que concedida; filmar é um ato violento, no qual quem olha para o outro é ao mesmo tempo olhado, avaliado, provocado, o que conduz a uma transformação mútua, recíproca, entre quem filma e quem é filmado” (GUIMARÃES; CAIXETA, 2008, p. 36).

provocações. Ray se encontra numa posição duplamente fragilizada, pelo mal súbito que o acometeu e pela própria ausência dos adereços e do primor técnico que de certa forma o protegem nas filmagens em película. Mas é evidente que a montagem inicia a gravação depois de algum tempo, omitindo detalhes clínicos sobre a internação e outras questões pessoais que os diretores devem ter abordado. O aspecto errático das imagens de Tom, incapaz de cobrir o diálogo com um mínimo de estabilidade (na verdade mais preocupado em passear pelo cenário e pela paisagem exterior), faz pensar numa espécie de constrangimento do ator na situação de empunhar a câmera. É como se ele desviasse por aparentes distrações para não conotar um interesse invasivo ou voyeurístico pelo encontro improvisado dos diretores.

Outro documentário de Wenders onde reencontramos a temática do sofrimento humano é *O sal da terra* (2014), através das célebres fotografias de Sebastião Salgado. Vemos ali uma sucessão de imagens plasticamente impecáveis tomando o espaço fílmico, reproduzidas com notável apuro visual, às vezes no interior de molduras que evidenciam suas rigorosas composições. O rosto expressivo de Salgado, em primeiro plano e em preto-e-branco, destacado do fundo escuro pela iluminação frontal, ocupa toda a tela ou se funde às fotografias quando o brasileiro esclarece as circunstâncias dos registros. A locução proporciona um entendimento básico acerca dos problemas geopolíticos e sociais envolvidos, reproduzindo estratégias de paratextualidade frequentes em seus livros e suas exposições.

A homenagem a Salgado tem um escopo mais amplamente biográfico, acompanhando as viagens, a constituição familiar, os laços com sua fazenda em Minas Gerais e, por fim, a inauguração ali do Instituto Terra. Apesar de ocuparem aproximadamente um terço do filme, porém, as imagens de penúria extrema, genocídios e diversas formas de tragédia humana recebem evidente destaque.⁷⁹ A trilha sonora instrumental dramatiza ainda mais as figuras e situações. Wenders adota a postura ética de Salgado, baseada no pressuposto de que a exibição da dor é legitimada pelo viés humanista dos textos que a acompanham.⁸⁰ Ao mesmo tempo, o apuro visual da imagem nos desloca da constatação direta do drama humano para uma dimensão estética alheia às suas imensas problemáticas e ao caráter insuportável do exibido. A identificação do espectador com o sofrimento das vítimas é intermediada pelo fascínio diante da plasticidade das obras. Algo se neutraliza nessa atenção à forma, a ponto de nos perguntarmos se o próprio gesto fotográfico não seria mais estetizante do que solidário.

⁷⁹ O tempo de exposição das fotografias parece proporcional a seu nível de contundência. Em geral, as imagens que não exibem pessoas mortas ou em situação de agudo sofrimento são mais curtas (entre sete e doze segundos) do que as que possuem essas características (de dez a quinze segundos).

⁸⁰ No prólogo, a locução *over* de Wenders afirma (em francês) que, ao conhecer o trabalho de Salgado, “soube imediatamente que ele ama os seres humanos. Isso é muito importante para mim. Afinal de contas, as pessoas são o sal da terra”.

Para Susan Sontag (2003, p. 33), o problemático na obra de Salgado não é tanto a sensação de “inautenticidade do belo”, ou a “retórica santarrona” que acompanha as fotografias, quanto o anonimato das vítimas exibidas, rebaixadas a “exemplos representativos de suas ocupações, de suas etnias, de suas aflições”. Nas fotografias de Salgado (e, acrescento, no filme de Wenders sobre ele), jamais rompemos a barreira que nos separa das individualidades que sofrem, porque só as conhecemos imersas em dramas coletivos e anônimos. “Com um tema concebido em tal escala”, escreve Sontag, “a compaixão pode apenas debater-se no vazio – e tornar-se abstrata”. Essa crítica também cabe ao tratamento dado por Wenders às fotografias. Sempre interessado na potencialidade experiencial dos relatos, o cineasta privilegia a vivência de Salgado nos ambientes inhóspitos e conturbados, usando suas lembranças para explorar cinematograficamente a dimensão fenomenológica do discurso fotojornalístico. Os relatos do brasileiro, os comentários intimistas de Wenders e o apelo emotivo da música narrativizam o sofrimento registrado, tirando o protagonismo dos sujeitos e o transferindo para o fotógrafo.

Problema similar poderia ter afetado *Um filme para Nick*, trinta e cinco anos antes. Também a narrativização que emoldura o sofrimento de Ray neutraliza a sua exibição e legitima discursivamente o papel de Wenders. Contudo, se aqui o cineasta inaugura o hábito de aderir eticamente aos homenageados em seus documentários, no caso de Ray essa adesão implica um compromisso com o sujeito que sofre, isto é, um engajamento na postura que ele assume diante da sua própria doença. Ao contrário do que ocorre amiúde em circunstâncias similares, repito, não se trata de uma posição totalmente passiva. O “deixar-se filmar” de Ray pertence ao regime narrativo que ele engendra com Wenders e é indissociável do jogo de personagens que ambos constroem para si mesmos. Não por acaso, o impulso de preservação da imagem pessoal que mobiliza Ray tem acentuado caráter persuasivo, refletido na sua ética de estoicismo orgulhoso, que sobressai de uma autoencenação empenhada em ignorar ou mesmo desafiar os limites impostos pela doença.⁸¹

Assim compreendemos que, sob o ponto de vista ético adotado nesta análise, quando se apresenta alheio ao drama pessoal de Ray, Wenders desempenha o papel de alguém que evita o risco de parecer “atraído” pelo sofrimento do outro, como antecipa na sequência 3. Talvez o faça de maneira desajeitada ou ineficaz, mas a simples tentativa sugere um posicionamento a respeito dessa exibição. Mesmo nas ocasiões em que rompem a tessitura

⁸¹ Ao lembrar as filmagens de Ray no Museu de Arte de Nova York, na sua última e mais fragilizada aparição pública, Jonathan Rosenbaum (1981a) relata a sensação de que o diretor se expunha ali provocativamente, como para chocar as sensibilidades da audiência. O jornalista reproduz uma conversa com Susan, onde ela parece concordar com essa impressão.

enunciativa, os sintomas da enfermidade fazem-se presentes na imagem *apesar* da dramatização, não graças a ela. Na sonoplastia das gravações de Tom durante o prólogo, o diálogo na cozinha (sequência 3) e o sonho de Wenders (sequência 7), notamos que muitos ataques de tosse e náusea que acometem Ray durante as tomadas em película foram excluídos da versão final junto com as cenas onde ocorrem, ou mantidos nelas apenas quando não interrompem o transcurso da ação.

Um caso único de “narrativização” dos sintomas da doença, ou de seu uso como parte do drama encenado, ocorre no final da sequência 6, depois que os amigos assistem a *We can't go home again*. Captada em película, com sutil iluminação naturalista, a passagem mostra planos paralelos de Susan, Tom e Wenders, deitados e pensativos. A dramatização é evidenciada pela plasticidade precisa e pelo contexto de intimidade, incompatível com a presença de técnicos e aparatos de produção. O som angustiante de Ray tossindo sem parar impede as pessoas de dormir, como se materializasse a onipresença do seu padecimento, permitindo a Wenders refletir sobre a situação com notável viés autocrítico:

O que importava para mim era o que o filme estava fazendo com nossa amizade. Eu estava mais e mais sob a pressão de *fazer um filme* e me descobria atado e preocupado com aquele trabalho em si e com a crua mecânica de estabelecer tomadas e respeitar cronogramas, em vez de me dedicar a Nick. [a ênfase advém da mudança de tom na locução *over*]

Outra exceção, de caráter oposto, aparece no mal-estar de Ray que interrompe a sequência 13 e encerra o filme. De novo é o caso de afirmar que a exibição, apesar de controversa, guarda um papel informativo acerca do momento em que o projeto se mostrou definitivamente inviável, e de certa maneira concilia sua excepcionalidade com o registro de uma situação limítrofe e crucial. Sob critérios rigidamente informativos, a presença desse trecho torna desnecessária a cena filmada na palestra no Museu de Arte Moderna de Nova York, de fato a última de Ray (o que aumenta seu valor histórico), numa circunstância cuja dramaticidade comoveu as testemunhas. Retirando a passagem de sua versão definitiva, Wenders tomou o cuidado de não permitir que o interesse pelo esgotamento documental dos fatos servisse de pretexto para uma exploração voyeurística da imagem do amigo.

Desde o início, a hipótese de realçar o sofrimento de Ray foi descartada da encenação que os diretores planejam, selando o seu pacto narrativo, que possui uma dimensão ética incontornável. A conversa no jogo de gamão deixa isso claro (sequência 5), quando Ray desaprova ser retratado no enfrentamento da morte e pede que o outro busque suas próprias motivações para construir o personagem de *Lightning over water*. É o que Wenders faz,

afinal, em dois momentos e com resultados distintos. Na presença de Ray, representa o amigo que procura não atrapalhar sua imersão no registro ficcionalizante, simbolizado pelo momento lúdico da partida de gamão, onde o americano se deixa levar pela disputa e dá de ombros para o planejamento da próxima cena. Já após a morte de Ray, principalmente na segunda montagem, Wenders transforma aquela figura passiva no centro testemunhal do relato e na instância responsável pela organização do material filmico. A convivência da narração *over* com as inserções em vídeo, ou da locução estilizada com a premissa objetivista do registro direto, amalgama o “Wenders” diegético da intertextualidade lúdica e o Wenders cineasta flagrado em situações que atestam a natureza artificiosa do simulacro encenado.

Antonio Weinrichter (1986, p. 109) parece exagerar quando afirma que o alemão “se escuda, se oculta, ao exhibir-se dirigindo”.⁸² Pelo contrário. Wenders assume um papel claro, incorporando a “voz” expressiva necessária para suavizar a onipresença do sofrimento, para dar ao relato uma natureza menos exploratória, ainda que evasiva, e provavelmente mais afinada com a concepção primeira de Ray. A proposta autorreflexiva do alemão só adquire eficácia através da construção simultânea de um foco de enunciação que dá coerência ao conjunto e, no limite, apresenta-se como responsável por ele. O eixo de analogias que legitima a relação especular entre enunciado e enunciador fornece um compromisso de veracidade testemunhal que não pode ser efetivo sem a incorporação de uma subjetividade ostensiva.

A figura dúbia que Wenders constrói para si na consecução do projeto mantém-se coerente com a ambiguidade da composição discursiva do filme, que atrita o padecimento de Ray e a tentativa de ficcionalizá-lo, as biografias dos personagens e suas autoencenações, o documento e a fábula, a esfera moral e a construção ética, o enunciador compassivo e o metalinguístico. Presente já na organização especular das narrativas unidas pela parceria, essa dicotomia interna articula dois regimes de verossimilhança conflitantes, que se questionam e desautorizam mutuamente. Retornando a um aspecto analisado antes (em “Performance e documento”), o estatuto epistemológico indefinido não oculta o cineasta que o engendra, embora reduza seu personagem “Wenders” a um construto indissociável de certa concepção dramática assumidamente fictícia.

O exercício autorreflexivo do cineasta faz do próprio discurso audiovisual uma chave para a compreensão do processo criativo de *Um filme para Nick*. Trata-se de um ensaio sobre

⁸² Numa entrevista realizada após a exibição da primeira montagem do filme, Susan Ray (BENSARD, 1987, p. 90) manifestou seu desconforto com a postura omissa de Wenders: “Por que Wim não fez parte da batalha? Pouco importa como, mas ele tinha de fazer parte da batalha. Não gostei de Wenders não se ter engajado”. As mudanças realizadas pelo diretor na versão definitiva corrigiram essa falta. Por outro lado, não houve alteração no retrato superficial que o filme faz do relacionamento de Susan e Ray, problema que ela critica na mesma entrevista.

as potencialidades da matéria fílmica na reconstituição de experiências individuais que usam a narrativização como antídoto impossível para o drama pungente que as atravessa. O impulso ensaístico já se manifesta na decisão de alterar a montagem provisória de Przygodda, afastando a obra da unidimensionalidade documentária para transmutá-la num mosaico formal que embaralha as referências genéricas ao limite do paroxismo. Conforme analisa Susan Scheibler (1993, p. 144), o amálgama dialético entre a performance e seu registro constatativo ajuda o cineasta a problematizar a prática documental “como aparato de fabricação de sentido”. Philippe Dubois (2004, p. 221) amplia esse raciocínio, apontando que o filme se transforma “em uma narrativa cujo objeto principal agora é o cinema, ao passo que a doença, sublimada pelo desejo de Nick de se lançar a todo custo na realização de um filme, passa ao segundo plano”.

No processo de abalar eticamente a instrução objetivista da primeira versão, apesar da onipresença da narratividade, ou também através dela, Wenders insere a si mesmo como referência crítica do relato, a “voz autoral singular” que Laura Rascaroli (2008, p. 35) identifica na enunciação autobiográfica do ensaísmo. Os monólogos interiores do diretor estabelecem um foco enunciativo personificado através de instruções diversas (verbos em primeira pessoa, tom intimista, narrativa memorialística, etc.) que, em termos linguísticos, operam *debreagens* enunciativas para demarcar o “eu, ali, naquela data” do discurso. Além disso, a simples enunciação pública das lucubrações sobre os dilemas vividos pelo cineasta dá à sua locução *over* um caráter interpelativo, estabelecendo uma relação dialógica com a audiência e convidando-a a participar tanto das atitudes do personagem quanto dos questionamentos do amigo de Ray.

A guinada ensaística de Wenders ao assumir o controle da montagem, abrindo uma fissura no tecido narrativo, coloca em relevo ainda o trabalho de organização dos materiais fílmicos. Documentário que se revela fictício, drama que por sua vez se ressignifica em documentário sobre aquela revelação, o filme ganha coerência e unidade exatamente porque adota uma forma de discurso capaz de articular ambas as dimensões. Tomado pelo gesto de reflexão que o constitui, ganha um caráter experiencial, intransitivo, como uma performance autônoma sobre os limites do discurso cinematográfico. Incorporando as posições enunciativas das esferas factual e fabulosa, o cineasta se deixa levar pelas oscilações resultantes, ao mesmo tempo testemunha e personagem do jogo, “ensaiando a si mesmo” em pleno ato criativo. A tendência especular que atravessa as várias camadas expressivas da obra constitui uma ferramenta de desestabilização do seu registro, multiplicando as interpretações possíveis do espectador e provocando novas descobertas a cada revisita, mas também novas e maiores

problematizações.

Embora a construção ensaística de *Um filme para Nick* suavize as problematizações morais suscitadas pelo retrato fragilizado de Ray, trata-se de uma consequência da estratégia adotada por Wenders para lidar com outro dilema: fazer da difícil experiência pessoal da parceria um registro que não homenageie apenas a figura histórica do protagonista, mas também os seus esforços em superar as condições penosas de trabalho naqueles momentos cruciais. Em suma, Wenders precisa lidar com a representação inevitável do padecimento de Ray de maneira que ela não se transforme no foco central da abordagem. Para fazê-lo, transgride tanto as expectativas morais e éticas da instrução documentarizante, que o disfarce ficcional jamais oculta de todo, quanto as expectativas morais e éticas do subterfúgio fictivizante, que o inexorável desestabiliza. Fracassa, portanto, mas talvez não tivesse outra possibilidade, salvo abortar o testamento cinematográfico do amigo. Exercício autorreflexivo e metalinguístico sobre essa frustração, o filme ressuscita a premissa inicial de Ray exibindo a gradativa dominação do projeto por sua própria inviabilidade.

3 EM BUSCA DA IMAGEM VERDADEIRA: *TOKYO-GA*

No segundo semestre de 1983, Wim Wenders viajou a Tóquio para participar de um festival de filmes alemães, levando consigo o norte-americano Ed Lachmann, fotógrafo de *Um filme para Nick*. O cineasta planejava um novo trabalho que articulasse as experiências de seus dois curtas-metragens documentários realizados no ano anterior: o formato diarístico de *Quand je m'éveille*, que abordava a tumultuada etapa de finalização de *Hammett*, e as reflexões acerca do futuro possível do cinema, esboçadas em *Quarto 666*. A primeira ideia seria aproveitada como relato da visita dos amigos ao Japão, enquanto a segunda se desenvolveria a partir de uma homenagem ao cineasta japonês Yasujiro Ozu (1903-1963). Munidos de uma câmera Aaton 35 mm portátil e de um gravador de áudio, Wenders e Lachmann passaram duas semanas na capital japonesa, colhendo material para o tributo. Em meio a captações aleatórias pela metrópole, entrevistaram o ator Chishu Ryu e o cinegrafista Yuharu Atsuta, antigos colaboradores do mestre.

Embora planejasse originalmente aproveitar a marca de vinte anos desde a morte de Ozu, Wenders só conseguiria finalizar a obra em 1985, por causa dos seus compromissos em *Paris, Texas*. O intervalo transcorrido após as filmagens iniciais tornou a finalização de *Tokyo-Ga* particularmente trabalhosa, exigindo vários meses de um esforço que o diretor considerou desproporcional às dimensões iniciais do projeto: “A montagem de um documentário (...) é muito mais complexa do que a de um filme de ficção. Reencontrar a lógica das imagens, dar-lhes uma forma que resulte numa unidade coerente, é muito mais difícil do que num filme de ficção” (WENDERS, 1990, p. 138-139).

Além do lapso cronológico, Wenders atribui a dificuldade ao fato de não ter operado a câmera durante as filmagens. Incumbindo-se das gravações sonoras, alheio aos acontecimentos e às escolhas dos métodos de captação visual, o cineasta perdeu a experiência imediata que poderia depois norteá-lo na organização do repertório bruto. “Retirei daí a conclusão de que, no próximo filme-diário, eu próprio teria de estar atrás da câmera” (p. 139). Entretanto, a locução *over* que o diretor acrescenta à montagem omite a presença de Lachmann e a divisão de tarefas que ambos assumiram. Essas informações constam dos créditos, mas, usando verbos na primeira pessoa do singular, a voz do diretor instrui textualmente a apreciação da obra como produto de um esforço individual, mesmo quanto ao registro das imagens.

O filme foi finalizado numa época em que Wenders deixava os EUA, após a consagração crítica de *Paris, Texas*, e se voltava para a Europa, especificamente a Alemanha, onde pouco depois realizaria outra de suas obras mais notórias, *Asas do Desejo*. O trabalho seguin-

te, *Identidade de nós mesmos* (1989), marcaria um retorno ao Japão, tecendo homenagem ao estilista Yohji Yamamoto. Este projeto guarda semelhanças com *Tokyo-Ga* que vão além do aparato restrito de captação e envolvem o formato de caderno de viagem, o fascínio por Tóquio e os questionamentos sobre as imagens e o futuro do cinema. Trata-se de um período (final da década de 1980) que dá início à fase “cosmopolita” do diretor, com outras duas produções internacionais complexas, *Tão longe, tão perto* e *Até o fim do mundo*, realizadas literalmente ao redor do planeta.

Tokyo-Ga fornece uma perspectiva ampla da filmografia documentária de Wenders, a dos relatos de viajante, que não deixam de possuir ressonâncias em sua obra ficcional. Como na incursão japonesa seguinte, o tributo a Ozu se realiza através de comentários extensos, que valorizam a esfera textual na reflexão dos aspectos visuais dos registros e exploram os contatos dialéticos entre ambos. A importância da linha reflexiva para a verificação da hipótese do caráter ensaístico do filme exige a mobilização de certas bases conceituais e de referências que abarquem os múltiplos paralelos com a ficção de Wenders: a crítica à TV e às falsificações da realidade, os “filmes de estrada”, os personagens sem rumo, as paisagens, os conflitos entre falso e verdadeiro, passado e presente, vida e morte, adulto e criança, pai e filho, cinema e publicidade.

A primeira parte da análise discute o formato diarístico da obra e a figura do Wenders *flâneur*, que faz da câmera um instrumento de exploração e revelação do mundo, mas também de discurso, para ressignificar sua própria experiência itinerante. A segunda parte aborda o conceito zen-budista ligado ao ideograma *Mu* (“nada”, “vazio”), que o diretor encontra na lápide de Ozu e associa tanto ao luto pelo mestre quanto às experiências visuais contemporâneas. A parte final problematiza a abordagem ambígua de Wenders na representação dos simulacros que proliferam na poluição visual dos espaços comuns da metrópole e da linguagem televisiva.

3.1 Diário de viagem

O subtítulo “Um diário filmado”,⁸³ inserido em letras cursivas nos créditos de abertura, antecipa a maneira como Wenders procura configurar *Tokyo-Ga* na fase de organização do material filmico, após um intervalo de quase dois anos. O lapso entre o ato de filmar e as reflexões derivadas confere ao discurso diarístico do filme um aspecto remanescente, distan-

⁸³ *Ein gefilmtes tagebuch*, no original alemão. O uso de tipos com desenho “manuscrito” reforça a instrução diarística da proposta.

ciado, assumido por alguém que se confessa incapaz de reviver as circunstâncias imediatas de captação:

Não tenho a mais leve memória. Simplesmente não me lembro mais. Sei que estive em Tóquio, sei que foi na primavera de 1983, eu sei. Eu tinha uma câmera comigo e realizei filmagens. Essas imagens agora existem e se tornaram minha memória. Mas não posso evitar o pensamento de que, se eu não estivesse com a câmera, agora seria capaz de lembrar melhor (5 min. 32 s.).

O texto da locução acompanha as telas negras dos créditos e serve de passagem da apresentação elogiosa dedicada a Ozu, seguida pelos quatro minutos iniciais de *Era uma vez em Tóquio* (1953), para o início da jornada. “No avião foi exibido um filme”, Wenders recorda a seguir, mostrando a tela da aeronave em diagonal, do ponto de vista do passageiro.⁸⁴ “Como sempre, eu tentei não assisti-lo e, como sempre, me descobri assistindo”. Um pouco adiante, o diretor retoma a questão da amnésia preenchida pelas imagens e executa a mesma transição de cronologias, situando as duas temporalidades envolvidas no relato, o presente de quem fala e o passado que lhe serve de objeto:

Tóquio era como um sonho. E hoje minhas próprias imagens parecem ter sido inventadas, como quando, após um longo período, você encontra um pedaço de papel no qual descreveu um sonho logo ao alvorecer. Você lê, com assombro, e não reconhece nada, como se fosse o sonho de outra pessoa. E, assim, agora acho difícil de acreditar que eu realmente estive nesse cemitério, onde, sob as cerejeiras floridas, grupos de piquenique reuniam pessoas que bebiam e gargalhavam (9 min. 22 s.).

O diário é “filmado”, portanto, na acepção literal que define o suporte dessa escritura. As captações se confundem com as vivências imediatas que as geraram, fornecendo seus únicos referenciais tangíveis para o estado de lucidez retrospectiva que o cineasta assume ao revê-las.⁸⁵ Associando o material bruto a trechos de um sonho alheio, intransferível e misterioso por definição, Wenders fala de si mesmo no passado como de um “outro” que o gesto de filmar incorpora e que as imagens subentendem. Se elas não carregam propriamente memórias, restritas ao indivíduo que as interpreta *a posteriori*, fornecem estímulos sensoriais para que essa reformulação seja tomada como pertencente ao regime do testemunho.

Desde o início, Wenders se afirma como referência única do relato, omitindo a participação de Ed Lachmann no registro e de certa maneira o eximindo de responsabilidades quanto

⁸⁴ Trata-se de *Num lago dourado* (Mark Rydell, 1981), grande sucesso hollywoodiano da época.

⁸⁵ Esse tema será retomado em *Até o fim do mundo*, onde o aparato revolucionário do cientista capta imagens e as transforma em memórias que podem ser compartilhadas por sua esposa cega.

à leitura reflexiva das imagens. Não obstante a contradição dos trechos citados com as ideias posteriores do diretor sobre o filme,⁸⁶ devemos manter em perspectiva os desdobramentos éticos (no sentido retórico) da falta de menções ao fotógrafo na locução verbal. A construção de um éthos autoral solitário e autônomo desempenha papel decisivo no discurso diarístico da obra.⁸⁷ As instruções paratextuais dos créditos, a omissão da presença de Lachmann, a conhecida voz do cineasta e a autorreferência dos textos estabelecem junto ao espectador o que Philippe Lejeune (1975, p. 26) chama de “pacto autobiográfico”, a inscrição enunciativa de uma autoria identificada com a pessoa que ocupa o centro de referência verossímil do relato.⁸⁸

Essa articulação temática em torno da subjetividade da locução, demarcada pelos verbos em primeira pessoa e pelo tom intimista das memórias, adquire sua natureza diarística através dos recursos de embreagem espaço-temporal que situam os acontecimentos e, por extensão, as circunstâncias de filmagem (“Sei que estive em Tóquio, sei que foi na primavera de 1983”). Como aponta Michel Braud (2006), o diarismo se desenvolve em torno do “eu” que organiza o mundo textualmente (p. 15), mas a “evocação de si mesmo” exige uma ancoragem nas “condições de sua enunciação” (p. 22) que situam o relato física e cronologicamente, estabelecendo o quadro contextual do ponto de vista subjetivo (p. 25). Ao lembrar a viagem através do ato de assistir às imagens remanescentes da época, Wenders une as duas fases cronológicas da realização do filme e sela a premissa diarística: “o diarista percebe, age e se vê percebendo e agindo” (p. 50).

Através do modelo genérico do diarismo, baseado no estabelecimento de uma linha cronológica mais ou menos delimitada, o cineasta reelabora narrativamente sua experiência num eixo de temporalidade que se faz instruir como fiel ao transcurso da viagem. A montagem do diretor aproveita os índices naturais e atmosféricos das imagens como auxiliares no efeito de continuidade (o tipo de iluminação, a aparência do céu, o clima atmosférico), para unificar os blocos de ação pelas características comuns a cada circunstância. Assim, concatenando as sequências entre passagens diurnas e noturnas, estabelece uma estrutura que abrange

⁸⁶ “Na montagem das imagens que eu próprio não tinha filmado, tive grandes dificuldades: não reencontrei nelas a minha própria visão subjetiva” (WENDERS, 1990, p. 139). Na mesma página de seu livro, contudo, o cineasta lamenta a perda de vínculos com o material captado, “como se outra pessoa as tivesse filmado”. Wenders parece referir-se ora ao manuseio efetivo do equipamento de filmagem, ora ao controle criativo dos registros, dando a ambas as atividades o poder de gerar memórias duradouras das circunstâncias. O raciocínio sugere uma acepção fenomenológica do processo mnemônico, onde se insinuam paralelos com a “verdade” filmica buscada nos passeios de captação por Tóquio.

⁸⁷ Isso explica minha opção de tratar os atos de filmagem segundo as instruções textuais do diretor, como se ele tivesse sido responsável direto e único pelos registros.

⁸⁸ O procedimento é comum na obra documentária de Wenders. O viés autobiográfico está presente mesmo em *Buena Vista Social* e *Pina*, nos quais o diretor se oculta, substituído respectivamente pela intermediação do músico Ry Cooder e dos dançarinos da companhia de Bausch.

aproximadamente seis “dias” da permanência na capital japonesa.

Primeiro dia (6 min. 10 s. a 21 min. 30 s.): Wenders chega a Tóquio de avião. Filma uma estação de metrô vazia, uma paisagem urbana de Tóquio (ao redor de um grande canteiro de obras, com linhas férreas passando num elevado) e a calçada de uma avenida, com o tráfego intenso ao fundo. Visita um cemitério, coberto por cerejeiras floridas, e acompanha diversos grupos humanos, elegantes e animados, fazendo fotografias e piqueniques. Explora detalhes das conversas e dos objetos dessas pessoas. De volta à estação de metrô, o diretor se deixa levar pelo movimento de passageiros e pelos cenários interiores: um menino que resiste a ser levado pela mãe, o bilheteiro trabalhando, passageiros na escada rolante e dentro do vagão, panoramas com janelas de apartamentos, lojas, letreiros de neon. À noite, Wenders visita uma casa especializada no popular jogo *pachinko*.⁸⁹ Depois de contemplar longamente a rotina dos jogadores, o cineasta perambula pela cidade, toma um táxi e retorna para o hotel. No quarto, assiste à programação da TV e reflete sobre “a crescente inflação de imagens”.

Segundo dia (21 min. 30 s. a 36 min. 10 s.): visita ao ator Chishu Ryu, que protagonizou quase todos os filmes de Ozu. A entrevista aborda o método de ensaio do cineasta, seu perfeccionismo e o relacionamento que estabelecia com os colaboradores. Ao final da conversa, Wenders acompanha Ryu ao metrô, onde o ator é reconhecido por um grupo de mulheres. Descem na estação Kita-Kamakura e caminham até o cemitério no qual Ozu está sepultado. O túmulo, simples, possui apenas uma inscrição: o antigo ideograma japonês *Mu*, que significa “vazio”, “nada”. O alemão reflete sobre essa ideia no caminho de retorno pelo metrô. À noite, entra numa casa de *pachinko*, fechada para manutenção. O funcionário limpa e regula as máquinas, dando leves marteladas nos pinos por onde as esferas metálicas passam. Em Shinjuku, movimentado distrito comercial de Tóquio, Wenders experimenta filmar um beco usando a lente 50 mm, preferida por Ozu.

Terceiro dia (36 min. 10 s. a 44 min. 50 s.): Wenders passeia por um cemitério, onde observa meninos jogando beisebol, uma senhora levando um garoto no colo, objetos cerimoniais sobre as lápides. O diretor encontra um estádio no qual dezenas de pessoas treinam golfe, ocupando galerias dispostas ao redor do campo gramado e cobrindo-o com as pequenas

⁸⁹ Trata-se de um equipamento individual de diversão que mistura características do caça-níquel e do fliperama. Pequenas esferas metálicas passeiam pelos obstáculos de um painel vertical, gerando pontos revertidos em novas bolas. Estas servem como prêmio e são trocadas, nos caixas dos estabelecimentos, por brindes ou créditos para outras apostas. A troca das esferas por dinheiro é ilegal, mas comum.

bolas brancas. Depois de uma breve ausência para jantar, quando se interessa pelas comidas de cera expostas em vitrines, o diretor retorna ao estádio e continua a registrar seus bastidores.

Quarto dia (44 min. 50 s. a 53 min. 10 s.): Wenders passa o dia no local onde são produzidas as réplicas de alimentos em cera. Acompanhamos os rituais de trabalho, começando com moldes realizados a partir de peças reais e culminando no polimento e na pintura realista dos objetos: a montagem de um falso sanduíche, de batatas fritas, pepinos, rodela de limão, pimentões, tomates, camarões empanados, morangos em palitos, taças de doces e coquetéis. À noite, o diretor passeia de táxi pela metrópole chuvosa.

Quinto dia (53 min. 10 s. a 1 h. 04 min. 30 s.): na Torre de Tóquio, local turístico e mirante privilegiado da cidade, Wenders entrevista o também cineasta Werner Herzog, que passa pelo Japão a caminho da Austrália.⁹⁰ Em seu breve depoimento, Herzog reclama da poluição visual e lamenta a dificuldade para descobrir “imagens reais, puras e verdadeiras” no caos urbano. À tarde, Wenders tenta visitar a Disneylândia japonesa, recém-inaugurada nos arredores da capital, mas desiste no caminho e retorna. Chega a um parque arborizado, onde, apesar da chuva, grupos de jovens usando roupas e penteados dos anos 1950, 60 e 70 se reúnem para dançar músicas dessas épocas. Depois, enquanto anoitece, Wenders passeia de táxi pela cidade. Entra rapidamente num centro comercial, captando flagrantes de televisores ligados e crianças entretidas com jogos eletrônicos. Volta às ruas escuras e movimentadas da metrópole e entra no bar “La Jetée”, onde encontra o diretor “e amante de gatos” Chris Marker.⁹¹ O francês oculta o rosto atrás de um cardápio.

Sexto dia (1 h. 04 min. 30 s. a 1 h. 26 min. 50 s.): Wenders capta diversas tomadas de trens em movimento pela cidade, lembrando a importância desse tema para os filmes de Ozu. Vemos linhas férreas do alto de um viaduto, depois de ângulos inferiores, junto a um parque e a moradias humildes. A última sequência realizada pelo alemão abarca uma entrevista com Yuharu Atsuta, assistente de câmera nos primeiros filmes de Ozu e, por quase vinte anos, seu principal operador. Atsuta instala uma antiga filmadora Mitchell no tripé baixo (praticamente só a “cabeça” do suporte) preferido pelo japonês. Ao longo das reminiscências do técnico,

⁹⁰ Podemos supor que Herzog se preparava para realizar *Onde sonham as formigas verdes*, filmado na Austrália e lançado em 1984.

⁹¹ *La Jetée* é o título de um célebre média-metragem de Marker, lançado em 1962. Na época do encontro com Wenders em Tóquio, o cineasta divulgava seu filme-ensaio *Sans Soleil*, também ambientado no Japão. Wenders afirma que o assistiria apenas “alguns dias depois”.

vemos fotografias de Ozu em diversas circunstâncias e os participantes da cena manuseando seu cronômetro, seus cadernos de trabalho e um roteiro contendo pequenos desenhos à guisa de *storyboard*. Atsuta se comove com as memórias e pede para encerrar o depoimento.

Dentre os filmes de Ozu, Wenders inclui na montagem apenas *Era uma vez em Tóquio*, cujas sequências de abertura e encerramento servem de prólogo e epílogo, respectivamente, no documentário. Essa coincidência reflete a proximidade significativa dos títulos de ambas as produções,⁹² mas também carrega um paralelo narrativo. A obra do japonês começa com um casal de anciãos se preparando, cheio de boas expectativas, para visitar a filha e os netos que vivem na capital. O desfecho melancólico sucede a morte da mãe, com sua nora cobrindo o rosto em prantos. Esta cena é inserida logo após a última tomada de Yuharu Atsuta, chorando por lembrar o falecido Ozu e pedindo para ser deixado só. Em ambas as citações, reconhecemos pistas sobre os estados de espírito de Wenders na chegada e na partida, compreendendo inclusive o tom decepcionado que a locução adquire ao longo de todo o documentário.

A estrutura cronológica de *Tokyo-Ga* é imprecisa, e a própria narrativa fornece indicações dúbias sobre a efetiva datação dos registros.⁹³ Na introdução do segundo bloco diário, ao apresentar o encontro com Chishu Ryu, a locução afirma que a entrevista ocorreu “num dos dias seguintes”, insinuando um lapso temporal omitido na montagem. A sequência na casa de *pachinko*, organizada em bloco único, parece reunir tomadas de várias ocasiões, já que Wenders afirma ter visitado o local “tarde naquela noite e, depois, nas noites seguintes”. A certa altura da entrevista com Yuharu Atsuta, o cineasta lembra que o operador de câmera emprestou-lhe “por alguns dias” um original de roteiro usado por Ozu, embora estejamos no último bloco da montagem e próximos do final do filme. As lacunas sugeridas podem ter incluído passeios de filmagem cujos fragmentos, descontextualizados, caberiam em quaisquer das sequências constituídas a partir de material semelhante. Ao mesmo tempo, o cineasta aponta com clareza os elos entre o terceiro e o quarto dias, ao mencionar sua descoberta das comidas de cera, que o levará depois à fábrica dos objetos. Também situa os acontecimentos do quinto dia, lembrando “naquela tarde” a ida à Disneylândia japonesa. Essas marcas de acuidade reforçam a ausência de semelhantes asserções nos demais trechos.

Outro aspecto da montagem que parece destoar da suposta fidelidade às cronologias

⁹² O título original de *Era uma vez em Tóquio* é *Tôkyô monogatari* (“Conto de Tóquio”). O filme foi chamado *A Viagem a Tóquio* na Alemanha (*Die Reise nach Tokyo*) e *Viagem a Tóquio* na França (*Voyage à Tokyo*).

⁹³ Nora Alter (1997, p. 139), ressaltando essa imprecisão, afirma que o filme se divide em sete blocos diários, considerando o rápido trecho inicial no avião como um “dia” à parte.

das tomadas reside na fluidez das transições antecipatórias que concatenam alguns blocos diários. A crítica à TV através do filme de John Wayne, que encerra o primeiro dia, faz menção comparativa à obra de Ozu, que será abordada na entrevista de Atstua, logo depois.⁹⁴ Wenders insere a vitrine exibindo comidas de cera somente na noite anterior à sequência na fábrica desses objetos, embora provavelmente as tenha encontrado em todos os passeios pela cidade. A Torre de Tóquio aparece duas vezes ao longe, através da janela do táxi, na chuvosa noite do quarto dia, anunciando as tomadas no alto do edifício na “manhã” seguinte. A rápida aparição de Chris Marker, cujo olhar fugidio atrás de um cardápio finaliza o encontro no bar “La Jetée”, na noite do penúltimo dia, antecipa a fugaz presença da mão indicativa de Wenders, no bloco seguinte, apontando a chegada de um novo trem para a câmera que ameaça “desistir” de esperá-lo (*Figura 7*).

Figura 7: a mão de Wenders indicando a chegada do trem.

Fonte: arquivo digital do filme.

Embora o título *Tokyo-Ga* (“Imagens de Tóquio”) instrua uma leitura desarticulada dos registros, ou a valorização destes como unidades autônomas, percebemos que Wenders se esforça para ordenar a narrativa de maneira a dar-lhe alguma coesão interna. Em meio à onipresença da simbologia ritualística das atividades, cada relato diário sugere um tema predominante, característico do grau de exploração dedicado pelo diretor às circunstâncias filmadas. Isso vale para a prática do *pachinko* no primeiro dia, o “nada” (*Mu*) no segundo, o golfe no terceiro, as comidas de cera no quarto, os jovens dançarinos no quinto e o método de

⁹⁴ Há também um elo simbólico entre as duas sequências, que abordarei na próxima subseção.

Ozu no sexto. Algo semelhante sobressai nos trechos de *Era uma vez em Tóquio*, com os mencionados climas de otimismo e desesperança que os contrapõem.

Notamos então que a presença algo etérea do diretor japonês, que inicia e encerra o diário, desempenha função argumentativa na estrutura da obra: provoca antes uma hipótese de trabalho (resgatar o legado de Ozu na Tóquio moderna) e depois assevera a impossibilidade prática que a refuta, à luz das evidências intermediárias da hegemonia do simulacro empobrecedor. Chishu Ryu e Yuharo Atsuta fornecem o elo memorialístico de Wenders com seu objeto irrecuperável e ajudam a manter a evolução dramática, de intensidade emocional crescente, no curso do filme. Assim, de uma primeira incursão por trivialidades cotidianas da metrópole, passamos à mística zen-budista que permeia a postura profissional, a obra e a morte de Ozu; a seguir, atravessando outros detalhes pitorescos da cultura japonesa, chegamos a uma espécie de clímax final com as lembranças pesarosas que servem de despedida para o mestre.

A figura de Ozu propicia uma organização narrativa também no teor dos depoimentos, conduzidos pelas indagações de Wenders. A entrevista de Ryu começa pela diferença de idade entre ele e os diversos personagens idosos que interpretou: “a ideia não era atuar como velho, mas apenas parecer velho”. Conta, a seguir, que o mestre costumava ensaiar pouco, embora pudesse repetir mais de vinte vezes a mesma cena. Em uma dessas ocasiões, o diretor lhe disse, amigavelmente: “Ryu, hoje não é um de seus melhores dias, certo? Ou você está tentando testar a minha paciência?” Ozu mantinha controle sobre cada pequeno detalhe das locações, onde “nada era deixado ao acaso”. O ator afirma se considerar pouco talentoso, além de intelectualmente inferior ao cineasta, com o qual “só poderia aprender, do começo ao fim”, tentando ser apenas “uma cor a mais na paleta de Ozu.” Ao longo do relato, Ryu mantém diante da câmera uma postura de serenidade quase solene. Algo dessa rigidez se perde quando o ator encontra um festivo grupo de fãs numa estação de trem e, mais tarde, na comovida visita ao túmulo de Ozu, em cuja lápide encontramos o ideograma *Mu*.

A entrevista de Atsuta é bem mais longa do que a de Ryu (cerca de vinte minutos, contra cinco minutos do ator) e possui um tom mais emotivo. Wenders apresenta a sua trajetória de quase duas décadas a serviço de Ozu, de segundo assistente a principal operador de câmera. O cinegrafista monta e descreve o equipamento usado pelo diretor: a antiga filmadora Mitchell, o suporte baixo especialmente desenhado por ele, a objetiva 50 mm que não admitia substituir. Atsuta explica o cuidado com que o cineasta posicionava a câmera e seu método de dirigir os atores em função desse acerto imutável. Depois mostra o cronômetro usado para medir as durações das tomadas e os cortes dos copiões. Enquanto a montagem de Wenders

exibe fotografias ilustrativas dos relatos (as únicas imagens de Ozu que aparecem no filme), Atsuta fala sobre o relacionamento de ambos, a preferência do japonês pela objetiva 50 mm, sua reação contida mas favorável a uma cena particularmente bem iluminada e a referência jocosa que faziam à câmera como a “namorada de três pernas” do operador. A conversa termina de maneira melancólica. Atsuta se comove ao comparar Ozu com outros cineastas que conheceu. “Eu dei a ele o meu melhor”. Em seguida, às lágrimas, agradece e pede que Wenders se retire. “Hoje eu não estou sendo eu mesmo. Por favor, vá agora e me deixe aqui sozinho. Eu peço desculpas. Sim, Yasujiro Ozu foi um bom homem”.⁹⁵

Apesar de envolverem tipos diversos de procedimento filmico de rememoração,⁹⁶ as duas entrevistas possuem temas comuns: o respeito dos depoentes por Ozu, o rigor detalhista de seu método de trabalho, a autoridade incontestada que ele exercia nas locações. Tais reincidências ajudam a construir discursivamente a personalidade do diretor japonês, um híbrido paternal de artesão eficaz e líder sábio que o próprio Wenders parece tomar como referência. A simbologia hierárquica predomina. Ryu define sua relação com Ozu como a de um aluno com o professor, ou de um filho com o pai, enquanto Atsuta diz que ele era mais próximo de um “rei” que se preocupa com seus súditos. Nos dois casos, as metáforas acompanham a afirmação de uma distância intransponível entre colaboradores e diretor, dando sentidos próprios às ideias pedagógicas, paternas e monárquicas mobilizadas para o elogio.

A habitual adesão ética do diretor a seus protagonistas⁹⁷ manifesta-se aqui de maneira indireta, através de uma afinidade com os “filhos” simbólicos do homenageado: “Nunca antes senti tamanho respeito por um ator quanto nesse dia por Chishu Ryu”. O cineasta se exime de questionamentos que interfiram no tom elogioso das menções ao mestre, permitindo que as conversas forneçam o material necessário para a idealização de uma postura profissional que revela tanto acerca dos dilemas do próprio Wenders quanto do indivíduo e cineasta Yasujiro

⁹⁵ As semelhanças entre os finais de *Tokyo-Ga* e *Um filme para Nick* são notáveis. Em ambos os casos, os sujeitos filmados sucumbem a algum padecimento e ordenam o término da última sequência, criando vínculos metafóricos para os respectivos epílogos.

⁹⁶ David Macdougall (1992) recorre à classificação do pensamento em categorias “imagéticas”, “lexicais” e “representadas”, conforme proposta por M. J. Horowitz, para distinguir os tipos de memória filmica. Seguindo essas categorias, enquanto as recordações de Ryu permanecem na dimensão “lexical”, as de Atsuta, montando os aparatos de filmagem, aproximam-se da “memória representada”: “Das três categorias, a representada é talvez o modo de memória mais próximo de um signo indicial, pois sua forma é a de uma impressão ou da extensão direta de uma existência prévia. Isso parece evidente em certos gestos – quando, por exemplo, artesãos trabalham e a lembrança de seus conhecimentos práticos parece se encontrar ‘nas suas mãos’. Em tais gestos pode se exprimir não somente a lembrança de uma atividade habitual, mas uma atitude em relação a ela (...)” (MACDOUGALL, 1992, p. 75).

⁹⁷ A “adesão ética” se realiza no desenvolvimento do pacto narrativo entre cineasta e sujeitos filmados, quando suas autoencenações pertencem ao mesmo regime de expressividade narrativa, responsável pelo ordenamento geral da obra. Aqui, uma das manifestações desse pacto é a premissa da autoridade testemunhal dos entrevistados, compartilhada por Wenders e exibida na sua interlocução acrítica e respeitosa. Cf. a terceira parte do capítulo anterior (“O peso da ambiguidade”).

Ozu. Essa identificação com Ryu e Atsuta embaralha os papéis que o alemão e os entrevistados desempenham na estrutura produtiva do cinema. Atores e cinegrafistas, de um lado, e diretores, de outro, costumam receber tratamentos desiguais na hierarquia funcional da indústria e desfrutam de prerrogativas decisórias muito diferentes, se não opostas. Somos levados a questionar se Wenders, na condição de cineasta, almejaria para si o poder centralizador (e talvez autoritário) de Ozu, ou se admira a entrega e a fidelidade de pessoas disciplinadas, que não conferem maiores importâncias à liberdade criativa.

A afinidade de Wenders com os entrevistados se desdobra numa postura de intermediação, na qual a voz dos Outros adquire legibilidade através do discurso indireto da locução *over* do cineasta. Fiador do testemunho alheio, ele traduz os depoimentos em japonês e ao mesmo tempo atesta sua veracidade histórica, adicionando-lhes comentários explicativos. Não há legendas, e apenas em raros momentos ouvimos sussurros associáveis aos intérpretes das conversas, permanentemente ocultos. Apesar de compreensível sob prismas logísticos e formais,⁹⁸ essa neutralização da alteridade confere a Wenders um protagonismo enunciativo que se sobrepõe ao dos indivíduos, retirando-lhes parte de sua legitimidade como autores das próprias narrativas biográficas. No processo, perdem-se os silêncios, a riqueza lexical, a fluência dos raciocínios, enfim, todas as marcas individuais da oralidade. A barreira idiomática dá ensejo a uma interferência “criativa” do cineasta nos depoimentos, um esforço tradutor que, através da síntese, fica próximo da resignificação subjetiva das falas. Algo diverso ocorre na breve participação de Werner Herzog, feita em alemão, com legendas em inglês.

Uma das singularidades de *Tokyo-Ga* na filmografia documental wenderiana é a ausência de imagens do diretor no filme,⁹⁹ cabendo à locução *over* estabelecê-lo como autor das captações e como “presença” associada ao ato de filmar. O texto incorpora a subjetividade que a imagem conota através dos movimentos de câmera ou dos veículos de transporte onde ela se situa. É o sujeito que fala, portanto, a referência individual do relato, a instância criativa que monta o filme e assim rememora os fatos. Isso implica certo grau de suspensão de incredulidade, da parte do espectador, para que o pacto autobiográfico da estrutura enunciativa não seja substituído por uma leitura ficcionalizante “em primeira pessoa”. Mas, a rigor, a instrução testemunhal da locução permanece ancorada na mesma esfera histórica dos eventos

⁹⁸ O tipo de microfone utilizado e as condições ambientais de sonoplastia e luminosidade, além do comportamento dos próprios indivíduos, seriam capazes de influenciar o registro sonoro das entrevistas. Quanto ao aspecto formal, a supressão das perguntas de Wenders e das interferências dos tradutores auxiliaria o ritmo da montagem das cenas, excluindo seus intervalos “supérfluos”.

⁹⁹ Essa ausência de Wenders no registro visual, acompanhada por uma locução enfática do diretor, voltaria a ocorrer, bem mais tarde, em *Pope Francis: a man of his word*. Conforme verificaremos adiante, *Pina* é caso único da exclusão tanto de imagens quanto da voz do cineasta. Em *Buena Vista Social Club* e *The Soul of a man*, suas aparições são fugazes.

registrados, apesar da distância cronológica entre eles. Não podemos afirmar que o diretor incorpora um personagem ficcional quando altera suas ações pretéritas, já que há fabulação também no ato memorialístico. Além disso, conforme aponta David Macdougall (1992, p. 68-69), a memória possui uma natureza essencialmente multidimensional e caótica, solicitando em sua representação fílmica um necessário esforço de organização significativa.¹⁰⁰

O intervalo que separa o cineasta das circunstâncias de filmagem, aliado à exclusão de suas marcas presenciais no universo pró-fílmico, dá ao cineasta a liberdade de reconfigurar as experiências de outrora em função do material compilado e das questões que lhe parecem relevantes no momento da finalização. A figura do discípulo que investiga a herança do mestre falecido e o arco emocional delimitado pelo drama da busca infrutífera constituem tópicos narrativos que podem ser encontrados nos trabalhos do diretor anteriores à configuração definitiva de *Tokyo-Ga*. De imediato percebemos um retorno ao tema da orfandade criativa que perpassava a homenagem a Nicholas Ray. Dando a Ozu o estatuto de referência paterna desaparecida, Wenders identifica-se ainda com alguns de seus personagens movidos pelo desejo de reatar laços familiares, como o Roger Chillingworth de *A letra escarlate*, a menina de *Alice nas cidades*, o Robert Lander de *No decorrer do tempo* e o amnésico Travis de *Paris, Texas*.¹⁰¹ A propósito, merece destaque a dedicatória do cineasta, no início dos créditos finais (“Para meu pai, minha mãe e meu irmão”), remetendo a um elo familiar estabelecido no prólogo: “[nos filmes de Ozu] eu pude reconhecer todas as famílias em todos os países do mundo, assim como meus pais, meu irmão e eu mesmo”.

Mas a simbologia familiar se encontra inserida em outra tendência ainda mais emblemática da ficção wenderiana, a viagem como eixo narrativo central ou, no mínimo, constituindo um evento decisivo dos enredos. O deslocamento geográfico dos protagonistas é o principal tropo da filmografia de Wenders, explorado pela maioria dos estudiosos de sua obra.¹⁰² Dentre as referências genéricas da assumida cinefilia estadunidense do diretor, os “filmes de estrada” (*road movies*) ocupam lugar particularmente privilegiado, fornecendo pistas intertex-

¹⁰⁰ “Os filmes centrados na lembrança não registram evidentemente a própria lembrança, mas seus referentes, suas representações secundárias, através da palavra, por exemplo, e seus correlatos. Nos filmes, os objetos sobrevivem ao passado, as pessoas se lembram e certos objetos evocam as lembranças ou as assemelham. Nós terminamos filmando alguma coisa muito distante da memória em si, e que será mais uma mistura duvidosa de evidência imperfeita e de invenção. Assim podemos dizer que os filmes de memória descrevem apenas os signos exteriores da lembrança” (MACDOUGALL, 1992, p. 69).

¹⁰¹ Depois de *Tokyo-Ga*, Wenders retornaria ao tema em *Até o fim do mundo*, *Tão longe, tão perto*, *O céu de Lisboa* (estes dois pela via da amizade), *Medo e obsessão* e *Estrela solitária*. Também a dramatização das memórias de Lucie Hürtgen-Skladanowsky, em *Um truque de luz* (abordado no quarto capítulo desta pesquisa) tem por objetivo resgatar a história de seus tios.

¹⁰² A notoriedade do motivo serve até para um comentário irônico de Jacques Aumont e Michel Marie (2013, p. 119) sobre a trivialização de certas análises temáticas. Os autores usam como exemplo “O tema da errância em Wim Wenders”.

tuais de diversas configurações nos enredos.¹⁰³ Os aparatos de transporte incorporados às narrativas do cineasta fazem parte dessa iconografia,¹⁰⁴ além dos cenários naturais e urbanos, principalmente os desertos e rios, as pequenas cidades, os subúrbios e as ruínas.

Não surpreende, então, que os trens de Tóquio, marcantes na obra de Ozu, tenham atraído a atenção de Wenders na sua visita à capital. Eles aparecem em três blocos diários de *Tokyo-Ga* (primeiro, segundo e sexto), envolvendo nove locações diferentes e compondo vinhetas alusivas similares às inserções do junco chinês de *Um filme para Nick*. Além de tomadas dispersas ao longo dos deslocamentos do cineasta pela metrópole, especialmente de outras composições férreas captadas pela janela dos vagões de metrô, podemos constatar a presença de duas sequências fortes dedicadas ao motivo, abrindo a fechando o diário, espelhando o uso das sequências de *Era uma vez em Tóquio*. Na última dessas passagens, antecedendo a entrevista de Atsuta, o cineasta comenta: “Os trens. Os trens! Todos os trens nos filmes de Ozu. Não há um único filme em que não apareça ao menos um trem” (1 h. 4 min. 30 s., *Figura 8*).

Figura 8: o trem passando acima de um cenário bucólico.

Fonte: arquivo digital do filme.

¹⁰³ Outra referência importante é o faroeste, também marcado pelo tema da travessia.

¹⁰⁴ A lista inclui principalmente aviões, automóveis e trens, mas também caminhões, motocicletas, barcos de diversos tipos, helicópteros e cavalos. A propósito, Wenders propõe uma curiosa autorreferência com o “sidecar” (carreta lateral acoplada à motocicleta para transportar passageiros ou cargas) de *Buena Vista Social Club*: o diretor e Ry Cooder utilizam esse veículo duplo para os passeios de captação por Havana, lembrando a sequência em que os amigos de *No decorrer do tempo* aproveitam o mesmo meio transporte numa das cidades que visitam.

Talvez pudéssemos fazer a mesma generalização a respeito do tema do deslocamento nos filmes de Wenders. Como afirma Alexander Graf (2002), “todos os protagonistas de Wenders viajam, e suas jornadas pelo mundo são quase a única coisa que mantém o fluxo das narrativas” (p. 11). Mas a experiência itinerante não se restringe ao domínio narrativo, constituindo mesmo a própria natureza do ato de filmar. É o que possibilita a identificação do viés “fenomenológico” dos trabalhos de Wenders, abertos ao improvisado e à interação dos atores e das equipes com as contingências extra-filmicas. O gradativo encontro dos enredos pelo caminho faz com que os filmes não sejam apenas sobre viagens, mas viagens eles mesmos.¹⁰⁵

O temperamento cosmopolita, o fascínio pela diversidade cultural e a preferência pela temática da itinerância colocam Wenders numa situação permanentemente transitória de mobilidade, a condição de observador desenraizado que Jean-Luc Godard, a certa altura de *Scénario du film Passion* (1982), afirma compartilhar com o colega.¹⁰⁶ Não por acaso, muitos dos documentários do alemão envolvem percursos por terras estrangeiras: nos EUA (*Um Filme para Nick*, *Quand je m’éveille* e *The Soul of a Man*), no Japão (*Tokyo-Ga* e *Identidade de Nós Mesmos*), na França (*Quarto 666*), em Cuba (*Buena Vista Social Club*), no Brasil ou nos rincões do planeta (*O Sal da Terra*), na Itália e na América do Sul (*Pope Francis: A Man of His Word*). Em alguns casos, a itinerância dos homenageados participa do próprio registro de suas atividades: os desfiles do estilista Yohji Yamamoto em Paris, a presença dos cineastas em Cannes, as apresentações musicais do conjunto Buena Vista Social Club na Europa, os registros de Sebastião Salgado, as pregações do papa Francisco e mesmo a nacionalidade múltipla do corpo de bailarinos da companhia de Pina Bausch.¹⁰⁷

Salvo nas homenagens aos músicos cubanos e à coreógrafa alemã, intermediadas respectivamente pelo compositor Ry Cooder e pelos dançarinos do grupo, os demais filmes desse repertório trazem locuções *over* do cineasta, em textos explicativos e digressivos sobre as motivações e os desenvolvimentos dos projetos. Ainda que às vezes sucinto ou ficcionalizado, o tom memorialístico que estabelece o pacto autobiográfico dos relatos também dialoga com a

¹⁰⁵ “Esta forma de construir os filmes é, sem dúvida, reflexo fiel da forma em que os realiza: Wenders não obriga o trabalho de filmagem a cumprir um roteiro prévio, o filme se escreve em movimento, adaptando-se ao que encontra pelo caminho (não é tanto inventar quanto *encontrar*), exatamente como seus personagens se adaptam ao que encontram no curso de suas viagens. A expressão *road movies* que se aplica a seus filmes possui assim um duplo sentido: não são apenas sobre viagens, *são* viagens” (WEINRICHTER, 1986, p. 23 – grifos no original).

¹⁰⁶ “Como eu, ele [o ator polonês Jerzy Radziwiłowicz] é exilado, ou estrangeiro. Como eu e Wim, no cinema mundial. Wim e Chantal, Chantal e Anne-Marie, eu e Jacques. Sim. Exilados” (19 min. 50 s.). O próprio Wenders reafirma essa identidade com frequência. No final de *O estado das coisas*, o personagem do cineasta Friedrich Munro afirma ao telefone: “Lembre-se: meu lar não é em lugar algum, casa alguma, país algum”, frase atribuída a F. W. Murnau. Em *O céu de Lisboa*, há uma tomada de um muro com a inscrição do último verso do poema “Ode triunfal”, de Fernando Pessoa (Álvaro de Campos): “Ah, não ser eu toda a gente e toda a parte”.

¹⁰⁷ Podemos incluir nessa lista os encontros com Herzog e Marker em *Tokyo-Ga*. Ambos compartilham a índole cosmopolita de Wenders, além do hábito itinerante que este valoriza através de seus personagens.

organização das cenas, tornando cada obra uma espécie de “caderno de viagem” dominado mais pela experiência do deslocamento do que pela exatidão cronológica e mesmo factual.¹⁰⁸ Na viagem como evento a ser narrado, o que importa é a errância do protagonista (fictício ou real), o percurso que transforma os sujeitos independentemente dos resultados de suas buscas, enfim, o trajeto que se materializa no filme e configura a própria experiência de filmar. Nesse sentido, podemos afirmar que os itinerários documentais de Wenders, e particularmente os de *Tokyo-Ga*, possuem natureza *hodológica*, voltada para o aspecto experiencial do ato de caminhar pelo mundo.¹⁰⁹

Em *Tokyo-Ga* e algumas outras incursões estrangeiras de Wenders, ao contrário das jornadas dos *road movies* e faroestes tradicionais, seu deslocamento se restringe aos limites da cidade. O diretor não a abandona sequer na única ocasião em que pretende fazê-lo, no quinto dia, para visitar a Disneylândia local. Essa itinerância ao mesmo tempo errática e circunscrita na geografia urbana lembra a do *flâneur* celebrizado pelo imaginário oitocentista.¹¹⁰ Hodológica por natureza, a *flânerie* envolve um tipo de imersão criativa na esfera de convívio público da cidade, constituindo-se discursivamente pela tematização do próprio deslocamento como experiência a narrar. Característica também do diarismo, a afinidade do indivíduo com o mundo gera o que Michel Braud (2006, p. 40) chama de “êxtase fusional”, estratégia de conhecimento “direta e interior”, na qual “as coisas se revelam para o sujeito que as contempla, oferecendo-lhe a sua verdade”.

A postura observativa, fundamental para a atividade exploratória do *flâneur*, determina o modelo “panorâmico” de registro apontado por Walter Benjamin (2015, p. 37), abordagem que Wenders incorpora, esmiuçando os pequenos rituais de Tóquio como “uma espécie de botânico do asfalto” (p. 39), cujo “prazer de olhar celebra o seu triunfo” (p. 71). A importância da visualidade na reconfiguração textual das circunstâncias parece particularmente afeita à escritura do cineasta-*flâneur*, cujo impulso documental possui elos com a literatura descritiva

¹⁰⁸ As duas incursões japonesas de Wenders possuem a mesma premissa diarística. O título original de *Identidade de nós mesmos* é *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*, literalmente “Caderno de notas sobre roupas e cidades”.

¹⁰⁹ “A hodologia então parece privilegiar mais o encaminhamento do que o caminho. É porque a abordagem artística é muito importante na maneira de perceber o mundo a partir das vias que o atravessam, na medida em que ela acentua a dimensão da experiência sensível e afetiva da caminhada” (TIBERGHIE, 2012, p. 164). “Em todo caso, essa dimensão propriamente existencial constitui todo o interesse de uma abordagem que leva em consideração tanto o caminho em sua materialidade mais elementar como o uso que dele podemos fazer, diante das finalidades que cada um se propõe a seguir” (p. 169).

¹¹⁰ Busco no termo *flâneur* uma metáfora criativa para as explorações fílmicas de Wenders e para os comportamentos de alguns de seus personagens. O paralelo não se aplica às especificidades sócio-culturais do fenômeno histórico que originou o termo, restrito à Paris do século XIX.

dos autores errantes do século XIX.¹¹¹ E o retorno de Wenders a enredos ficcionais que incluem personagens em situações similares à da *flânerie* ilustra uma valorização mais ou menos consciente desse repertório simbólico.¹¹²

Tanto o enunciador desacompanhado quanto o caráter intimista do relato de viagem fazem parte de um esforço de narrativização empreendido pelo diretor no processo de configurar a subjetividade reflexiva de seus comentários *over*. A materialização fílmica do texto autobiográfico, tornando públicas as reflexões íntimas do cineasta, contribui para que *Tokyo-Ga* transponha a fronteira tênue que separa o diário do ensaísmo. Timothy Corrigan (2015, p. 110-111) realça as proximidades latentes de ambas as formas de discurso,¹¹³ ao mesmo tempo em que situa o filme de Wenders numa vertente ensaística herdeira da tradição das “geografias representacionais” dos primeiros documentários. Nessa modalidade de ensaio, Corrigan valoriza o papel dos itinerários nas transformações dos sujeitos enunciadorees, “enquanto lutam para se estabilizar geográfica e linguisticamente no espaço” (p. 120). De fato, ultrapassando o interesse cultural e antropológico, os flagrantes de Wenders pela capital japonesa revelam sua dificuldade em estabelecer um método de registro adequado às circunstâncias, um olhar legítimo, “verdadeiro”, que não fique apenas oscilando entre o fascínio turístico e o estranhamento ocidentalizado.

O cineasta verbalizara preocupações similares na abertura de *Quand je m’éveille*,¹¹⁴ um longo deslocamento da câmera subjetiva pela esteira rolante do aeroporto de Nova York. A tomada não envolve outros passageiros, simbolizando a contínua e solitária itinerância de um viajante que, na locução *over*, admite seu cansaço com as viagens. É interessante verificar que o texto de Wenders começa na terceira pessoa, tratando de um Outro que o personificaria

¹¹¹ “O *flâneur* gasta a maior parte do tempo simplesmente olhando o espetáculo urbano”, afirma Elizabeth Wilson (2013, p. 47). “Esta era uma literatura inquisitiva, anedótica, irônica, melancólica, mas, acima de tudo, voyeurística” (p. 49). “Eis então o *flâneur*: um homem do prazer, que toma posse visual da cidade” (p. 50). Também Keith Tester (1994, p. 7) salienta o aspecto observativo da prática: “O *flâneur* é o espectador secreto do espetáculo dos espaços e lugares da cidade. Consequentemente, a *flânerie* pode, após Baudelaire, ser compreendida como a atividade do espectador soberano transitando pela cidade para encontrar coisas que ocupem seu olhar e assim completem sua identidade, que de outra forma permaneceria incompleta (...)”.

¹¹² A referência fica muito clara nas obras que rendem tributos às cidades onde transcorrem os enredos, como *Hammett* (San Francisco), *Asas do desejo* e *Tão longe, tão perto* (Berlim), *O céu de Lisboa* e *Palermo shooting*.

¹¹³ “De suas origens literárias até suas encarnações cinematográficas e eletrônicas mais recentes, o ensaio, dentre seus muitos percussores e parentes, recebeu o legado da escrita diarística, aproximou-se dela e sobrepôs-se a ela. Naquele mítico início do século XVI, mesmo os escritos de Montaigne surgem em algum lugar entre o epistolar e o diarístico, autoproclamando-se descrições e reflexões sobre suas atividades, seus pensamentos e suas experiências diárias e não apenas registrando acontecimentos, mas, muitas vezes, retornando a esses registros diários com as novas perspectivas obtidas meses e anos depois” (CORRIGAN, 2015, p. 131).

¹¹⁴ *Quand je m’éveille* (“quando eu desperto”) fez parte de um projeto intitulado *Lettre d’un cinéaste* (“carta de um cineasta”), organizado por Michel Boujout, Claude Ventura e Anne Andreu para o canal televisivo Antenne 2. O programa durou de 1982 a 1991 e reuniu autores como Raoul Ruiz, Chantal Akerman, Henri Verneuil, etc (Cf. <http://www.cinemadureel.org/2019/09/06/lettre-dun-cineaste-correspondance/>).

numa hipotética narrativa de ficção: “para ele, todas as cidades tinham se tornado um único lugar”. Refletindo sobre a confecção desse diário “sem história”, feito apenas com imagens significativas, o cineasta pondera que elas também, às vezes, perdem sentidos, “pois falta-lhes a formatação de um olhar”, ou, mais grave, assimilam “o pior olhar que nos pode acontecer: o olhar turístico”. O curta-metragem antecipa as reflexões dos documentários realizados no Japão, especialmente a saturação de imagens vazias ou “hostis” e a busca do diretor, “correndo em círculos, desesperado”, para resgatar “a verdade das coisas”.

Mas é necessário realçar que a natureza ensaística de *Tokyo-Ga* não se revela tanto no registro das andanças de Wenders quanto na reconfiguração discursiva que lhes imprime sentidos posteriores. Embora a transformação real do sujeito itinerante pareça incerta, mesmo porque assumidamente esquecida, ela se materializa entre o protagonista da viagem e o organizador do material registrado. Em outras palavras, realiza-se como antídoto para a amnésia que esvazia o sentido fenomenológico da experiência vivida. A narrativa hodológica do cineasta-*flâneur*, organizada numa estrutura diarística, serve de base para o exercício de especulação memorialística que o diretor realiza durante a montagem. O intervalo cronológico entre os fatos da ida a Tóquio e suas reminiscências cria o distanciamento que, segundo Michel Braud (2006, p. 51), permite ao diarista falar de si mesmo, construindo um *éthos* autorreflexivo “onde a dissociação íntima é um índice da imagem de si como enunciador”. Aí notamos a premissa ética, propriamente ensaística, que Wenders adota para resolver suas ambiguidades: o fiador desse discurso é o sujeito apartado das próprias vivências, capaz de ressignificá-las exatamente porque dizem respeito a uma “outra” subjetividade.¹¹⁵

A mesma postura distanciada permite ao cineasta construir seu discurso em torno de uma justaposição dialética de imagens e palavras, confluindo o viés descritivo das primeiras com a narratividade analítica da locução, o tempo imediato das captações e o tempo retrospectivo do texto memorialístico. Como a *flânerie* que o diário narrativiza, o formato diarístico do *travelogue* é também um construto expressivo, mas não podemos confundir a possível falta de espontaneidade das reminiscências com o esvaziamento da dimensão experiencial da viagem. Os deslocamentos físicos do sujeito que filma e a sucessão episódica dos flagrantes cotidianos de Tóquio transpareceriam no material bruto mesmo que não fossem explicitados pela voz do diretor. Nessas marcas insinua-se o gesto que configura a “memória representada” do ato

¹¹⁵ Braud (2006, p. 27) afirma que o diário “manifesta *em ato* a tentativa do diarista de reatar com a transcrição de si mesmo, de reconectar a dinâmica da escritura de si” (grifo no original). É interessante comparar esse trecho com a definição que José Moure (2004, p. 37) faz do ensaio como “pensamento em ato” e com o termo “pintura de si” que Jean Starobinski (2011, p. 19) associa ao ensaísmo de Montaigne.

pretérito de filmar, que a locução recupera na fase de montagem.¹¹⁶

Na relação especular entre o que Wenders faz e o que ele pensa depois a respeito ocorre o encontro de duas modalidades complementares de observação: o ato de pensar a imagem e o gesto de filmar que lhe serve de objeto. Essa problematização da visualidade norteia o impulso metadiscursivo das reflexões que perpassam *Tokyo-Ga* em torno do “nada” e do simulacro, tópicos analisados nas próximas subseções.

3.2 O nada

Wenders confere pouca atenção à filmografia de Ozu, limitando-se a apontamentos genéricos sobre seus temas e ao valor universal de sua abordagem humanista. Não obstante essa economia de citações diretas, conforme apontado acima, o cineasta japonês fornece o eixo referencial para as digressões de *Tokyo-Ga*. Por um lado, estabelecendo os pontos de partida e chegada da trajetória errática do alemão, através das sequências equivalentes de *Era uma vez em Tóquio*. Os dois extremos do filme emolduram simbólica e narrativamente o relato de Wenders, mantendo-o numa evolução de circularidade em torno do mote principal, a homenagem póstuma ao mestre. Por outro lado, a memória de Ozu serve de pretexto para a pausa estratégica do terceiro dia, quando o encontro com Chishu Ryu insere o tema do “nada” em suas reflexões posteriores, e depois motiva o longo desfecho do sexto e último dia, no qual Yuharu Atsuta proporciona o contato com objetos de memória ligados ao diretor falecido.

A visita do alemão ao túmulo de Ozu, conduzida por Ryu, tem grande importância para a estrutura argumentativa do filme. Apesar da brevidade da passagem, o ideograma *Mu*, quase ilegível no granito preto da lápide, não apenas antecipa o desenlace das errâncias investigativas de Wenders por Tóquio, mas também dialoga com os registros visuais do diário.

Durante as reflexões do diretor no retorno do cemitério, a câmera enquadra a janela do trem, com foco ajustado para outro vagão, que avança no mesmo sentido, em linha paralela. O tênue reflexo do interior do carro na vidraça (discernimos apenas uma passageira na poltrona, em plano médio, com outros assentos vagos) é sobreposto pela imagem mais iluminada e definida do veículo externo. Enquanto Wenders discorre sobre os olhares da vida e do cinema, permanecemos diante dessa “tela” que fornece um fraco vislumbre do espaço da câmera e do cineasta, e que exhibe ao mesmo tempo a transitoriedade impalpável do outro lado (*Figura 9*).

¹¹⁶ “[A memória] ‘representada’ não é nem imagem, nem palavra, mas gesto – experiência memorizada, podemos dizer, nos músculos” (MACDOUGALL, 1992, p. 77). Wenders diz ter esquecido as captações, mas procura explicá-las a partir de sua evidência como ato produtivo das imagens remanescentes.

O trecho merece uma transcrição completa:

Quando criança, eu sempre tentava imaginar o nada. A ideia me enchia de medo. ‘Nada’ simplesmente não pode existir, eu pensava. Apenas o que está ali pode existir. O que é real. A realidade: poucas outras noções são tão vazias e inúteis quando aplicadas ao cinema. Cada pessoa sabe, sozinha, o que significa a percepção da realidade. Cada pessoa vê a sua realidade com seus próprios olhos. Vemos os outros, e acima de tudo as pessoas queridas, vemos os objetos que nos cercam, vemos as cidades e os campos em que vivemos, mas também vemos a morte, a mortalidade humana e a transitoriedade dos objetos. Vemos e experimentamos o amor, a solidão, a felicidade, a tristeza, o medo. Em suma, cada pessoa vê, por si só, a vida. E cada pessoa sabe, por si só, o grande intervalo que existe entre as experiências pessoais e a representação dessas experiências na tela. Aprendemos a acreditar que a vasta distância entre cinema e vida é tão perfeitamente natural que ficamos assombrados quando subitamente descobrimos algo verdadeiro ou real num filme. Basta o gesto de uma criança ao fundo, ou um pássaro que cruza voando o quadro, ou uma nuvem que joga sua sombra numa cena por um instante. É uma raridade, no cinema de hoje, encontrar esses momentos de verdade, onde pessoas e objetos se mostram como realmente são. Isso é o que havia de tão único nos filmes de Ozu, principalmente nos últimos. Eles eram momentos de verdade. Não. Não apenas momentos, mas verdades duradouras, que se estendiam da primeira à última imagem. Filmes que, de fato, continuamente, lidavam com a vida em si mesma, e nos quais as pessoas, os objetos, as cidades e os campos se revelavam. Uma tal representação da realidade, uma tal arte, não se encontra mais no cinema. Um dia existiu. *Mu*. Nada. O que resta, hoje (32 min. 15 s.).

Figura 9: o trem visto do interior do vagão.

Fonte: arquivo digital do filme.

Sem problematizar as reflexões categóricas e generalizantes de Wenders, respeitando seu caráter especulativo e pessoal, verificamos no texto duas dicotomias intermediadas pela visão: entre o nada e o real e entre o real e sua representação cinematográfica. A associação do cinema com o nada seria puramente silogística se não reverberasse a afirmação de que o primeiro se tornou distante da vida “em si mesma” (o que existe), resultando vazio. Ainda que o texto se refira a certo cinema hegemônico em vias de destruir sua própria natureza,¹¹⁷ a consciência instintiva da realidade enseja a percepção geral do caráter artificioso da matéria fílmica “na tela”. Ver equivale a experimentar a vida, seja no contato direto com o mundo empírico, seja no ato de reconhecê-la na superfície representacional cinematográfica.

O diretor confere ao ideograma *Mu* um sentido negativo, identificado tanto com a ausência, a invisibilidade que torna irreal, quanto com o luto, o sentimento de perda que a morte de alguém deixa nos seus amigos e admiradores.¹¹⁸ Essa acepção é incompatível com o complexo repertório simbólico ligado à noção de *Mu* no zen-budismo, estado de plenitude absoluta, sem referências corpóreas ou mesmo racionais, que a meditação busca atingir.¹¹⁹ O equívoco na concepção de Wenders não exige que desconsideremos suas reflexões em torno dos tópicos que ele associa ao ideograma, mesmo que de maneira simplista. Podemos tomá-lo como um conceito “operativo” formulado pelo diretor, com base na referência central do relato, para tratar de questões abstratas que ele próprio não estabelece com clareza na locução.

Importa realçar que, para Wenders, a experiência do vazio possui uma dimensão pertencente ao regime da visualidade. Apesar de imaterial por definição, situando-se na “vasta distância” entre cinema e realidade, o *Mu* wenderiano pode ser visualmente percebido, seja através de evidências conotativas ligadas à suposta natureza fúnebre do ideograma, seja na percepção da ausência, na Tóquio e no cinema contemporâneos, das características que tornam verdadeiras as narrativas de Ozu, “onde pessoas e objetos se mostram como realmente são”. Esses aspectos resistem a racionalizações, ligando-se à epifania vivida pelo indivíduo no contato com os filmes do mestre, mas, de qualquer forma, a revelação envolvida é indissociável da espectralidade.

¹¹⁷ Tema abordado no documentário anterior de Wenders, *Quarto 666*. Voltarei à questão na próxima parte.

¹¹⁸ Wenders usa o termo “nothingness”, de tradução literal impossível. A ideia de “nadeza”, ou “nadidade”, como estado ou essência do nada, possui riqueza significativa que se perde no uso dicionarizado deste substantivo.

¹¹⁹ “A palavra *Mu* (chinês *wu*) é uma negação que pode ser traduzida como ‘não’, ‘nada’, ‘sem’. É também usada para expressar *vazio*, a caracterização budista para a realidade final” (BARONI, 2002, p. 229 – grifo no original). “*Mu* pode ser usado como técnica meditativa. Esse método é praticado originalmente pela tradição Rinzai Zen, onde o *koan* ‘*Mu*’ é especialmente enfatizado. O corpo é mantido fixo, as mãos juntas nas coxas, com os dedos tocando um ao outro no alto, formando um círculo. Esse círculo representa *Mu*, a lua e o vazio. Durante a meditação, a mente é mantida num estado de esvaziamento. O meditador mentaliza que ele é *Mu*, que todos os seres são *Mu*, que tudo é *Mu*. Porque tudo é *Mu*, não há identidade autônoma” (THIEN-AN, 2011, p. 115).

A importância da dimensão visual das experiências do cineasta será melhor desenvolvida na parte seguinte, retomando o tema do olhar como objeto principal de suas investigações. Devemos antes verificar como ambas as modalidades de manifestação do “nada” perpassam os registros da obra. Primeiro, na representação simbólica da morte e das marcas perceptíveis do sentimento de luto e de outros vínculos emocionais “verdadeiros” que unem os indivíduos filmados. Depois, por contraste, na onipresença de variadas formas de práticas ritualísticas que negam esses vínculos e sintetizam uma perda mais ampla e profunda como base para a melancolia do diretor.

Mobilizado pela ausência física e metafórica de Ozu, o sentimento do luto configura a chave emocional comum que une Wenders a seus entrevistados e que dá o tom predominante do documentário. Ao longo do relato, especialmente na metade inicial, o cineasta parece atraído pela ideia da morte e não hesita em reforçá-la visualmente. O diretor insere passagens por cemitérios no primeiro dia, quando acompanha os homens fazendo piquenique e pessoas posando para retratos, e no terceiro dia, flagrando meninos que jogam beisebol e pequenos grupos familiares. Essas ocasiões incluem belas tomadas envolvendo as copas repletas, de um rosa pálido que harmoniza com os céus quase sempre nublados. Há também um enquadramento isolado das árvores na entrevista de Chishu Ryu, montado como *raccord* de olhar para a expressão contemplativa e serena do ator. Sua placidez possui algo da ética zen-budista, que ganha ressonância na inscrição escolhida pelo mestre japonês para a lápide e na postura passiva e resignada que o próprio Ryu assume ao lembrar do trabalho com o mestre. Forçando as analogias, mas preservando o distanciamento leigo de Wenders, podemos identificar uma premissa mística também nos grupos humanos que realizam passeios de lazer nos cemitérios. É evidente o fascínio do diretor pelas crianças que jogam e brincam, pelas famílias posando para fotografias, pelos homens engravatados bebendo e comendo em alegres piqueniques.

A empatia por atitudes de naturalidade perante a morte condiz com a frieza circunspecta que o próprio Wenders assume nos jogos narrativos do bloco final de *Um filme para Nick*. Se quase todos os seus enredos ficcionais têm passagens ou subtextos lúgubres, na maioria das vezes o tratamento formal e dramático é distanciado, sugestivo, irrealista. Isso ocorre principalmente nos assassinatos de *O medo do goleiro diante do pênalti*, *O amigo americano*, *Hammett*, *O estado das coisas*, *O fim da violência*, *O hotel de um milhão de dólares* e *Palermo shooting*.¹²⁰ Os registros da morte em *Asas do desejo*, *Tão longe, tão perto*, *Medo e obsessão*, *Tudo vai ficar bem* e *Submersão* (2017) ficam mais próximos do melodramático,

¹²⁰ Neste filme, Denis Hopper interpreta a Morte, composta de maneira expressionista e enigmática.

mas envolvem uma curiosa reincidência de personagens pouco abalados pelo evento, no máximo solidários às vítimas.¹²¹ Para todos os efeitos, trata-se de uma preocupação temática relevante de um cineasta que procura narrativizar o luto em homenagem a seu mestre japonês.

Como afirmado anteriormente, concebendo em *Mu* a negação de fenômenos abstratos que de alguma forma podemos constatar, Wenders sugere que o nada também é perceptível. Se “cada pessoa vê, por si só, a vida” e ao mesmo tempo conhece o “grande intervalo que existe entre as experiências pessoais e a representação dessas experiências na tela”, a visão constitui um instrumento de verificação do lapso, do vazio que resta. Não se trata da ausência absoluta e transcendente que prescreve a filosofia zen-budista, e sim de uma falta circunstancial, localizada apenas na superfície imagética. Cabe ao aparato fílmico viabilizar a epifania do reconhecimento da “vida verdadeira” no interior da narratividade.

Mas o poder epifânico que Wenders associa ao cinema traz consigo o desafio de lidar com esse efeito quando há pouco a ser revelado no mundo sensível. O cineasta precisa distinguir, portanto, a imagem vazia de revelações e a imagem que revela, de maneira eficaz, o vazio existencial dos sujeitos. Ainda que o *Mu* wenderiano esteja a princípio localizado no âmbito cinematográfico, a ideia de revelação implica a existência potencial de um *Mu* latente na esfera do vivido, inclusive porque este envolve o ato de filmar. Por fidelidade ontológica do filme ao objeto, ambos de certa maneira compartilham o vazio percebido. O intervalo entre experiência e representação pode ser considerado, assim, em outra perspectiva, como o que vigora entre a suposta plenitude da vida que transparece nos filmes de Ozu e a falta de vida que Wenders aparentemente constata em seu próprio material.

Esse raciocínio, embora apenas insinuado pelas reflexões do diretor após a visita ao túmulo de Ozu, torna compreensíveis as situações escolhidas para filmagem. Analisando os pequenos eventos cotidianos que o cineasta privilegia nas andanças por Tóquio, com auxílio de suas especulações e dos depoimentos dos colaboradores de Ozu, percebemos a onipresença de um objeto argumentativo que ultrapassa a ideia do luto, embora o inclua, fazendo elos entre o sentimento de perda irrecuperável e a aceção dada por Wenders a *Mu*, ou entre o vazio interior do cineasta e o vazio que ele julga encontrar nos seus passeios. Trata-se do regime ritualístico que sobressai em quase todas as atividades filmadas, com seus indivíduos repetindo ciclos mecânicos de movimentos corporais, imersos nos respectivos microcosmos, alheios às circunstâncias exteriores.¹²²

¹²¹ O primeiro plano final do protagonista de *Tudo vai ficar bem*, apesar de ambíguo, pode sugerir essa leitura.

¹²² *Quand je m'éveille* traça paralelos semelhantes, porém de maneira mais enfática. No início, planos de anônimos nova-iorquinos, em atividades cotidianas, acompanham reflexões sobre o “tempo hostil a imagens”

Entre as cenas mais explícitas de atividades repetitivas encontram-se a mão do bilheteiro perfurando passagens e os homens jogando *pachinko* no primeiro dia, o funcionário regulando os pinos das máquinas com seu martelinho no segundo dia, os jogadores do clube de golfe no terceiro dia, os fabricantes de comidas de cera no quarto dia e os jovens realizando coreografias no quinto dia. Wenders filma essas atividades em planos próximos, sem interagir com os indivíduos, como se flagrasse manifestações peculiares de transe. E nenhuma delas serve tão bem ao paralelo quanto o *pachinko*: “esse jogo induz a uma espécie de hipnose”, afirma o diretor, “uma estranha sensação de felicidade. Ganhar não é importante. O tempo passa, você perde momentaneamente o contato consigo mesmo e se entrega à máquina. E talvez esqueça o que queira esquecer”.

A ideia do esquecimento, cara às reflexões de Wenders em *Tokyo-Ga*, está ligada ao grau de imersão dos sujeitos nos afazeres, à compenetração que faz do gesto ritualístico um estado próximo do hipnótico. Além da natureza cíclica, performativa e autossuficiente, os trabalhos manuais, os jogos e a dança inserem seus participantes num imediatismo irrefletido, apartado de contextos físicos e temporais. A despreocupada interação com o ambiente do cemitério, que vemos nos homens alegres dos piqueniques, nas famílias reunidas e nas crianças brincando, se assemelha à postura dos jogadores de golfe que arremessam bolas a esmo no alto de um arranha-céu, em plena metrópole, e à dos jovens que dançam no parque, indiferentes à chuva. A propósito, nenhuma das pessoas filmadas nas casas de jogo, no metrô, no piquenique, na praça, no clube de golfe e na fábrica de comidas falsas responde à presença ostensiva da câmera.

Salvo nas três entrevistas (Herzog, Ryu e Atsuta), Wenders jamais dialoga com os indivíduos ao filmá-los. A falta de interação, decerto uma escolha deliberada do cineasta,¹²³ aguça o efeito desumanizador dos rituais e o esvaziamento de sua vitalidade. Não registrar a voz do Outro, mantendo-o inclusive anônimo, equivale a privar sua representação fílmica de memórias e reflexões que ultrapassem o âmbito da mecanicidade gestual. As autoencenações circunspectas ilustram o estado coletivo de “esquecimento” imediatista que o alemão associa à contemporaneidade, sugerindo que Wenders permanece na superfície exatamente porque ali tudo se mostra vazio. É curiosa a afinidade que Chishu Ryu inadvertidamente estabelece com os anônimos filmados, quando afirma que, sob a direção de Ozu, “aprendeu a esquecer de si

vivido pelo cineasta. Adiante, numa sequência com funcionários que trabalham nos rituais da montagem de *Hammett*, Wenders confessa ter perdido a identificação pessoal com as imagens e a história do filme.

¹²³ Não temos evidências de que Wenders gravou conversas com os participantes dos rituais filmados. É provável que o diretor os tenha instruído a ignorar a câmera através de um intérprete, cuja presença também poderia facilitar eventuais entrevistas.

mesmo, a tornar-se uma página em branco”. Enquanto Wenders provoca lembranças restritas ao universo do mestre japonês, reforçando por contraste a ausência de significações mais profundas no espaço coletivo da metrópole, os relatos do ator incluem circunstâncias similares de ritualização e de amnésia momentânea. A própria filmografia de Ozu, como o alemão afirma no prólogo, “repetidamente conta a mesma história simples, sempre com as mesmas pessoas e a mesma cidade: Tóquio”.

Ainda que não haja manifestação explícita a respeito, a falta de evidências alternativas sugere que os rituais filmados ilustram o nada hipotético que Wenders afirma ser “o que resta, hoje”. Nesta constatação percebemos uma espécie de resposta à possibilidade aventada pelo texto que encerra o prólogo e sucede à primeira sequência de *Era uma vez em Tóquio*:

Eu tinha curiosidade de saber se ainda podia encontrar algo dessa época [dos filmes do diretor], se ainda restava alguma coisa do seu trabalho. Imagens, talvez. Ou até mesmo pessoas. Ou se tantas mudanças haviam ocorrido em Tóquio nos vinte anos desde a morte de Ozu que nada restaria a encontrar.

No mesmo bloco de locução, Wenders apresenta sua viagem como uma jornada de busca, não de “peregrinação” em louvor à memória de Ozu. A premissa ressurgue poucos minutos depois, no primeiro dia de registro. O alemão reflete sobre o percurso inicial por uma estação de metrô, onde flagra a teimosia do menino que se nega a acompanhar sua mãe:

Nenhuma outra cidade, juntamente com seu povo, pareceu tão familiar e íntima para mim, muito antes de eu poder visitá-la, graças aos filmes de Ozu. Eu queria redescobrir essa familiaridade, e era essa intimidade que minhas imagens de Tóquio tentavam encontrar. Nesse pequeno garoto do metrô eu reconheci uma das muitas crianças rebeldes dos filmes de Ozu. Ou talvez eu apenas quisesse reconhecê-las. Talvez eu estivesse procurando por algo que não existia mais (10 min. 43 s.).

Assim o diretor qualifica, em retrospecto, seu estado de espírito na chegada à capital japonesa e no decorrer das captações. Trata-se, cabe insistir, de uma ressignificação do material disponível, realizada por alguém que admite não possuir outras reminiscências dos fatos. Podemos supor que algo de tais reflexões permaneceria no encontro dialético das tomadas, caso não houvesse a locução de Wenders, mantidas as sequências como estão. Mas também notamos que o eixo de racionalização da voz *over* previne uma eventual aparência de frivolidade “turística” e excessivamente aleatória no método de captação. Restringindo o potencial sugestivo das imagens através das asserções verbalizadas, Wenders dá ao conjunto audiovisual uma estrutura retórica, podendo apresentar a hipótese que o mobilizou, os

obstáculos enfrentados para testá-la e exemplos ilustrativos dos raciocínios.

Percebemos então que os eventos registrados servem como testes para aquele propósito argumentativo inicial, de buscar resquícios dos trabalhos de Ozu na metrópole contemporânea. O alemão antecipa que talvez não haja nada a encontrar, que sua procura vise “algo que já não existe mais”, para depois, de maneira um tanto precoce, ainda na metade da viagem, constatar a impossibilidade do propósito: *Mu* é tudo que existe para ser descoberto. O eixo persuasivo de *Tokyo-Ga* parece claro, não obstante se desenvolver numa estrutura pouco usual, formada por duas etapas conclusivas com teor semelhante. O fato de ambas envolverem a figura de Ozu (a descoberta de *Mu* através de Ryu e o final melancólico e saudoso com Atsuta) mantém o homenageado como referência unificadora dos argumentos, emoldurada pelas sequências de *Era uma vez em Tóquio*.

As imagens demonstram que a fase de captação preservou-se aberta ao inesperado, refletindo o ímpeto exploratório da errância, do mergulho investigativo no desconhecido. Ao discorrer sobre *Mu*, no longo trecho mencionado acima, Wenders elogia a irrupção do acaso e da espontaneidade, simbolizados pela nuvem e pela criança, que deixam marcas inconfundíveis na superfície controlada da narrativa. De fato, nos episódios com Herzog e Marker, mas também nos flagrantes do menino teimoso do metrô, do homem que “joga” golfe sem taco e dos jovens dançarinos do parque, nota-se que Wenders valoriza o aspecto imprevisito e gratuito das filmagens. Ou melhor, que ele confere a passagens de diversas naturezas o mesmo tratamento descontextualizado, como se todas fossem igualmente fortuitas.

Também o acaso desempenha papel fundamental nas narrativas ficcionais do diretor, em geral finalizando com sucesso as buscas dos protagonistas. Os encontros gratuitos e inexplicáveis fazem parte de um repertório genérico delimitado (em especial as tradições do *noir* e dos *road-movies*), que as técnicas expressivas de Wenders assimilam com eficácia, adequando a imprevisibilidade das aventuras diegéticas ao “deixar-se levar” da captação, imerso nas contingências das locações, usando o imprevisito como matéria dramática. O retorno a essas soluções, amiúde sem cuidado para torná-las verossímeis, ecoa as coincidências (narrativas) que envolvem alguns dos registros em *Tokyo-Ga*.¹²⁴

Embora faça justiça ao método de filmagem da ficção wenderiana, curiosamente, porém, a valorização da casualidade é uma postura antagônica à do próprio Ozu, avesso a

¹²⁴ A presença de Werner Herzog em Tóquio pode ser creditada tanto à sua viagem para a Austrália quanto ao festival de filmes alemães, do qual Wenders participou. Marker deveria estar lançado no Japão seu recente *Sans soleil*. A princípio, podemos afirmar que encontrá-los casualmente por andanças na vasta capital japonesa configura uma “sorte” excessiva até para os padrões wenderianos. Porém, no documentário *Wim Wenders Desperado* (Eric Friedler e Andreas Frege, 2020), Wenders e Herzog insistem no caráter fortuito do encontro.

externas, segundo o relato de Atsuta, e dedicado a um domínio absoluto dos pequenos detalhes do estúdio, conforme atestam o cinegrafista e o ator Chishu Ryu.¹²⁵ O proverbial perfeccionismo do mestre japonês reflete ainda um método criativo que não hesita em recorrer ao artifício na construção de cenários e na disposição dos objetos cênicos, visando atingir o máximo de rigor plástico nos enquadramentos.¹²⁶ Essa liberalidade antinaturalista contradiz o elogio de Wenders ao efeito veraz dos filmes de Ozu, onde “pessoas e objetos se mostram como realmente são”. Ou, parafraseando o próprio Wenders no trecho em que fala do menino teimoso do metrô (reproduzido acima), talvez ele *queira* atribuir à veracidade uma identificação de outra natureza, que não consegue formular com solidez.

Em termos pragmáticos, no entanto, reencontrar os cenários urbanos registrados pelo diretor japonês era uma impossibilidade que certamente não iludia o alemão. Tampouco a chance de descobrir modelos reais para os personagens fictícios de Ozu, apesar da riqueza testemunhal de seus antigos colaboradores. Talvez por coerência com essas impressões iniciais, a locução de Wenders antecipa o fracasso da busca logo na noite do primeiro dia:

Quanto mais a realidade de Tóquio me arrebatava como uma torrente de imagens impessoais, desagradáveis, ameaçadoras, sim, até desumanas, maiores e mais poderosas ficavam em minha mente as imagens do amável e ordenado mundo da mítica cidade de Tóquio que eu conhecia pelos filmes de Yasujiro Ozu. Talvez fosse isso que já não existia mais: uma visão que ainda poderia produzir ordem num mundo desordenado. Uma visão que ainda mostrava o mundo transparente (19 min. 09 s.).

A procura do diretor não visa objetos materiais específicos, e sim o tipo de vínculo intelectual e sensorial que o aproxima das cenas do mestre japonês, ou do mundo que elas retratam. Daí advém a ênfase nos sentimentos que unem Ryu e Atsuta a Wenders e estes a Ozu. Mas a concepção dos detalhes que valorizam uma imagem em detrimento de outras é irredutível a fórmulas, como demonstra o elogio de Wenders a imprevistos que o cinema de Ozu não costuma permitir. Se o que torna a imagem “útil, verdadeira e válida” são as marcas que ela fornece ao reconhecimento do espectador, o efeito de autenticidade obtido na representação de certas experiências abstratas da vida pertence a um domínio também contingente,

¹²⁵ “[No trabalho de Ozu] A direção de atores, por exemplo, não deixa qualquer espaço ao improvisado, a manifestações espontâneas ou contribuições pessoais. Ozu controlava tudo, cada pequeno gesto, cada olhar, fazendo questão de dar os últimos retoques no vestuário, maquiagem e penteado” (NAGIB, 1990, p. 9).

¹²⁶ “‘No que diz respeito à profundidade’, conta seu cenógrafo Shimogawara, ‘colocávamos divisórias internas, que não eram sempre do tamanho padrão. Nós as fabricávamos mais largas ou mais estreitas conforme as necessidades do equilíbrio estético. (...) Quando o plano mudava e o campo era diferente, ainda que se tratasse do mesmo cenário, ele [Ozu] mudava os objetos de lugar ou até mesmo os suprimia. Sua preocupação era tornar perfeita a composição de cada plano. Assim, a luminária pendurada no teto subia ou descia conforme a posição da câmera’” (apud BERGALA, 1990, p. 97).

intangível e pessoal. Por isso jamais se esclarece o que Wenders considera especificamente “verdadeiro” na obra do mestre japonês, para além do poder de revelação do mundo empírico. O apreço pelos pequenos eventos cotidianos, a encenação minimalista e o rigor plástico dos quadros poderiam servir no máximo como estratégias para atingir esse efeito misterioso.

O apego à capacidade revelatória de Ozu coaduna com o propósito do cinema, conforme definido por Wenders no prólogo: “apresentar uma imagem do homem do nosso século, uma imagem útil, verdadeira e válida, na qual ele possa não apenas se reconhecer, mas acima de tudo aprender sobre si mesmo”. Nota-se aí uma adesão a linhagens da teoria cinematográfica desenvolvidas em torno da suposta transparência do meio audiovisual, graças à proximidade técnica entre a película e a fotografia. Por exemplo, Siegfried Kracauer (1997, p. 37), para quem “os filmes podem reivindicar validade estética caso se construam a partir de suas propriedades básicas, como as fotográficas, isto é, eles precisam registrar e revelar a realidade física”.¹²⁷ Ou ainda André Bazin (1991, p. 24), que define o cinema como “a consecução no tempo da objetividade fotográfica” e desenvolve sua notória fortuna crítica tendo como base uma ontologia realista da imagem fílmica.

Mas é em Béla Balázs que encontramos as referências mais diretas para as lucubrações de Wenders. “A objetividade pura simplesmente não existe?”, questiona o teórico húngaro. “A pura intuição da existência é uma impossibilidade? Não podemos simplesmente ver as coisas como são?” (BALÁZS, 2011, p. 159).¹²⁸ As indagações de Balázs, que conduzem ao elogio de um cinema que “não deseja transmitir conhecimento” e que exhibe apenas os objetos, “nada além deles mesmos”, ressoam logo no início de *Tokyo-Ga*. Trata-se da única menção textual de Wenders a respeito dos métodos de registro adotados na obra, acompanhando a emblemática tomada da asa do avião que traz o alemão a Tóquio e ilustra a recusa do passageiro a assistir ao filme programado pela companhia aérea: “Era bom apenas olhar pela janela. Se fosse possível filmar dessa maneira, eu pensei, como quando abrimos os olhos às vezes. Apenas olhar, sem querer provar coisa alguma”.¹²⁹ Esse desejo deixa de soar

¹²⁷ Alexander Graf (2002) enfatiza a influência de Kracauer sobre Wenders ao longo de sua análise sobre a rarefação narrativa dos trabalhos do cineasta.

¹²⁸ Respondendo a uma enquete sobre os motivos que o levam a filmar, Wenders afirma: “Não tenho cabeça para teorias. Só raramente me recordo de alguma coisa que tenha lido. Não posso, por isso, também citar exatamente uma frase de Béla Balázs que, contudo, me impressionou muito. Fala da possibilidade (e da responsabilidade) de o cinema ‘mostrar as coisas como elas são’. E de que o cinema pode ‘salvar a existência das coisas’. É isto, exatamente” (WENDERS, 1990, p. 12). Para Graf (2002, p. 151), essa declaração de Wenders sugere “que ele percebe a existência de uma ligação íntima entre os fundamentos estéticos do seu cinema e a estética fundamental e a natureza técnica do meio cinematográfico”.

¹²⁹ No início de *Identidade de nós mesmos*, Wenders afirma (enquanto a câmera faz uma panorâmica pelo cemitério parisiense de Neuilly, tendo o arco da Defense ao fundo): “Filmar deveria apenas permanecer um meio de vida, às vezes. Como caminhar, ler um jornal, comer, fazer anotações, dirigir um carro ou realizar este filme

contraditório com a ideia investigativa da procura, que o diretor reforça pouco depois, nos primeiros trechos citados acima, se levarmos em conta que seu interesse recai sobre a própria busca, não sobre o que ela pode alcançar. Em outras palavras, que seu efetivo objeto de investigação encontra-se menos na esfera pública dos acontecimentos do que na capacidade do discurso audiovisual de explorá-los. As relevantes implicações dessa proposta serão esmiuçadas na última subseção.

Na frase “o que resta, hoje”, sobre *Mu*, a referência temporal ancora a locução numa atualidade de escopo indefinido, que pode abarcar tanto a viagem do alemão quanto o momento em que ele se debruça sobre o material captado. Porém, considerando que Wenders ressalta não possuir memórias da viagem, seu esforço para resgatá-las através das imagens remanescentes sugere a constatação de um vazio de natureza experiencial, que de alguma forma reflete a postura do diretor diante dos fatos registrados. O sentimento que Wenders atribui a *Mu* envolve não apenas o luto atemporal por Ozu, ou por seu cinema “verdadeiro”, mas a própria situação errática do viajante. E é nas marcas deixadas pelo vazio nas filmagens que o diretor, ao reorganizá-las, pretende reconhecer a si mesmo, perdido no estranhamento idiomático e cultural, buscando evidências de algo que não consegue definir.

Wenders reconhece o aspecto hipnótico de seus passeios no primeiro dia, ao confidenciar que as imagens lhe parecem as de “um sonâmbulo”.¹³⁰ O cineasta interpreta esse estado como uma adesão por “familiaridade” ao entorno, gerada a partir dos filmes de Ozu, que o fazem sentir-se próximo daquele universo. Aí compreendemos o tom acrítico da locução ao tratar das atividades registradas, limitando-se a um viés explicativo e até condescendente que não se repete, por exemplo, quando aborda a televisão e o cinema hollywoodiano. Realizando captações desconexas pela cidade, às vezes ilegíveis ou destituídas de interesse especial, o cineasta-*flâneur* se entrega a um tipo de transe pelos microcosmos do sonambulismo mais amplo e incomunicável que o atrai.¹³¹ Wenders faz do ato de filmar os rituais uma prática ritualística em si mesma, na abordagem imersiva que o aparta do mundo exterior, na repetição dos subtemas (a televisão, o *pachinko*, a publicidade, etc.), no tratamento cerimonioso aos entrevistados e, enfim, no filmar que obstrui as memórias das suas circunstâncias.

É difícil determinar, pelo filme, até que ponto os métodos de registro serviram como

aqui, por exemplo: dia após dia, motivado por nada além da própria curiosidade. Um caderno de notas sobre cidades e roupas”.

¹³⁰ Há exceções importantes a essa abordagem, particularmente as tomadas com a câmera na altura do chão, que retomarei na parte seguinte.

¹³¹ Walter Benjamin (2015) realiza esse paralelo ao discorrer sobre Baudelaire e sua época: “O transe a que se entrega o *flâneur* é o da mercadoria exposta e vibrando no meio da torrente de compradores” (p. 57). “[A] empatia é também o transe a que se entrega o *flâneur* no meio da multidão” (p. 58).

extensão da proposta do diário de viagem, ou se foi ela que nasceu na fase de organização de um material captado espontaneamente. A heterogeneidade das abordagens não indica a adoção de uma premissa deliberada, salvo, talvez, as entrevistas que lhe permitiriam recuperar a memória biográfica de Ozu. A contemplação pura, instintiva, própria de quem abre os olhos após despertar, que Wenders elogia no prólogo, guarda múltiplas possibilidades práticas. Mas, considerando que esse trecho explica a preferência simbólica pela janela da aeronave em detrimento do filme ali exibido, tomadas a rigor de naturezas similares, supomos que o cineasta diferencia-as pelas posturas diversas do sujeito que olha-filma: a asa sobre as nuvens não precisa ser interpretada, não exige o comprometimento intelectual do observador. Wenders exhibe essa diferença sutil, mas não a esmiúça textualmente, fazendo a ideia concluir os preâmbulos sobre a viagem e anunciar o mergulho efetivo no diário. Assim, as passagens desprovidas de locução dos minutos subsequentes transcorrem sob a instrução explicativa de um desejo pelo resgate daquele “olhar puro” que se basta em si mesmo.

A tomada inaugural é feita com a câmera no solo de uma plataforma de metrô, sobre a faixa para deficientes visuais. No centro do quadro, a linha amarela da faixa se estende até a curvatura distante, onde vemos uma pequena silhueta solitária que logo desaparece. Desde esse espaço indefinido chega o trem, avançando pelo lado esquerdo do enquadramento e ultrapassando o ponto de observação. A linearidade perspectiva forma dois motivos complementares, o do piso que se afunila no distanciamento e o dos vagões que “crescem” no sentido oposto. A cena seguinte é externa, feita do alto, envolvendo um panorama urbano saturado de elementos plásticos: edifícios desiguais na parte superior, um canteiro de obras no centro, uma linha férrea elevada na porção inferior. As silhuetas dos prédios e dos guindastes compõem um cenário de linhas desconstruídas que se repete no fluxo de veículos de um viaduto distante, de uma larga avenida e dos trens que avançam em sentidos opostos. Corta para uma tomada estranha, à altura da calçada, feita através de uma vidraça e enquadrando o fluxo de veículos no exterior diurno. O vidro convexo deforma a imagem e diminui a aparência de comprimento dos carros. Em seguida passamos ao cemitério, com a câmera novamente no chão, sobre o asfalto de uma alameda. Na estreita faixa inferior do quadro, à distância, vemos um grupo de pessoas reunidas em círculo. Todo o resto do enquadramento é dominado pelas copas das cerejeiras floridas contra o céu nublado. O uso de uma objetiva de curta distância focal, que provoca leve distorção nos troncos das árvores, aumenta o campo de visão e privilegia a plasticidade do conjunto.

Esses trechos iniciais possuem características de uma linhagem documental que Bill Nichols (2001, p. 102) intitula “poética”, dedicada a “explorar associações e padrões que

envolvem ritmos e justaposições espaciais”, dando ênfase aos efeitos plásticos proporcionados pelos motivos. Procedimentos similares reaparecem no mesmo bloco diário e nos seguintes, em especial com planos de detalhe (o painel de rotas do metrô, as máquinas de *pachinko*, as bolas de golfe, as comidas de cera), *travellings* (os panoramas noturnos captados das janelas dos veículos em movimento) e planos gerais estáticos (trens, grupos de passageiros e jogadores, vistas de Tóquio). As tomadas feitas nos interiores dos táxis exploram as potencialidades visuais das circunstâncias, como nas janelas com gotas de chuva, tendo o cenário indefinível ao fundo, mas principalmente nas tomadas que destacam os pequenos aparelhos de TV acoplados aos pára-brisas dos veículos (*Figura 10*).

Figura 10: o televisor no taxi.

Fonte: arquivo digital do filme.

Repetindo a cena da reflexão sobre *Mu* no vagão de metrô, descrita acima, esses planos em táxis abarcam duas dimensões imagéticas autônomas, a exibida pelo televisor e os cenários exteriores desfocados. Seja pela indefinição das imagens, seja pelo caráter trivial do que podemos discernir, a ênfase recai na sobreposição de efeitos plásticos e no efeito da visualidade simultânea de diferentes dimensões espaciais. Apesar da disparidade temporal entre os discursos exibidos, o flagrante da transmissão e sua simultaneidade com o ato de filmar produzem um acentuado efeito de imediatismo, perceptível mesmo desconsiderando-se o conteúdo da programação televisiva. Como resultado, a situação de tomada ganha destaque

no centro do registro, salientando o “estar ali” do olhar que filma.¹³²

Os momentos eventuais de visada “poética” funcionam como breves rupturas para o modelo observativo predominante nas filmagens dos cemitérios, do metrô, da casa de *pachinko*, do clube de golfe, da fábrica de comidas de cera e dos jovens que dançam. Esses blocos possuem certo padrão de decupagem: tomadas externas que situam os locais de captação, planos gerais de coletivos humanos, planos próximos de pessoas nas atividades ritualísticas, detalhes dos afazeres sendo executados e detalhes de objetos secundários que aprimoram o registro dos ambientes e das circunstâncias.

A princípio, julgamos encontrar nessa metodologia uma abordagem característica do cinema direto, referência constante na filmografia de Wenders. A câmera móvel e perscrutadora e o pressuposto de veracidade do método de captação imersivo, que evita interagir com os sujeitos e eventos, predominam em muitos de seus enredos ficcionais, notadamente os da fase inicial, ligada ao Novo Cinema Alemão.

Quanto aos documentários, percebemos a referência nas gravações da câmera Betamax operada por Tom Farrell em *Um filme para Nick*, nos registros dos trabalhos no ateliê de Yohji Yamamoto, em *Identidade de nós mesmos*, que servem de “ensaios” para seus desfiles, e nos flagrantes de Sebastião Salgado fotografando, em *O sal da terra*. *Buena Vista Social Club* é quase inteiramente realizado no modelo direto, acrescido de entrevistas e paisagens de Havana. Semelhante estratégia domina os bastidores das rotinas de viagem do papa Francisco, em *Pope Francis: a man of his word*. Há ainda curiosos simulacros do método em algumas cenas de reconstituições históricas de *The soul of a man*, tributários de um efeito de fidelidade factual, de cunho documentarizante, apesar da ostensiva natureza fictícia das passagens.

Contudo, embora permaneça fiel à premissa observativa, evitando interagir com os sujeitos filmados, Wenders de certa maneira extrapola os limites da abordagem, quando se esforça para captar os eventos em proximidade, compartilhar seu espaço físico e participar de suas dinâmicas gestuais e coreográficas. As tomadas que acompanham as evoluções dos jovens dançarinos, em movimentos desiguais, abruptos ou circulares, são ilustrativas desse esforço de integração do corpo que filma aos corpos filmados. Diante dos jogos e dos trabalhos manuais, a câmera parece mimetizar a natureza imóvel e compenetrada das atividades.

¹³² Esse motivo de sobreposição de imagens retornará com ainda mais força em *Identidade de nós mesmos*, desta vez no visor do aparelho de vídeo que reproduz as gravações da câmera secundária de Wenders. O diretor realiza tomadas em 35mm que incluem o aparato no interior de veículos em movimento, no ateliê e nos desfiles de Yohji Yamamoto. O artifício faz uma espécie de “montagem de superfície”, decupando os mesmos eventos em pontos de vista duplos, o da câmera principal (35 mm) e o da câmera de vídeo, ou reunindo no mesmo quadro flagrantes de circunstâncias díspares, ocorridas em Tóquio e Paris. Num caso extremo, a faixa superior do enquadramento é ocupada por um desfile, enquanto o restante se divide em duas telas diegéticas, mostrando, à esquerda, os preparativos das roupas e, à direita, o estilista durante um depoimento.

Enquanto as oscilações das imagens com os dançarinos simulam a experiência de alguém que os observa no calor dos acontecimentos (visada que se repete nas cenas de escadas rolantes, vagões de metrô e passeios por vitrines da cidade), as captações na casa de *pachinko*, no clube de golfe e na fábrica de comidas de cera reproduzem o olhar de um visitante curioso que transita nos locais evitando atrapalhar jogadores e funcionários. Não é diferente a captação dos piqueniques nos cemitérios, perscrutando os pertences dos comensais, as guloseimas, as bebidas e os rostos animados que conversam.

O trabalho de câmera “subjativiza” o modelo direto adotado, singularizando enunciativamente o ato de filmar, em vez de dissimulá-lo. Os movimentos do aparato e sua proximidade dos sujeitos e objetos corporificam a mostraçã do relato, isto é, associam a imagem obtida a um corpo inserido nos ritos corporais registrados. Mesmo que o diretor, o fotógrafo Ed Lachmann e os equipamentos permaneçam ocultos, a conjugação da locução *over* com as inserções de detalhes plasticamente expressivos instruem a identificação do espectador com o ponto de vista errante e observativo da câmera, subentendido como ponto de vista do próprio cineasta-locutor. Trata-se aqui de uma câmera “constituída em olhar pró-fílmico”, para usar a expressão de Noël Burch (1991, p. 258), procedimento de resto usual na ficção do cineasta.¹³³

Notamos então que o cineasta procura realizar seu propósito revelatório através de uma mistura de metodologias documentais, cada qual imbuída do respectivo código de verossimilhança e da respectiva base ética. Esse encontro de propostas experienciais performa visualmente uma dialética que a locução torna autorreflexiva, contribuindo para o viés ensaístico da obra. Os conflitos expressivos são inevitáveis e fazem parte da busca, simbolizando pelo discurso ambíguo a errância física dos trajetos. O olhar puro e descompromissado, que Wenders anuncia como seu desejo no início da viagem, liga-se a uma plasticidade que viola o transcurso efetivo dos fatos diante da câmera. Embora o método observativo realize o desejo de organizar o “mundo desordenado” e deixá-lo mais “transparente”, a montagem desses trechos privilegia aspectos singulares de gestos, cenários e objetos, quebrando a linearidade espaço-temporal que caracteriza o cinema direto. As entrevistas, principalmente as de Ryu e Atsuta, que desempenham papéis centrais na estrutura do filme, configuram estratégias diversas do modelo objetivista, ao trocarem o distanciamento pelo testemunho como índice de legi-

¹³³ Todos os personagens de Wenders que operam equipamentos de registro audiovisual fornecem imagens incorporadas pela mostraçã dos relatos: na morte do cineasta em *O estado das coisas*, no filme doméstico de *Paris, Texas*, nas gravações que a protagonista realiza durante as viagens de *Até o fim do mundo* e nas câmeras de vídeo do menino português, em *O céu de Lisboa*, e do veterano de guerra, em *Medo e obsessão*.

timidade representacional.¹³⁴ A valorização da subjetividade se completa na locução *over*, cujo viés analítico é imprescindível para compreendermos o eixo argumentativo do diretor. Por fim, as sequências dominadas pela abordagem observativa ultrapassam o mero registro das atividades ritualísticas, incluindo nele o próprio ato de filmá-las e violando a premissa do distanciamento que poderia justificar a falta de interação com os sujeitos.

A mistura de métodos de abordagem mostra que Wenders *ensaia* a maneira mais apropriada para fazer da câmera um instrumento de exploração do mundo, uma arqueologia da “imagem verdadeira”. Não que este fosse necessariamente um problema conceitual enfrentado pelo diretor no curso da viagem, mas os registros demarcam uma corporalidade que experimenta lugares possíveis de onde observar os eventos. A indefinição também diz respeito aos objetos que atraem o cineasta, mergulhado num estranhamento confuso diante da alteridade. Somos levados a suspeitar que o conceito operativo de *Mu* serve antes para sumarizar a experiência desenraizada do cineasta-*flâneur*, cuja liberdade questionadora é inversamente proporcional à sua compreensão dos enigmas defrontados pelo trajeto. A procura de Wenders possui viés intransitivo, apresentando-se como performance exploratória que vai pouco além do ato de filmar os mistérios desconexos da metrópole.

Não há algo a descobrir realmente, a não ser o próprio vazio que define essa busca sem objetivos, um vazio revelado através da câmera-olho que amalgama a errância e o filmar. Um vazio, em suma, que se projeta do âmbito existencial e termina maior do que a própria viagem. Andarilho à procura de perguntas que norteiem suas aflições caóticas, Wenders ora mimetiza os eventos retratados, ora os contempla criticamente; organiza suas dinâmicas desordenadas, porém as fragmenta em seleções de flagrantes pitorescos. A insuficiência do olhar filmico equivale à insuficiência presencial percebida pelo Wenders estrangeiro nas suas andanças. A câmera sela os encontros de rituais que tornam a viagem um ritual em si mesma, materializando o *Mu* wenderiano como a experiência de revelá-lo.

Em ambas as declarações de princípio feitas no prólogo, Wenders associa sua eventual frustração a uma ausência (nada a encontrar, algo inexistente), considerando que o sucesso da empreitada permanece desde cedo etéreo e indefinido, para não dizer assumidamente inviável. *Mu* representa a negação da plenitude realista que o diretor persegue como a um ideal, mas é o nada (o luto, a vaziez emocional, a ausência de ordem) que o motiva a errar pela cidade, que

¹³⁴ “A emergência de tantos documentários construídos em torno de sequências de entrevistas me parece uma resposta estratégica ao reconhecimento de que nem os fatos falam por si mesmos, nem uma única voz pode falar com autoridade definitiva. As entrevistas tornam a autoridade difusa” (NICHOLS, 2005, p. 57). Não obstante a ruptura epistemológica desse efeito com o registro observativo, há certa resistência de Wenders à perda do protagonismo enunciativo do filme, ao usar o discurso indireto para traduzir os entrevistados japoneses. As legendas conferem maior fidelidade ao depoimento de Herzog, que harmoniza com as premissas do amigo.

o espera no desfecho do ciclo viajante e que afinal define o único segredo a ser descoberto na indiferença generalizada dos anônimos. Indiferença que Wenders não deixa de retribuir, seja pela falta de interação com os sujeitos, seja na apropriação superficial de um conceito zenbudista cuja compreensão elucidaria muito sobre o complexo universo abordado, inclusive a obra do próprio Ozu.

Valorizando as superfícies desumanizadoras dos rituais e deixando de explorar um enorme substrato cultural e religioso que poderia conferir sentidos aos objetos de reflexão, Wenders parece conduzir sua procura por caminhos que já sabe improdutivos. O distanciamento voluntário poupa o cineasta dos riscos de uma interação que pudesse desestabilizar o conforto da errância rarefeita de propósitos. A hipótese do desaparecimento irremediável da Tóquio de Ozu jamais é testada no universo doméstico, familiar e interpessoal que o diretor japonês retratou, pois o alemão se limita a confirmá-la nas superfícies coletivas e urbanas, onde as metamorfoses da antiga capital são mais evidentes. Embora reconheça alguns elos possíveis da paisagem atual com o universo ozuano (as crianças, o golfe, os trens), a locução reflexiva toma-os como índices de um afeto que permanece insatisfeito.

Talvez essa atração pelo fracasso esteja ligada a uma necessidade de preservar o ímpeto criativo em circunstâncias afeitas a abordagens documentárias excessivamente ortodoxas ou impessoais. A narrativa da busca infrutífera complexifica a reportagem de aspectos pitorescos da cidade exótica, articulando os depoimentos dos convidados com o repertório visual do conjunto. Mesmo a ingenuidade essencialista do propósito de revelar as coisas “como elas são” pode servir para que Wenders, através do discurso documentário, performe sua defesa de uma ética profissional contrária à vaziez hegemônica do cinema. A resistência purista do diretor embasa seus posicionamentos conflituosos no sistema de produção cinematográfica, hollywoodiano especialmente, que ele repudia e admira com igual intensidade. O olhar da criança em direção à câmera, que rompe o vazio do artifício narrativo, também espelha o olhar infantil da própria câmera, contrapondo-se às narrativas preestabelecidas pelas autoencenações que estabelecem significados arbitrários no mundo empírico.¹³⁵ A inocência do projeto constitui uma estratégia de questionamento da suposta inevitabilidade das coisas, um ponto de partida para a reorganização dos sentidos caóticos do real.

¹³⁵ A atração de Wenders pelo menino teimoso do metrô vai além das crianças rebeldes dos filmes de Ozu. Recusar-se a acompanhar o fluxo dos passageiros (mas terminar cedendo) é gesto que poderia definir as escolhas profissionais do diretor em relação ao cinema de grandes estúdios.

3.3 Simulacros

As reflexões que abrem a viagem exploratória de Wenders a Tóquio se associam aos propósitos do filme que a constitui, instruindo o espectador a considerar o material exibido como parte de um esforço metadiscursivo para pensar as próprias imagens de acordo com aquelas premissas iniciais. Em outras palavras, se o diretor lamenta a incapacidade do cinema atual de revelar as verdades do mundo contemporâneo, é lícito esperar que suas errâncias constituam tentativas de suprir essa lacuna, ou ao menos oportunidades para problematizá-la. Assim, a partir do tributo à obra de Yasujiro Ozu, a estrutura episódica de *Tokyo-Ga* serve como base narrativa para especulações do alemão sobre a natureza e as possibilidades da imagem, transformando-a em objeto de seu eixo reflexivo.

Os textos da locução *over* garantem a permanência do tema ao longo dos blocos diários e dão novos sentidos às experiências do viajante e aos métodos de registro adotados em cada circunstância. Mas os pensamentos do diretor sobre a imagem extravasam os grupos ritualísticos, insinuando-se também nas inserções transitórias e na repetição de certos motivos visuais complementares ao relato central. Uma dessas intervenções secundárias envolve a televisão, mencionada pelo cineasta na noite no primeiro dia, durante o trajeto do táxi que o leva de volta para o hotel. A câmera, no interior do veículo, registra diversos *travellings* pelas fachadas da metrópole, ilegíveis graças à escrita ideogramática dos letreiros e à rapidez do deslocamento, que impede a apreensão dos cenários e das pessoas. Em seguida vemos o televisor acoplado ao pára-brisa, mostrando cenas quaisquer da programação televisiva (um filme de samurai, anúncios, um programa de auditório), sobre o panorama igualmente trivial das vias públicas. A locução define os registros da capital japonesa como “torrente de imagens cruéis, ameaçadoras, desagradáveis, sim, e mesmo desumanas” e deplora a ausência da “ordem” que o cinema de Ozu confere à “mítica cidade de Tóquio”.

Passamos para uma tomada próxima de um televisor ligado. Supomos que se trata do quarto do hotel, insinuado no espaço extra-filmico do enquadramento que mostra o painel frontal do aparelho, um canto da cúpula do abajur que ilumina os objetos e uma lata de cerveja na mesa, em primeiro plano. Na tela, propagandas apelativas de equipamentos eletrônicos e vestuário íntimo feminino. Continuando a reflexão anterior, Wenders afirma: “Talvez essa visão [ordenada e confortável] não fosse mais possível hoje, nem mesmo se Ozu estivesse vivo. Talvez a frenética e crescente inflação de imagens já tenha destruído demais. Talvez imagens em harmonia com o mundo já estejam perdidas para sempre”. O canal é mudado para uma sequência de *Os cowboys* (Mark Rydell, 1972), onde o personagem vivido por John

Wayne observa as lápides de seus filhos e se afasta lentamente.¹³⁶

Quando John Wayne partiu, em vez das listras e estrelas da bandeira americana, apareceu a bola vermelha da bandeira japonesa. E, enquanto eu adormecia, tive um pensamento maluco: onde estou agora é o centro do mundo. Cada aparelho ordinário de tevê, não importa onde, é o centro do mundo. O centro se tornou uma ideia ridícula. O mundo uno, uma imagem do mundo, é uma ideia ridícula, à medida em que mais televisores existirem no planeta. E aqui estou eu, no país que fabrica todos eles, para todo o mundo, para que todo o mundo possa assistir às imagens americanas (20 min. 50 s.).¹³⁷

As sequências do táxi e do hotel são demarcadas pelo ato de observar, mais do que pela filmagem que o simboliza. Wenders não se esforça para destacar o conteúdo dos registros, indiscerníveis ou desimportantes, seja no exterior do veículo, seja nos programas televisivos. A constante troca de canais reflete a natureza errática do diário do cineasta, gestos perscrutadores das imagens possíveis do mundo.¹³⁸ A locução retoma um esforço para definir os objetivos ideais do cinema (é significativo que aqui Wenders chame o ato de filmar de “visão”), como sendo “produzir ordem num mundo desordenado”, para “mostrar o mundo transparente”. A questão da transparência reverbera as demais alusões à capacidade revelatória da imagem, mas adquire viés algo contraditório, associando-se a uma sensação confortavelmente mistificadora do mundo. Enquanto o filme hollywoodiano exibido no avião parecera ao cineasta “uma forma oca, dissipando e imitando a emoção”, o cinema de Ozu apresenta uma Tóquio irreal (“mítica”) e ordenada de maneira igualmente arbitrária.

John Wayne, frágil e envelhecido, num faroeste dos anos 1970, tem particular relevância no desabafo contra as “imagens americanas”. Admirador confesso do gênero, Wenders evita comentar o filme diretamente. Alude ao ator (e não ao personagem), escolha que mobiliza diversos códigos simbólicos, inclusive o notório patriotismo de Wayne e o papel desempenhado por Hollywood na hegemonia cultural estadunidense. Cabe ressaltar que o cineasta seleciona uma passagem intermediária do filme, não o final, como somos levados a crer pelo tom melancólico e pela inserção contígua da bandeira japonesa, marca do encerramento da programação. Mas o teor da cena justifica sua escolha: no relato fictício, o pai visita os

¹³⁶ Mark Rydell também dirigiu o filme exibido no avião que levou Wenders a Tóquio (*Num lago dourado*). Esse detalhe singular remete à mencionada presença do acaso na obra do alemão.

¹³⁷ Devido às circunstâncias íntimas da passagem, restaria indagar quem teria sido o responsável pelo registro do aparelho no quarto de hotel. A imagem do televisor ligado é tipicamente wenderiana, mas a lembrança de um pensamento ao adormecer parece contraditória com a afirmação de Wenders acerca de seu completo esquecimento dos detalhes da viagem. Todas essas reflexões de momento, como quaisquer outras situadas em Tóquio, podem ter sido criadas *a posteriori*.

¹³⁸ O mesmo recurso à troca de canais aparecera em *Quand je m'éveille*. O texto de Wenders classifica a televisão como “veneno para os olhos”.

túmulos dos filhos e toma a decisão de recrutar garotos da comunidade para segui-lo em viagem. No diário filmado, o cineasta estrangeiro, “órfão” do mestre falecido, prepara-se para, no dia seguinte, visitar seu túmulo na companhia de Yuharu Atsuta.

Entretanto, não há uma profusão de imagens americanas nos aparelhos de TV que Wenders registra ao longo da viagem. Na casa de *pachinko*, os vários televisores alinhados sobre o caixa exibem flagrantes do circuito interno de vigilância. A câmera do alemão faz tomadas próximas de algumas telas, salientando a semelhança entre os enquadramentos que ambos os aparatos realizam do corredor de jogadores e máquinas. Na noite do terceiro dia, passeando pelas instalações do clube de golfe, o diretor encontra uma sala de estar com cerca de dez homens silenciosos. Poucos lêem jornais, enquanto a maioria assiste, inexpressiva, a um jogo de beisebol (de equipes japonesas) transmitido pela grande tela de um projetor de vídeo. No final do quinto dia, visitando um centro comercial, Wenders apresenta esse local com uma imagem composta por uma escada rolante, à esquerda do quadro, pessoas chegando ao nível da câmera, no centro, e, acima, um confuso mosaico de televisores, talvez multiplicado por espelhos, transmitindo a mesma tela azul.

Televisores aparecem com frequência na obra ficcional wenderiana, e de modo quase sempre negativo. Num momento de raiva, o fotógrafo de *Alice nas cidades* chuta um televisor no quarto de motel em que se hospeda, quando a exibição de *A mocidade de Lincoln* (John Ford, 1938) é interrompida pelos comerciais. Mais tarde, lê um texto crítico sobre o tema, que prepara para sua revista.¹³⁹ Em *Movimento em falso*, o aparelho embalado em plástico e fora de sintonia reflete a decadência e a solidão do aristocrata suicida, antecipando um efeito similar que seria usado na cabine da *stripper* de *Paris, Texas*. Os repórteres televisivos de *O hotel de um milhão de dólares* são particularmente cínicos e oportunistas. Um dos objetos atirados janela afora pelo jovem de *Estrela solitária* é, claro, o seu televisor.¹⁴⁰

Quarto 666, documentário anterior de Wenders, agrega a televisão de maneira peculiar. Em 1982, ao levar *Hammett* para o Festival de Cannes, Wenders reúne quinze cineastas¹⁴¹ numa suíte do hotel Martinez, para especularem sobre o futuro do cinema diante da hegemo-

¹³⁹ “O aspecto desumano da TV americana não é tanto embalar tudo em comerciais, embora isso seja ruim o suficiente, mas todos os programas no final se tornarem propagandas. Propagandas do *status quo*. Toda imagem irradia a mesma repulsiva e nauseante mensagem. O mesmo desprezo ostensivo. Nenhuma imagem nos deixa em paz, elas querem sempre algo de nós”.

¹⁴⁰ “A televisão se define em Wenders exatamente pela carência daquele espírito de utopia que, em sua obra, constitui a dignidade do cinema. Não se zomba dela por ser um inimigo comercial do cinema, mas sim porque multiplica cegamente os falsos recursos deste” (BUCHKA, 1987, p. 114).

¹⁴¹ Os depoentes, pela ordem de participação: Jean-Luc Godard, Paul Morrissey, Mike de Leone, Monte Hellman, Romain Goupil, Susan Seidelman, Noël Simsolo, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Robert Kramer, Ana Carolina, Mahroun Bagdadi, Steven Spielberg, Michelangelo Antonioni e Yilmaz Güney (através de texto lido por Wenders).

nia dos grandes estúdios e das superproduções. Cada participante fica sozinho no cômodo, com o mesmo texto provocativo do alemão,¹⁴² falando para o microfone de um gravador Nagra de rolo. Os depoimentos são filmados por uma câmera 16 mm, fixa no tripé, cujo funcionamento cabe aos participantes interromper. O enquadramento, em plano geral, abarca o espaço em torno da cadeira reservada aos convidados, inclusive, no fundo, um pequeno televisor ligado, silencioso, exibindo as mais diversas atrações. Apenas Werner Herzog desliga o aparelho, mas com Michelangelo Antonioni e Ana Carolina a tela permanece escura.

A inclusão das imagens irrelevantes e no entanto dispersivas, chamando atenção para seu próprio suporte e de certa maneira para a inevitabilidade de sua presença, alimenta a suposição de que Wenders responsabiliza a TV pelo quadro apocalíptico da premissa. Arlindo Machado (1997, p. 204), por exemplo, lamenta seu caráter “datado” e “o modo primário com que Wenders coloca em confronto o cinema e a televisão”.¹⁴³ Mas não é exatamente essa a linha proposta pelo diretor. Apesar da formulação confusa e da dicotomia simplista entre a “estética televisiva” e a “cinematográfica”, seu preâmbulo critica a homogeneização empobrecedora do discurso fílmico e não uma natureza ontologicamente estéril do vídeo enquanto meio criativo. Trata-se de um enfoque mercadológico, de extensões culturais ambiciosas, ligadas inclusive aos hábitos de consumo e espetatorialidade norteados pela hegemonia da indústria hollywoodiana.

A postura de Wenders frente ao suporte videográfico fica mais delineada em *Identidade de Nós Mesmos*, o documentário que leva o cineasta de volta ao Japão dois anos após a viagem de *Tokyo-Ga*. Na sua homenagem ao estilista Yohji Yamamoto, o alemão utiliza uma pequena câmera 35 mm, que precisa recarregar a cada 60 segundos de filmagem. Essa limitação obriga-o a recorrer também a uma câmera de vídeo, garantindo o imediatismo e a continu-

¹⁴² “Há cada vez mais filmes que parecem ter sido feitos, desde o início, para a televisão, no que se refere à luz, ao enquadramento e ao ritmo. Uma estética televisiva substituiu, ao que parece, a estética cinematográfica. Um grande número de novos filmes já não tem relação com uma ‘realidade’ qualquer para além do cinema, e sim apenas com vivências de outros filmes, como se ‘A Vida’ produzisse material para histórias. São feitos cada vez menos filmes. A tendência é: superproduções cada vez mais grandiosas, à custa dos ‘pequenos’ filmes. E, depois, muitos filmes aparecem logo também no mercado em videocassete. Esse mercado cresce furiosamente depressa. Muitas pessoas já gostam mais de ver filmes em casa do que no cinema. Por isso, a questão: o cinema é uma linguagem que estamos perdendo, uma arte que já está em declínio?”

¹⁴³ “Soa no mínimo como um contrassenso colocar lado a lado cineastas que fazem um cinema autoral e inventivo (uma minoria, diga-se de passagem, dentro do universo da produção cinematográfica) e imagens absolutamente banais da televisão, como programas de auditório e seriados japoneses no estilo Jaspion. É evidente que estas últimas não podem resumir todo o conjunto de possibilidades expressivas hoje colocado pela imagem eletrônica. O confronto entre cinema e televisão encenado por Wenders resulta visivelmente distorcido e impossibilita encarar o problema com a mesma complexidade com que ele se impõe à nossa abordagem” (MACHADO, 1997, p. 204).

idade dos registros. Desconfiado a princípio,¹⁴⁴ Wenders termina se rendendo ao formato eletrônico: “sua linguagem não era clássica [como na película], mas eficiente e prática. As imagens em vídeo pareciam até mais acuradas, às vezes, como se tivessem melhor entendimento do fenômeno diante das lentes, como se tivessem uma certa afinidade com a moda”.¹⁴⁵

A crítica à TV apresentada em *Tokyo-Ga* está inserida num questionamento mais amplo de Wenders, dirigido à inflação de imagens vazias, falsas ou desagradáveis que ele encontra nas suas andanças. A saturação de nulidades televisivas espelha a poluição visual da metrópole, que por sua vez serve de metonímia para o mundo globalizado, onde “todos” os televisores são japoneses e exibem filmes americanos. Retornando ao dilema da epifania de *Mu*, o que valoriza o cinema de Ozu para o cineasta não é apenas o efeito de veracidade obtido pelo seu talento em transparecer o real, mas também a própria realidade que lhe servia como objeto de registro. A placidez organizada e confortavelmente reconhecível daquele universo podia adquirir certa “harmonia com o mundo” porque nos filmes do mestre japonês o mundo se dava a reconhecer, ou seja, porque nele ainda restava uma dimensão “verdadeira”, espontânea, ao alcance do olhar cinematográfico.¹⁴⁶

No contexto de reflexões sobre a hegemonia das imagens americanas e a dissipação das narrativas possíveis sobre o real, a denúncia do falso, do artificioso e do vazio reverbera certas correntes de pensamento que problematizam a pós-modernidade através do conceito de *simulacro*.¹⁴⁷ Wenders não precisa mencioná-lo textualmente para tornar perceptível que suas especulações sobre a imagem oscilam entre a crítica e a apologia de fenômenos visuais que simulam modelos verdadeiros e se afirmam socialmente através do efeito legitimador da

¹⁴⁴ No texto de abertura, Wenders reflete: “Imagens, acima de tudo, mudam cada vez mais rápido e têm se multiplicado num ritmo infernal desde a explosão que desencadeou as imagens eletrônicas. As mesmas imagens que agora estão substituindo a fotografia. Aprendemos a confiar na imagem fotográfica. Podemos confiar na imagem eletrônica? (...) Mas agora, com a imagem eletrônica, e, em breve, digital, não existe mais negativo ou positivo. A própria ideia de original tornou-se obsoleta. Tudo é cópia. Todas as distinções se tornaram arbitrárias. Não admira que a ideia de identidade se encontre num estado tão frágil”.

¹⁴⁵ Em dado momento, com as imagens trêmulas e pouco definidas da câmera de vídeo mostrando flagrantes noturnos da cidade, a locução de Wenders afirma: “De repente, nas ruas turbulentas de Tóquio, eu percebi que uma imagem válida desta cidade poderia muito bem ser eletrônica, e não apenas minhas sagradas imagens de celulóide. Em sua própria linguagem, o vídeo estava capturando esta cidade de maneira apropriada. Eu estava chocado. Uma linguagem de imagens não era privilégio do cinema. Seria então necessário reavaliar tudo? Todas as noções sobre identidade, linguagem, imagens, autoria? Talvez os futuros autores fossem os fazedores de comerciais e videocliques, ou os desenhistas de jogos eletrônicos e programas de computador. *Fuck!*”.

¹⁴⁶ No final de *O céu de Lisboa*, num cinema abandonado, o cineasta Friedrich Monroe (Patrick Bauchau) explica seu gesto de abandonar tudo e fugir para Portugal: “As imagens não são mais o que costumavam ser. Elas não são mais confiáveis. Todos nós sabemos disso. Quando crescemos, as imagens contavam histórias e mostravam coisas. Agora elas só servem para vender. Histórias e coisas. Elas mudaram diante de nossos olhos. Ninguém sabe mais sequer como mostrar as coisas. Todos se esqueceram como se faz. Imagens estão vendendo o mundo. E em promoção!”

¹⁴⁷ A base de minhas reflexões a respeito foi sugerida pelo texto de Nora Alter (1997), que vê em *Tokyo-Ga* uma tentativa de realizar o “documentário como simulacro”.

“equivalência do signo e do real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 13). Típica da sociedade de consumo e principalmente da onipresença cultural estadunidense que se instalou no Japão do pós-guerra, essa proliferação da vacuidade mercantilista do imaginário comum parece fornecer um inevitável contraponto ao paradigma puro e verdadeiro que o viajante alemão julga necessário resgatar através da memória do rigor clássico de Ozu.¹⁴⁸

Se o luto pelo mestre japonês e o conceito de “nada” inspirado em *Mu* servem como referências para a constatação do esvaziamento de sentidos possíveis na Tóquio e no cinema contemporâneos, esse mecanismo retórico também é mobilizado, fazendo contrapontos com o mesmo repertório, na reincidência de textos que tematizam a inflação de imagens vazias e a impossibilidade delas constituírem filmicamente um mundo organizado e reconhecível. As práticas ritualísticas dos anônimos fornecem material abundante para o diálogo com tais ideias, quando não as corrobora explicitamente, através de rotinas gestuais ligadas a certo modelo de narratividade circular, imitativa e falsificadora. Cada universo possui uma espécie de “mitologia” própria, que se realiza nos movimentos corporais, no vestuário, nos objetos e nas ambientações. Mas os simulacros definem menos a natureza física e social das atividades do que as experiências individuais e coletivas que elas propiciam. Definem, mais especificamente, a conformação fílmica dessas experiências, sob um olhar crítico que procura evidenciar a fragilidade das superfícies, as ilusões pactuadas e o estado hipnótico dos sujeitos.

As atividades lúdicas fornecem terreno profícuo para esse registro. As esfumaçadas e barulhentas casas de *pachinko* têm decoração, estrutura e clima semelhantes aos de cassinos, com máquinas que lembram caça-níqueis psicodélicos e frequentadores profundamente compenetrados. Se, por um lado, como nos fliperamas, a falta de prêmio financeiro esvazia a importância da vitória, por outro, nestes a vitória depende da habilidade do jogador, algo desnecessário no caso do *pachinko*. No jogo que não é exatamente jogo, a máquina faz tudo sozinha, podendo “torná-lo um vitorioso hoje e um perdedor desesperado amanhã”, nas palavras do cineasta.

O golfe praticado no clube também dispensa as regras básicas do esporte. “O verdadeiro objetivo do jogo”, afirma Wenders, “colocar a bola no buraco, parece ter sido totalmente abandonado”. Segundo ele, a única pessoa que se dedica a esse intento é um jovem que faz tacadas sozinho, num recinto à parte. Nenhuma das tentativas mostradas pelo diretor tem

¹⁴⁸ “É para esses objetos que devemos reservar a concepção de Platão do ‘simulacro’, a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu. De forma bastante apropriada, a cultura do simulacro entrou em circulação em uma sociedade em que o valor de troca se generalizou a tal ponto que mesmo a lembrança do valor de uso se apagou, uma sociedade em que, segundo observou Guy Debord, em uma frase memorável, ‘a imagem se tornou a forma final da reificação’ (*A sociedade do espetáculo*)” (JAMESON, 1996, p. 45).

sucesso. O estádio não reúne apenas campos falsos, que dissimulam as situações reais de disputa, mas principalmente locais para treinos que só fazem sentido ali, já que, como Wenders recorda, poucos praticantes jogam “em verdadeiros campos de golfe”. Cabe destacar ainda a passagem com o homem que imita jogadas sem bola, usando um jornal à guisa de taco, na cobertura do prédio. Embora o cineasta o aborde como se o flagrasse casualmente ao filmar (decupando a cena em planos geral, médio e próximo, primeiro de costas e depois de frente), parece claro que o homem se exhibe, ironicamente, mimetizando sem particular acuidade o gestual típico dos jogadores.¹⁴⁹

Os alimentos de cera, cuja fabricação Wenders registra em detalhes no quarto dia, ilustram de maneira eloquente a prática imitativa. Aqui o mimetismo é acurado, produzindo réplicas precisas dos mais diversos tipos de iguaria, desde *sushis*, *tempurás*, *sashimis* e outros pratos da culinária japonesa até doces e coquetéis multicores, inclusive ostentando frutas e coberturas igualmente sintéticas. Com acompanhamento de uma locação explicativa, as imagens mostram todas as etapas de produção das guloseimas: os moldes feitos a partir de amostras reais, o corte e a aparta das peças em estado bruto, a pintura cuidadosa, o requintado acabamento com verniz que salienta brilhos, detalhes e volumes. Passeamos por arquivos cujas gavetas guardam réplicas de tomates, camarões, pepinos, alfaces, morangos e pães; por estantes com vidros de tinta, pincéis, estiletes; pelo maquinário diverso destinado a manter a cera liquefeita, imergir as unidades, lixá-las e pintá-las. Esse ambiente assemelha-se ora a um ateliê de artista, ora a uma oficina de cerâmica ou marcenaria, ora ainda a uma pequena fábrica de artefatos turísticos. Os objetos que imitam alimentos conciliam a durabilidade do material com a sugestão do perecível, a aparência ideal e imutável com as sensações efêmeras que ela recorda, o perfeccionismo naturalista do artesão com a imagem conotativa do perfeccionismo culinário do cozinheiro.

Todo o bloco do dia seguinte é dedicado a questões semelhantes. Começamos na visita à Torre de Tóquio, sintomaticamente uma réplica da Torre Eiffel parisiense. No mirante do edifício, Werner Herzog sumariza um ponto de vista muito próximo do adotado por Wenders, desta vez se referindo ao panorama aéreo da cidade:

Isso é tão simplesmente poluição visual. Olhando daqui de cima é um amontoado de construções. Quase não existem imagens possíveis. Teríamos de fazer uma escavação arqueológica, vasculhar essa paisagem violada para encontrar alguma coisa. (...) Hoje em dia existem pouquíssimas pessoas no

¹⁴⁹ A passagem lembra o final de *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966), onde mímicos encenam uma partida de tênis. Antonioni é referência importante na obra de Wenders, que o ajudou a terminar seu último filme, *Além das nuvens* (1995), quando o italiano estava imobilizado em função de um derrame.

mundo que se arriscam em prol da necessidade que temos de imagens adequadas. Precisamos urgentemente de imagens que reflitam nossa civilização ou que correspondam ao que temos de mais íntimo. E temos de encarar uma guerra para satisfazer essa necessidade. Eu lamento que às vezes, por exemplo, eu tenha de subir oito mil metros montanha acima para obter imagens claras, puras e verdadeiras. Aqui quase não há isso. É preciso procurar muito. Eu viajaria para Marte ou Saturno no próximo foguete. (...) Para mim, seria mais fácil do que aqui na Terra, nesta época, descobrir o que constitui as imagens verdadeiras (53 min. 30 s.).

Também a Disneylândia japonesa, que Wenders faz menção de visitar logo depois, imita a original dos EUA, um microcosmo privilegiado para a crítica do simulacro pós-moderno.¹⁵⁰ Justificando o retorno a meio-caminho, o diretor sugere ser incongruente procurar uma “cópia exata do parque construído na Califórnia”. Não deixa de haver certa ironia no fato de Wenders substituí-lo por outra manifestação de mimetismo, desta vez incorporada pelos jovens que dançam numa praça pública, indiferentes à chuva, “que não os impede de estar na América”. Cada conjunto isolado de dançarinos se dedica a um período específico da história cultural estadunidense, demarcado nos vestuários, nos adereços, nos penteados, nas músicas e nos estilos coreográficos. O aspecto amadorístico das exposições, às vezes despreocupadamente caricato, sugere que os dançarinos buscam vínculos de pertencimento mais próximos de certo espírito gregário do que de primor técnico ou de nacionalidade, como atestam as jaquetas com nomes de agremiações em tipos estilizados (“Tokyo Rockabilly Club”, “Beat Boys”, “Tokyo Street Heroes”). De qualquer forma, essas marcas ilustram o nível de penetração, na juventude japonesa, da cultura de massas originada nos EUA, tema que Wenders identifica na obra de Ozu:

Os filmes de Ozu lidam com a lenta deterioração da família japonesa e, desse modo, com a deterioração da identidade nacional. Mas eles o fazem não apontando com desalento o que é novo, ocidental ou americano, e sim lamentando, com um verdadeiro sentimento de nostalgia, a perda que ocorre ao mesmo tempo (2 min. 30 s.).

O dia termina com a rápida incursão de Wenders pelo centro comercial. Ao contrário do que o ambiente poderia sugerir, o cineasta seleciona poucas imagens de consumidores ou produtos. Quase toda a sequência é dedicada a flagrantes no interior de uma casa de jogos eletrônicos, cheia de garotos de mais diversas idades. A primeira aparição desse grupo huma-

¹⁵⁰ “A Disneylândia é um modelo perfeito de todos os tipos de simulacro confundidos. (...) A Disneylândia é colocada como imaginário a fim de fazer crer que o resto é real, quando toda a Los Angeles e a América que a rodeia já não são reais, mas do domínio do hiper-real e da simulação” (BAUDRILLARD, 1991, p. 21).

no é um jovem captado de costas, em cujo casaco se lê “Our feeling of natural high”, frase que poderia ser traduzida por “nosso estilo de ‘barato’ natural”, tecendo um paralelo sutil com a postura transeada e algo viciosa dos jogadores de *pachinko*. A tomada que encerra o conjunto, de um bebê que observa a câmera com olhar curioso, insere um detalhe simpático e espontâneo ao teor levemente crítico dos registros na locação.

Mais do que a mídia televisiva, a publicidade ganha especial atenção do diretor ao longo de seus passeios. O número e a regularidade de inserções do tema talvez suplante o de outros tópicos secundários no filme, explicando a falta de comentários *over*, que poderiam soar redundantes. E, de fato, o subtexto reflexivo que associa o “nada” à poluição visual e que remete à denúncia do simulacro mercantil garante quaisquer elos desejados por Wenders.¹⁵¹ Esses trechos em torno do mote publicitário são breves e aparecem nas cenas de transição que ligam os blocos diários ou as sequências ritualísticas.

O primeiro dia começa com um cenário urbano, mencionado acima, onde se destacam os enormes painéis publicitários sobre os edifícios. A passagem do bloco do cemitério para o do metrô é demarcada por um anúncio jogado no lixo (a fotografia de uma garota sorridente) e em seguida por um cartaz com modelos também felizes, fazendo fundo para duas moças que conversam e parecem gracejar do próprio anúncio. Corta para o interior de uma estação, com painéis luminosos vistos à distância, mas destacados pelo foco da objetiva, em meio a passageiros indiscerníveis que avançam diante deles. Pouco depois, no vagão lotado, a tomada inicial é de um anúncio preso ao teto. A câmera segue captando as propagandas no alto dos prédios pela janela. Corta para uma tomada feita da rua, enquadrando uma linha elevada, onde o trem avança, em meio a letreiros semelhantes. Depois da visita à casa de *pachinko*, o passeio de Wenders diante das lojas recolhe imagens de anúncios escritos em japonês. Passamos para o interior do taxi, com os *travellings* pelas coloridas fachadas comerciais e as tomadas incluindo o pequeno televisor do veículo. Seu teor publicitário é mantido após o corte, já no quarto de hotel, para o aparelho de TV. Apenas aqui Wenders tece um comentário sobre esse tema visual, ao lamentar a “inflação de imagens” que talvez já “tenha destruído demais”.¹⁵²

No terceiro dia, motivos reincidentes do estádio de golfe são variações de uma tomada

¹⁵¹ No contexto de análises acerca do simulacro, Jean Baudrillard (1991, p. 113) define a publicidade como “triunfo da forma superficial, mínimo denominador comum de todos os significados, grau zero do sentido, triunfo da entropia sobre todos os tropos possíveis”.

¹⁵² A TV ocupa lugar privilegiado nas análises críticas sobre o simulacro: “E não restam dúvidas de que a lógica do simulacro, com sua transformação de novas realidades em imagens de televisão, faz muito mais do que meramente replicar a lógica do capitalismo tardio: ela a reforça e intensifica” (JAMESON, 1996, p. 72). Cabe ainda apontar a semelhança das reflexões esboçadas em *Tokyo-Ga* com o trecho de *Quand je m’éveille* em que Wenders afirma: “Muitas coisas têm, aqui na América, a tendência para se tornarem publicidades de si próprias, o que conduz a uma invasão e a uma inflação de imagens vazias de sentido”.

plasticamente complexa envolvendo os painéis publicitários de dentro e de fora do clube, partes das galerias cheias de jogadores e um brinquedo de parque de diversões ao longe. Ao sair do local para uma refeição rápida, Wenders se depara com as vitrines de alimentos de cera, eles mesmos componentes de anúncios para os restaurantes. Todo o quarto bloco diário é dedicado ao preparo desses objetos propagandísticos. No dia seguinte, a imagem que abre a sequência no alto da Torre de Tóquio enquadra lembranças turísticas do local (cartões postais, miniaturas, etc.) em exposição para venda. Depois da sequência dos jovens dançarinos no parque, vemos uma tomada do interior de um veículo, com a janela salpicada de chuva e alguns letreiros nos altos dos prédios. Na mesma noite, após o encontro com Chris Marker, sua aparição furtiva por trás de um cardápio é sucedida por um painel fotográfico de lâminas móveis cujo movimento transforma as roupas elegantes de uma moça num uniforme idêntico à da Supermulher dos quadrinhos. A seguir encontramos um *outdoor* no qual discos da então inovadora tecnologia de leitura a laser pairam sobre cenários bucólicos e desenhos de pessoas jogando golfe e tênis, cantando e atuando. Corta para um *travelling* feito pela janela de um trem, repetindo o panorama de prédios e seus letreiros luminosos.

É interessante notar como o desejo de Herzog por “imagens claras, puras e verdadeiras”, citado há pouco, reverbera o propósito ideal do cinema, que, no prólogo, Wenders define como “apresentar uma imagem do Homem no nosso século, uma imagem útil, verdadeira e válida na qual ele não apenas reconheça a si mesmo, mas com a qual, acima de tudo, ele possa aprender sobre si mesmo”. A coincidência quase literal provavelmente resulta das conversas que os amigos tiveram fora de cena, antes da filmagem, o que poderia reforçar a existência de um impulso programático na *flânerie* exploratória de Wenders. Não obstante, ao comentar a passagem, o cineasta se distancia da postura de Herzog, baseada na negação do mundo caótico: “por mais que eu entendesse a busca de Werner por imagens transparentes e puras, as que eu estava procurando só podiam ser encontradas aqui embaixo, no caos da cidade. Apesar de tudo, eu não conseguia deixar de ficar impressionado com Tóquio”.¹⁵³

Enquanto Herzog afirma-se disposto a fugir do cenário que o desagrada, Wenders opta por mergulhar nesse incômodo. Atraído pela experiência do “nada”, o cineasta registra suas manifestações visuais no cotidiano da metrópole, principalmente através das imagens televisivas e dos motivos publicitários que acompanham as tomadas de cenários com edifícios e anônimos em trânsito. Mais importante do que a confirmação do fenômeno, porém, é a tentativa de superá-lo, ressignificando o mundo desordenado e talvez revelando suas verdades secretas

¹⁵³ Essa reflexão é feita ao longo de uma breve tomada urbana, com vias de tráfego em três níveis, uma passarela para pedestres e prédios com anúncios publicitários, onde se destaca um imenso letreiro da Coca-Cola.

para além dos próprios mecanismos de simulacro.

Os cenários lúdicos dos cemitérios constituem lugares privilegiados para essa busca, servindo como antíteses da poluição visual da metrópole “exterior”. Os amigos conversando alegremente nos piqueniques, as crianças brincando (e acenando para a câmera) e as famílias realizando fotografias e gravações de vídeo fornecem instantes fugidios de uma autenticidade que falta às multidões indefinidas da metrópole. O apreço pelo comportamento espontâneo elucida o fascínio diante do menino teimoso do metrô, no qual o cineasta reconhece um lapso da familiaridade com os japoneses que o remete aos filmes de Ozu. O destaque à irrupção da espontaneidade infantil no automatismo coletivo da metrópole contribui para a apologia da inocência desse filmar que explora as verdades pelas frestas dos simulacros. Mesmo no interior do caos urbano, portanto, Wenders resgata fugazes momentos de alívio em meio às caricatas mentiras televisivas e publicitárias. Encontramo-los ainda na atenção dos garotos aos brinquedos eletrônicos do centro comercial, na dedicação hipnótica dos jogadores de *pachinko* e de golfe, no artesanato delicado dos fabricantes de comidas de cera e nas coreografias despreocupadas dos imitadores de astros norte-americanos. Exibir o caráter alienante e “vazio” das atividades ritualísticas é uma tentativa de mostrar seus participantes “como realmente são”, conforme o elogio de Wenders ao cinema de Ozu.

O esforço para romper a superfície das aparências está ligado também à metodologia de registro dos simulacros e das atividades ritualísticas. Vimos que todas as imagens televisivas e publicitárias são contextualizadas, abarcando ora a percepção do espaço extra-filmico (os televisores nos táxis e no quarto do hotel, os cenários urbanos), ora as contingências imperfeitas de captação (para-brisas molhados, movimentos trêmulos, a velocidade dos veículos). O posicionamento da câmera inclui a experiência do indivíduo que observa através dela, num misto de perplexidade e fascínio, o mundo caótico a seu redor. Se apreendê-lo é impossível, a constatação dessa impossibilidade fornece o possível vínculo “verdadeiro” que o cineasta procura através do ato de filmar.

O potencial revelatório da postura imersiva se realiza ainda através da identificação da objetiva com o olhar dos indivíduos, não apenas o do diretor. A observação de alguém que acompanha de perto as ações, “por cima dos ombros” dos sujeitos, ocorre com frequência nas casas de *pachinko*, na fábrica de comidas de cera, nos jogos eletrônicos e nas danças dos jovens. Ao mesmo tempo, a decupagem de algumas cenas favorece a criação de falsos *raccords* de olhar que simulam os pontos de vista dos presentes: por exemplo, na primeira sequência do cemitério, onde um grupo elegante de cerca de vinte pessoas posa para um fotógrafo e o enquadramento de Wenders repete o desta fotografia. Mostrar as pessoas “como realmente

são” inclui reproduzir o que elas “realmente vêem”.

As mudanças de posições observacionais realçam, por contraste, os momentos em que a estratégia de Wenders emula a plasticidade do mestre japonês, passando da câmera móvel e oscilante, que acompanha as atividades humanas e os deslocamentos do alemão, para os quadros estáticos e contemplativos usados em certos temas. A única passagem na qual essa escolha é problematizada pela locução ocorre na noite do segundo dia, quando Wenders visita Shinjuku, “bairro de Tóquio com um bar após o outro”. O diretor seleciona um beco deserto, com letreiros de lojas fechadas e algumas luminárias acesas. Realiza uma tomada fixa e a seguir outra, mantendo o enquadramento, percorrendo sobre as alterações (*Figuras 11 e 12*):

Eu montei minha câmera como sempre faço. Depois, uma segunda vez. O mesmo beco, a mesma posição de câmera, mas usando outra distância focal, de 50 mm, uma lente de leve efeito telefotográfico, aquela que Ozu sempre usava em todas as suas tomadas. Outra imagem se apresentou. Uma que não mais pertencia a mim (36 min. 10 s.).

Figuras 11 e 12: o mesmo beco, usando objetiva de 35 mm e de 50 mm.

Fonte: arquivo digital do filme.

Os demais casos são desprovidos de comentários autoexplicativos. Wenders utiliza a câmera baixa, apoiada no chão, na mencionada cena de abertura do diário, enquadrando a plataforma sobre a faixa para deficientes visuais; na primeira tomada do cemitério, tendo o grupo de piquenique envolto pelas copas das cerejeiras; e nos trechos da entrevista de Chishu Ryu em que ele é enquadrado de perfil. A inevitável reincidência do mote visual dos vagões de trem ou de metrô, onipresentes na paisagem urbana de Tóquio e na obra de Ozu, adquire uma abordagem referencial mais explícita nas locações do último dia, antecedendo a entrevista de Yuharu Atsuta. Livres da saturação plástica das regiões centrais da cidade,

embora nem por isso mais apazíveis, os cenários suburbanos que Wenders escolhe para registrar os trens remetem às pacatas ambientações domésticas das narrativas de Ozu.

Faz parte dessa tendência imitativa ¹⁵⁴ a nostalgia de Wenders pela época dos filmes mais notórios do mestre japonês, realizados nos anos 1950-60. Não se trata apenas de um tributo saudosista ao cinema do passado, pois, conforme apontado acima, é a extinção da própria Tóquio de Ozu que Wenders lamenta, à semelhança dos nostálgicos personagens do mestre japonês que preservam recordações de lugares e pessoas desaparecidos (RITCHIE, 1990, p. 24). Ozu também admirava o cinema dos EUA, homenageando-os particularmente nas obras do período inicial da carreira. ¹⁵⁵ As afinidades cinéfilas de ambos permitem a Wenders insinuar suas próprias referências hollywoodianas e, mais importante, inseri-las numa abordagem crítica aos rumos contemporâneos da indústria cinematográfica. E aqui a “inocência perdida” que demarca a melancolia do alemão encontra um símbolo apropriado, como nas figuras paternais dos cineastas veteranos que frequentam os seus filmes. ¹⁵⁶

A cidade, palco e objeto dessa confluência, torna-se o vínculo que aproxima os dois cineastas. Além das passagens breves e isoladas em que repete a câmera baixa e das longas sequências de *Era uma vez em Tóquio*, o tributo de Wenders ao mestre se realiza através de uma homenagem à capital “mítica” que os aproxima e ao mesmo tempo materializa a distância intransponível que os separa. Wenders estrutura sua própria versão de Tóquio, fria, caótica e até desagradável, mas fascinante na ostentação involuntária dessas características. Reconfigura, assim, a melancolia de Ozu, tratando seus temas, métodos e cenários como tesouros irrecuperáveis, que perderam o sentido no mundo contemporâneo, dominado pelo esquecimento e pela onipresença da imitação vazia. O saudosismo do alemão remete a um cinema que, para ele, ainda podia se mostrar inocentemente saudosista. ¹⁵⁷

Como os jovens dançarinos que imitam os ídolos remotos, Wenders realiza uma espécie de elogio performático ao mestre, incorporando seu modo de organizar o mundo e, mais importante, sua postura generosamente contemplativa diante das pessoas. A homenagem se

¹⁵⁴ Uma tendência que não está de todo ausente no paralelo entre a postura arreada de Chris Marker e a falta de imagens do próprio Wenders, ou na proximidade dos trechos em que o olho do primeiro e a mão do segundo fazem aparições fugazes diante da câmera.

¹⁵⁵ “Seus primeiros filmes eram bastante influenciados pelo cinema americano, sobretudo Lubitsch, McCarey e Hawks: a mistura da comédia, do melodrama e do filme *noir*, a utilização um tanto expressionista da luz, as fusões, etc” (PARENTE, 1998, p. 19).

¹⁵⁶ Nicholas Ray, Dennis Hopper e Samuel Fuller em *O amigo americano*, Fuller e Roger Corman em *O estado das coisas*, Manoel de Oliveira em *O céu de Lisboa*, novamente Fuller em *O fim da violência* e Hopper em *Palermo shooting*.

¹⁵⁷ “Se Wenders foi o cineasta emblemático da década [de 1980], isso se deve em parte ao fato de ele, mais do que ninguém, ter expresso a nostalgia do passado e a quase impossibilidade de se fazer cinema atualmente” (PARENTE, 1998, p. 128).

realiza em variadas reconfigurações de motivos que permeiam a obra de Ozu: as atitudes banais e corriqueiras da vida, os grupos familiares, as crianças, os trens, os jogos, piqueniques e outros passatempos, os objetos desimportantes dos cenários. Tudo isso completa a relativa simplicidade do enredo diarístico e de seus episódios, resultando numa espécie autorreferente de simulação estilística que, embora constituída sob a forma do tributo, poderia soar caracteristicamente “pós-moderna”, inclusive nas consequências diluidoras e até estéreis que algumas abordagens ligam ao adjetivo.¹⁵⁸

Aí notamos outra contradição aparente do projeto de Wenders. O “nada” a que ele se entrega, talvez buscando algo da simbologia ética de Ozu, torna-se um espelho do mundo que o alemão estranha e, no limite, rejeita. Mimetizando o vazio existencial de seus personagens, a “fenomenologia da observação imersiva” do diretor aprisiona-o num construto expressivo feito das mesmas aparências e amnésias. O *éthos flâneur* que valoriza a mera presença da câmera acaba reiterando as próprias lacunas do contato humano que a representação visava suprir. A performance do vazio contemplativo reitera a falta de sentidos do mundo, ao tornar-se parte desse vazio maior, feito de errâncias e de imagens desprovidas de verdade. Aderindo aos simulacros para melhor problematizá-los, simulando o ambiente simulado, imitando imitações, o cineasta parece contribuir com a reificação do artifício. Assim, quando investe no discurso crítico, gera um desconfortável lapso de autenticidade entre o modelo despersonalizado dos registros e a locução que o transforma em recurso de linguagem.

Mas essa interpretação deve ser relativizada, para não perdermos o essencial da premissa de Wenders. Nem todos os seus registros são afeitos ao simulacro; pelo contrário, em certas ocasiões eles resistem de modo eficaz à saturação hegemônica do “nada” visual. Isso ocorre tanto nas cenas que emulam a plasticidade dos filmes de Ozu (na primeira estação de metrô, nos cemitérios, no beco, nas entrevistas), quanto na esfera humana dos flagrantes ritualísticos. Recapitulando, a multiplicidade formal das abordagens demonstra que não se encontra no mundo exterior o objeto central da representação documentária de *Tokyo-Ga*. É no *olhar sobre o mundo* que reside a sua investigação, e por isso o problema da imagem se apresenta de maneira tão clara ao longo da obra, mesmo quando não formulado textualmente. A errância do cineasta por Tóquio constitui uma procura pelo refúgio imaginário, mítico e ordenado, que a cidade um dia forneceu ao mestre. Procura como busca, mas também como tentativa, ensaio de um olhar epifânico onde se revelariam as perspectivas impossíveis. O que

¹⁵⁸ “Com o colapso da ideologia do estilo do alto modernismo (...), os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global” (JAMESON, 1996, p. 45).

Wenders materializa pelo caminho, hodologicamente, é uma experiência de orfandade, menos em função da figura paterna de Ozu do que da ideia do cinema como refúgio para a falta de sentido das coisas e do próprio gesto de filmá-las.

O elo histórico entre o repertório sócio-cultural do *flâneur* e as “sinfonias de cidades” que marcaram o documentarismo poético das primeiras décadas do século XX caracteriza também o duplo fascínio dos cineastas pelos cenários urbanos que registram e pelo poder do mecanismo filmico de captar o pitoresco, de criar uma experiência própria de visualidade. O foco da representação é o encontro do cineasta com o mundo, mediado pela câmera-olho, pelo filmar que ele concebe como “visão”. Se Dziga Vertov procurava reconstituir filmicamente as estruturas da sociedade soviética, em Wenders a verdade a revelar pertence à esfera do vivido. Não a experiência épica de uma coletividade revolucionária, tampouco o feito heroico do sujeito que se destaca da multidão, e sim o pequeno vazio do indivíduo comum e anônimo, cercado por imagens igualmente vazias e forjadas à sua semelhança. A afinidade ética do diretor com os sujeitos reaparece no compartilhamento da falta de perspectivas, da ausência de nexos em ambas as dimensões humanas, das respectivas versões de *Mu*. Um vivido, enfim, revelando-se na viagem e no distanciamento que preserva o silêncio despersonalizado dos sujeitos para não atrapalhar a epifania filmica dessa condição.

A abordagem é viabilizada pelo formato ensaístico da obra, um esforço discursivo para superar os simulacros através da própria espontaneidade que os naturaliza, assimilando-a num registro que oscila entre a denúncia e a apologia sem se reduzir a qualquer das vertentes. Repetindo o efeito expressivo que amenizara a exibição do padecimento físico de Nicholas Ray, a ambiguidade novamente impede que Wenders pareça aderir aos rituais vazios da metrópole, de tanto explorar sua atrativa transparência. Por um lado, mantendo uma tênue rede argumentativa em torno dos temas fortes que o alcançam (*Mu*, Ozu, o cinema, a cultura japonesa) e evitando as tentações do didatismo ou da militância que enfraqueceriam a subjetividade do registro, mesmo que o tornassem conceitualmente mais rigoroso. Por outro lado, conferindo certa autonomia às superfícies imagéticas, ao simples testemunho visual dos fatos, ao olhar-filmar que subjetiviza o corpo ausente.

O formato autorreflexivo elaborado na finalização da obra constitui um amalgama dos ensaios exploratórios dos registros diretos com o posterior esforço de narrativizá-los através do diário. O apagamento da presença do diretor no processo de filmagem reforça visualmente a amnésia que domina o estágio de selecionar o material recolhido, inclusive as cenas em que Wenders provavelmente aparecia. Para alguém habituado a atuar diante da câmera, esse desaparecimento é significativo, não deixando de fornecer uma espécie de comentário acerca de

seu próprio papel na primeira fase da produção. Além disso, tanto as figuras ocultas de Wenders e de Ozu quanto a invisível Tóquio de outrora dão às imagens que os excluem seus próprios “signos de ausência”, revelando o “abismo que separa a experiência da memória” (MACDOUGALL, 1992, p. 74).¹⁵⁹

O custo de se mostrar vulnerável à sedução da mediocridade é compensado por essa mesma transparência, uma falibilidade consciente que supera os simulacros ao mostrar-se apenas humana. As especulações de *Quand je m’éveille* e *Quarto 666* confluem na demonstração de que o “tempo hostil às imagens” torna-se representável apenas como tempo de imagens hostis. O diretor reconhece a inviabilidade de sua hipótese original, do resgate da Tóquio de Ozu, mas de certa maneira endossa a relevância de testá-la, continuamente, fazendo da frustração inevitável um gesto de resistência. A moldura circular que inicia e fecha a obra com *Era uma vez em Tóquio* simboliza a consciência de que a busca pelo mestre japonês só se realiza como aporia. De novo, a sombra do fracasso compele o diretor ao risco de assumi-lo em vez de falhar impedindo a sua concretização. A maneira como Wenders formula os objetivos da viagem torna a decepção inevitável, mas o seu anúncio retrospectivo é também um meio de negá-la, simulando a memória da experiência vazia para que esta não desapareça nos vazios do esquecimento.

¹⁵⁹ “Os signos da ausência (...) situam a memória no contexto do esquecimento e definem o passado por sua distância irreduzível do presente. (...) “[D]efinem a memória por seu verdadeiro contrário, uma ausência concretizada” (MACDOUGALL, 1992, p.74).

4 PASSADO PRESENTE: *UM TRUQUE DE LUZ*

Em 1994, quando lecionava na Universidade de Televisão e Cinema de Munique, onde também estudou, Wim Wenders decidiu realizar um filme com os alunos de sua turma.¹⁶⁰ A proximidade das comemorações do centenário do cinema inspirou-os a homenagear Max Skladanowsky (1863-1939), inventor alemão cujo bioscópio foi apresentado ao público de Berlim em 1º de novembro de 1895, quase dois meses antes da exibição parisiense que consagraria os irmãos Lumière. O projeto envolveu inicialmente um curta-metragem silencioso de vinte minutos, em preto-e-branco, captado com uma câmera do início dos anos 1920, movida a manivela. Satisfeito com a experiência, o grupo retomou as filmagens no ano seguinte, completando a narrativa pretérita do enredo.¹⁶¹ A perspectiva de transformar o conjunto num longa-metragem levou ao registro de uma entrevista com Lucie Hürtgen-Skladanowsky, que, aos 91 anos, era a última sobrevivente da família. O depoimento forneceria uma moldura atual, colorida e sonora, para a trama ambientada no passado.

Além do cineasta e dos estudantes, o exercício ganhou participações de profissionais ligados à filmografia de Wenders e ao Novo Cinema Alemão. Udo Kier, que interpreta Max, atuou em diversos filmes de Rainer Werner Fassbinder, além de obras experimentais de autores ligados ao movimento (Kier também fez parte do elenco de *O fim da violência*, filmado por Wenders nos EUA, em 1996). O fotógrafo de *Um truque de luz*, Jürgen Jürgens, trabalhou com Fassbinder e Helma Sanders-Brahms. A montagem coube a Peter Przygodda e a trilha sonora a Laurent Petitgand, que participou dos documentários *Tokyo-Ga* e *Identidade de nós mesmos*. O ator Rüdiger Vögler, presença constante na primeira fase da carreira de Wenders e esporádica nas obras posteriores, faz uma aparição “afetiva”, fugaz e imperceptível, revelada pelo congelamento da imagem nos créditos finais.

Com o título original *Os irmãos Skladanowsky* (“Die Gebrüder Skladanowsky”),¹⁶² a obra estrearia apenas no início de 1997, em exibições pela França, com acompanhamento de música ao vivo. Nessas ocasiões, a metragem do filme se limitava a 54 minutos,¹⁶³ indicando

¹⁶⁰ Os alunos: Carlos Alvarez, Sebastian Andrae, Sorin Dragoi, Peter Fuchs, Carsten Funke, Florian Gallenberger, Markus Hansen, Henrik Heckmann, Veit Helmer, Germán Kral, Björn Kurt, Bodo Lang, Matthias Lehmann, Eva Munz, Stephan Puchner, Barbara Rohm, Britta Sauer, Marcus Schmidt e Alina Teodorescu.

¹⁶¹ <http://www.axlentertainment.com/discover/interviews/interview-with-wim-wenders-on-the-documentaries>.

¹⁶² Os títulos em português e inglês (*A trick of light*) traduzem literalmente o anúncio dos créditos de abertura, onde lemos “Ein lichtspiel von Wim Wenders”. Na França, o filme ganhou a sugestiva alcunha *Les Lumières de Berlin*, que pode significar “As luzes de Berlim” ou “Os Lumière de Berlim”, em alusão respectivamente ao apelido popular de Paris (“Cidade-luz”) e aos inventores franceses.

¹⁶³ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq010225.htm>

que a sequência dos créditos finais e o trecho repetitivo da brincadeira das crianças, no encerramento da montagem, foram adicionados posteriormente, para completar a duração necessária à posterior inserção mercadológica da obra. Com esses adendos, totalizando cerca de 70 minutos, a obra recebeu sua conformação definitiva.

Um truque de luz desfruta de escassa fortuna crítica, tendendo a ser considerado trabalho “menor” na filmografia do cineasta. O resgate da obra justifica-se, primeiro, pelo recurso à dramatização para tratar de personagens e eventos reais, depois retomada em *The soul of a man* (2003) e *Pope Francis: a man of his word* (2018). Esse tipo de abordagem fornece uma chave importante para o papel da narratividade nos projetos de Wenders voltados a temas históricos. Além disso, a estratégia metadiscursiva usada na homenagem aos Skladanowsky, articulando as dimensões passadas e presentes dos registros numa organização especular das respectivas linguagens visuais e narrativas, possui complexidade merecedora de atenção, inclusive quanto a seus possíveis desdobramentos ensaísticos. Por fim, mas não menos relevante, há os múltiplos diálogos temáticos e estruturais que o filme promove com o repertório wenderiano, elucidando certas reincidências úteis para compreendê-lo.

Minhas análises se baseiam na hipótese de que a instrução documentarizante do filme predomina sobre a fantasiosa, graças a um discurso híbrido que usa o pretérito e a atualidade como referentes de especulações calcadas no mundo histórico e na linguagem cinematográfica. Os aspectos formais e enunciativos do discurso ficcional são tratados apenas no contexto dessa argumentação. Início com uma descrição detalhada da estrutura da obra, necessária para estabelecer as linhas mestras dos blocos do relato, que as reflexões seguintes pretendem esmiuçar. A segunda parte dedica-se às passagens dramatizadas, em preto-e-branco, particularmente aos modos como simulam a experiência visual dos filmes da época retratada e à importância do olhar diegético para a coesão narrativa do conjunto. A terceira parte aborda a face atual das captações, realizadas a cores, em torno da entrevista de Lucie Skladanowsky. A partir desse âmbito mais ostensivamente documental do filme, aproveitando as interferências dos personagens ficcionais no registro da atualidade, problematizo a estratégia usada por Wenders para lidar com os temas da memória e da passagem do tempo.

4.1 Reconstituições

A estrutura de *Um truque de luz* articula duas modalidades de discurso, dominadas por linhas narrativas de diferentes períodos históricos, que se intercalam em blocos paralelos e eventualmente sobrepostos. De um lado, a dramatização de eventos ocorridos entre os anos de

1894 e 1896, com atores interpretando membros da família Skladanowsky e alguns personagens inventados. De outro, o registro dos depoimentos de Lucie Skladanowsky na época da realização do filme, incluindo a presença do diretor e de parte da equipe. A linha ficcional foi captada em preto-e-branco e emula características dos primeiros anos da linguagem cinematográfica. A parte documentária é colorida e centrada no registro da entrevista e de cenários da Berlim contemporânea. Há ainda inserções de fotografias e filmes de época, dialogando tanto com as passagens atuais quanto com as antigas e desempenhando funções enunciativas variáveis segundo as circunstâncias.

O relato dramatizado se divide em dois pontos de vista complementares, o da pequena Gertrud (Nadine Buettner), irmã mais velha de Lucie, e o de seu pai, Max Skladanowsky (Udo Kier). Embora participem de uma linha comum de exposição, voltada aos bastidores do desenvolvimento do bioscópio, ambos os personagens protagonizam os respectivos eixos narrativos, seja através de participações destacadas nos trechos de enredo, seja, principalmente, nas locuções *over* que estabelecem as vozes enunciativas condutoras dos episódios. Esses protagonismos também determinam os temas narrativos das sequências: os aparatos pré-cinematográficos para a menina e a apresentação pública do bioscópio para seu inventor. A presença de Gertrud é mais constante e acentuada, imprimindo o tom humorístico, gracioso e inocente que prevalece ao longo da obra. Gertrud nos introduz Max e os tios, durante o primeiro trecho dramatizado (nos catorze minutos iniciais), e, depois, penetrando no ambiente das filmagens de Wenders, instiga as participações do pai e do tio Eugen (Christoph Merg).

Os blocos documentais são captados numa sala da residência de Lucie, última remanescente do núcleo familiar dos inventores do bioscópio.¹⁶⁴ Ela mostra objetos utilizados para as diversas formas de manipulação de imagem desenvolvidas por Max, tecendo os fios memorialísticos que Wenders e sua equipe incentivam. Tanto na esfera ficcionalizada quanto na documentária, os relatos centrais convivem com focos narrativos secundários. Em preto-e-branco, a paixão de tio Emil (Otto Kuhnle) por uma garçonete e os eventos resultantes (o incêndio com o filme da *Dança serpentina*, a dançarina substituída no quadro sem saber). A cores, o trabalho de filmagem do cineasta e dos técnicos,¹⁶⁵ mas, principalmente, as entradas de Gertrud e Eugen, que deixam tudo a seu redor provisoriamente monocromático. Ligando os dois universos, há a figura misteriosa do Espião, representado pelo mesmo ator (Alfred Sczczot), antes tentando roubar os segredos da tecnologia do bioscópio, depois acompa-

¹⁶⁴ O outro irmão das duas, Erich, aparece numa fotografia antiga, mas não é identificado entre as diversas crianças que participam da dramatização.

¹⁶⁵ A equipe visível é formada por Jürgen Jürges (câmera), German Krau (assistente de câmera), Barbara Rohm (sonoplastia e entrevistas) e Florian Galleberger (assistente de som).

nhando as entrevistas, do lado fora da casa, com um estetoscópio encostado na vidraça.

Ambas as linhas narrativas são entrecortadas por inserções de natureza oposta à enunciação predominante, um tipo de discurso interferindo dialogicamente no outro. A dramatização recebe comentários de imagens de arquivo, estáticas e em movimento, incluindo vistas de Berlim realizadas por Skladanowsky e um trecho de *Saída dos operários da fábrica Lumière* (1895). O depoimento de Lucie convive com as presenças ficcionais do Espião, de Gertrud e de Eugen, mas também com a encenação ostensiva dos realizadores, que fica ainda mais explícita na coletânea de partes do enredo e de flagrantes documentais que acompanha os créditos de encerramento. A unidade visual do monocromatismo serve como índice de antiguidade que homogeneíza cronologicamente as sequências em preto-e-branco, fornecendo critério plástico para distinguirmos o passado fabuloso que transita incólume no colorido “real” do presente. Neste, de modo equivalente, a cor instrui uma leitura documentarizante que aproxima as imagens de Berlim e os bastidores da captação da entrevista.

A locução de Gertrud estabelece sua própria importância enunciativa logo na abertura do filme, colocando-se como referência memorialística do enredo e situando-o cronológica e geograficamente:

Em 1894 eu ainda era criança. Tinha só cinco anos. Muita coisa estava acontecendo em Berlim. Ainda não havia automóveis e o cinema ainda não havia sido inventado. Mas ele estava no ar, meu pai dizia. O nome dele era Max Skladanowsky. (...) Nós morávamos em Pankow, perto de Berlim. Nosso apartamento parecia mais uma oficina (50 s.).

Através da menina, conhecemos os aparatos pré-cinematográficos construídos e explorados financeiramente pelos irmãos Skladanowsky, que o testemunho de Lucie depois retomará de modo explicativo. O primeiro desses equipamentos reside na “lanterna mágica”, apresentada a uma plateia de crianças, com Emil esbaforido trocando as placas do projetor. Na exibição, a fotografia de uma casa é sobreposta por efeitos de luz que simulam uma tempestade, os raios que atingem a construção e o incêndio que a acomete a seguir. Depois, Gertrud e seus amigos também se divertem com o zooscópio, observando pelas frestas giratórias uma sequência de desenhos onde uma menina lança sua bola para cima. O recurso de movimentação do cilindro horizontal reaparece com as fotografias de Eugen fazendo brincadeiras, colhidas no terraço de um prédio, que servem futuramente para a projeção pioneira do bioscópio. Essas imagens frustram a menina, familiarizada com a técnica do zooscópio e desejosa de encontrar réplicas do modelo em tamanho real, com simulação mais realista de seus gestos. A decepção permanece quando Max a presenteia com um *flip-book* montado a partir do

mesmo material: “Que piada! Como se ele não soubesse o tamanho de tio Eugen!”

Gertrud considera-se responsável pelo advento do bioscópio, já que teria sido graças à sua insistência que o pai desenvolveu a nova tecnologia de imagens em movimento. Falando na primeira pessoa do plural, ela reivindica participação direta nos trabalhos, ao mesmo tempo em que exime o próprio relato fílmico de aprofundar explicações demasiado técnicas sobre o funcionamento do mecanismo: “Nós solucionamos o problema do transportador de filme com um sistema duplo de projeção. Mas demoraria para explicá-lo agora. Isso é apenas para especialistas.” A simpática licença narrativa de Wenders quebra o estranhamento inicial com a falta de verossimilhança da versão da menina, dando-lhe um viés fabuloso e descompromissado que torna coerentes os eventuais desvios históricos do enredo. “Agora vocês sabem que eu fui a grande responsável por isso”, afirma Gertrud na locução *over*, enquanto a atriz olha para a câmera, orgulhosa (*Figura 13*). “Eu!” (14 min.).

Figura 13: Emil, Gertrud e Max comemorando o invento do bioscópio.

Fonte: arquivo digital do filme.

Vemos a seguir (14 min. 10 s.) uma fotografia antiga do portão de Brandemburgo, fundindo-se com uma imagem atual, em movimento e colorida, do mesmo ponto de observação. Essa primeira aparição da cor introduz o registro semi-documental do filme, que dura aproximadamente nove minutos. O Espião chega de bicicleta a uma rua pacata, levando uma escada nos ombros. Escolhe uma casa, em cuja fachada vemos a placa com a inscrição: “Aqui viveu e trabalhou Max Skladanowsky (1863-1939), inventor do Bioscópio, co-criador da cinematografia”. O homem sobe na escada para espiar pela janela. Contraplano de *raccord* de

olhar, com uma ponta da cortina puxada no canto do quadro e, na parte inferior, as flores desfocadas de um vaso. Lucie está sentada na sala, de costas para a câmera. De frente, o operador de som segurando o microfone, a entrevistadora sentada com os fones de ouvido, Wenders ao lado da câmera de cinema, operada por Jürgen Jürges. Atrás deles, um refletor e o assistente em pé.

Passamos para o interior da sala, numa tomada inversa, que funciona como ponto de vista da câmera de Wenders. Lucie mostra e comenta fotografias antigas do pai, dos tios e dos irmãos. Manuseia um dos *flip-books* originais de Max (“Papai ganhou muito dinheiro com isso, mais do que com os filmes”) e lembra alguns temas retratados no suporte. A câmera se detém na primeira foto do livrinho. Um efeito visual faz as imagens avançarem como se o objeto fosse folheado. A retratada é Gertrud (a atriz que a interpreta), brincando de testar os limites do quadro, vendo-se presa no seu interior e abaixando sob a mesa. Corta para a sala, em preto-e-branco, onde Wenders, Jürges e o assistente estão entretidos com a filmagem. A menina sai de baixo da mesa e passeia entre os presentes, que a ignoram. Nesse ínterim, Lucie rememora as atividades da família no ramo dos espetáculos visuais:

O vovô fazia sempre aquelas apresentações de lanterna mágica. Tiveram tanto sucesso que um professor disse que ele devia mostrá-las em escolas. Aí a demanda cresceu e ele passou a alugar salões para apresentá-las. Essas imagens, as primeiras eram muito ruins. Então o papai aprendeu a pintar as placas de vidro ele mesmo. Era muito elaborado, porque eram pequenas imagens que, aumentadas, chegavam a dois metros. Cada pincelada precisava ser perfeita, porque senão você veria todos os defeitos no *close-up*. Havia “Maravilhas da pirâmide”, “A conquista do ar”, “Jornada ao Polo Norte” e outras coisas. (...) Em “Fogo no chalé”, primeiro aparecia o chalé, depois, com um segundo dispositivo, nuvens eram adicionadas, aí começava a chover. [Vemos a imagem do raio caindo no imóvel] Parecia um filme, mas era tudo pintado. Aí, em 92, ele teve a ideia de criar um filme com imagens reais (18 min. 16 s.).

“Gertrud nasceu treze anos antes da senhora e morava com o seu pai e os dois tios, certo?”, Wenders pergunta. “Sim”, responde Lucie, “ela era uma criança, na época”. A atriz que interpreta a menina presencia a cena e parece estranhar a resposta. Folheia um álbum de fotografias antigas, mas contendo retratos dos atores da dramatização. Diante de um flagrante de Max, sua voz e a da filha, *over*, dialogam aos sussurros:

- Papai.

- Que foi, pequena?

- Papai, o pessoal do cinema está aqui.
- Sim, e daí?
- Você não quer contar você mesmo?
- Gertrud, isso foi há muito tempo! Quem iria querer saber essas coisas?
- Eles vieram por causa de nós. É uma ótima publicidade.
- Você acha? [Vemos a fotografia dele adquirir movimento. Max está chorando. Recompõe-se, coloca os óculos].
- Bom, se você acha... foi assim... (22 min. 25 s.).

Retornamos à dramatização em preto-e-branco, num trecho que dura aproximadamente 23 minutos, intercalado por rápidas passagens da entrevista de Lucie. Max e Emil estão no auditório lotado, após a apresentação do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Max, comovido, resiste a aplaudir. Sua voz *over* assume o novo ponto de vista do relato (23 min.):

1895 foi o ano em que as primeiras imagens em movimento foram apresentadas. No mundo todo, inventores estavam trabalhando nisso. O cinema estava no ar, seja no nosso ar berlinense, ou no ar parisiense.¹⁶⁶ Em dezembro nós estávamos no Grand Café, no Boulevard des Capucines, e assistimos ao que os franceses tinham a oferecer: os irmãos Lumière, com seu chamado “cinematógrafo”, ou “grafomatógrafo”, sei lá. [Vemos um trecho de *Saída dos operários da fábrica Lumière*] O que o cinematógrafo tinha a oferecer era imenso. O nosso bioscópio não podia competir com aquilo. O nosso sonho se desfez como uma bolha de sabão. Mas, para vocês se identificarem conosco, vou contar a nossa história inteira, passo a passo.

Os relatos seguintes formam um *flashback* tendo por referência de “atualidade” o momento em que Max e Emil reagem à exibição dos Lumière. Em Pankow, os irmãos Skladanowsky registram uma encenação de luta com Emil vestido de canguru, depois a dança típica do trio Kammarintzky. Durante a sequência, acompanhamos as movimentações do Espião e o início do flerte de Emil com a garçonete. Os empresários Dorn e Baron chegam de carruagem para conhecer o equipamento de Max e, encantados, contratam seus serviços.¹⁶⁷ Na saída, são abordados pelo Espião e o acompanham para um teste clandestino que, no entanto, fracassa. Gertrud e Eugen penduram cartazes anunciando as exibições no Wintergarten. Os irmãos filmam a *Dança serpentina*. Corta para Max, na apresentação dos Lumière, voltando do

¹⁶⁶ É interessante verificar a repetição da frase “o cinema estava no ar”, dita antes por Gertrud, sugerindo uma inevitabilidade que, neste contexto, não deixa de relativizar o pioneirismo dos irmãos Lumière. Encontramos a mesma expressão na obra de Georges Sadoul (1946, p. 20) sobre a invenção do cinema.

¹⁶⁷ Julius Baron e Franz Dorn eram diretores do teatro Wintergarten de Berlim (<http://www.victorian-cinema.net/skladanowsky>).

flashback. Ele olha para a câmera, com ar saudoso. Continua a rememorar, acompanhando as cenas ilustrativas:

Eugen compôs a trilha musical. Emil colava os filmes como ninguém. Até mesmo Gertrud teve de trabalhar dia e noite para que tudo estivesse pronto no dia 1º de novembro. Nós mesmos realizamos as perfurações com ilhós de sapatos. A coisa toda só funcionou porque a família inteira participou (31 min.).

Um breve retorno ao presente, a cores, mostra Lucie tentando, em vão, desenrolar um antigo carretel do filme exibido no Wintergarten. Voltamos ao preto-e-branco, sob a narração *over* de Max. Emil protagoniza duas sequências cômicas, primeiro quando cola inadvertidamente a mão na mesa de trabalho, depois quando tem um encontro amoroso com a garçonete e, num gesto desastrado, atea fogo à tira de película com as imagens da dançarina. Emil refilma a cena em segredo, usando a namorada no lugar da atriz original. “Sim, e aí chegou o dia 1º de novembro”, diz Max. Vemos o Wintergarten lotado, acompanhando apresentações de *vaudeville*. Eugen arruma o projetor com ajuda de Gertrud. Emil aguarda junto à plateia, com seu aparelho luminoso, que projetará na tela os créditos das atrações. A cores, no presente, Lucie recorda o momento:

No Wintergarten nós mostramos *O malabarista*, *O canguru boxeador*, *Dança infantil*, *Os Tschepanoffs*, *A Família Grunato* e *Luta romana*. Seis filmes ao todo. Eles já estavam prontos em agosto, mas os diretores do Wintergarten só mostraram em 1º de novembro (36 min. 30 s.).

Reencontramos Max no Grand Café, novamente assumindo o relato memorialístico. “Nós havíamos trabalhado cinco anos para esse momento, e agora meus dedos tremiam tanto que eu não conseguia encaixar o filme no maldito projetor”. Depois de algumas trapalhadas, a exibição transcorre normalmente: os malabaristas na barra fixa, o canguru fugindo do domador (cenas escolhidas por engano, para deleite da plateia), *Pot-pourri acrobático*, *Trio Kammarintzky*, *Luta romana*, *Dança serpentina* (Josephine, a dançarina do trecho original, estranha a refilmagem de Emil com outra pessoa, mas agradece lisonjeada aos aplausos). De volta ao palco do Grand Café, os irmãos Lumière recebem a ovação da plateia. Max continua:

Dois meses depois, nós teríamos o compromisso em Paris. O evento era para ser a coroação da coisa toda. O nosso bioscópio no Folies Bergère! Mas, como você pode ver, isso não aconteceu. [Max e Emil aplaudem juntos, com expressões desoladas] Nós fomos dispensados na última hora. Eles nos pagaram o cachê na totalidade, mas não permitiram a nossa apresentação.

Em vez disso, comemoramos o triunfo de August e Louis Lumière. O cinematógrafo deles era muito superior ao meu bioscópio. *Chapeaux up!* Os franceses apenas tinham a patente melhor, que lhes garanta uma maior qualidade em imagem e movimento do que meu velho sistema de projeção duplo. Mas isso são águas passadas agora (44 min. 25 s.).

Max e Emil tomam uma carruagem e passeiam por Paris. Tentam consolar um ao outro, enquanto admiram as paisagens. Max, em locução *over*, dirige-se ao irmão:

Cabeça erguida, Emil. Ainda há muito que fazer. Isto é apenas o início do cinema. Nós ainda temos de resolver o problema do filme colorido e a fotografia tridimensional, para a qual eu tive algumas ideias. A nossa estreia aconteceu oito semanas antes. Isso ninguém pode tirar de nós. O dinheiro e a fama do cinema irão para outra pessoa, mas nós fomos os primeiros. E agora você [espectador] também sabe disso! (45 min. 10 s.).

A imagem dos dois na carruagem se transforma numa fotografia do álbum. Gertrud, em preto-e-branco, mas no ambiente atual, observa as fotos. É o início de um bloco híbrido da narrativa, durando aproximadamente catorze minutos, nos quais a menina e tio Eugen, personagens da dramatização, compartilham o espaço diegético da entrevista. “Papai sempre começava algo novo”, explica Lucie, a cores. “Ele inventou o plastógrafo, depois o *mignon stéreo*, depois os *slides*”. Enquanto a anfitriã rememora os métodos de colorir as transparências, a menina segura a fotografia em que os três irmãos estão de frente, numa face, e de costas, na outra. Vira a foto de lado, a imagem ganha movimento e os personagens oscilam. Eugen brinca de rolar para fora do quadro e entra no ambiente da filmagem. Olha para a câmera e passeia entre os membros da equipe, que o ignoram. Wenders pergunta a Lucie: “Você lembra dos tios Emil e Eugen?” Lucie conta que “os irmãos não falavam mais com tio Emil, por causa da herança”. Acrescenta que ele “passava muito tempo nas corridas de cavalo e coisas assim. Era diferente dos outros irmãos. Eles eram mais corretos”. A assistente lhe entrega um álbum de fotografias, onde vemos Eugen e Emil em imagens reais. O ator de Eugen a observa, sorridente, com a equipe.

Uma fotografia antiga que a menina segura se funde na imagem atual do lugar retratado, no mesmo enquadramento. Trata-se da estação elevada de trem Eberwalderstrasse, na Bundestrasse, a meio caminho entre Berlim e Pankow, onde viveram os Skladanowsky na época retratada pela dramatização. A menina mostra a fotografia para Eugen e ambos deixam a sala. No exterior da casa, põem o Espião para correr e, sempre em preto-e-branco, encontram um táxi atual que os espera (a cores no contraplano). Eugen faz salamaleques com a bengala e transforma o veículo numa carroça cuja modéstia decepciona a menina. Os dois

então transformam a carroça numa carruagem luxuosa, na qual sobem, afastando-se pela rua.

Tem início a última sequência do filme (a penúltima, se considerarmos a montagem de inserções dos créditos), composta pelo trajeto dos personagens do passado na Berlim contemporânea. Os cenários se sucedem a partir das imediações da Alexander Platz, com vistas da icônica torre Berliner Fernsehturm e da Igreja de Santa Maria, seguindo em *travellings* pela Bundestrasse (Unter den Linden), até passar sob o portão de Brandemburgo. Rumando a Sul, ao entardecer, o passeio encontra o imenso canteiro de obras da Potsdamer Platz, uma paisagem tomada por escavações, tratores e guindastes.¹⁶⁸ A carruagem segue pela rua de terra, em meio ao cenário desolado, perdendo-se de vista na imagem aérea, captada de helicóptero. Repetindo a circularidade proporcionada pela obra de Yasujiro Ozu no início e no desfecho de *Tokyo-Ga*, as imagens de atualidade realizadas por Wenders remetem às de Max, que abrem *Um truque de luz* (Figuras 14 e 15).

Figura 14: vista da Berlim antiga, realizada por Max Skladanowsky.

Fonte: arquivo digital do filme.

¹⁶⁸ As obras de modernização da Potsdamer Platz começaram em 1994 e estavam em plena atividade na época de realização de *Um truque de luz*.

Figura 15: vista da Potsdamer Platz moderna, realizada por Wenders.

Fonte: arquivo digital do filme.

A inscrição “Dedicado aos muitos pioneiros esquecidos do cinema” inicia a longa sequência dos créditos, com cerca de onze minutos de duração. Cada letreiro informando nomes e atribuições é intercalado por uma cena ilustrativa: a brevíssima aparição de Rüdiger Vögler de bicicleta, em dado momento do enredo pretérito; Lucie comentando que o primeiro filme sonoro da família trazia o cacarejo de galinhas, provocando gargalhadas da equipe; o fim de uma tomada, com os técnicos deixando seus postos; o fotógrafo Jürges cumprimentando a câmera; Emil colando os filmes em menção ao montador Peter Przygodda. Nesse bloco, possuem relevância particular as inserções de trechos inéditos das entrevistas com Lucie, especialmente quando ela comenta aspectos das dramatizações realizadas por Wenders. “Esse é o tio Emil?”, pergunta ela, diante de um álbum com fotos da produção. “O cabelo dele era bem curto. Você não viu? Bem, mais ou menos. Este aqui é o papai? Vocês deviam ter perguntado antes. Ele nunca usou óculos. Não é historicamente correto. Mas ele fica até mais elegante de óculos, não? [ri]”. Em outro momento, a assistente indaga: “O que a senhora achou do nosso filme?”. “Bem”, responde Lucie, hesitante, “a história de amor do tio Emil... aquilo foi... como se diz? Liberdade artística durante as filmagens. O resto ficou bastante autêntico” (1 h. 10 min. 15 s.).

Esses comentários reforçam a suspeição que o próprio Wenders joga sobre a fidelidade histórica dos registros. Mesmo nas entrevistas, o cineasta não parece preocupado em dissimular o artifício das circunstâncias de tomada, que se torna ainda mais ostensivo na presença dos atores da dramatização. A equipe ignora os passeios de Gertrud e Eugen pelo cenário como se eles não estivessem ali, sem reagir ao contato com seus corpos, num esforço de encenação que vai além da postura usual de quem precisa desviar de obstáculos e interferências externas. Também a ausência de aparato filmico atrás de Lucie, nos contraplanos da equipe filmando-a, e as perceptíveis dificuldades práticas de realizar simultaneamente as tomadas de ângulos opostos sugerem que as aparições do cineasta, dos técnicos e assistentes são performáticas, talvez não realizando captação alguma quando encenam fazê-lo. Trata-se de uma reconstituição da experiência de registro das memórias de Lucie, paralela à reconstituição dramática dos acontecimentos que ela descreve.

Apesar da natureza artificiosa das atividades situadas no contexto da produção de *Um truque de luz*, é possível afirmar que esse estágio de atualidade possui natureza documental. Wenders encena realizar aquilo que de fato realiza (uma entrevista), mesmo que o ato diegético de filmar não seja simultâneo à filmagem efetiva. Além disso, já na primeira ruptura com o bloco ficcionalizado, o diretor e seus colaboradores assumem diante da câmera os papéis reais que ocupam no projeto, ancorando-o visualmente numa dimensão enunciativa que se sobrepõe às vozes de Gertrud e Max. A intermediação do realizador permite a Lucie, através das memórias e dos objetos, servir como referência de veracidade para o enredo pretérito, uma referência que por si só ancora o drama na esfera da historicidade.¹⁶⁹

A instrução documental se constitui a partir de um discurso expositivo que tem dois objetos relativamente autônomos: de um lado, a família Skladanowsky e seus inventos, além do contexto de elaboração dos primeiros aparatos cinematográficos; de outro, a época “atual” do resgate historiográfico, que se confunde com a experiência de filmar. Em ambos os casos, inserções esparsas de evidências visuais, materiais e testemunhais se articulam com a linha principal do enredo dramatizado, criando efeitos de naturezas distintas dependendo da natureza do material utilizado. Um esforço de contextualização abrange as ilustrações aproximadamente contemporâneas dos eventos passados, como nas vistas de Berlim e no trecho do filme pioneiro dos irmãos Lumière que acompanha a exibição no Grand Café. O

¹⁶⁹ São úteis, a respeito, as reflexões de William Rothman (1997, p. 3) acerca de *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922): “Na medida em que ele é um ser humano real que participou da realização de *Nanook, o esquimó*, da mesma forma que Lillian Gish participou da realização de *True heart Susie*, a relação de Nanook com a câmera, a relação da câmera com ele, é parte dessa realidade, parte da realidade da câmera, parte da realidade sendo filmada, parte da realidade no filme, parte da realidade do filme”.

mesmo ocorre com materiais que ancoram temporalmente a própria filmagem de Wenders, seja situando-a no universo de mudanças urbanas da capital, seja reforçando a passagem do tempo pelo contraste entre imagens antigas e atuais das mesmas localidades. Há ainda um esforço probatório, de cunho expositivo, através de vestígios materiais das atividades encenadas (rolos de filme, placas coloridas, *flip-books*), que completam a evidenciação fotográfica dos sujeitos históricos retratados.

O uso de atores interpretando pessoas reais e de artifícios técnicos para recriar lugares e eventos aproxima os blocos narrativos em preto-e-branco de um tipo de discurso audiovisual que costuma ser identificado pelo termo “docudrama”. Outras nomenclaturas são associadas à vertente, sempre mantendo essa aglutinação problemática de conceitos instáveis que não apenas resistem a taxonomias e generalizações mas que, principalmente, soam pouco satisfatórios para definir o objeto. Organizador de um raro compêndio dedicado ao assunto, Alan Rosenthal (1999) ilustra o problema quando associa o docudrama a premissas amplas, que poderiam ser reivindicadas por diversos programas estéticos realistas.¹⁷⁰ E é significativo o fato de os textos incluídos na coletânea esboçarem suas definições com base em estudos de caso, cada qual fornecendo questões específicas ligadas ao antagonismo entre verdadeiro e falso que supostamente distingue o documental e o fictício, demarcando seu encontro. Através dos exemplos analisados, os artigos têm o mérito de indicar que a possível singularidade expressiva do docudrama permanece ancorada nas maneiras específicas pelas quais o compromisso de veracidade se articula com o efeito de verossimilhança, no interior de fórmulas narrativas que vigoram tanto no campo ficcional quanto no documentário.

A atestação de fidelidade histórica, decisiva para diferenciar o “contrato de leitura” docudramático, adiciona ao enunciado fictício um elemento retórico que desloca a suspensão de incredulidade do espectador para o domínio do vivido. É a abordagem proposta por Steven Lipkin (1999), que descreve o docudrama segundo um modelo argumentativo formado pela conjugação de evidências documentais e discursos assertivos sobre o universo retratado. As estratégias de legitimação da linha dramatizada incluem a reconstrução icônica (no sentido semiótico) do referente factual, a criação de uma unidade espaço-temporal diegética, envolvendo as ambientações filmadas e os eventos reconstituídos, e a montagem dialógica de repertórios de origens diversas. Trata-se de um procedimento lógico de persuasão calcado na força de evidência da linguagem audiovisual e destinado a “nos convencer que é lógica e emocio-

¹⁷⁰ “Em outras palavras, docudrama cobre uma incrível variedade de formas dramáticas, reunidas por duas coisas. Elas são todas *baseadas na* ou *inspiradas pela* realidade, pelas vidas de pessoas reais ou por eventos que ocorreram no passado recente ou não tão recente. Além disso, elas parecem ter uma responsabilidade maior com a precisão e com a verdade do que tem a ficção” (ROSENTHAL, 1999, p. XV – grifos no original).

nalmente válido associar a proximidade cinemática e a verdade moral” (p. 82).

Um truque de luz apresenta essas características, apesar de a maioria de suas asserções mais definitivas ser verbalizada por personagens de um nível ostensivamente fabuloso e inconfiável. Porém, tomando o filme de Wenders no conjunto, e não apenas a partir das frações dramatizadas, encontramos uma estrutura adequada à morfologia do termo “docu-drama”, isto é, à efetiva articulação de discursos que se fazem instruir como documentarizantes e fictivizantes. As marcas desse encontro serão retomadas nas partes seguintes da análise, visando a compreensão da obra como “teatro da memória”, no qual “o documentário se faz ficção verossímil, filme histórico” (NINEY, 2002, p. 274).¹⁷¹ Verificaremos que o resultado aponta para a permanência mais ou menos enfática de uma enunciação reflexiva global acerca do mundo empírico. Isso ocorre porque a instrução “historicizante” produzida pelos índices de época desestabiliza a coesão ficcional com maior eficácia do que a reconstituição artificiosa no contexto documentário. O predomínio da dramatização, interrompido ocasionalmente por material contextualizador (filmes, locuções, fotografias), jamais se reduz a uma fantasia infantil ou às reminiscências de um inventor fracassado. Isso não ocorre nos trechos da entrevista de Lucie, cuja natureza é pouco abalada com a presença de atores interpretando Gertrud e Eugen.

Concluindo o panorama da construção estrutural da obra, é útil notar suas semelhanças com dois outros documentários de Wenders. *A soul of a man* torna-se referência inevitável, e nesse aspecto única,¹⁷² pelo uso simultâneo de dramatização e registros documentais no interior de um discurso acerca de figuras históricas. Também ali o primeiro bloco apresenta narrativas ficcionalizadas, com inserções de imagens de época, abordando as trajetórias dos compositores de *blues* Blind Willie Johnson e Skip James. Como fazem Gertrud e Max, a locução *over* de um ator (Laurence Fishburne), assumindo a voz de Johnson, conduz e explica a evolução dos acontecimentos. O papel de ancoragem testemunhal cabe a pessoas que conheceram J. B. Lenoir (outro homenageado), especialmente o casal Seaeberg. Seus filmes domésticos com apresentações do músico realizam a atestação documental assumida pelos objetos e pelas fotografias do legado de Max Skladanowsky.

¹⁷¹ “(...) essas reconstituições fictícias têm tudo a ganhar se inscrevendo então num registro abertamente imaginário, portanto estilizado, para evitar soçobrar no ridículo de um falso realismo verossímil que se afirma invariavelmente sobre a gravidade dos testemunhos. Podemos, a partir ou ao redor dos relatos dos testemunhos, acionar a imaginação, emprestar imagens a seu imaginário, desde que não escondamos o aspecto fictício dessas imagens” (NINEY, 2002, p. 274).

¹⁷² Em *Pope Francis: a man of his word*, Wenders utiliza sequências dramatizadas para encenar passagens da vida de São Francisco de Assis (interpretado por Ignacio Oliva). Esse recurso narrativo difere do seu uso em *Um truque de luz* e *A soul of a man*, já que não aborda um personagem central do relato, servindo antes para ilustrar as afinidades (éticas) do papa com sua referência espiritual.

Um filme para Nick também efetua um choque expressivo entre as dimensões documental e ficcionalizada, mas adquire complexidade formal que parece ainda mais próxima de *Um truque de luz*. Ambos os filmes apresentam uma disposição especular de modos discursivos, diferenciados pelas marcas visuais dos respectivos suportes. O cromatismo e a falta de apuro técnico realçam tanto a câmera Betamax empunhada por Tom Farrell quanto, com efeito oposto, a simulação do filme antigo sobre o bioscópio e as aparições de Gertrud e Eugen. Nos dois casos, a presença da equipe em cena acentua a instrução constatativa do ato de filmar, que desestabiliza o efeito dramático ao ostentar os artifícios que o produzem. As inserções documentais atestam a veracidade das passagens que Wenders reconfigura nas dramatizações retrospectivas, fornecendo-lhes ancoragem histórica ou circunstancial e apresentando as evidências materiais e testemunhais dos acontecimentos. O referente factual do encontro dialético no filme sobre Nicholas Ray eram os bastidores de seu projeto com o alemão. Já na homenagem aos Skladanowsky, a referência dirige-se ao evento histórico, ou melhor, à historicidade do drama encenado e, também, completando o paralelo, à historicidade das próprias circunstâncias de filmagem.

4.2 A inocência do olhar

Quase todos os documentários de Wenders incluem referências ao passado.¹⁷³ Em *Um filme para Nick*, as exhibições de *Paixão de bravo* e *We can't go home again* contribuem para a lembrança da carreira gloriosa e do posterior ostracismo de Nicholas Ray. A filmografia de Yasujiro Ozu e os depoimentos de seus colaboradores servem como base para o discurso saudosista de *Tokyo-Ga*. Os tributos a Yohji Yamamoto, aos músicos do Buena Vista Social Club, a Sebastião Salgado, a Pina Bausch e ao papa Francisco passam por alguma forma de reminiscência biográfica dos protagonistas ou de seus parceiros criativos. Nessas obras, a dimensão memorialística se desenvolve a partir de enunciações ancoradas no presente, não apenas pela motivação natural dos encontros do cineasta com sujeitos e objetos, mas principalmente como base reflexiva para a organização do material fílmico a partir dos repertórios homenageados.

Um Truque de Luz e *The soul of a man* preservam a ancoragem atual da enunciação documentarizante, mas a tornam ponto de partida de uma singular estratégia de deslocamento

¹⁷³ Questões pretéritas são naturalmente desconsideradas no diário *Quand je m'éveille* e na temática atual e prospectiva de *Quarto 666*. Por outro lado, os únicos enredos da ficção wenderiana transcorridos no passado são *A letra escarlata*, baseado no romance de Nathaniel Hawthorne (1804-1864), e *Hammett*, protagonizado pelo escritor Dashiell Hammett (1894-1961).

imersivo em direção ao passado. O efeito extrapola a formulação de discursos assertivos sobre fatos de outras épocas, embora as evidências documentais primárias continuem afixando a legitimidade histórica dos enredos. Trata-se antes de narrativizar o trajeto retrospectivo, buscando na ludicidade e na empatia dramática os recursos que garantem o engajamento crítico do espectador. Em ambos os casos, o deslocamento cronológico é viabilizado por simulações das experiências pretéritas a partir de regimes característicos de verossimilhança, operando simultaneamente nas esferas da dramatização e da visualidade. O tropo wenderiano da itinerância ganha aqui uma simbologia de cunho temporal.

O bloco inicial do tributo aos irmãos Skladanowsky fornece instruções imediatas de leitura que afirmam seu pertencimento à época situada na locução de Gertrud (“Em 1894...”). Os créditos de abertura apresentam diagramação típica de produções antigas (da Vitagraph e da Biograph, por exemplo),¹⁷⁴ com uma alusiva trilha sonora executada em piano e violino, que depois reaparecerá na composição de Eugen para o espetáculo no Wintergarten. O relato abre com três rápidas vistas urbanas de Berlim captadas por Max, que servem como índices de contextualização histórica imediata.¹⁷⁵ A permanência do preto-e-branco na passagem para o enredo dramatizado e o uso de elementos cênicos fiéis à época (objetos, cenários, figurinos, veículos de transporte) garantem a identificação cronológica do enredo, tornando desnecessárias novas inserções de imagens documentais com essa finalidade.

Há sutis rupturas na reconstituição histórica, perceptíveis eventualmente em veículos atuais que cruzam o panorama longínquo ou nos penteados de certos figurantes. No entanto, uma vez estabelecida pela primeira sequência, a sugestão temporal do monocromatismo é suficiente para suplantar esses deslizamentos. O mesmo vale para a falta de semelhança fisionômica dos modelos reais com os respectivos atores, principalmente nos casos de Max, Eugen e Emil, cujas fotografias, mostradas por Lucie, permitem comparações (ela própria salienta, como vimos, alguns problemas importantes na composição física dos personagens). Essa liberalidade não impede a escolha de atores parecidos com os irmãos Lumière, ou maquiados para se parecerem com eles, talvez porque suas fisionomias sejam mais amplamente reconhecíveis.

Através do espetáculo de lanterna mágica que apresenta o trabalho de Eugen e Emil, da brincadeira das crianças com o zootrópio e do *flip-book* montado por Max para Gertrud, Wenders situa o relato no ambiente sócio-cultural das formas pré-cinematográficas de entretenimento urbano que atravessaram o século XIX. Trata-se do universo das exposições de

¹⁷⁴ Wenders utilizará idêntica moldura estilizada nos letreiros de *The soul of a man*.

¹⁷⁵ Pela ordem de aparição, trata-se de um panorama da Alexander Platz (com a via férrea elevada ao fundo), um desfile militar na Unter den Linden e um flagrante cotidiano do trânsito de veículos e pedestres na mesma avenida (Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=74C0Shgcl8s>).

novidades tecnológicas, das performances de *vaudeville*, dos panoramas, dos dioramas e de “várias modalidades de espetáculos derivadas das formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a magia e a prestidigitação, a pantomima, a feira de atrações e aberrações, etc.” (MACHADO, 2007, p. 13). Encontramos essa atmosfera festiva principalmente na passagem da exibição do bioscópio no Wintergarten, misto de restaurante, bar e cabaré, onde os frequentadores assistem a apresentações de palco acompanhadas por músicos.

Objeto central do relato histórico, o bioscópio pertence a uma linhagem de experimentos ocorridos na segunda metade do século XIX, com base na manipulação do suporte fotográfico, visando simular ou decompor o movimento. A cronofotografia de Étienne-Jules Marey (1830-1904) e o zoopraxiscópio de Eadweard J. Muybridge (1830-1904) constituem os mais célebres desses projetos, que tentaram solucionar os problemas pouco depois enfrentados por Max Skladanowsky.¹⁷⁶ Mesmo dominando a técnica fotográfica, o alemão teve dificuldades para criar um mecanismo de projeção que reproduzisse fielmente o gestual dos atores, captado em película de 54 mm. O bioscópio solucionava o desafio com um sistema duplo de transporte e projeção do filme, tendo um grande obturador externo de 180° diante das objetivas. O aparato se revelaria frágil, instável e oneroso demais para competir com a tecnologia do cinematógrafo patenteado pelos irmãos Lumière.

O esforço de reconstituição histórica de *Um truque de luz* possui dois componentes interconectados. O primeiro, restrito à esfera diegética, aparece na evocação dos recursos dramáticos do período inicial do cinema, particularmente de 1895 a 1906. A essa fase Tom Gunning atribui seu conceito de “atrações”, uma estética sensacionalista e exibicionista baseada em efeitos visuais e pantomímicos que buscam extrair reações imediatas da plateia.¹⁷⁷ O enredo que Wenders procura desenvolver não permite uma estruturação em cenas curtas e autônomas e sua decupagem obedece a critérios narrativos modernos, mas são comuns no filme certos cacoetes dramáticos típicos das atrações, como os gestos exagerados, o olhar dirigido à câmera, as expressões faciais caricatas e a exploração das possibilidades burlescas dos

¹⁷⁶ “(...) Muybridge e Marey anteciparam de um modo simples e esquemático a estética do cinema que estava por vir: ambos utilizaram novas tecnologias para rerepresentar o movimento contínuo como uma cadeia de momentos fragmentários. Seja pela forma da colagem de Marey ou pelo reconhecimento mais explícito da separação de Muybridge, os dois esforços deixaram claro que na constituição e reconstituição do movimento nunca é possível recapturar o movimento por completo” (CHARNEY, 2004, p. 317).

¹⁷⁷ “Para resumir, o cinema de atrações solicita diretamente a atenção do espectador, incitando curiosidade visual e propiciando prazer através de um espetáculo excitante – um evento único, seja ficcional ou documentário, que é interessante em si mesmo. A atração a ser exibida pode também ter uma natureza cinemática (...). Situações ficcionais tendem a se restringir a *gags*, números de *vaudeville* ou recriações de incidentes chocantes ou curiosos (execuções, eventos atuais). É o olhar direto para a audiência, no qual uma atração é oferecida ao espectador pelo *showman* do cinema, que define essa abordagem do fazer fílmico. O palco teatral predomina sobre a absorção narrativa, enfatizando o estímulo direto do choque ou da surpresa às expensas do desenvolvimento de uma história ou da criação de um universo diegético” (GUNNING, 1992, p. 58-59).

episódios. Além dos espetáculos filmados por Skladanowsky e recriados por Wenders com o equipamento dos anos 1920, que apresentam motivos usuais do primeiro cinema,¹⁷⁸ há trechos que repetem algumas das situações reincidentes naquele período, como a perseguição e os números de magia.¹⁷⁹ Ainda poderíamos acrescentar, de modo mais abrangente, a similitude do procedimento reconstitutivo com um gênero muito profícuo de então, as chamadas “atualidades”, que se dedicavam a reproduzir eventos notórios e inacessíveis ao público (execuções, julgamentos, coroações, etc.).¹⁸⁰

Wenders adiciona à encenação um segundo grupo de estratégias visuais que recriam a cinematografia antiga. Exteriores à diegese e independentes de necessidades dramáticas, esses detalhes foram incluídos na fase de finalização do material e emulam a plasticidade característica dos filmes contemporâneos à trama.¹⁸¹ Percebemos a referência no acabamento “desgastado” das imagens em preto-e-branco, cheias de pequenos defeitos artificiais, esmaecidas e às vezes levemente desfocadas. Uma contínua pulsação luminosa (conhecida como “flicagem”) mantém as cenas trêmulas e instáveis, como se derivassem de um suporte fotográfico deformado pelo tempo. As bordas do quadro são escurecidas e criam uma moldura arredondada nos vértices, que oscila ao ritmo das alterações de brilho. Muitas cenas em preto-e-branco iniciam e terminam com o chamado “efeito de íris”, recurso de transição usual no cinema mudo, obtido com uma máscara que se estreita ou dilata, inserindo respectivamente a desapareição ou a aparição gradual da imagem. Por fim, nota-se uma leve diminuição na cadência das cenas (*frame rate*), perceptível especialmente nas tomadas de movimentos rápidos, como aplausos e gestos bruscos, imitando o efeito de aceleração observado em filmes antigos exibidos no

¹⁷⁸ Segundo Lucie, foram exibidos seis filmes no Wintergarten: *O malabarista*, *O canguru boxeador*, *Dança infantil*, *Os Tschepanoffs*, *A Família Grunato* e *Luta romana*. Ela não menciona a *Dança serpentina*, incluída no filme, outro tema célebre na época, explorado por Thomas Edison no seu célebre estúdio Black Maria.

¹⁷⁹ *The soul of a man* também reconstitui os acontecimentos passados simulando a estética dos filmes antigos, mas, talvez pela ambientação histórica posterior, sua referência está mais próxima do cinema narrativo do que das atrações. A obra ficcional de Wenders que mais se aproxima desse universo é *O céu de Lisboa*, no qual o veterano cineasta português Manoel de Oliveira tem uma furtiva aparição imitando o Carlitos de Charles Chaplin. Alexander Graf (2002, p. 148) vê neste filme uma paradoxal homenagem tanto ao cinema mudo quanto à importância do som para o discurso fílmico.

¹⁸⁰ “A ideia de recriar eventos para a câmera é tão antiga quanto os filmes. Tão cedo quanto 1898, ‘atualidades’ da Guerra Hispano-Americana usavam falsas recriações de batalhas quando a câmera não conseguia fotografar a coisa real. Nesses noticiários iniciais, a audiência não se decepcionava com os intentos primários do realizador, embora essa prática fosse levar a maiores manipulações no futuro” (HOFFER e NELSON, 1999, p. 64).

¹⁸¹ A extensão do material captado por Wenders e seus alunos na antiga câmera a manivela permanece indefinida. Podemos supor que abrange as reconstituições dos filmes dos Skladanowsky e boa parte, senão a integridade, do primeiro bloco em preto-e-branco. A segunda incursão ao passado, com protagonismo de Max, e as aparições de Gertrud e Eugen nos cenários atuais apresentam acabamento visual distinto que, aliado aos desafios técnicos envolvidos nas respectivas sequências, sugerem o uso de aparato moderno de registro. Parece inquestionável que em todos os casos Wenders procura simular a plasticidade antiga, preservando marcas visuais que seria possível corrigir na finalização e até inserindo certos defeitos que não apareceriam num material fotográfico recente. Na impossibilidade de discernir a origem técnica de cada detalhe, generalizo a apreensão do conjunto sob o prisma do artifício que me parece predominar na configuração dos episódios monocromáticos.

padrão atual de 24 quadros por segundo.¹⁸²

Os recursos destinados a simular uma obra cinematográfica do início do século XX são complementados por estratégias de roteiro que resguardam o efeito de verossimilhança psicológica no âmbito da narrativa fílmica. Além de manter a centralidade dos personagens que falam, o teor das cenas permanece fiel a seus repertórios subjetivos. O universo de Gertrud é imaginativo, onírico, pontuado por momentos de pueril comicidade: Eugen andando sobre as mãos junto às crianças ou fazendo um truque de mágica com o lenço ao se despedir; o sonho da menina, quando o tio surge de dentro da câmera (9 min. 20 s., *Figura 16*); a reação do pai à ilusão de movimento obtida através das fotografias, imitando gestos de triunfo que a sonorização completa com apitos de trem. Já a perspectiva de Max, menos simplória, envolve negociações com os empresários, o caso de amor de Emil com a garçonete, os ciúmes da moça na apresentação do Wintergarten, a superioridade técnica do invento francês e a frustração pecuniária e vaidosa com o sucesso alheio (“o dinheiro e a fama do cinema irão para outra pessoa, mas nós fomos os primeiros”).

Figura 16: tio Eugen surge de dentro da câmera.

Fonte: arquivo digital do filme.

Entretanto, em vez de reforçar essa harmonia plástica e narrativa, as vozes que assumem a narração dos episódios terminam por desestabilizá-la. O enfoque retrospectivo de

¹⁸² As produções do primeiro cinema variavam de 16 a 18 quadros por segundo, que o projecionista buscava manter nos giros da manivela.

Gertrud e Max, extemporâneo aos acontecimentos, impede que a enunciação verbal se torne um componente da diegese em preto-e-branco. A locução memorialística, demarcada por uma embreagem textual que distancia os tempos do narrar e do narrado (os verbos no pretérito, a consciência da periodização e do intervalo decorrido), situa os dois narradores no contexto enunciativo do próprio discurso filmico. Enquanto os artifícios estilísticos participam de um efeito imersivo no drama do passado, a intermediação explicativa dos personagens parece forçar um movimento contrário, provocando no espectador a permanente consciência de que o relato se origina de uma instância organizadora atual.

A figura de Gertrud fornece as marcas mais enfáticas dessa contradição. Sua voz de menina trata de episódios dominados pela pequena filha de Max e apresenta opiniões ingênuas condizentes com a idade. No entanto, a locução reminiscente afirma desde logo o abandono de uma infância anterior (“em 1895 eu *ainda era* criança”), dando à incorporação póstuma da personagem que ouvimos uma estranha ambivalência etária. Também a consciência do devir histórico (“ainda não havia automóveis e o cinema não havia sido inventado”) situa essa enunciação numa época posterior à da petiz de cinco anos. Max não suscita a mesma dúvida, pois a voz que o dubla pertence a um homem maduro, de idade indefinível, que poderia tratar os episódios como pretéritos. Quando exclama “isso foi há tanto tempo!” e logo depois se dirige à plateia, contudo, o inventor fala de um presente extradiegético (em relação ao passado em preto-e-branco), talvez como espírito imaginado por Wenders, de alguma forma compartilhando seu prisma temporal.¹⁸³

A extemporaneidade das locuções impede que o enredo dramatizado mergulhe por completo no ilusionismo ficcional. Enquanto a veracidade experiencial das memórias reconstituídas é legitimada pela individualização dos relatos, o conjunto enunciativo que norteia esse processo continua inserido num discurso *sobre* o passado, afastando-se dele ao tomá-lo como objeto de uma interlocução com o espectador do presente. A rigor, isso ocorre inclusive na esfera visual. O regime de veracidade histórica que autentica o drama em preto-e-branco a partir das estratégias primitivas de encenação abrange o apelo indicial dos falsos vestígios do tempo na imagem. Ademais, transformar lembranças em pantomimas típicas do universo das atrações exige um uso consciente e explícito do artifício fabulador, que por sua vez pressupõe uma “competência enciclopédica” formada retrospectivamente em torno do cinema do período, no mínimo para identificar suas características. O simulacro plástico de filme antigo

¹⁸³ A locução *over* que abre e encerra *The soul of a man* possui o mesmo caráter retrospectivo e onisciente. Blind Willie Johnson faleceu em 1945, mas narra como pretérito (na voz de Laurence Fishburne) o lançamento da nave espacial Voyager (1977), que conduzia seu disco “Dark was the night”. O mesmo vale para muitas das passagens sobre violência racial nos EUA, exibidas em registros de época e comentadas pelo personagem.

só faz sentido na atualidade, pois se constitui de marcas de desgaste no suporte e de movimentos acelerados que os espectadores de outrora não conceberiam, ainda que visualizassem o mundo sob o prisma cinematográfico de então.

Os referentes factuais dessas simulações poderiam suscitar questionamentos sobre as liberdades que Wenders tomou na reconfiguração dramática das circunstâncias. Mas o pioneirismo da exibição do bioscópio, ou sua antecedência em relação ao cinematógrafo, que é o ponto central da narrativa histórica e o tema que recebe tratamento mais assertivo no texto fictício, não parece receber objeções na bibliografia especializada. Embora a presença do Espião na trama insinue desdobramentos conspiratórios, de resto suavizados pelo fracasso imediato do malfeitor, a locução de Max admite a diferença entre o seu mecanismo e o dos Lumière, e também a superioridade da técnica francesa. A ficcionalização dos elementos contextuais do relato não atinge esse núcleo de ancoragem histórica. A veracidade dos aparatos pré-cinematográficos e do ambiente festivo das exibições sobrevive à imaginativa presunção de Gertrud de ter sido responsável direta pelo advento do bioscópio. Mesmo que reconheçamos a importância de certos detalhes fantasiosos para o legado biográfico dos indivíduos (o romance de Emil com a garçonne, a suposta precariedade econômica dos Skladanowsky, a relação amistosa dos irmãos), o falseamento desses aspectos fica exposto pelo testemunho de Lucie, a cores, na sequência dos créditos finais.

O sistema de verossimilhança ficcional é incapaz de afetar a enunciação memorialística porque o teor lúdico e fantasioso instituído pelo protagonismo de Gertrud naturaliza as licenças factuais do enredo. Ou melhor, torna-as partes indissociáveis de uma subjetividade naturalmente inconfiável e descompromissada com a exatidão histórica. Principal fiadora diegética do simulacro visual e dramático da cinematografia antiga, a menina estabelece o registro cômico e a simplicidade algo caricata das performances que ficcionalizam os blocos em preto-e-branco, mesmo os narrados por Max. Gertrud conduz o jogo artificial com a temporalidade (personagens do passado atravessando o espaço atual dos depoimentos), incorporando o universo fabuloso que invade a dimensão espacial do diretor, da equipe e de Lucie. A postura do grupo, que ignora as aparições em preto-e-branco, performa a independência dos discursos associados às duas esferas cromáticas, como se estabelecesse os limites para a contaminação de uma pela outra.

Vimos que, através da inocência da personagem, Wenders se exime de explicar o desenvolvimento técnico do complicado mecanismo pioneiro. Esse subterfúgio contribui ainda para a idealização de Max, pelo prisma da filha, dando a ele uma imagem simpática e visionária que suaviza questionamentos possíveis acerca de alguns aspectos espinhosos. A

exploração do trabalho infantil, por exemplo, aparece tanto no drama ficcionalizado (Gertrud exausta, perfurando filmes com ilhós de sapato) quanto na entrevista de Lucie (“Acho que colori milhares de imagens [*slides*]. (...) O máximo que eu fiz num dia foram 144 fotografias”), mas é tratada com naturalidade na locução do pai (“A coisa toda só funcionou porque a família inteira participou”). Algo similar poderia ser dito sobre o retrato glamoroso da Berlim de fins do século XIX e das condições de vida dos profissionais ligados aos espetáculos de *vaudeville*. De qualquer maneira, o “lugar de fala” da criança legitima essa impressão edulcorada do mundo, com mais coerência e veracidade do que atingiria uma menina fictícia que fizesse denúncias ou ponderações sociológicas.

O acentuado componente de saudosismo da narrativização organizada através de Gertrud espelha as memórias amenas de Lucie, voltadas para sua própria infância e norteadas por um compreensível respeito à figura paterna. A menina ficcionalizada completa as lacunas do relato da sua irmã idosa, nascida treze anos depois e cronologicamente incapaz de conferir testemunho aos fatos abarcados no recorte histórico do enredo. As afinidades de ambas as perspectivas vão além do repertório simbólico mobilizado pelo cinema de atrações. Passam pelas imagens expressivas das fiadoras do discurso, cada qual inspiradora de uma forma de empatia peculiar, formando uma unidade ética próxima daquela que organiza a enunciação textual dirigida a crianças. *Um truque de luz* talvez não chegue à coesão necessária para se qualificar como obra “infantil” no sentido genérico, mas possui muito de seu didatismo lúdico e de sua voz narrativa empática, ingênua e apaziguadora.

Como as demais crianças inventadas pelo diretor, especialmente Pearl (*A letra escarlata*), Alice (*Alice nas cidades*) e Hunter (*Paris, Texas*), Gertrud possui uma argúcia irresistível, capaz de sensibilizar os adultos e de impulsionar suas ações. Conforme aponta Alexander Graf (2002, p. 67), “as figuras infantis nos filmes de Wenders usualmente desempenham um papel importante em guiar as figuras adultas, que se tornam cegas demais, por causa da abundância de imagens, para perceber as coisas”. A filha de Max desfruta ainda de poderes especiais (viajar no tempo, transformar as coisas, passar incólume), repetindo os pequenos de *Asas do desejo*, que enxergam os anjos invisíveis a todos. Ela própria uma aparição angelical, participante do universo que escapa aos adultos da atualidade, Gertrud confere voz e movimentos aos adultos do passado. Mas sua composição destoa da usual complexidade das crianças wenderianas, frequentemente melancólicas e temperamentais, dedicadas a brincadeiras agressivas (*A letra escarlata*), a abordagens incômodas (*Um céu de Lisboa*) ou a imprudências

trágicas (*Tão longe, tão perto* e *Tudo vai ficar bem*).¹⁸⁴

Através da pequena Skladanowsky, Wenders abandona provisoriamente a abordagem um tanto ambígua que costuma dedicar ao universo infantil e o adota sem relativizações críticas ou pessimistas. Esse viés é justificável pela tarefa duplamente delicada de retratar uma pessoa já morta e de fazê-lo na figura de uma criança, atribuindo-lhe atitudes e traços de personalidade. A abordagem parece compreensível também como esforço de preservação da imagem e dos sentimentos de Lucie, cujas lembranças da meninice ajudam a configurar o perfil da irmã. Mas há uma simbologia importante na idade da protagonista, que valoriza essa escolha arbitrária do diretor e elucida sua resistência a quaisquer desvios reflexivos. A infância, metáfora incontornável do devir esperançoso, ilustra o período inicial da tecnologia cinematográfica, época misteriosa e intrigante que ainda tateia suas possibilidades vindouras. Na estética wenderiana, apenas o ponto de vista de uma criança pequena poderia emular a simplicidade dos propósitos representativos dos primeiros cineastas, ambientando-os numa espécie de sonho agradável, tomado por figuras místicas, puras, transparentes. Trata-se de um imaginário atrativo para o lirismo nostálgico de Wenders, dedicado justamente ao resgate das inocências perdidas do cinema, e de um refúgio seguro para seu invariável desconforto com os rumos da indústria cinematográfica.¹⁸⁵

As dinâmicas narrativas que impulsionam a trama de *Um truque de luz* são mediadas pelo olhar, modo privilegiado de intercâmbio da criança com o mundo e estratégia fundamental do cineasta para desvendá-lo. A experiência visual mobiliza os inventos de Max e os sonhos da filha, aciona os dispositivos que permitem a aparição dos sujeitos do passado no presente (as fotografias para Eugen e Max, o *flip-book* para Gertrud), definem os objetos antigos que Lucie manuseia e inspiram a postura contemplativa do diretor e da equipe. Um raro momento da espontaneidade “verdadeira” elogiada por Wenders em *Tokyo-Ga* ocorre logo no início, quando uma menina da plateia da lanterna mágica vira-se sorrateiramente em direção à câmera, quebrando instantaneamente a unidade espaço-temporal da diegese. Esfregando os olhos cansados, sob os óculos que Lucie apontará como sinal de invencionice do enredo, Max reforça o sacrifício físico exigido pelo desenvolvimento do seu aparato pioneiro.

A reconstituição do regime de visualidade do primeiro cinema implica no simulacro de

¹⁸⁴ Podemos sempre lembrar o menino teimoso de *Tokyo-Ga*, cuja atitude rebelde atrai Wenders e simboliza muito de seu relacionamento com o cinema industrial. Mas há diversas aparições infantis marcantes, embora fugazes e anônimas, na obra ficcional do diretor. Por exemplo, o garoto que faz a lição de casa no final de *No decorrer do tempo*, o filho do restaurador de *O amigo americano* e as filhas do diretor que o esperam no hotel de *O estado das coisas*.

¹⁸⁵ O olhar infantil não deixa de fazer referência ao período das atrações. Michel Marie (1988, p. 61) destaca a presença frequente de personagens infantis nas tramas voyeurísticas do primeiro cinema.

certa concepção fantasista e voyeurística do registro filmico. O tipo de olhar mecânico valorizado por Wenders na homenagem às atrações alude também às especificidades que diferenciaram o projeto de Skladanowsky do paradigma iniciado simultaneamente pelos Lumière. Associando os filmes do alemão a um pioneirismo de outra natureza, próximo da linhagem desenvolvida pouco depois por Thomas Edison e Georges Méliès, Wenders realça que o ineditismo de seu protagonista vai além dos detalhes técnicos ou burocráticos e envolve um modelo característico de experiência visual, menos documentarizante que a dos irmãos franceses, mais ficcionalizada e performática.¹⁸⁶ É essa experiência que a abordagem onírica e infantil do passado procura resgatar, valorizando a herança lúdica das lanternas mágicas, do bioscópio e do praxinoscópio, em detrimento do espírito cientificista que uniu os trabalhos de Marey e Muybridge às primeiras exposições dos Lumière.¹⁸⁷

A metáfora infantil que a figura de Gertrud assume na sua relação com o primeiro cinema, desenvolvida melhor na próxima parte, possui um conjunto relevante de implicações a respeito do olhar.¹⁸⁸ Conforme aponta Jacques Aumont (2004), o condicionamento das plateias e dos realizadores ao modelo de visualidade cinematográfica, desenvolvido a partir das inovações das escolas realista e impressionista da pintura, consolidou a longa maturação de uma nova forma de abordar oticamente a natureza.¹⁸⁹ A curiosidade exigente de Gertrud situa-se na culminação histórica desse processo, na esperança de um fenômeno visual mais rico e preciso do que os fornecidos pelos brinquedos infantis. A menina desaprova o tamanho inverossímil de Eugen no *flip-book* de Max e aplaude as dimensões “reais” de sua projeção na tela do bioscópio. Admirar as mágicas do tio e conferir semelhantes poderes ao pai (sonhando que ele tira o irmão da câmera como de uma cartola) são indícios de uma afinidade mélièsiana da criança com o potencial ilusionista da técnica recém-nascida. Mecanismo que ela diz conhecer, mas não explica por ser “muito complicado”.

¹⁸⁶ “O que seduz nas vistas Lumière seria, portanto, também seu lado impecável, de uma rara perfeição, já que a quantidade de detalhes, e sobretudo sua tão notada autonomia, tornam-se aí mais ou menos infinitas. Junção inesperada, mas efetiva: por essa pletora, por esse transbordamento de realidade, a vista Lumière escapa, de saída, de uma parte de sua herança – o brinquedo, o zootrópio ou o fantascópio, o divertimento baudelaireano – e passa, de saída, para o lado da arte, mesmo que ainda de uma arte menor” (AUMONT, 2004, p. 34).

¹⁸⁷ A primeira projeção privada de um filme de Lumière ocorreu em 2 de março de 1895, diante da Sociedade de Estímulo à Ciência de Paris, e a primeira projeção privada de um conjunto de filmes do inventor, em 15 de julho do mesmo ano, foi promovida pela Revista Geral de Ciências de Paris (SADOUL, 1946, p. 173).

¹⁸⁸ Graf (2002, p. 66) menciona a importância do olhar infantil na obra do diretor: “Wenders liga o tipo de visão que ele deseja para seus filmes à visão das crianças, que para ele desfrutam da percepção pura”.

¹⁸⁹ “[N]esse esforço para apreender, a um só tempo, o momento que foge e compreendê-lo como momento fugidivo e qualquer – para se livrar do ‘instante prenhe’ –, o que se constitui é o ver: uma confiança nova dada à visão como instrumento de conhecimento, e por que não, da ciência. Aprender olhando, aprender a olhar: é o tema, também gombrichiano, da ‘descoberta do visual por meio da arte’, da similitude entre ver e compreender. O tema do conhecimento pelas aparências, que é o tema do século XIX, é também o do cinema” (AUMONT, 2004, p. 51).

A observação funciona como eixo entre passado e presente, unidos pela ubiquidade atemporal do personagem do Espião, pelo contato silencioso de Gertrud com o mundo atual e pelo simulacro cinematográfico que Wenders utiliza para reconfigurar o universo de outrora, superando sua invisibilidade através das marcas visuais da passagem do tempo no suporte fílmico. O impulso pretérito do Espião é apenas ver, enquanto o de seu retorno atual inclui também ouvir, pelo estetoscópio, reproduzindo as possibilidades cinematográficas das respectivas épocas. Quando pisca para a câmera (e o espectador) no final do primeiro bloco em preto-e-branco, festejando a invenção do bioscópio, Gertrud rompe a barreira diegética do pretérito e antecipa o movimento que sua imagem realizará rumo à esfera que unifica os atos de filmar e assistir. Esfera na qual a pequena “dá a ver” os personagens do pai e do tio, tirando-os do esquecimento. Logo depois, a perplexidade da criança que passeia diante de uma Berlim transformada em canteiro de obras, reconhecendo os panoramas icônicos da cidade, mas testemunhando a destruição de outros, representa, afinal, um olhar para o futuro, da cidade e do cinema.

Wenders adota e estimula essa visada além, buscando realizar tanto uma abordagem documentária que ultrapasse o didatismo ortodoxo quanto uma simulação de filme antigo que não se esgote no divertimento fugaz. Essa configuração discursiva, que possui um caráter especular muito comum na filmografia do diretor, agrega também a dupla estrutura temática de *Um truque de luz*. Tratando de dois universos temporais interconectados, o filme se organiza em função do espelhamento de épocas. A de Gertrud e de Lucie, por um lado, e a de Wenders e dos espectadores, por outro; a da idosa que revive experiências de outrora e a da menina que constata a renovação permanente da atualidade; a dos registros cinematográficos perdidos ou inacessíveis e a do filme que os reinventa para salvá-los do esquecimento. Ao promover esse encontro de perspectivas, o cineasta embaralha as instâncias de atuação da memória, criando uma personagem que vocaliza lembranças como se fossem as da irmã da senhora real, que por sua vez só pode relatar os mesmos eventos através do testemunho que recebeu dos familiares. Imaginado e vivido referendam-se mutuamente, um presentificado pela entrevista, o outro constituído em reminiscência, ensaiando as possibilidades do suporte audiovisual como instrumento reflexivo sobre a passagem e a percepção do tempo.

4.3 Os tempos da memória

A primeira imagem colorida de *Um truque de luz* enquadra o portão de Brandemburgo (14 min. 13 s.), um dos monumentos mais famosos de Berlim, outrora obstruído pelo muro

que dividiu a cidade nos tempos da Guerra Fria. A tomada é feita desde o lado oriental da construção, a uma distância de aproximadamente duzentos metros, após fundir-se com uma fotografia antiga, em preto-e-branco, na mesma perspectiva. À direita do quadro atual podemos vislumbrar o edifício do Parlamento alemão, com um guindaste na cúpula. A câmera está instalada junto às obras de pavimentação de um caminho para pedestres às margens da Bundestrasse, avenida que depois Gertrud e Eugen percorrerão na carruagem rumo ao panorama desolado da Potsdamer Platz. O passeio dos personagens, exibido na sequência final da obra, é anunciado aqui tanto pelo marco arquitetônico que atravessarão quanto pelo cenário em primeiro plano dos trabalhos na via, onde um pequeno trator cruza a cena e se afasta.

O salto temporal empreendido na fusão de imagens, que efetua a transposição narrativa para o segundo bloco do filme, vence o intervalo de um século que separa a referência histórica da dramatização monocromática e as filmagens de Wenders, ou a figura ficcional de Gertrud aos cinco anos e sua irmã nonagenária, que o diretor e a equipe entrevistam. O lapso cronológico dessa passagem abarca eventos decisivos da configuração urbana da capital alemã, incluindo sua destruição durante a II Guerra Mundial, as ocupações das potências vencedoras rivais e as zonas de isolamento e controle anexas ao muro que apartava a cidade pouco antes e que havia sido retratado em *Asas do desejo* como símbolo do obstáculo que separa humanos e anjos.¹⁹⁰ A Berlim atual que Wenders registra e homenageia é ainda uma paisagem transitória, em fase inicial de reconfiguração, tomada pelos canteiros de obras cujas marcas (guindastes, escavações, terrenos baldios, prédios abandonados) a caracterizariam ao longo das décadas vindouras.

O contexto dessa atualidade engloba um esforço amplo de integração das áreas e dos contingentes humanos outrora apartados pelos conflitos geopolíticos. Integração espacial, física e urbanística, mas sobretudo econômica e cultural, onde a própria identidade nacional alemã é questionada e redefinida.¹⁹¹ A memória, o testemunho, o patrimônio e todas as questões ligadas ao debate histórico predominam, portanto, no ambiente intelectual que afeta a produção do filme. E não necessariamente confluindo para a valorização de uma historicidade tradicional.¹⁹² Se as comemorações oficiais do centenário do cinema instigam Wenders a

¹⁹⁰ Há uma coincidência notável entre a idade de Gertrud e o tempo decorrido desde a queda do muro na época em que Wenders realiza o filme.

¹⁹¹ “O abismo de ressentimento mútuo que separava ocidentais de orientais na Alemanha não tinha a ver apenas com emprego e desemprego, riqueza ou pobreza, embora, na visão do leste, esse fosse o sintoma mais óbvio e mais doloroso. Os alemães (...) estavam cada vez mais divididos por um novo conjunto de disparidades que atravessava as camadas econômicas ou geográficas convencionais” (JUDT, 2008, p. 744).

¹⁹² “Na Europa, a ameaça à História não decorreu da distorção propositada do passado, com fins escusos, mas de algo que a princípio talvez parecesse um acessório natural do conhecimento histórico: a nostalgia. As últimas décadas do século constataram o crescente fascínio do público pelo passado enquanto artefato distinto, algo que

relativizar o pioneirismo dos irmãos Lumière, isso ocorre em boa medida pela valorização da própria ideia de balanço crítico em torno de origens e paternidades supostamente indiscutíveis. O ímpeto de resgatar a memória dos irmãos Skladanowsky configura um gesto significativo em si mesmo, de pertencimento a certo imaginário de abandono das certezas, ou das “grandes narrativas”, que davam sentidos ao mundo.

Esse tópico reaproxima Wenders do repertório conceitual da pós-modernidade, uma década depois de *Tokyo-Ga* e de sua crítica ao simulacro. Contudo, diferentemente da homenagem a Ozu, em que o alemão adere de maneira estratégica ao objeto de sua recusa, aqui o diretor parece dedicado a questionar não os objetos que registra, e sim o próprio método de registro, subvertendo os modelos éticos (expressivos) que legitimam as abordagens de fenômenos históricos, particularmente os das origens do cinema.¹⁹³ Por um lado, afasta-se do éthos solene e verossímil da narrativa dramática de reconstituição. Por outro, rompe com a discursividade tradicional do documentário educativo e problematiza a noção de fidelidade factual associada à sua premissa objetivista. Num jogo de palavras útil, podemos dizer que aqui a ambiguidade de Wenders não é ambígua, produto de uma oscilação entre formas antagônicas de discurso, e sim um posicionamento claro acerca dos limites da noção de verdade histórica e do papel do cinema em reconfigurar a experiência da memória.

A postura do cineasta transparece nas fórmulas de montagem adotadas para unir as épocas do enredo. A sobreposição de imagens do portão de Brandemburgo representa a mais ortodoxa, ligada à instrução de um salto cronológico simples. Uma segunda estratégia aparece na cena seguinte, que desencadeia o trecho inicial do relato colorido. A tomada enquadra uma rua pacata e arborizada, inicialmente deserta. Em determinado ponto do caminho aparece o Espião, de bicicleta, trazendo uma escada no ombro. O personagem não percorre o trajeto desde o início visível da rua, e tampouco o faz na sua inteira extensão. Ele surge num ponto adiantado do cenário, desaparece por segundos e ressurge mais próximo da câmera. O recurso poderia servir a uma elipse de abreviação do deslocamento, mas não opera segundo a forma usual desse efeito, por fusões diretas de um ponto a outro da evolução do sujeito no espaço.

não encapsulava memórias recentes, e sim memórias perdidas: tratava-se da História nem tanto como fonte do esclarecimento do presente, mas enquanto exemplo de como antes as coisas tinham sido diferentes. (...) O presente não era retratado como herdeiro da História, mas como seu órfão: separado do modo como as coisas eram e do mundo que perdemos” (JUDT, 2008, p. 755).

¹⁹³ Parte desse esforço ocorre no interior de uma discursividade caracteristicamente pós-moderna, que Fredric Jameson (1996, p. 45-46) chama de “nostálgica”, surgida numa “sociedade privada de toda historicidade, uma sociedade cujo próprio passado putativo é pouco mais do que um conjunto de espetáculos empoeirados”. Menos uma negação da História do que sintoma de um “historicismo onipresente, onívoro e bastante próximo do libidinal”, a tendência explica o advento dos “filmes de nostalgia”, que “recolocam a questão do pastiche e a projetam em um nível coletivo e social, em que as tentativas desesperadas de recuperar um passado perdido são agora refratadas pela lei inexorável da mudança da moda e da emergente ideologia das gerações”.

Irrompendo em duas etapas no domínio colorido da atualidade, mantendo-se oculta no breve intervalo, a figura que víamos no preto-e-branco do enredo pretérito incorpora um movimento de transposição temporal, reforçada pela manutenção do vestuário do ator e pela continuidade da cena, onde o homem age com o mesmo desígnio clandestino de antes.

O Espião chega à casa em que Max viveu, sobe na escada e põe-se a ouvir pela vidraça a entrevista que Lucie concede aos realizadores do filme. O paralelo entre seus objetos de interesse (antes, a tecnologia do bioscópio; agora, as lembranças da anciã) é frágil em termos de motivação e insuficiente para justificar a reaparição do personagem, insinuando que ela tem função narrativa, de servir como pretexto para o elo temporal e como antecipação do surgimento “fantasmagórico” de Gertrud, e depois também de Eugen, no ambiente colorido. Só o Espião constata a presença da menina, reconhecendo-a com satisfação e compartilhando sua aparência monocromática nesse breve momento. Em contrapartida, apenas os personagens vindos do passado o enxergam, afugentando-o ao final com uma rudeza que só faz sentido como reminiscência das suas más intenções de outrora.

Novamente, a centralidade do olhar desempenha papel decisivo, agora fazendo da presença do Espião na janela um elemento de coesão cênica da parcela pretérita da diegese. As sequências no interior da casa são captadas a partir de três instâncias de mostrações simultâneas, estabelecidas na decupagem como *raccords* aproximados de observação dos sujeitos envolvidos. O ponto de vista do Espião capta as costas de Lucie em primeiro plano, com Wenders e a equipe de frente. O da filmagem oferece o contracampo da anterior, focalizando Lucie atrás da mesa, tendo a janela (sem o Espião) ao fundo. O terceiro forma um grupo de inserções que acompanham os gestos e olhares da anfitriã e de Gertrud, fazendo planos-detalhes dos objetos que elas manuseiam. Nem todas as ligações são precisas em termos de continuidade, mas percebemos que as tomadas com Gertrud e Eugen compartilham o eixo da posição de câmera que enquadra os bastidores da entrevista. Embora não apareça na janela sob o prisma associado a Wenders, a presença do Espião ali é reiterada por inserções que situam as circunstâncias da entrevista após os blocos em preto-e-branco. Assim, o olhar furtivo do personagem revela tanto o ato de filmar, oculto na dramatização, quanto as presenças dos personagens que ninguém mais enxerga.¹⁹⁴

A instrução ficcionalizante do ato de observar associado a figuras irreais (o homem que vê e a menina que é vista) envolve a autoencenação da equipe e embaralha o efeito

¹⁹⁴ A única exceção a essa lógica ocorre quando Gertrud manuseia a fotografia de onde sairá Eugen. A menina fica ao lado de Lucie, ambas em preto-e-branco, da perspectiva que seria da câmera de Wenders. As cortinas estão fechadas, talvez para ajustar o foco à luz exterior, gerando uma falha na continuidade com as imagens do Espião.

diferenciador do cromatismo nos dois tipos de discursos que o aplicam. Os personagens invisíveis em preto-e-branco podem não apenas ver os sujeitos do presente colorido, mas também manipular os objetos dessa dimensão. Embora ocupem uma camada narrativa paralela à dos intrusos (num paralelismo demarcado pela “cegueira” que os presentes fingem compartilhar), Wenders, os técnicos e Lucie participam do mesmo conjunto situacional das aparições. A mostraço materializa igualmente o que se supe real e o que se sabe fictcio, enredando os pontos de vista que simulam olhares e os que simulam a cmera diegtica da produo. Constatando a veracidade da situao de entrevista atravs do ndice imagtico da presena de Lucie, somos levados a constatar tambm a veracidade de uma circunstncia de tomada responsvel pela gerao desse ndice, e assim completamos hipoteticamente a “sutura” espacial dos diferentes regimes de verossimilhana.

Encontramos a um terceiro recurso de montagem usado por Wenders para amalgamar as dimenses temporais do relato. A tcnica consiste em exibir, numa simultaneidade plstica e situacional, imagens de dois eixos cronolgicos distintos. Trata-se de esferas narrativas apartadas porque, embora unidas eventualmente pela circunstncia do registro atual, elas no compartilham um sistema comum e estvel de veracidade, portanto de “cenografia enunciativa”, no sentido lingstico.¹⁹⁵ As premissas ticas inscritas nas simulaes flmicas dos olhares so incompatveis por natureza: o enredo que significa expressivamente a presena do Espio, de Gertrud e de Eugen fia-se na mostrao fabuladora da reconstituio histrica, enquanto as respostas de Lucie ancoram a dramatizao do ato de film-la no registro direto de um evento muito menos questionvel epistemologicamente. O paralelismo resultante agrega duas instrues de leitura, uma regressiva e centrfuga em relao ao contedo da cena, outra imediatista e centralizada nas atividades que unem os sujeitos.¹⁹⁶ O cromatismo desempenha funo meramente indicial, quase didtica, para demarcar com clareza os “cortes” efetuados pela narrao.

Essa estratgia de montagem refora a visada retrospectiva que configura uma das faces do esforo documentarizante do filme. Lucie e seus objetos ocupam o ncleo para onde convergem os olhares diegticos assimilados pela mostrao flmica. Todos os indivduos que compartilham o espao visual do depoimento esto unidos pela ateno ao relato da anfitri

¹⁹⁵ “[A] cenografia *ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra*; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitim-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala precisamente *a cenografia exigida para enunciar como convm (...)*” (MAINGUENEAU, 2008, p. 87-88 – grifos no original).

¹⁹⁶ Em sua anlise de *Medium cool* (Haskell Wexler, 1969), Michael Renov (2004, p. 23) aborda a interferncia do mundo histrico na esfera diegtica ficcionalizada, “onde uma tenso criada entre a fora centrpeta da fico e o poder centrfugo do ‘real’”. No deixa de haver essa dinmica nas passagens atuais dos canteiros de obras em *Um truque de luz*, mas o antagonismo que aponto no trecho acima se refere apenas s leituras de natureza temporal, ou aos referentes cronolgicos envolvidos nos dois tipos de relato.

sobre o passado e conduzem a atenção do espectador para seu discurso memorialístico. O pertencimento de três dos observadores e ouvintes a uma esfera ficcionalizada não altera a historicidade do ato de fala que os atrai. Essas aparições corporificam a natureza diacrônica da filmagem do testemunho, que François Niney (2002, p. 281) chama de “cinema indireto”, onde “o dizer traduz um fazer desaparecido”.¹⁹⁷ A lembrança presentificada pelo registro filmado também presentifica, reformulando-os, os acontecimentos que a câmera só alcança como invenção. É no referente pretérito do discurso de Lucie, e não menos na ilustração fornecida pelas figuras monocromáticas, que percebemos o eixo de discurso fílmico ancorado na história familiar, no vivido que se narrativiza em memórias.

Os objetos manipulados pela anfitriã fazem parte do movimento retrospectivo realizado pela entrevista. O *flip-book*, o carretel de película, as transparências e a peça do bioscópio servem como traços materiais do passado, exibidos de maneira a asseverar a existência real dos aparatos incluídos na dramatização.¹⁹⁸ A própria ideia de haver coerência narrativa no poder dos personagens de manusear os aparatos (são, afinal, contemporâneos) reitera a asserção de sua autenticidade e, reciprocamente, a da fidelidade histórica da ficcionalização que os simula. Também cabe notar que esses vestígios físicos, em especial os álbuns de fotografia, são usados pela assistente de Wenders para estimular as lembranças de Lucie, dando-lhe um papel ético no efeito de legitimação do discurso memorialístico, isto é, tornando-a fiadora enunciativa do elo factual que une o visível e o imaginado.¹⁹⁹

O desfecho da entrevista ocorre com um recurso equivalente ao primeiro tipo de montagem dedicado à passagem do tempo, o da fusão de imagens antigas e atuais, porém com maior complexidade narrativa. Enquanto Lucie comenta as fotografias dos familiares, de um álbum antigo,²⁰⁰ Gertrud se aproxima da mesa e apanha a fotografia da estação Eberwalder-

¹⁹⁷ Para Niney (2002, p. 292) a confluência temporal caracteriza a “dimensão essencial do cinema, dimensão que vemos ao trabalhar com os teatros da memória: a *conjugação de tempos e pessoas*. Ao contrário da crença objetivista na instantaneidade, essa conjugação faz do filme uma trama presente-passado e uma ligação realizador/filmado/espectador, que abre à reflexão o cenário de uma possível memória compartilhada” (grifos no original).

¹⁹⁸ “A colocação em cena e o enquadramento de diferentes vestígios e imagens do passado fornece meios efetivos para transformar uma indicação material de ‘isto ocorreu’ ou ‘tempo passando’ numa representação de significado simbólico e afetivo mais profundo. Nesse sentido, a contingência temporal de um vestígio, impressão ou som gravado no filme pode ser invocada como ‘garantia de existência’, no sentido adotado acima” (WAHLBERG, 2008, p. 35).

¹⁹⁹ *Um truque de luz* mobiliza três modalidades dos “signos de memória” descritos por David Macdougall (1992). Os objetos manipulados por Lucy constituem “signos de sobrevivência” ligados materialmente às suas lembranças (p. 71). Os equipamentos utilizados pelos atores das reconstituições são “signos de substituição”, simulacros dos originais perdidos (p. 72). Já a trilha musical e a plasticidade típica do primeiro cinema servem como “signos de semelhança”, analogias emocionais com a estética do período (ibidem).

²⁰⁰ Nessas memórias tomamos conhecimento dos numerosos funcionários da companhia de Skladanowsky e da existência de um mordomo, Max Büttner, que trabalhou para a família. Tais detalhes contrastam com a situação precária do núcleo em que vive Gertrud na dramatização. A herança do patriarca, que provocou desavenças entre os irmãos, também mencionada por Lucie, pode explicar a disparidade.

strasse, em preto-e-branco, que se funde com uma imagem colorida e recente do mesmo cenário. A menina tem uma ideia, chama Eugen e ambos partem juntos no passeio por Berlim. O salto cronológico exibido na fusão das imagens não se restringe a servir de instrumento de atualização da narrativa, como no caso do portão de Brandemburgo. Ligado à reação da personagem, o efeito parece mais próximo de uma operação mnemônica, o reconhecimento visual da paisagem familiar que instiga associações emocionais e impele a busca por conexões semelhantes nos outros “lugares de memória” da capital.

As inserções de materiais de arquivo completam as semelhanças que aproximam *Um truque de luz* de *Asas do desejo*. Recapitulando, as duas obras fazem tributos a Berlim, encenam a passagem de personagens angelicais pela cidade, recorrem à diferença de cromatismo para demarcar os universos antagônicos da trama e utilizam cenários conhecidos da capital nos subtextos narrativos. Em *Asas do desejo*, os flagrantes documentais da destruição após a II Guerra, jogando com as caracterizações do filme-dentro-do-filme protagonizado pelo personagem “Peter Falk”, conotam uma filiação à estética neorrealista que reforça a ambientação documentarizante que permeia o enredo ficcional. As passagens dramáticas nas imediações do muro incorporam-no como metáfora da distância entre anjos e humanos, mas vão além, ancorando a fantasia numa esfera imediata de vivência pública. A construção e suas cercanias fornecem o “indicativo presente” das circunstâncias de filmagem, para usar a definição de François Nizy (2002, p. 127), “mas um indicativo presente mais de estado que de ação”, onde os atores, seus papéis e a câmera compartilham tanto a capacidade de observação quanto a incapacidade de agir sobre o cenário diegético. Indicando que fala também do muro físico, histórico, que divide a cidade, Wenders dá ao enredo uma simbologia ligada às separações do mundo real e aos sacrifícios necessários para superá-las.

Não é outro o efeito das cenas junto aos canteiros de obras em *Um truque de luz*, operando, de modo inverso, pela irrupção do registro expositivo da atualidade numa dramatização, a essa altura ostensivamente fabulosa, centrada em personagens do passado. A premissa documental neorrealista serve aqui a uma conotação argumentativamente difusa, mas de qualquer maneira alusiva às ideias de destruição e reconstrução, de término e recomeço, ligadas às problemáticas da passagem do tempo. Situando o ato criativo de dramatizar as origens do cinema no seu próprio contexto histórico, Wenders torna o simulacro visual de filme antigo um simulacro simbólico do ímpeto atemporal de registrar visualmente o mundo, de “salvar a existência das coisas”, segundo a menção do diretor a Béla Balázs (WENDERS, 1990, p. 12). Os flagrantes atuais realizam um procedimento discursivo semelhante à parábase

do teatro clássico,²⁰¹ interferindo no transcurso da ação ficcionalizada para fazer uma breve digressão visual acerca do contexto imediato que envolve o cineasta, os espectadores, a capital alemã e as próprias comemorações do centenário do cinema.

Chegamos então à outra face do viés documentarizante da obra, que complementa o foco centralizado na subjetividade memorialística de Lucie. Não se trata apenas de um retorno temporal aos eventos dramatizados em preto-e-branco que referenciam o testemunho da depoente, mas de um movimento simultâneo na direção oposta, rumo à contemporaneidade histórica que atualiza o discurso fílmico de Wenders. Já notávamos essa permanência do atual na incorporação dos objetos antigos pelos personagens que participam das circunstâncias da entrevista e nos efeitos digitais que põem os aparatos em funcionamento.²⁰² Também as fusões que materializam as passagens de época são simuladas pelos olhares que a menina e seu tio dirigem aos canteiros de obras. Se o espanto de Gertrud no passeio tem algo das reações dos anjos de *Asas do desejo* diante do mundo material (um anseio pela vida presentificada e tangível), o mencionado “olhar para o futuro” que a menina exhibe diante da Berlim moderna repete o fascínio dos conterrâneos com as perspectivas de renascimento da cidade.

O efeito de imediatismo gerado pelo encontro da câmera com Lucie e com o mundo exterior nasce, em parte, do contraste plástico e narrativo fornecido pelo universo ficcional. A ausência de sinais do tempo na imagem, o abandono dos recursos dramáticos (atuações exageradas, vestuário de época, etc.) e o surgimento da cor incrementam a autenticidade pressuposta dos objetos e das circunstâncias de registro na atualidade. Esse efeito de transparência e sincronia torna absurdo afirmar que Wenders recria os canteiros de obras como faz com o Wintergarten de 1895, que uma atriz interpreta Lucie ou que as relíquias apresentadas por ela como genuínas são falsificações. A fidelidade do registro é determinada ainda pelos corpos dos sujeitos retratados no presente. Como os objetos que manuseia, Lucie exhibe consigo as marcas do tempo narrativizado, constituindo a historicidade mesma do ato de filmá-la. Além da fisionomia reconhecível de Wenders, a ancoragem cronológica das circunstâncias possui índices diretos nas aparências do diretor e dos membros da equipe, eles próprios corporificando a experiência de filmar (*Figura 17*). E são os corpos dos atores que presentificam a dramatização, inclusive fornecendo evidências para Lucie depois contestar sua acuidade factual.²⁰³

²⁰¹ “No antigo teatro grego, espécie de intermédio crítico ou cômico feito pelo coro enquanto o palco estava vazio, em que muitas vezes expunha o autor as suas opiniões ao público” (<http://www.aulete.com.br/par%C3%A1base>).

²⁰² Como aponta Malin Wahlberg (2008, p. 103), sob um prisma fenomenológico, “o traço pode ser menos uma marca do que aconteceu no passado do que um sinal constitutivo da reinvenção narrativa da história”.

²⁰³ “A questão dos corpos é, a meu ver, a mais forte entre todas aquelas que o cinema inventa neste século. Arte figurativa por excelência, é, antes de tudo, sobre o realismo de suas representações da figura humana que o cine-

Figura 17: Lucie, Wenders e a equipe sob o ponto de vista do Espião.

Fonte: arquivo digital do filme.

Especulando os bastidores da invenção do cinema, portanto, Wenders elabora um comentário sobre sua própria época. Várias vezes destruída e reconstruída, Berlim se projeta para o futuro apagando as marcas do passado recente, erguendo novas ruínas sobre as anteriores, inventando monumentos.²⁰⁴ Não deixa de haver aí um gesto deliberado de esquecimento, parecido com o do salto narrativo que o diretor empreende, da capital anterior à catástrofe para sua configuração atual. Essa amnésia momentânea serve ao esforço de tomar o presente como devir, repetindo o devir potencializado pelo recorte cronológico que busca mitos originais no bioscópio e no cinematógrafo. Gertrud, Eugen e seu universo confortavelmente pueril e ordenado representam uma esperança, as possibilidades latentes de um mundo vindouro que viesse a realizar os idílios representativos dos pioneiros. E não custa reforçar a semelhança entre esse passeio de carruagem e o de Max e Emil, por Paris, quando o primeiro consola o irmão anunciando as inovações técnicas que eles ainda podem desenvolver.

Que parte do sonho tenha se materializado junto com as piores catástrofes não interessa ao diretor, dedicado a resgatar a ideia de nascedouro e a perenizar no suporte fílmico a perplexidade diante do rumo imprevisível das coisas. O contexto da filmagem não permite saudosismos, antes incentiva um sentimento oposto, o ímpeto de retratar a ausência de refú-

ma constrói seus estilos, realistas ou não. (...) [O] cinema documentário filma corpos feitos e desfeitos pela vida, sabendo que nesses fatos, nessas desfeitas, trata-se sempre de corpos gloriosos” (COMOLLI, 2008, p.176).

²⁰⁴ “Os nomes de cidades, ruas, edifícios e condados foram alterados, muitas vezes voltando aos que vigoravam antes de 1933. Rituais e cerimônias foram reinstaurados. Não se tratava, no entanto, do resgate da História, mas do seu apagamento – era como se a RDA [República Democrática Alemã] jamais tivesse existido” (JUDT, 2008, p. 636).

gios nostálgicos, seja porque a memória do país e da cidade permanece incômoda, seja porque a rusticidade do primeiro cinema já não satisfaz os impulsos criativos do cineasta. Configura-se aí uma adesão automática à “nostalgia seletiva” que Tony Judt (2008, p. 755-756) aponta no resgate alemão de seu passado comunista, após a reunificação. A maneira positiva como Wenders aborda o país anterior às guerras mundiais possui direta ressonância no fascínio de Gertrud e Eugen diante do futuro prometido pelas obras na cidade.

Através das dicotomias velho e novo, passado e presente, Wenders reflete ainda sobre o tempo e a transitoriedade do mundo. A relação de perspectivas entre o cineasta e Lucie é semelhante à que ele mantém com os alunos que o assessoram e à do próprio simulacro de filme antigo com os modelos de outrora. As irmãs Skladanowsky retratam as idades do cinema que fala de sua própria infância, Gertrud associada ao eixo que simula uma obra de época e Lucie protagonizando a face documental dessa enunciação. O retorno ao tema da paternidade, esboçado antes nas homenagens a Nicholas Ray e Yasujiro Ozu, ganha conotação direta na figura simpática e zelosa de Max aos olhos da menina, porém adquire um teor mais amplo no texto final: “Dedicado aos muitos pioneiros esquecidos do cinema”. A ameaça do esquecimento, que marcava o ostracismo de Ray e o abandono do legado de Ozu, reaparece na construção seletiva das origens da tecnologia fílmica.

A amplitude da dedicatória indica que Wenders não procura preservar apenas a imagem dos pioneiros alemães, e sim o impulso desbravador dos primeiros inventores de aparatos pré-cinematográficos. Os objetos remanescentes das oficinas de Skladanowsky são resquícios físicos e imaginários de uma obsolescência tão inexorável quanto a perenidade do desejo de aprimorar o registro visual das atividades e fantasias humanas. Marcas da superação tecnológica do universo homenageado, os efeitos digitais utilizados por Wenders contribuem de três maneiras para a configuração do tempo: forjam os saltos cronológicos das narrativas, através das fusões de imagens; simulam a plasticidade do primeiro cinema, possibilitando a atualização narrativa, discursiva e tecnológica do pretérito; pondo os aparatos pré-cinematográficos em funcionamento, constroem a ilusão potencial de temporalidade fornecida pelos mecanismos. Em todos os casos, a importância conferida ao aspecto tecnológico insinua a perenidade do espírito das atrações, o fascínio pelo espetáculo da materialização do impossível, da perenização do fugaz.²⁰⁵

Wenders não se posiciona claramente sobre o fenômeno urbanístico que ocorre em

²⁰⁵ David Bordwell (1997, p. 23) associa a valorização do virtuosismo técnico (planos-sequência, movimentos inusitados de câmera, efeitos visuais, etc.) ao espírito das atrações: “É provável que semelhantes esplendores casuais oferecidos pelo cinema de Hollywood tenham uma dívida importante com seu parentesco com o *vaudeville*, o melodrama e outras formas de entretenimento centradas no espetáculo”.

Berlim. Embora a decisão de ilustrar a cidade atual pelos canteiros de obras possua viés argumentativo, seu registro dos cenários é dúbio, sobrepondo uma trilha musical melancólica ao alegre interesse dos personagens diante deles. Reencontramos nesse recurso um páthos esperançoso, unindo efeitos narrativos ligados às ideias de término e recomeço, despedida e promessa. A princípio, em termos discursivos mais amplos, o cineasta parece adotar um gesto de resistência às mudanças na capital, reconstruindo o passado em vez de permitir que ele seja suplantado ou esquecido pelo presente. Mas a essa leitura precisaríamos adicionar o próprio desfecho atual da obra, uma reunião de flagranters da efeméride histórica em pleno desenvolvimento, que fortalece a primazia do contemporâneo (colorido, verídico, imediato) sobre o antigo (preto-e-branco, falso, extinto). Trata-se de um duplo movimento, dominado pela simultaneidade presentificada no ato de lembrar que é também o de documentar. Wenders e Max compartilham, nos seus registros da vida na capital, a tentativa de perenizar a percepção imediata do transcurso do tempo.²⁰⁶

Notamos que a constituição expressiva da memória como encontro de temporalidades corresponde ao diálogo das formas antagônicas de discurso que tratam das respectivas dimensões cronológicas. A dramatização completa os depoimentos de Lucie, seja iconizando situações, pessoas e detalhes que ela menciona, seja trazendo a figura simpática da irmã para endossar suas lembranças. As refutações pontuais de Lucie ao drama, que fortalecem seu éthos honesto e espontâneo, afiançam os trechos que escapam de críticas. Mas é importante sobretudo reiterar a natureza dialógica do conjunto, pois não se trata de um amálgama de partes indefiníveis. Retomando um aspecto apontado acima, ao ignorar os personagens, Wenders e a equipe delimitam a integridade experiencial de ambas as dimensões: simular a filmagem de cenas cuja existência podemos constatar envolve um fingimento de natureza diversa daquele assumido por atores simulando atitudes que existem apenas como performance. A própria diferenciação dessas posturas torna-se necessária para que uma legitime a outra.

Ainda que não haja uma ruptura recíproca nas instruções de leitura dos eixos ficcionais e documentais do filme, o jogo de interferências entre os dois faz o relato oscilar entre modalidades enunciativas discrepantes. O efeito dessa instabilidade reside, paradoxalmente, em estabilizar o núcleo global de enunciação, que coordena as estratégias de montagem ligadas à passagem do tempo e os choques dialéticos entre as vozes imaginativa e testemunhal. O gesto criativo de narrativizar e presentificar as lembranças de Lucie configura uma experiên-

²⁰⁶ “Uma vez que o cinema é contemporâneo daquilo que ele registra, e que sua matéria-prima é o *ser-aí* dos homens e das coisas no presente, percebemos o passado como presente passando e revivemos então o escoar da duração, o movimento da passagem do tempo” (GERVAISEAU, 2012, p. 42 – grifo no original).

cia memorialística, “imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual” (BOSI, 1994, p. 95).²⁰⁷ Assim, *Um truque de luz* se constitui como simulacro audiovisual do ato de rememorar.

A unidade subjetiva da instância organizadora da obra é evidenciada pela chave meta-discursiva da performance que envolve a filmagem da entrevista. A partir dela, o uso retórico de certas inserções visuais passa a compor um esforço autorreflexivo que problematiza os limites e as similitudes das formas de narratividade. O cruzamento de dimensões temporais, por exemplo, realiza uma espécie de *metalepse* no interior da narração principal, onde, segundo Gérard Genette (1995, p. 234-235), “o extradiegético é talvez sempre já diegético, e (...) o narrador e seus narratários, quer dizer, eu, vós, pertencemos talvez a alguma narrativa”.²⁰⁸ Da mesma forma, se podemos afirmar que as imagens dos canteiros de obras efetuam uma parábase de contextualização do filme, a presença da equipe em cena atinge efeito parecido, interrompendo a homogeneidade ficcional, situando o ato de filmar, exibindo os enunciadores do relato e afirmando a própria natureza autoconsciente do comentário.

Envolvida por tais ferramentas retóricas, a diegese fabulosa passa a fazer parte do conjunto enunciativo que se situa deitivamente em 1995, na capital alemã, sob o comando de Wenders e dos estudantes. Não se trata de uma avaliação contraditória com a ideia, formulada anteriormente, de que os universos monocromático e colorido abarcam cenas diversas de enunciação, ou premissas éticas antagônicas. Elas permanecem relativamente autônomas, no mínimo pelas instruções opostas de leitura que fornecem as atividades assumidas pelos sujeitos em cena (atores, de um lado, e não-atores, de outro). O amálgama de ambas as esferas evidencia o trabalho criativo e organizador que as diferencia e as entrelaça. A dramatização, com todos os recursos emuladores que a compõem, torna-se uma das “vozes” assumidas pela enunciação global da obra, um modo característico de expor os acontecimentos, ou melhor, um meio de reconfigurar narrativamente certa experiência de resgate da memória. O outro método, inscrito no eixo documental do testemunho e das imagens de Berlim, também narrativiza a experiência imediatista e observativa que constitui o mesmo resgate memorialístico.

²⁰⁷ Ecléa Bosi (1994, p. 59) associa a experiência de quem lembra ao trabalho do historiador, que aqui podemos identificar com o do cineasta que reconstitui o passado: “Posto o limite fatal que o tempo impõe ao historiador, não lhe resta senão *reconstruir*, no que lhe for possível, a fisionomia dos acontecimentos. Nesse esforço exerce um papel condicionante todo o conjunto de noções presentes que, involuntariamente, nos obriga a avaliar (logo, a alterar) o conteúdo das memórias” (grifos no original).

²⁰⁸ Genette (1995, p. 234) qualifica a *metalepse* como “toda a intrusão do narrador ou do narratário extradiegéticos no universo diegético”, que “produz um efeito de bizarria umas vezes bufã (...) outras fantástica”. “Todos esses jogos manifestam, pela intensidade de seus efeitos, a importância do limite que se esforçam por transpor a expensas da verossimilhança, e que é precisamente a narração (ou a representação) em si própria; fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta” (idem, p. 235 – grifos no original).

O procedimento paratextual dos objetos de memória em relação à camada ficcionalizada legitima o objeto de seu enunciado, mas legitima principalmente a si mesmo, enquanto marca expressiva do trabalho de interconectar eventos passados e atuais. Resulta dessa evidência do fiador central de ambas as abordagens que a performatividade metadiscursiva prevalece sobre a maleável acuidade das informações fornecidas pela dramatização. O deslumbramento de Gertrud e Eugen com a metrópole atual une o olhar performativo da dimensão artificiosa à visada constatativa da câmera sobre o mundo. Se o tempo da memória é o tempo do olhar, o ato de encená-la pertence ao mesmo teatro social do ato de registrar as paisagens urbanas. O discurso que mistura as duas formas de enunciação forma um conjunto de outro tipo, irreduzível a qualquer uma delas.

A observação fascinada dos personagens, simbolizando a do cineasta, configura o éthos discursivo global, a imagem contemplativa e esperançosa do megaenunciador que agencia os encontros de olhares e de circunstâncias. A sugestão do devir alvissareiro que transparece nas fisionomias dos atores diante das obras de Berlim sintetiza o movimento circular formado pelas vistas de Max e de Wenders que abrem e fecham o filme. O viés metadiscursivo desse efeito de circularidade, acrescentando coesão à estrutura, homogeneiza a “voz” estruturante do filme. O éthos infantil e lúdico da reconstituição se revela também nos depoimentos de Lucy, em sua figura simpática, na leveza sorridente da autoencenação da equipe, e assim todo o relato parece fazer parte de uma visada em direção ao tempo do filmar inocente e das boas expectativas. Wenders atualiza-as, ou ensaia sua atualização, como ato de questionamento cinematográfico sobre a temporalidade.

Repetindo o que verificamos em obras de estrutura formal similar,²⁰⁹ se a irrupção destabilizadora dos momentos ensaísticos da última sequência não interfere narrativamente na leitura ficcionalizante das passagens monocromáticas, tampouco deixa de afetá-la sob o prisma ético. *Um truque de luz* dialoga com o ensaísmo pela via da provocação, da aporia, de uma subjetividade que não pensa o mundo para além da própria experiência histórica imediata, naturalmente inconclusa. O viés reflexivo do eixo atual da narrativa, equilibrando o a retrospecto de Lucy com a visada perspectiva de Wenders, amalgama as duas dimensões cromáticas. Os jogos cronológicos da montagem e as contemplações urbanas dos blocos coloridos possuem natureza especulativa, ainda que não apresentem argumentos elaborados. E o eixo dramatizado forçosamente participa da interpenetração dialética de linguagens e narrati-

²⁰⁹ Por exemplo, a cena da espuma na xícara de café em *Duas ou três coisas que eu sei dela* (Jean-Luc Godard, 1966) e a participação da atriz Hannelore Höger no congresso do Partido Social-Democrata alemão em *A patriota* (Alexander Kluge, 1979).

vas, através da qual Wenders performa sua resistência a uma simplificação descritiva do tema da memória e à sua redução a conceitos estanques e teleológicos da temporalidade histórica.

“Escrita performativa” por natureza, como a define Michel De Certeau (1982, p. 95), “e escrita em espelho”, a atividade historiográfica articula o ato de reconfiguração do passado e o produto do mesmo gesto criativo.²¹⁰ A constituição especular de *Um truque de luz* exhibe esse dualismo. Ele está presente no paralelo entre o esforço de Max para reproduzir o movimento e o de Wenders para resgatar a plasticidade da cinematografia das atrações e para ressuscitar os aparatos antigos, “movimentando-os” com ajuda dos efeitos digitais. Ou ainda na mencionada reiteração dos registros de atualidades que abrem e fecham a obra. A câmera 35 mm exibida no cenário atual, filmada (supostamente) filmando, materializa o eixo subjetivo do espelhamento, a afinidade que o diretor estabelece com seu homenageado, ainda que o jogo de reflexos não permita saber se é o personagem de Wenders o modelo do personagem de Max ou vice-versa. A câmera performa o ato diegético da observação, que por sua vez torna simultâneas e indistintas a fantasia, a memória e a experiência do cineasta no mundo.

²¹⁰ “Pela sua narratividade, ela [a historiografia] fornece à morte uma representação que, instalando a falta na linguagem, fora da existência, tem valor de exorcismo contra a angústia. Mas, por sua performatividade, preenche a lacuna que ela representa, utiliza este lugar para impor um querer, um saber e uma lição ao destinatário. Em suma, a narratividade, metáfora de um performativo, encontra apoio, precisamente, naquilo que oculta: os mortos, dos quais fala, se tornam o vocabulário de uma tarefa a empreender” (DE CERTEAU, 1982, p. 108).

5 A EXPERIÊNCIA EM SI: PINA

Wim Wenders e Pina Bausch conheceram-se em 1985 e imediatamente cogitaram uma parceria cinematográfica. Apesar da insistência da coreógrafa, porém, o cineasta permaneceria mais de vinte anos buscando uma concepção que julgasse apropriada ao universo da dança-teatro. Sua hesitação terminou em 2007, quando assistiu a *U2 3D*, filme de concerto da banda irlandesa, captado e exibido na técnica estereoscópica. Maravilhado com as possibilidades do recurso, o diretor procurou Bausch e ambos reiniciaram os preparativos para o projeto comum. Ao longo das conversas, decidiram que as coreografias retratadas seriam *A sacração da primavera* (*Le sacre du printemps*, 1975), *Café Müller* (1978), *Pátio de contatos* (*Kontakthof*, 1978) e *Lua cheia* (*Vollmond*, 2006), acompanhando apresentações da companhia Tanz-theater Wuppertal na Alemanha, na Coreia do Sul e na América Latina. Além do registro histórico, Wenders planejava explorar características pessoais da homenageada:

Minha intenção – e Pina sabia disso – era fazer um filme sobre o seu jeito de olhar e sobre como ele era único. Por que ela via coisas que diretores de cinema e outras pessoas que eu conheço não veem? Por que ela era capaz de decifrar a linguagem corporal como ninguém mais? Acho que era porque Pina jamais falava muito, e porque ela assistia com tanta paciência e tanta satisfação. Quero dizer, ela nunca parava de observar, e se lembrava de tudo. Então eu queria fazer um filme sobre o olhar de Pina, e sobre como ela era capaz de transformar o que via nessas peças magníficas. E eu percebi que não fazia sentido realizar um filme sobre o olhar dela se eu não pudesse mostrar o trabalho de forma que representasse a mágica, ou essa qualidade contagiante que ela tinha (<https://brickmag.com/an-interview-with-wim-wenders/>).²¹¹

A morte abrupta de Bausch, de câncer, em 2009, surpreendeu até os colaboradores mais próximos, que ignoravam sua doença. Wenders cancelou a produção, mas os dançarinos defenderam continuá-la, no mínimo para documentar os números coreográficos selecionados, cujos ensaios já estavam em andamento. As filmagens resultaram em mais de cinco horas de material, que o cineasta começou a editar na primavera europeia de 2010, durante uma pausa de três meses. No retorno aos trabalhos, para manter algo de sua concepção inicial, Wenders preparou cenas adicionais com os atores, utilizando o método de perguntas provocativas que Bausch desenvolvera para a criação dos números da companhia. As respostas coreográficas dos dançarinos tinham como única limitação evitar o improviso, dedicando-se a movimentos

²¹¹ Bausch, por sua vez, pretendia evitar o relato biográfico e a entrevista, abordagens que julgava redutoras e insatisfatórias. Isso explica a opção inicial de Wenders pela ausência de falas, depois suprida com os depoimentos *over* dos bailarinos (<http://collider.com/wim-wenders-pina-interview/>).

já realizados com a diretora, ainda que permanecessem inéditos no palco. Não havendo disponibilidade de filmar no teatro, o diretor selecionou locações externas para os registros. Mais tarde, repetindo procedimentos adotados nas montagens de *Um filme para Nick* e *Tokyo-Ga*, reconfigurou a estrutura discursiva da obra, novamente adicionando-lhe uma camada testemunhal que não havia sido planejada. Então refez os “retratos” silenciosos em estúdio, finalizados com gravações dos depoimentos dos atores.

Pina constitui o exemplo mais elaborado e ostensivo do interesse de Wenders pela performance, dimensão presente na sua filmografia desde os primeiros trabalhos e retomada com frequência tanto nas obras de ficção quanto nos documentários. No caso da coreografia, a moldura narrativa que organiza a esfera performática vem menos da dramaticidade peculiar da dança-teatro do que de um registro memorialístico que situa histórica e subjetivamente a enunciação audiovisual. O apelo imersivo da estereoscopia e dos movimentos coreográficos da câmera propõe uma experiência de viés fenomenológico no contato com a corporeidade e os efeitos sinestésicos dos materiais, mas, ao mesmo tempo, se desenvolve no interior de um discurso documental em que a figura onipresente da coreógrafa convive com seus legados afetivos nos colaboradores. A ambiguidade característica da abordagem wenderiana do mundo factual decorre aqui das maneiras quase antagônicas de enunciação que a homenagem póstuma a Bausch propicia, centradas na obra e na individualidade criativa, na protagonista ausente e nos atores que preservam seu repertório.

Esse amálgama de perspectivas parece diluído na fruição do filme no formato original, onde a força plástica da estereoscopia predomina sobre o conjunto, impondo-lhe sua natureza performativa, espetacular e imediatista, esvaziada de elos intertextuais. Paradoxalmente, como o próprio Wenders reconhece,²¹² o suporte bidimensional evidencia melhor as complexidades formais do trabalho, desestabilizando a ilusão de que o propósito imersivo-sinestésico do diretor se materializa com a mesma organicidade no âmbito do discurso. Assim, exceto nas passagens mais eloquentes, evito aprofundar impressões “cognitivistas” acerca do efeito estereoscópico, privilegiando aspectos formais e enunciativos que fogem à sua influência. Outro distanciamento necessário dos desígnios iniciais do projeto de Wenders envolve a concentração da análise no domínio propriamente cinematográfico da obra, conferindo papel secundário às

²¹² “É difícil fazer um documentário se você não tem uma linha [narrativa] – e nós não tínhamos uma linha a partir da qual começar – e depois encontrar um meio de fazê-lo ter sentido emocional e mental. E quando você assiste ao filme numa tela pequena, você provavelmente tem muito mais consciência dessa linha do que se você o assistir numa tela de cinema. Você meio que se perde no 3D. Mas se você assistir ao filme em 2D, numa tela pequena, você provavelmente percebe muito bem a sua estrutura. É engraçado, numa grande tela de cinema, você se envolve tanto que a estrutura desaparece. Mas é claro que ela está lá” (<https://brickmag.com/an-interview-with-wim-wenders/>).

múltiplas implicações significativas de sua dimensão coreográfica. O repertório bauschiano é demasiado vasto e complexo para o escopo da pesquisa, que se limita a esmiuçar o tratamento fílmico da dança-teatro, ou o uso dos recursos audiovisuais na reprodução dessa experiência.

A primeira subseção contextualiza a obra na filmografia de Wenders e nas tradições documentais e experimentais do cinema voltado para o registro do universo coreográfico. Além de apontar as singularidades discursivas de *Pina*, delimito as duas linhas interconectadas de sua estrutura documentária, para analisá-las separadamente a seguir. A segunda parte é dedicada ao eixo memorialístico e histórico do filme, de enunciação compartilhada e intertextual, desenvolvida em torno das marcas afetivas de Bausch nos dançarinos da companhia. A descrição dos cenários usados nas apresentações individuais ajuda a estabelecer a ancoragem espaço-temporal dos registros, enquanto as transcrições dos depoimentos evidenciam os temas que mobilizaram essas passagens. A terceira parte aborda os métodos de registro aplicados aos números coreográficos, numa abordagem mais estritamente formalista, destinada às técnicas narrativas da reconstituição fílmica dos corpos em movimento. O olhar, tópico central do imaginário wenderiano, ganha aqui um destaque especial, ligando a figura de Bausch à expressividade dos dançarinos e à própria câmera do diretor.

5.1 A performance como objeto

A estrutura de *Pina* organiza-se em torno de duas camadas discursivas paralelas e interligadas. De um lado, o conjunto formado por cinco célebres coreografias de Pina Bausch, que aparecem na seguinte ordem: *Cravos (Nelken (Carnations))*, 1982), *A sacração da primavera (Le sacre du printemps)*, 1975), *Café Müller* (1978), *Pátio de contatos (Kontakthof)*, 1978) e *Lua cheia (Vollmond)*, 2006). Suas apresentações transcorrem no palco do teatro Wuppertal Opera e são exibidas parcialmente, em blocos de extensões variáveis, que não se relacionam entre si por uma lógica necessária de continuidade. Intercalando essas passagens, por outro lado, há uma dimensão testemunhal, formada pelos “retratos” dos membros da companhia e por breves quadros coreográficos que eles realizam num ambiente interno ou em locações. Os retratos se limitam a tomadas silenciosas dos indivíduos em estúdio, a maioria sobreposta por seus pronunciamentos. Os números dançados secundários envolvem quantidades variáveis de coadjuvantes e fazem referências mais ou menos explícitas à obra de Bausch.

A composição original de *Cravos* fornece material derivativo ao filme de Wenders,²¹³ mas desempenha função estrutural importante. A fila de atores realizando gestos simultâneos da língua universal de sinais abre e fecha a obra, com uma aparição intermediária, configurando a evolução circular, caracteristicamente wenderiana, que encontramos em *Um filme para Nick*, *Tokyo-Ga*, *Um truque de luz*, *The soul of a man* e diversas narrativas ficcionais. O anúncio da atriz do ciclo das estações do ano, no palco vazio (1 min. 04 s.), estabelece referências paratextuais que traduzem os gestos da *Linha Nelken* (“Logo será primavera. Grama brotando. Depois vem o verão. Grama alta. Sol. Depois vem o outono. As folhas caem. E depois... Inverno”) e antecipam *A sagração da primavera*, iniciado logo a seguir.

Esta obra também participa do movimento geral de circularidade. A terra avermelhada que cobre o palco na coreografia possui uma aridez que retornará nas últimas sequências do filme, captadas no monte Haniel, por onde a *Linha Nelken* também passa (*Figura 18*). Outro motivo que se repete nos dois extremos da montagem é a tomada do interior do teatro vazio, com o rosto de Bausch sobreposto a uma tela no fundo do palco. A dedicatória do início e a epígrafe do encerramento (“Dance, dance, caso contrário estamos perdidos”, proferida na voz da coreógrafa), dialogam com os trechos repetidos da coreografia extraída de *Cravos*, primeiro inserindo a companhia na homenagem e depois concluindo o efeito interpelativo dos olhares dirigidos à câmera, tanto dos dançarinos quanto de Bausch.

Figura 18: a Linha Nelken no monte Haniel.

Fonte: arquivo digital do filme.

²¹³ As cenas apresentam movimentos dessa obra de Bausch, adaptados para uma linha itinerante de membros. A formação ficou conhecida como *A Linha Nelken*, ou *A Fila Nelken* (*The Nelken line*), repetida em exercícios e performances amadoras de todo tipo. Cf: <http://www.pinabausch.org/en/projects/the-nelken-line>.

No interior das sequências dos números principais há elipses de compactação do tempo, por fusão de imagens ou *fades*, evidenciando o procedimento de seleção dos trechos exibidos. Estes incluem algumas das passagens mais expressivas e célebres de cada obra, além de propiciarem tomadas que se beneficiam do uso da estereoscopia, mas também parecem ordenados de maneira a favorecer as transições para as sequências memorialísticas. Os planos finais dos blocos privilegiam os atores que se destacam a seguir, introduzindo-os no registro e suscitando as cenas em locações, que, de maneira quase simultânea, alavancam os testemunhos. Cada membro da companhia protagoniza um desses conjuntos subjetivos da estrutura, totalizando 32 quadros individuais. Na verdade, são 33 segmentos do tipo, considerando o dedicado a Bausch, no início do filme, que inaugura a série de seções individualizadas e demarca a referência pessoal e biográfica desse conjunto de cenas.²¹⁴

Os números breves servem como tributos cênicos de cada ator à coreógrafa, também ilustrando as memórias dos relacionamentos pessoais e profissionais que geraram as peças. A ancoragem histórica, o tom intimista dos retratos e os textos assertivos tornam a enunciação testemunhal o eixo organizador da obra, inscrevendo os temas circunstanciais que conduzem a atenção do espectador no conjunto quase abstrato das coreografias e, ao mesmo tempo, estabelecendo a instrução documentarizante da mostra coreográfica. O filme se constitui no registro observativo dos trabalhos de Bausch e numa experiência reflexiva da qual ele faz parte, porém convivendo com o texto poético, saudoso e às vezes melancólico dos atores. Nesse aspecto, *Pina* se diferencia do repertório documental dedicado à coreógrafa, predominantemente expositivo, ora restrito aos bastidores de ensaios (*Un jour, Pina m'a demandé*, Chantal Akerman, 1989), ora voltado à reportagem de projetos específicos da protagonista (*Sonhos em movimento*, Anne Linsel e Rainer Hoffmann, 2010).²¹⁵

Uma referência muito demarcada no filme de Wenders, talvez a mais importante na criação dos números curtos, é um longa-metragem dirigido pela própria Bausch, *O lamento da imperatriz* (*Die Klage der Kaiserin*).²¹⁶ Realizada em 1990, a produção, experimental e quase inteiramente desprovida de falas, apresenta atores da companhia e alguns convidados vivenciando situações autônomas, ligadas entre si por uma linha tênue de simbologias. Seu mote principal reside nas experiências limítrofes, que impõem sacrifícios físicos aos envolvidos e incluem o contato com materiais orgânicos, obstáculos naturais, objetos de difícil manejo, frio

²¹⁴ O atores Franko Schmidt e Fabien Prioville participam de coreografias, mas não possuem “retratos” no estúdio. O primeiro aparece no elenco da página oficial do filme, enquanto o segundo é omitido (https://web.archive.org/web/20110215090924/http://www.pina-film.de/de/taenzer-_stab.html).

²¹⁵ Bausch desempenha um papel pequeno em *E La Nave Va* (Federico Fellini, 1983) e aparece dançando *Café Müller* em *Fale com ela* (Pedro Almodovar, 2002), que termina com uma cena da obra *Mazurca fogo* (1998).

²¹⁶ Cf.: https://www.youtube.com/watch?v=JF6_5SAiaGQ.

extremo, etc. Além do tom surrealista de algumas cenas, tributárias de uma narratividade onírica e absurda, os quadros lembram a estética dadaísta, particularmente a linha conceitual e iconoclasta desenvolvida pelo grupo Fluxus.²¹⁷ A influência desta vertente da “antiarte” Dada revela-se no grande número de passagens exteriores desprovidas de movimentos coreográficos nos moldes tradicionais, mais próximas do *happening*, da intervenção e da performance de rua, como os casos da atriz sentada numa poltrona junto ao tráfego da cidade, do ator que se barbeia agachado no meio-fio, de outra dançarina que corre em prantos pelas calçadas, etc.

A homenagem de Wenders faz diversas menções formais a esse trabalho de Bausch, notadamente a estrutura episódica, a recorrência dos elementos da natureza, a integração com locações pitorescas interiores e exteriores e as vistas urbanas de Wuppertal. As citações diretas incluem o espanador de folhas no parque, a piscina pública da cidade e o último carro do monotrilho, tendo a janela traseira como panorama de fundo. Também notamos em ambos a trilha sonora diversificada, que às vezes contrapõe com ironia as dinâmicas e os climas diegéticos. Mas os filmes diferem de maneira quase antagônica nos respectivos tons, ou nas combinações expressivas de cenários, plasticidades e temas registrados. *O lamento da imperatriz* possui clima soturno e melancólico, unindo fotografia de baixa luminosidade (mesmo nos exteriores, amiúde nublados), ambientações lúgubres e uma dramaturgia que intercala agressividade, conflito e desespero. Há na obra uma ética provocativa, de manifesto artístico, dirigido tanto aos espectadores do cinema quanto aos das performances de rua. A onipresença referencial de artistas como Joseph Beuys demarca uma plasticidade rústica, orgânica e iconoclasta que Wenders e seus colaboradores não procuram emular.

Em *Pina*, o protagonismo da coreógrafa reúne, em suma, três modalidades de abordagem performática: as criações principais encenadas no palco, as coreografias secundárias e os comentários verbais dos dançarinos, que articulam as esferas anteriores. As cinco obras mais conhecidas da diretora pertencem a um repertório artístico preparado como tributo coletivo e institucional a Bausch, com ancoragem no reconhecimento público da sua importância para o campo das artes corporais e a cultura contemporânea de modo geral. Embora façam parte desse legado, os números adicionais são retirados de seus contextos criativos de origem, inclusive com novas ambientações que os reconfiguram expressivamente, e trazidos para compor homenagens individualizadas tanto pela escolha das peças quanto pela maneira de

²¹⁷ Por exemplo, a obra performática do alemão Joseph Beuys (1921-86), que utiliza objetos de uso cotidiano, elementos naturais, matéria industrial, animais, etc. Fábio Cypriano (2005, p. 28) menciona a influência que Bausch recebeu do “politizado ambiente artístico alemão dos anos 1970, marcado especialmente pela atuação de Joseph Beuys (...), que também buscava a junção entre arte e vida, usando fatos de sua biografia como componentes de suas obras”.

executá-las. Já as digressões orais dos atores têm a coreógrafa como referente memorialístico de uma discursividade mais estritamente subjetiva, sobre a qual ela não poderia ter qualquer influência deliberada. Bausch é apresentada em “três dimensões”, poderíamos assim acrescentar, recorrendo à suposta tridimensionalidade da estereoscopia, mas também ao amálgama experiencial que esta propõe.

Wenders conecta esses universos na montagem, inserindo-os na mesma estrutura narrativa global. A organização das sequências realiza um jogo contínuo de paralelismos situacionais, entrelaçando os motivos fortes dos números de palco, os cenários atrativos que recebem as exibições curtas, os flagrantes urbanos de Wuppertal e o intimismo dos retratos individuais. Esse movimento geral de ziguezagues, que não deixa de conotar a oscilação de dançarinos no espaço, também alude à temporalidade errática dos materiais exibidos, abarcando as diferentes fases criativas da diretora, as biografias dos colaboradores e as circunstâncias das próprias filmagens. Passado e presente se misturam nas apresentações atuais de trabalhos antigos, no luto dos depoimentos memorialísticos, nas vozes anteriores sobrepostas aos retratos, nas imagens de arquivo que se fundem às realizadas por Wenders. A dimensão experiencial que o cineasta busca reconfigurar também é composta por essas periodicidades difusas: o pretérito criativo e emocional que se manifesta como afeto nos indivíduos e a atualidade da perda e do resgate daquele afeto. Ambas as temporalidades são expressas através da racionalização vocalizada, que comenta a linguagem coreográfica, e das concepções estéticas dos números.

É antiga e recorrente a afeição de Wenders pelo registro da performance, mesmo nas obras ficcionais. Em *Verão na cidade*, vemos a tomada fixa de um televisor que exibe, ao vivo e na íntegra, uma apresentação da banda britânica The Kinks.²¹⁸ O fotógrafo protagonista de *Alice nas cidades* assiste a um show de Chuck Berry, captado *in loco* pela câmera do cineasta. *Asas do desejo* possui duas sequências de espetáculos musicais, com o grupo australiano Crime & The City Solution e com Nick Cave. As apresentações de malabarismos circenses ocupam lugar importante no filme, em particular os movimentos da atriz Solveig Dommartin no trapézio. Os atores de *Até o fim do mundo* juntam-se a figurantes aborígenes para dois números musicais. *Tão longe, tão perto*, continuação de *Asas do desejo*, retorna ao universo do circo e exibe apresentações de Lou Reed. O sonoplasta de *O céu de Lisboa* acompanha ensaios do conjunto português Madredeus. O músico vivido pelo ator Gabriel Mann interpreta três canções na cena do bar onde ocorre o reencontro do protagonista de

²¹⁸ Nos créditos de abertura, junto ao título do filme, aparece o texto “Dedicado aos Kinks”.

Estrela solitária com a ex-esposa. Há um exercício com estilo próximo da dança-teatro num dos prédios abandonados que o fotógrafo visita em *Palermo shooting*. O grupo do instrumentista canadense Patrick Watson se apresenta numa cena de *Tudo vai ficar bem*. Nick Cave ressurgue em *Os belos dias Aranjuez* (2016), cantando e tocando piano, numa espécie de delírio do escritor que desenvolve a trama ficcional.

Raramente os intervalos performáticos são relevantes para a evolução das narrativas. As cenas instituem pausas no fluxo dramático, incorporando os personagens à experiência de assistir aos eventos, num ato diegético de fruição que se confunde com a mostra dirigida ao espectador. As apresentações irrompem da camada fictícia, fazendo da casualidade (outro mote wenderiano) uma fresta para a esfera “real” do presente imediato, da circunstância histórica das performances. Por vezes os artistas contracenam com atores ou com a câmera, mantendo nomes e afazeres reais, exibindo suas aptidões e, de certa maneira, suas vaidades.²¹⁹ Mas, em geral, as exhibições dispensam subterfúgios narrativos e se desenrolam de maneira quase gratuita, com duração inusitadamente longa, propiciando uma experiência temporal própria da fruição performática. Esse “deixar acontecer” da mostra, que é também o “deixar-se acontecendo” dos personagens, cria sua unidade expressiva através de uma moldura especular que envolve o acontecimento no enredo e este no transcurso da vivência coletiva.

Os documentários do diretor também são pródigos em passagens performáticas. Elas surgem no ensaio do monólogo de Franz Kafka e nos dolorosos improvisos dos cenários hospitalares de *Um filme para Nick*. Os flagrantes de atividades rituais de *Tokyo-Ga* incluem as coreografias dos jovens admiradores da música estadunidense e a mímica de um jogador no alto do estádio de golfe. Os desfiles do estilista Yohji Yamamoto constituem pontos fortes de *Identidade de nós mesmos*, inclusive pela utilização combinada das telas diegéticas do equipamento de vídeo (algo que a captação estereoscópica de *Pina* também faz, a seu modo). Nos filmes que abordam o universo musical predominam exhibições dos repertórios homenageados, como no caso dos músicos cubanos de *Buena Vista Social Club*.²²⁰ *The Soul of a Man*, dedicado a canções de autores falecidos, explora-as através de convidados que apresentam leituras pessoais e às vezes iconoclastas de um material tido por muitos como canônico. Aqui parece claro que Wenders se dedica a homenagear também os intérpretes (entre eles, novamente Nick Cave e Lou Reed), atestando afinidades estilísticas de vários matizes, incluindo a

²¹⁹ Nem todos esses participantes são artistas. Mikhail Gorbachev, ex-presidente da União Soviética, aparece trabalhando, observado por um anjo, em *Tão longe, tão perto*.

²²⁰ Wenders dirigiu vários videoclipes para a banda irlandesa U2. Realizou também *Willie Nelson at the Teatro* (1998) e *Viel Passiert, the BAP Film* (2002), dedicados principalmente ao registro de apresentações dos homenageados (BAP é uma banda de rock alemã fundada em 1976 e ainda em atividade).

ousadia de reconfigurar as fontes originais.

Os pactos narrativos que demarcam os encontros documentários de Wenders com os indivíduos visam explorar o potencial performático das situações, registrando as atitudes dos sujeitos diante dos desafios impostos pelas circunstâncias de filmagem. O objeto central de *Um filme para Nick* é a própria tentativa de efetivar a proposta dramática da parceria do americano com o alemão. Os depoimentos dos cineastas de *Quarto 666* são convidativos para uma investigação sobre a desenvoltura dos participantes nos monólogos sobre o futuro do cinema.²²¹ A reação do notoriamente arredio Chris Marker, em *Tokyo-Ga*, se resume a buscar refúgio atrás de um cardápio, antiperformance performática por natureza. Yamamoto, acostumado à vida pública, se deixa registrar com a mesma facilidade no ambiente de trabalho e jogando sinuca com Wenders. Algo semelhante ocorre com Sebastião Salgado, os músicos do Buena Vista Social Club, o ator Chishu Ryu e o papa Francisco. Já as entrevistas de corte mais ortodoxo são dedicadas justamente a pessoas desabitadas à exposição ou de menor desenvoltura diante da câmera (o cinegrafista Yuharu Atsuta em *Tokyo-Ga*, Lucie Skladanowsky em *Um truque de Luz*, o casal Seaeberg em *The soul of a man*). Quanto a *Pina*, parece unânime a adesão dos dançarinos ao pacto coreográfico proposto pelo diretor, embora nem sempre os retratos sejam acompanhados de locuções confessionais.

A face documental da homenagem a Bausch possui um viés especulativo, às vezes mesmo assertivo, que, repito, fica mais evidente na ausência do artifício estereoscópico originalmente elaborado por Wenders. Notamos, assim, que a organização discursiva do universo sensorial reconfigurado não ocorre apenas através da natureza lúdica de sua matéria-prima, e sim como efeito do encontro dessa ludicidade com o vetor memorialístico de enunciação. Mesmo as coreografias principais resultam de um procedimento coletivo de resgate histórico, pois não foram captadas com Bausch podendo interferir na concepção final das obras, ocupando um “lugar de fala” no eixo comunicativo intermediado pela câmera. A ausência da diretora nesse polo é preenchida pelos colaboradores enlutados, que mantêm suas individualidades criativas quando atuam como intermediários possíveis de um diálogo interrompido pela morte. É inegável a centralidade do imenso legado criativo de Bausch no relato, mas nem sempre ela domina o foco enunciativo que constitui expressivamente esse protagonismo. Ou, de modo inverso, nem sempre o protagonismo da diretora se constitui apenas do transcurso performático dos seus trabalhos.

²²¹ Os diretores respondem de maneiras variadas ao constrangimento causado pela proposta de Wenders: Werner Herzog tira os sapatos e desliga o televisor; Jean-Luc Godard, Ana Carolina e Rainer Werner Fassbinder fumam; Michelangelo Antonioni passeia pelo quarto, etc.

Embora desempenhem papel de evidência ou de ilustração para a linha temática principal, as intervenções testemunhais acabam expandindo o seu conteúdo. A experiência do Outro, ponto de partida do discurso referente da obra, envolve uma premissa autobiográfica que singulariza os tributos pessoais, tornando-os inseparáveis dos atores que os materializam diante da câmera e inseparáveis, conseqüentemente, da maneira como são expressos. As locuções *over* dos dançarinos e os exercícios dançados combinam-se para fornecer manifestações poéticas a respeito da herança experiencial da coreógrafa, envolvendo os efeitos, nos participantes, de sua metodologia, de suas criações e de seus conceitos estéticos. Enquanto nos blocos das obras mais célebres predominam mecanismos significativos imanentes às criações de Bausch, a individualização testemunhal fragmenta o objeto da homenagem e a estende para os próprios dançarinos.

As cargas afetivas incorporadas por eles nas apresentações secundárias evidenciam o poder da subjetividade no universo da coreógrafa, o “eixo vertical” que Fábio Cypriano (2005, p. 24) aponta no método criativo de Bausch.²²² A vivência imediata dos atores enlutados e saudosos se traduz em movimento, enunciada apenas como performance, mantendo fidelidade às premissas da diretora. O resgate da memória afetiva dos indivíduos, tendo como ferramenta de expressão o próprio repertório criativo que constitui essa memória, possui uma intensidade fenomenológica diversa daquela apresentada no palco, mesmo diante do público teatral. As encenações elaboradas para o projeto não se restringem a ilustrar as parcerias profissionais com a coreógrafa, a reviver passagens marcantes das carreiras dos atores. No contexto das digressões intimistas dos dançarinos, os números exibem os corpos afetados pelas experiências ao longo do convívio com a diretora e por sua morte recente.

Mas, seguindo o raciocínio de Cypriano, o investimento de Bausch na subjetividade se equilibra com um “eixo horizontal”, o do contexto físico, social e histórico que envolve o trabalho do corpo e o mundo representado coreograficamente, atingindo as dimensões do paradigmático e do estereotípico.²²³ As apresentações secundárias manifestam essa abertura dialógica no teor abstrato, melodramático ou surreal dos números, na força visual das locações externas, no protagonismo da plasticidade dos interiores (iluminação, objetos, sugestões narrativas, trilha musical) e na falta de identificação dos dançarinos em seus retratos.

Pina é obra coletiva, de elaboração compartilhada, na qual o cineasta se insere de

²²² “Ao tratar de sentimentos humanos, a partir de impulsos reais, Bausch tornou possível a criação de uma complexidade no palco marcada pela dúvida e pela insegurança. Sentimentos até então escondidos e até mesmo recalçados passaram a ser a base da criação” (CYPRIANO, 2005, p. 27).

²²³ “(...) ao trabalhar com individualidades, Bausch não está interessada em histórias pessoais ou em marcas egocêntricas dos bailarinos. O uso do subjetivo é estratégia para aflorar o social. Ela procura revelar, assim como Foucault, que as estruturas de poder estão localizadas nos indivíduos” (CYPRIANO, 2005, p. 31).

maneira excepcionalmente discreta.²²⁴ A dedicatória dos créditos iniciais reflete o espírito gregário do projeto: “Para Pina. De todos nós que fizemos esse filme juntos.” É verdade que a experiência intrusiva e algo fragmentária de sua abordagem fílmica não existe nas premissas originais de Bausch, em cujas peças o conjunto visual e o sentido de organicidade possuem força singular. Por outro lado, a proposta imersiva de Wenders não chega a ser de todo conflitante com a filosofia da diretora, e decerto a interessava como experiência criativa, a julgar por *O lamento da imperatriz*.²²⁵ Apesar das ressalvas devidas ao gesto de apropriação que o procedimento da releitura implica, ao lidar com as criações de pessoas mortas que não podem prevenir eventuais equívocos, as enunciações individualizadas se legitimam eticamente pela postura respeitosa dos sujeitos filmados e, esteticamente, por um vigor expressivo que ninguém deixa de atribuir à sua criadora.

A performance, numa acepção ampla que extrapola os tradicionais limites coreográficos, mais do que objeto de reflexão da linguagem fílmica, constitui principalmente o método de organizar o mundo insondável das experiências individuais e coletivas que mobilizam o registro. A estereoscopia, a trilha musical, as locações pitorescas e os sinuosos movimentos de câmera são estratégias performáticas de diálogo com o universo bauschiano, instrumentos para torná-lo compreensível enquanto performance fílmica. A simbologia corporal, inevitável nesse tipo de empreendimento, esclarece muito sobre a abordagem de Wenders. O apelo sinestésico participa de um processo duplo de “corporificação” da memória-dança, tanto nas presenças filmadas quanto na harmonia que a câmera estabelece com os corpos e materiais diegéticos. A enunciação compartilhada de Wenders e dos dançarinos performa o processo significativo impulsionado pela homenagem, reforçando a face ética de um discurso que é literalmente incorporado por seus fiadores. Apresentar a obra de Bausch, torná-la presente, exige atualizar aquilo que só existe nos sujeitos exibidos, nos corpos que substituem o corpo que falta no tempo imediato da dança-filmagem. Nas circunstâncias da perda recente, o corpo do dançarino que se torna depositário daquela falta propulsora é um corpo em estado afetivo, condição natural e inerente ao luto.

Algumas linhagens fortes e longevas do discurso cinematográfico fornecem chaves para a compreensão do ecletismo que torna *Pina* resistente a categorizações. Em primeiro

²²⁴ Como apontei anteriormente, trata-se de caso isolado, na obra documental de Wenders, em que o diretor se ausenta por completo dos registros visuais e sonoros.

²²⁵ Fábio Cypriano (2005, p. 38-39) aponta que, no filme, “a coreógrafa explora a relação entre os bailarinos e o espaço que eles mais conhecem: a cidade onde vivem. Em Wuppertal, insere toda a complexa trama das cenas: a violenta exibição do *nonsense* cotidiano, a alienação do viver, o jogo claustrofóbico dos papéis sociais, os desvios da identidade sexual, o amor procurado com angústias, o prazer de conviver”.

lugar, o repertório da chamada *videodança*,²²⁶ conceito paradoxal que o filme de Wenders problematiza, contrariando a suposta coesão sugerida pelo termo. Na homenagem a Bausch, notamos que a condição de objeto submetido a registro impõe à coreografia um papel discursivo secundário em relação ao empenho estético e narrativo do aparato de filmagem. A harmonia de ambos os campos é especificamente cinematográfica, pois reproduz variações de uma plasticidade característica do suporte audiovisual e dependente dos recursos tecnológicos utilizados (o *steadycam*, a estereoscopia, as lentes, as posições de câmera). Embora invista com notável esmero no amálgama das duas experiências de fruição, o cineasta não supera de fato o lapso “fenomenológico” que as distingue, no mínimo porque a estereoscopia é incapaz de tornar equivalentes as relações espaço-temporais que as plateias do teatro e do filme mantêm com as respectivas obras empíricas.

Em segundo lugar, o filme dialoga com o modelo de enunciação documental chamado por Bill Nichols (2001, p. 131) de “performativo”, que “sublinha a complexidade de nosso conhecimento sobre o mundo, enfatizando as suas dimensões subjetivas e afetivas”. A aproximação com a categoria proposta por Nichols tem o mérito de valorizar o eixo discursivo predominante de *Pina*, respeitando seus elos com o repertório associado à videodança e a outras tendências que operam na fronteira entre os campos documentário e experimental (p. 134). Nesse caso, porém, o dilema taxonômico atinge os aspectos dominantes que se julga apropriados para definir a obra. De fato, no eixo testemunhal, a voz enunciativa que Wenders compartilha com os atores possui uma configuração ética próxima da vertente performativa, que “se dirige a nós emocional e expressivamente, em vez de nos apontar o mundo factual que temos em comum” (p. 132). Entretanto, prosseguindo na tipologia de Nichols, a abordagem dos números coreográficos poderia parecer mais “poética”, graças aos ritmos, à plasticidade e às iconografias abstratas dos números. Ao mesmo tempo, considerando o uso da estereoscopia como ferramenta de revelação da materialidade dos corpos e materiais, a obra também se basearia num prisma observativo de cunho quase cientificista, calcado na presunção de uma “verdade” sinestésica do universo registrado.²²⁷

²²⁶ “Nesse encontro de linguagens, a dança não deixa de ser dança para tornar-se vídeo, nem o vídeo deixa de ser vídeo para tornar-se dança. Pelo contrário, as singularidades de cada uma das linguagens são mantidas, porém, uma deixa se afetar pela outra na construção de uma nova linguagem, que também será singular, no sentido de que não será ‘Dança’ nem ‘Vídeo’, mas ‘Videodança’” (CAPELATTO e MESQUITA, 2014, p. 15). Minha abordagem a seguir relativiza essa acepção. No final da terceira parte proporei um desdobramento da ideia de amálgama coreográfico entre a dança e o aparato de captação, mantendo a primazia filmica do resultado.

²²⁷ “O cinema em relevo [estereoscópico] se esforça para conferir à imagem uma dimensão objetiva e para estender a percepção visual ao registro da consciência sensível. Podemos assim considerar que o cinema estereoscópico não é o simples prolongamento do cinema ‘plano’ ao qual ele vem adicionar uma dimensão extra: ele é seu inconsciente” (LIPPIT, 1997, p. 47).

A convivência dialética dessas características resulta ainda autorreflexiva, usando o tributo coreográfico, manifestação do afeto do indivíduo, como forma de “pensamento em ato”. Constituída por esse afeto, a dança-teatro se torna ao mesmo tempo objeto e método de discurso, procedimento parecido com o da performance teatral no ensaio fílmico. Analisando-a, Ismail Xavier (2015, p. 235) aponta na autoconstrução performática dos sujeitos um meio de colocar em relevo “a incerteza quanto ao estatuto de certas narrações, fazendo avançar nossa discussão sobre o que há de indiscernível e o que há de diferente entre o ato performativo como fala de si e o ato performativo como prática teatral”.²²⁸ “Ensaio do Outro”, podemos acrescentar, resgatando uma ideia de Mateus Araújo Silva (2013),²²⁹ mas desenvolvido com material especulativo que não se reduz à linguagem verbal ou a uma sintaxe unívoca. Seu apelo metalinguístico transparece na relação “em abismo” que Wenders estrutura a partir dos detalhes dos corpos, especialmente os olhares, oscilando entre a diegese coreográfica e a diegese do filme que a inclui, o passado de Bausch em ação e o esforço para presentificá-lo, o método provocativo da diretora e seu espelhamento atual pelo cineasta. Retomo essas questões na próxima parte da análise.

Em terceiro lugar, a natureza fronteira e instável do discurso documentário de *Pina* possibilita situar suas afinidades com vertentes experimentais originadas nas vanguardas cinematográficas do pós-guerra, em especial a rica tradição de diretores que abordaram o universo da dança.²³⁰ Conforme aponta Nicole Brenez (2006, p. 54-56), entre as características comuns aos representantes dessa linhagem, encontra-se o impulso de articular o cinema com outros suportes artísticos (filosofia, literatura, música, pintura, dança e, mais recentemente, o vídeo), visando o hibridismo formal, a ruptura de fronteiras disciplinares e o alargamento das

²²⁸ Xavier (2015, p. 246) discorre sobre *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), “um notável ensaio que problematiza o campo da representação e esclarece alguns pontos, convidando, por outro lado, a aprofundar a reflexão sobre os enlaces de oralidade, gestualidade, narração e teatralidade, aqui mediadas pelo cinema num processo de contornos indefinidos”.

²²⁹ Analisando os trabalhos de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, o autor define seu procedimento ensaístico: “Ele consiste em escolher textos alheios, selecionar seus trechos, condensá-los, encontrar o modo mais preciso de tratá-los, lê-los ou dizê-los, e de inseri-los numa articulação argumentativa entre as imagens e os sons. Nesta escolha e nesta maneira argumentativa de tratar os textos alheios escolhidos é que se manifestam suas posições estéticas e políticas, sua relação com o mundo, e não numa série de opiniões ou pensamentos que os filmes enunciariam sob a forma de comentários, reflexões, evocações, associações de ideias ou pequenos relatos” (SILVA, 2013, p. 116). *Quarto 666* é o exemplo mais acabado desse conceito na filmografia documental de Wenders, mas a interlocução reflexiva com os sujeitos filmados reaparece também em *Identidade de nós mesmos* e *O sal da terra*.

²³⁰ Alguns exemplos: *A Study In Choreography For Camera* (Maya Deren, 1945), *Dance in the Sun* (Shirley Clarke, 1953), *Nine variations on a dance theme* (Hilary Harris, 1966/67) e *Mammame* (Raoul Ruiz, 1986).

possibilidades iconoclastas do discurso filmico.²³¹

Novamente, não se trata de reduzir as especificidades do filme a um rol de características estáveis que, para além da coincidência temática, pouco fariam jus a repertório demasiado eclético. Trata-se de esboçar as linhas possíveis do legado referencial que o filme de Wenders compartilha com essa tradição, e também com o universo bauschiano, incluindo aspectos mais ou menos reincidentes na filmografia do diretor. No que tange ao cineasta, refiro-me às suas afinidades com o imaginário do primeiro cinema, um espírito mélièsiano, fantástico e ilusionista sugerido pela reincidência da performance nas suas obras ficcionais e manifesto claramente em *Um truque de luz*. Muito relevantes na homenagem a Bausch, essas referências dialogam com certas características marcantes dos trabalhos da diretora, como a divisão das coreografias em episódios, a ironia, os personagens estereotípicos e a reciclagem de trilhas musicais e de pantomimas comuns em apresentações populares de picadeiros, feiras de variedades, cabarés, etc.

Não obstante o esforço da montagem para garantir a continuidade dos eventos diegéticos, destaca-se em *Pina* o caráter narrativamente fragmentário da reconstituição dos espetáculos principais. Separadas por fusões de eclipse temporal, por imagens de arquivo e pelos blocos testemunhais, as sequências formam conjuntos mais ou menos autônomos, circunscritos a determinados trechos das colagens coreográficas. A narratividade episódica da obra de Bausch facilita o recorte das cenas, fornecendo-lhe as curvas dramáticas necessárias ao sentido de coesão dos excertos. Os números secundários são concebidos como “quadros” afetivos fechados em seus protagonistas, nas criações que eles desenvolvem no tributo a Bausch e nas locações majoritariamente não repetidas (a escada rolante, a mina desativada, a piscina pública, etc.)²³² Outro fator de singularização dos blocos reside nos tratamentos específicos da decupagem, do trabalho de câmara e das trilhas musicais.

No âmbito de uma proposta, mais do que apenas contemplativa, de fascínio diante do objeto, envolvendo também certo exibicionismo técnico, essa divisão em *sketches* aproxima a abordagem de Wenders do universo das “atrações”. E, mesmo que não os reduzamos a esses aspectos, é possível inserir os próprios trabalhos de Bausch no imaginário teatralizado, onírico e espetacular, de múltiplas e longevas influências culturais, que alimentou o universo do

²³¹ “Para os vanguardistas do século XX, a arte verdadeira é forçosamente inapropriável, incontrolável, incompatível com um mercado, revoltada contra sua própria fetichização, irredutível a uma prática disciplinar, em insurreição ou em desvio permanentes” (BRENEZ, 2006, p. 54-55).

²³² No caso da *Linha Nelken*, são os cenários que mudam. No do monotrilho, podemos considerá-lo um episódio contínuo montado “em paralelo” com as aparições do veículo no exterior.

primeiro cinema.²³³ De várias maneiras a referência aparece nos números individuais dedicados à diretora: a criação vaudevilleana de Jean Sasportes, os corpos que se projetam no espaço (Ruth Amarante e Eddie Martinez, por exemplo), o salto de Silvia Farias Heredia no interior dos braços de Jorge Puerta Armenta, as cadeiras empilhadas por Michael Strecker, os galhos equilibrados em Armenta.

Além do pendor malabarístico das criações de Bausch, lembramos a natureza física e interpelativa das “atrações” nos olhares performáticos dirigidos ao público (do filme e da dança-teatro), nas tiradas humorísticas, na expressividade caricata que por vezes carrega as fisionomias, enfim, nas fórmulas que caracterizam, segundo Tom Gunning (1992, p. 57), o viés “exibicionista” do primeiro cinema.²³⁴ Essa tendência à interação autoconsciente e provocativa com o espectador e com o entorno físico das apresentações equilibra os investimentos emocionais que Bausch incentivava os atores a realizar na fase inicial de elaboração dos temas. Fazia parte da metodologia da coreógrafa a adoção de um distanciamento performático racionalizado, avesso à catarse pessoal, desde os jogos de perguntas preparatórias até o uso da colagem, passando pelo conceito brechtiano de *Gestus* (SILVEIRA, 2015, p. 74-76).²³⁵

Significativamente, Akira Mizuta Lippit (1997, p. 48) situa a origem do fascínio pela estereoscopia nos primórdios da “história fantasmagórica do cinema”. Para o autor, a técnica visa a materialização de três antigos impulsos fundamentais do meio filmico: a reprodução da realidade física das coisas e dos corpos, o mimetismo das experiências sinestésicas do mundo empírico e a aniquilação da tela como limite físico do evento audiovisual. Produto do idílio de representação total que vem mobilizando os inventores cinematográficos de todas as épocas, a técnica estereoscópica acena com a transformação do real em devir filmico e do espectador numa dimensão do espetáculo (p. 56). A seu modo, Wenders alimenta essa quimera de completude desde os primeiros curtas-metragens,²³⁶ inaugurando ali um eixo experimental e van-

²³³ “[O] princípio da montagem de Pina Bausch não veio do teatro falado ou da literatura, mas se desenvolveu das tradições com menos reputação em seu próprio meio, como o *vaudeville*, o *music hall* e o teatro de revista, formas de entretenimento populares no início do século 20” (SILVEIRA, 2015, p. 62).

²³⁴ “O entusiasmo das primeiras vanguardas pelo cinema foi ao menos parcialmente um entusiasmo pela cultura de massa que emergiu no início do século, oferecendo um novo tipo de estímulo para uma audiência não aculturada nas artes tradicionais. (...) Acredito que foi precisamente a qualidade exibicionista da arte popular da virada de século que o tornou atrativo para a vanguarda – sua liberdade em relação à criação de uma diegese, sua ênfase na estimulação direta” (GUNNING, 1992, p. 59).

²³⁵ “Há, em Brecht, uma diferenciação entre gesto e *Gestus*. O *Gestus* é considerado como o gesto que não é apenas individual e que tem sentido social” (SILVEIRA, 2015, p. 76).

²³⁶ *Schauplätze* (1967), *Same Player Shoots Again* (1968), *Klappenfilm* (1968), *Silver City Revisited* (1969), *Polizeiilm* (1969), *Alabama (2000 Light Years)* (1969) e *3 amerikanische LP's* (1969). “Esses filmes iniciais mostram a euforia de alguém usando a mídia pela primeira vez, mas ainda incapaz de dominar seus códigos, se deixando levar por suas habilidades reprodutivas ‘mágicas’. Isso inclui um respeito por objetos, fenômenos e dimensões espaço-temporais verdadeiros, evidenciado pelo uso quase exclusivo de planos únicos e ininterruptos, pela câmera estática e pela recusa de editar para atingir efeitos sintéticos ou dramáticos” (GRAFF, 2002, p. 20).

guardista que jamais deixou de nortear suas investigações estéticas. Diversas passagens de *Tokyo-Ga*, *Identidade de nós mesmos* e *Um truque de luz*, para ficarmos no âmbito documental, ensaiam abordagens visuais que a estereoscopia permitirá ao cineasta desenvolver com maior vigor e eficácia em *Pina*.

Lippit afirma, com ironia, que o “cinema em relevo” suscita uma espécie de “luto” pelos vestígios da materialidade da representação bidimensional, originalmente circunscrita à consciência de que um espaço visível, finito, separa e preserva o sujeito do universo projetado. O idílio do primeiro cinema, reinventado, dependeria agora da morte simbólica da subjetividade, anulada pela imersão do espectador no fantasioso.²³⁷ Entretanto, *Pina* demonstra que essa premissa não esgota as questões envolvidas no uso da estereoscopia, nem, aliás, de qualquer técnica de captação e/ou exibição. A proposta imersiva de Wenders não envolve necessariamente um mergulho automático na diegese, pois, como é característico do viés interpelativo das “atrações”, o fascínio pelo efeito inclui também a consciência de seu caráter artificioso. A metadiscursividade adiciona-lhe um distanciamento reflexivo que se impõe mesmo ao artefato ilusionista mais convincente.

A figura do luto soa muito próxima do universo wenderiano, atravessado pela melancolia diante da perda ou da fugacidade de certas experiências, incluindo as cinematográficas. Mas o cineasta não parece empenhado em destruir a representação, aniquilando as fronteiras que a distinguem do vivido, e sim na descoberta de instrumentos para revelar e organizar fenômenos inapreensíveis. Essa tentativa faz parte de uma investigação em torno do próprio discurso fílmico, particularmente nos documentários, onde a narratividade é uma espécie de antídoto contra a absorção do sujeito pelo vazio caótico do mundo. A problematização do olhar sela a afinidade de Wenders com o primeiro cinema, afirmando-se criticamente na diferença entre o mergulho no filmado e o mergulho no gesto criativo de filmar.

²³⁷ “A projeção cinematográfica pode ser vista como uma forma extrema de luto, uma tentativa de destruir a economia da representação. E, se o cinema é um corpo, então o cinema em relevo é sua boca e o espectador um prato a ser consumido por esse outro mundo. Nesse cenário, não é o sujeito que carrega o luto. É mais por ele que se sente o luto, por ele que choramos, engolido que ele foi pela garganta gigante do real. No instante fantasmagórico onde a história toca seu fim, no nascimento do cinema, o sujeito substituirá a tela e se tornará o suporte da projeção. Isso será verdadeiramente irônico e grotesco. A história secreta do cinema em relevo talvez seja, por esse ângulo, uma história oral” (LIPPIT, 1997, p. 56-57 – grifos no original). A metáfora oral de Lippit parece fazer menção a *The big swallow* (James Williamson, 1901), onde um fotógrafo “engole” a câmera e, simbolicamente, o espectador. André Gaudreault (1988, p. 16) refuta, no gesto, um prenúncio da absorção diegética do cinema narrativo posterior. Para o autor, trata-se de uma reação à postura voyeurística do fotógrafo, sendo a confusão da objetiva com o olhar do espectador apenas ocasional.

5.2 Presenças da memória

O eixo historiográfico de *Pina* decorre de um pacto criativo estabelecido entre Wenders e os atores da companhia Tanztheater Wuppertal. Os métodos da fundadora do grupo e sua influência nos colaboradores são os focos temáticos da enunciação compartilhada, que não deixa de transparecer as próprias circunstâncias do projeto, especialmente as marcas do luto nos indivíduos. Nesses blocos, o diretor utiliza uma estratégia documentária mista, que reúne materiais de arquivo, depoimentos, dramatizações e efeitos digitais, articulados na montagem com os registros dos números coreográficos. Nos diálogos entre as figurações internas e externas às cenas dançadas predomina um teor memorialístico e reflexivo. Salvo nas transições visuais e nos paralelismos simbólicos, porém, Wenders parece pouco interessado em esmiuçar o complexo jogo de intertextualidades proposto pelos dançarinos, registrando suas apresentações como objetos de relevância contextual e afetiva.

Ao unir as dimensões empírica e imaginária, o diretor elabora uma linha discursiva com dupla ancoragem temporal, a dos eventos rememorados e a dos atos subjetivos de rememoração. O passado se manifesta de maneira arquivística nas imagens de Bausch trabalhando, supervisionando ensaios, executando movimentos e percorrendo sobre suas concepções estéticas. No início de *A sacração da Primavera*, quando a diretora aparece num ensaio antigo desta coreografia (6 min. 45 s.), as cenas são incorporadas diretamente à mostra, tornando-se partes do conjunto discursivo organizado por Wenders. Retornando à apresentação atual, ouvimos sua voz *over*: “Há situações, claro, que te deixam absolutamente sem palavras. Tudo que você precisa fazer é insinuar.” Uma fusão insere o rosto de Bausch, em primeiro plano, de perfil, iluminado de frente, como se olhasse uma janela. Ainda *over*: “As palavras também não podem fazer mais do que evocar as coisas. É aí que vem a dança”. Em câmera lenta, ela se volta para a câmera e nova fusão retorna ao trabalho de palco atual.

Depois, quando os atores Malou Airaud e Dominique Mercy conversam sobre *Café Müller* diante da maquete do palco (29 min. 40 s.), vemos Bausch dançando, em preto-e-branco, junto às cadeiras da peça. Modalidade similar de documentação do passado ressurgue numa estrutura “em abismo” que inclui o ato diegético de observar e o vestígio histórico observado. Embora seja exibido no interior de encenações com os atores, o material não perde a natureza documentária, acentuada na própria dramatização do interesse dos indivíduos pelas imagens. Na introdução de *Café Müller* (16 min. 50 s.), vemos em primeiro plano um projetor e uma pequena plateia de dançarinos, sentados diante de uma tela. Andrey Berezin liga o aparelho e acende um cigarro, fazendo menção ao tabagismo de Bausch, inseparável de sua

imagem pública. Cenas em preto-e-branco mostram a diretora, jovem, dançando. Numa entrevista, ela relembra o início da preparação da obra:

Eu dancei em *Café Müller*. Todos nós tivemos os olhos fechados. Quando fizemos uma reprise, eu não podia ter a sensação de novo, a sensação do que era muito importante para mim. De repente eu notei que faz uma grande diferença, por trás das pálpebras fechadas, se eu olhar para baixo ou para a frente. Isso fez toda a diferença. O sentimento certo estava lá imediatamente. Inacreditável como isso é crucial. O mais ínfimo detalhe importa. É tudo uma linguagem que você pode aprender a ler (17 min. 05 s.).

O motivo da projeção para os atores retorna adiante, em meio a exibições de *Pátio de contatos* (59 min. 30 s.), com a tela enquadrada pela câmera. A diretora, novamente em preto-e-branco, olha para a objetiva e, a cores, é flagrada em diversas atividades (coordenando ensaios, sorrindo, fumando, dando entrevistas, dançando). Um novo *travelling* lateral enquadra as cabeças dos bailarinos que assistem às imagens (*Figura 19*).

Figura 19: Bausch (dançando de olhos fechados) na projeção para os atores.

Fonte: arquivo digital do filme.

Nessas cenas, como espelhos paralelos, o recorte da tomada e o da tela refletem os atos de filmar e de assistir que definem tanto a inserção de Bausch na diegese quanto o registro da atividade criativa que Wenders e os atores elaboraram. O encontro das duas esferas históricas provoca um efeito de afunilamento da observação compartilhada, centrando-a visualmente na figura pretérita da coreógrafa. Notamos aí a reincidência de uma estratégia

usual no trabalho do diretor, a encenação como recurso expressivo da discursividade documental, mas é o caso de ponderar que não se trata de uma reconstituição do passado, como em *Um truque de luz* e *The soul of a man*, ou uma ficcionalização baseada na experiência real, como em *Um filme para Nick*. Trata-se de performance restrita ao encontro ostensivamente artificioso de pessoas que fingem assistir a filmes projetados numa tela. Substituindo a simples incorporação do material exibido por uma cena que o inclui nas circunstâncias de filmagem, mas ao mesmo tempo retirando o peso fático dessas próprias circunstâncias, o recurso adquire viés simbólico, dirigido ao impulso memorialístico dos atores no projeto coletivo.

Há ainda uma forma derivada de atualização da figura de Bausch nas fusões que recuperam seus movimentos corporais, fazendo-os ser iniciados ou continuados pelos membros da companhia. Num dos blocos dedicados a *Café Müller* (28 min. 57 s.), Dominique Mercy levanta os braços, a cores, na reencenação contemporânea. Corta para a mesma cena, com ele de costas, em preto-e-branco, numa continuidade quase perfeita do gesto. Quem se aproxima é Bausch, iniciando um trecho documental com suas imagens de arquivo. Logo depois, quando Malou Airaud relata que insistiu para que a diretora participasse da coreografia, esta aparece dançando, em preto-e-branco, entre as cadeiras. Uma fusão de movimento (30 min. 20 s) promove a continuidade do trecho com a dançarina, a cores, durante a apresentação de palco registrada por Wenders. Sem o efeito de incorporação, mas mantendo a autonomia documental, novas imagens de Bausch aparecem no fim da obra (1 h. 32 min. 30 s.), sobrepostas digitalmente no alto do palco vazio. O solo termina com um aceno, enquanto a diretora se afasta. “Dance, dance”, ouvimos na voz *over*, “caso contrário estamos perdidos”.

A instrução do relato como documento da atualidade é demarcada, primeiro, pelas sequências em locações, que situam as filmagens, geográfica e temporalmente, em logradouros públicos mais ou menos reconhecíveis. Realizando uma espécie de “sinfonia de Wuppertal”,²³⁸ Wenders e os atores levam seus registros a diversos pontos cujo interesse, para as cenas planejadas, oscila entre o apelo estético e o referencial. A primeira imagem do filme reside num plano geral noturno enquadrando a fachada do Teatro Municipal (Stadttheater Wuppertal),²³⁹ a pequena praça arborizada à frente e uma paisagem de edifícios, com o trem passando ao fundo. O palco vazio, que a seguir receberá os créditos iniciais e o retrato de

²³⁸ Seria mais exato afirmar que se trata de uma “sinfonia da Renânia do Norte-Vestfália”, estado alemão no qual se situam as cidades de Wuppertal, Bottrop e Essen, que fornecem locações ao filme, além de Solingen, onde nasceu Bausch, e Düsseldorf, onde nasceu Wenders.

²³⁹ O Teatro Municipal sediou a Tanztheater Wuppertal por mais de vinte anos, mas foi fechado por causa dos altos custos envolvidos em sua manutenção. Na época das filmagens (2010), a companhia já se apresentava no palco da Opernhaus Wuppertal, a Ópera local. Cf: [https://de.wikipedia.org/wiki/Schauspielhaus_\(Wuppertal\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Schauspielhaus_(Wuppertal)).

Bausch, completa o movimento de aproximação que o corte estabelece.²⁴⁰ Nesse grupo de vistas urbanas se destacam as tomadas externas que envolvem o monotrilho elevado (Wuppertaler Schwebebahn), pequena composição suspensa que perfaz trajetos pitorescos da cidade, inclusive as proximidades da sede da companhia.²⁴¹ O veículo participa de tomadas externas que inserem os trechos dançados nas vistas cotidianas de Wuppertal, como o número protagonizado por Julie Shanahan (40 min. 37 s.) e os duetos de Azusa Seyama com Ales Cucek (52 min. 50 s.) e com Fabien Prioville (1 h. 19 min. 25 s.), ambos ocupando um espaço de calçamento entre vias de tráfego intenso, com a linha férrea logo acima.

O monotrilho, sempre em movimento, serve ainda como ambientação plasticamente privilegiada para abrigar cenas com atores. Esse conjunto de inserções possui certo sentido de continuidade, forjando uma situação fantasiosa cujos episódios se desenvolvem ao longo de breves flagrantes dispersos. A introdução do cenário ocorre a 36 min. 52 s., com a câmera no último carro, numa tomada externa da plataforma se afastando, depois dirigida ao interior do vagão, onde acontece a coreografia. A seguir (38 min. 30 s.), quando o veículo passa ao fundo de uma encenação ao ar livre da *Linha Nelken*, a combinação dos motivos reforça a ideia de continuidade temporal sugerida tanto pelos gestos que indicam as estações do ano quanto pelo trânsito contínuo dos vagões, e não menos pela própria reincidência desses objetos na estrutura do filme. Adiante (1 h. 17 min. 17 s.), seguindo-se ao número de Seyama e Prioville na plataforma de acesso ao trilho que suporta os vagões, passamos para uma tomada subjetiva no exterior do trem (1 h. 19 min. 05 s.). Dentro do carro, Dominique Mercy, com orelhas falsas e a mão direita erguida, mantém a posição adotada na cena introdutória. Thusnelda Mercy faz um movimento giratório e desce na próxima estação.

Além das aparições do monotrilho, outra locação externa pertencente à região urbanizada é a praça diante do Teatro Municipal, na Bundesallee (principal avenida da região central da cidade), em que Jean Sasporte contracena com um cachorro junto a testemunhas sentadas nos bancos retangulares (20 min. 30 s.). Dos fundos do mesmo teatro, símbolo arquitetônico da companhia de Bausch, sai a *Linha Nelken* (38 min. 48 s.) em sua segunda aparição, descendo uma escadaria lateral em ziguezague. As externas incluem ainda ambientes gramados e arborizados, no Parque de Esculturas de Wuppertal, que fornecem os cenários para as coreografias de Ruth Amarante e Andrey Berezin (14 min. 47 s.) e Helena Pikon (31 min. 05 s. e 1 h. 11 min. 14 s.). Os números de Malou Airaldo (34 min. 22 s.), Pablo Aran Gimeno (1 h. 19

²⁴⁰ Trata-se, repito, de uma aproximação simbólica, já que os números de palco foram captados na Opernhaus Wuppertal (<https://brickmag.com/an-interview-with-wim-wenders/>).

²⁴¹ O antigo interesse de Wenders pelos mais diversos meios de transporte, especialmente os trens, foi abordado na análise de *Tokyo-Ga*.

min. 48 s.) e Josephine Ann Endicott (1 h. 20 min. 58 s.) ocorrem junto a um curso d'água, decerto afluente do rio Wupper, que cruza a cidade. O solo de Rainer Behr (1 h. 22 min.) acontece no alto da pedreira Oetelshofen, poucos quilômetros a oeste de Wuppertal.²⁴² De igual impacto são as paisagens áridas do monte Haniel, em Bottrop, a norte de Essen, que recebe o número de Thusnelda e Dominique Mercy (1 h. 30 min. 25 s.) e as duas passagens da *Linha Nelken* que finalizam a obra (1 h. 21 min. 58 s. e 1 h. 31 min.).²⁴³

Os interiores selecionados por Wenders, que desfrutam de relativo reconhecimento público e especializado, refletem um antigo interesse do diretor pelo potencial fílmico da arquitetura.²⁴⁴ A escada rolante vermelha usada por Andrey Berezin (16 min. 29 s.) pertence ao Complexo Industrial da Mina de Carvão de Zollverein, patrimônio da UNESCO, fundado em 1847 e situado em Essen.²⁴⁵ O mesmo local recebe a coreografia de Cristiana Morganti (49 min. 15 s.), envolta por imponentes passarelas e estruturas metálicas. Outras localidades conhecidas são a piscina pública de Wuppertal,²⁴⁶ onde Anna Wehsarg dança à beira d'água (44 min. 20 s.), e a sede da Escola de Administração e Design de Zollverein, próxima ao Complexo Industrial de Essen. O ambiente da escola, de janelas retangulares e paredes de cimento cru, abriga o número de Silvia Farias Heredia e Damiano Ottavio Bigi (1 h. 10 min. 26 s.).²⁴⁷ Por fim, a casa com paredes totalmente envidraçadas, nos duetos de Eddie Martinez e Andrey Berezin (1 h. 12 min. 35 s.) e Clémentine Deluy e Bigi (1 h. 13 min. 50 s.), é o ateliê do artista plástico britânico Tony Cragg, situado no Parque de Esculturas.²⁴⁸ Obras de Cragg aparecem no número de Regina Advento ao longo do gramado.²⁴⁹

O túnel onde Dominique Mercy realiza uma cena com o pequeno vagão de carga (26 min. 30 s.) localiza-se em local ermo, cruzado pela antiga linha ferroviária alemã, hoje abandonada. Os grafites das paredes, exibidos no *travelling* que acompanha o percurso do ator, foram realizados pela dupla brasileira Os Gêmeos em 2006 e descobertos casualmente por Wenders.²⁵⁰ Menos reconhecível é a construção com espaços cúbicos, arenosos e escuros, lembrando masmorras, onde Tsai-Chin Yu e Barbara Kaufmann apresentam suas coreografias

²⁴² Cf: https://de.wikipedia.org/wiki/Grube_Osterholz.

²⁴³ Cf: https://de.wikipedia.org/wiki/Halde_Haniel.

²⁴⁴ Em *Asas do desejo*, *O céu de Lisboa*, *O hotel de um milhão de dólares* e *Palermo shooting* a arquitetura desempenha um papel estético e narrativo importante. Wenders participou ainda de *Catedrais da cultura* (2014), filme com episódios de vários cineastas sobre edifícios célebres, filmado na técnica estereoscópica.

²⁴⁵ Cf: https://en.wikipedia.org/wiki/Zollverein_Coal_Mine_Industrial_Complex.

²⁴⁶ Cf: <https://www.wuppertal.de/tourismus-freizeit/baeder/schwimmoper.php>

²⁴⁷ A escola situa-se nas proximidades do Complexo Industrial de Essen, a 35 km de Wuppertal. Cf: <https://www.archdaily.com.br/br/01-45132/zollverein-school-escola-de-administracao-e-design-sanaa>.

²⁴⁸ Cf: <https://skulpturenpark-waldfrieden.de/info/anfahrt.html>

²⁴⁹ Cf: <https://artflyer.net/tony-cragg/>

²⁵⁰ Cf: <http://www.osgemeos.com.br/pt/wim-wenders-lugares-estranhos-e-quietos/>

(1 h. 26 min. 40 s.). Ambas as locações se destacam do conjunto interior escolhido por Wenders, dedicado a homenagear legados arquitetônicos de acesso público. O tributo aos notórios grafiteiros carrega um pouco desse impulso, mas a obra dos artistas compõe cenário quase anônimo e, como os grandes cômodos da construção misteriosa, apresenta uma ambientação cuja plasticidade parece bastar por si, desprovida de referências geográficas, desempenhando função propriamente performativa na expressividade das cenas.

Essa camada atual do impulso documentarizante do filme articula-se em torno das participações individualizadas dos colaboradores de Bausch. Após um preâmbulo dedicado à coreógrafa e a *Sagração da Primavera*, nos catorze minutos iniciais do filme, o eixo narrativo seguinte é dominado até o final pelo testemunho. Como já ocorrera nas sequências contendo imagens de arquivo da diretora, quase nenhuma inserção coreográfica transcorre sem algum tipo de comentário, visual ou textual, que estabeleça a ancoragem biográfica dos indivíduos nos diferentes períodos da história da companhia. Os blocos também situam as enunciações e a própria organização discursiva da obra no período posterior à morte de Bausch.²⁵¹ Salvo nos retratos, que acompanham depoimentos *over* dos dançarinos, todas as demais atividades recebem sonoplastia sincronizada, em captação direta, mesmo quando a trilha musical tem origem extradiegética. Não há legendas informando os títulos das obras, os nomes dos participantes ou os locais em que eles atuam.

Enquanto os números principais apresentados no palco têm na exibição das plateias um índice de embreagem espaço-temporal das circunstâncias de realização, nos números secundários esse papel cabe menos aos ambientes físicos que os recebem do que aos blocos que unem retratos e depoimentos.²⁵² As coreografias breves representam pontos culminantes de dois saltos intertextuais anteriores, o destaque dado pela câmera aos atores nas exibições coletivas e os rostos silenciosos dos protagonistas dos conjuntos testemunhais. Um tipo específico de fruição é mobilizado pelos trabalhos secundários, graças àquela dupla referência que individualiza o grupo cênico e à subjetividade criativa que transparece como objeto da investigação fílmica. Deixamos por instantes a obra institucional de Bausch e passamos a um universo bauschiano composto por vivências e afetos de pessoas que se expressam através de releituras de trabalhos da diretora. São os momentos mais performativos do filme, pois não se fazem carregar pelo repertório crítico ligado às coreografias consagradas, enquanto o jogo de

²⁵¹ As duas únicas exceções, já mencionadas, são Fabien Prioville e Franko Schmidt, que participam de números coreográficos mas não dos retratos.

²⁵² A ancoragem espacial das externas depende do reconhecimento das locações, nem sempre imediato. Salvo nas tomadas urbanas, esses cenários têm um apelo visual desprovido de marcas de temporalidade, também ausentes dos interiores que recebem algumas das coreografias secundárias.

citações dialoga com um conhecimento enciclopédico especializado e desnecessário, a rigor, para os propósitos imediatos da obra.

Os depoimentos dos atores restringem-se à sonoplastia, cobrindo imagens de estúdio e números dançados num ambiente interno ou em locações. A brevidade e o tom melancólico marcam as falas, majoritariamente proferidas nos idiomas originais dos membros do grupo. Há sugestões esparsas de que eles ouvem suas próprias vozes ao posar em silêncio para a câmera, sempre no mesmo cenário com fundo neutro e iluminação frontal. Essa autoencenação minimalista não esconde certo nível de desconforto, evidenciado por olhares que evitam a câmera, rostos levemente virados para os lados e para baixo e expressões sérias ou compungidas. O jogo ilustrativo e ocasionalmente descritivo das locuções completa o elo de intertextualidade estabelecido pelas coreografias que acompanham os blocos individuais e que servem de comentários autobiográficos e afetivos suscitados por Wenders acerca do relacionamento dos indivíduos com a diretora e sua obra. Os números são inseparáveis, portanto, da camada oral dessa enunciação.

Ruth Amarante participa do primeiro retrato, falando em inglês e fitando a câmera com uma expressão muito séria, quase desafiadora:

Conhecer Pina foi como encontrar uma linguagem, antes de eu aprender a falar. E assim ela me deu um modo de me expressar. Um vocabulário. Quando eu comecei, era muito tímida. Ainda sou. E após vários meses de ensaio, ela me chamou e disse: “você precisa ser mais louca”. E esse foi quase o único comentário em quase vinte anos (14 min. 18 s.).

A sugestão de Bausch à atriz ecoa no movimento escolhido para ilustrá-la, no Parque de Esculturas, com Amarante se deixando cair, de corpo ereto, para que Andrey Berezin a apanhe quase no chão. O ator rememora, a seguir, em russo, evitando fitar a câmera: “Pina era uma pintora. Ela sistematicamente nos questionava. Foi assim que nos tornamos a tinta para colorir suas imagens.”²⁵³ Por exemplo, se ela pedisse ‘a Lua’, eu retratava a palavra com meu corpo, para que ela pudesse ver e sentir” (16 min. 10 s.). O comentário sobre o caráter pictórico do trabalho da diretora é ilustrado pelo cromatismo do número apresentado na escada rolante do Complexo Industrial de Mineração.

Na introdução de *Café Müller*, enquanto os atores e técnicos preparam as cadeiras do cenário, uma fusão acrescida de efeito digital o transforma no palco de uma grande maquete (18 min.). Num ambiente gramado e ensolarado, Dominique Mercy e Malou Airaudó a obser-

²⁵³ Metáfora idêntica é usada em *Tokyo-Ga* pelo ator Yuharu Atsuta para descrever sua experiência com Yasujiro Ozu. Coincidência interessante, pela natureza quase antagônica dos métodos criativos de Ozu e Bausch.

vam e conversam, em francês, sobre a origem da coreografia:

Airaud: Nós preparamos essa peça em duas semanas, Dominique. A velocidade era incrível.

Mercy: Incrível como a ideia se materializou a partir de apenas uma mesa e quatro cadeiras.

Airaud: Típico de Pina. Eu me lembro. Então, *pof*, as cadeiras se tornaram parte da peça.

Mercy: Exatamente.

Um trecho posterior de *Café Müller* apresenta a imagem de Jean Sasporte, que, no estúdio, sorri diante da câmera. Sua expressão equivale ao tom cômico da cena que ele apresenta, na praça do Teatro Municipal, com duas testemunhas anônimas sentadas nos bancos. Um cachorro late para o ator, que imita o gestual de trapalhadas dos filmes silenciosos, inclusive com um efeito de íris fechando o quadro. Seu depoimento ocorre em francês: “Kazuo Ohno também nos deixou não faz muito tempo. Eu imagino ele e Pina lá em cima, ambos dançando, saltando de uma nuvem a outra” (20 min. 30 s.).

De volta ao palco de *Café Muller*, ocorre a seguir a participação de Michael Strecker, que, em alemão, responde diretamente ao questionamento original de Wenders: “Pina tinha os olhos mais penetrantes. Ninguém jamais me leu dessa forma. Tudo que eu tentei ser ou fingi ser desapareceu sob seu olhar” (24 min. 05 s.). Participando do grupo da coreografia, Dominique Mercy afirma, em francês: “Quem foi Pina? Uma combinação de fragilidade e de uma força incrível. Ela tinha uma capacidade infinita de escutar e observar, e de superar todos os seus limites. Então eu a imagino como uma casa, com um grande sótão cheio de tesouros” (26 min. 19 s.). Essa metáfora ganha certo estranhamento na ambientação do número no túnel abandonado com os grafites de Os Gêmeos, o ator vestindo um tutu romântico de balé.

Uma passagem atual de *Café Müller* termina com Mercy sentado no palco, de braços erguidos. Essa tomada se funde com a do ator, em preto-e-branco, na mesma posição (28 min. 55 s.). Bausch entra, revelando a antiguidade da imagem, e realiza um solo. Retornamos a Mercy e Airaud no diálogo junto à maquete (29 min. 40 s.):

Mercy: Pina não ia dançar. Você sempre esquecia seus movimentos. Ela se envolveu porque você insistiu.

Airaud: Porque eu pedi que ela me mostrasse o movimento? Não, não, você exagera.

Mercy: Sim, é verdade!

Airaudó: Eu insisti para que ela dançasse. Que era importante. Que era a única maneira das pessoas a verem no palco [Bausch dança, em preto-e-branco, entre as cadeiras].

Uma fusão de movimento passa da diretora para Helena Pikon, a cores, desempenhado o mesmo papel na atualidade. O testemunho da atriz, em francês, antecede uma cena no parque, onde ela oferece à câmera um amontoado do tule de seu vestido, à guisa de buquê:

Eu nunca quis dançar *Café Müller*. Quando Pina me pediu para dançar a sua parte, eu disse sim. Mas eu nunca aprendi. Eu queria que ela dançasse para sempre. Eu a vi fazer *Café Müller* várias vezes. Eu queria sentir o que ela estava sentindo. Ela se movia como se tivesse um buraco na barriga. Ela caminhava como se tivesse retornado dos mortos. Quando eu estou no palco, hoje, tento imaginar Pina, em sua dor, mas também em sua força e sua solidão (31 min. 05 s.).

Pouco depois, Aida Vainieri e Dominique Mercy se abraçam em *Café Muller* (33 min. 45 s.). Vainieri, em italiano, relembra:

Quantas vezes dancei *Café Muller* com Pina. Quantas vezes. Quantas vezes vi seus cabelos, suas costas, seus braços. Quantas vezes, com os olhos fechados, eu sentia que ela sentia a todos nós. Mesmo com os olhos fechados, podíamos ver tudo.

A continuação da coreografia no palco mostra Vainieri despindo a camisola e deitando-se sobre o tampo da mesa. Uma fusão insere o mesmo gesto com Malou Airaudó, seminua, junto à mesa e às cadeiras, porém sobre uma plataforma de concreto por onde corre a água de um riacho próximo. Sua fala é em francês:

Nós dançávamos o tempo todo. Ríamos o tempo todo. Estávamos juntas o tempo todo. Até às quatro horas da manhã. Para inventar algo para o dia seguinte. Isso foi no começo da companhia. [Seus olhos sobem e encaram a câmera] Nos encontrávamos na estação de Barmen para tomar café com pãozinho e lembrar os trabalhos do dia. A melhor definição é a de um anjo. “Você é um anjo, você é linda”. Você tinha a impressão de que era mais do que apenas um ser humano quando trabalhava com Pina (34 min. 44 s.).

O último trecho de *Café Müller* apresenta um solo de Nazareth Panadero. A expressividade facial da atriz domina tanto a coreografia quanto seu retrato silencioso.

Me sinto uma dançarina velha, trabalhando com Pina. Sim, os primeiros anos foram bons, também. Eu tinha 24 anos quando vim para Wuppertal.

Mas, aos 40, mais e mais, eu pensava: “Todo esse espaço, todas essas oportunidades”. Os olhos de Pina mudavam tudo em algo ainda mais belo. Eu podia ser velha e criança ao mesmo tempo (36 min., em alemão).

No primeiro número ambientado no monotrilha (36 min. 52 s.), Aida Vainieri parece agredir um travesseiro, os cabelos cobrindo o rosto, fazendo ruídos guturais. A *Linha Nelken* sai do Teatro Municipal e desce a escadaria em ziguezague. O ator Lutz Förster, que encabeça a fila, afirma, *over*, em alemão:

Depois de um terrível ensaio de *Ifigênia*, Pina não disse uma palavra para mim. Antes da performance, como sempre, ela veio e disse: “Lützchen, seja bom”. E, como sempre, eu respondi: “Pinchen, divirta-se”. Ela saiu, virou-se na porta e disse: “Não se esqueça, você tem de me assustar”. Imediatamente minha cabeça começou a girar. Aquilo foi mais certo do que falar durante horas (38 min. 55 s.).

A instrução da diretora contrasta com a delicadeza do solo de Förster, no palco do teatro escuro, sob um refletor a pino. Ao som de “O leãozinho”, canção de Caetano Veloso, o ator reproduz seu gestual na coreografia *Para as crianças de ontem, hoje e amanhã* (*Für die Kinder von gestern, heute und morgen*, 2002). O tema infantil retorna a seguir, no depoimento de Julie Shanathan, que se apresenta num cenário movimentado de Wuppertal:

Pina era tão bonita de se ver quando ela nos observava. Nos ensaios, era só me virar para vê-la sentada em sua mesa, nos observando todos os dias. Vivendo cada momento com os dançarinos. Às vezes como uma criança. Sentindo tudo que sentíamos. Costumo pensar que Pina sentou-se atrás daquela mesa e de fato me observou por vinte e dois anos. E isso é mais tempo do que meus pais me viram (41 min., em inglês).

A atriz reaparece no palco, durante apresentação de *Pátio de contatos*. Abrindo o bloco dedicado a essa coreografia, a montagem realiza uma transição inversa do modelo geral adotado, agora introduzindo a obra de Bausch a partir de um de seus componentes, Anna Wehsarg. A atriz fala em alemão e realiza seu número à beira da piscina pública de Wuppertal (44 min. 09 s.): “Nova na companhia, eu ainda não entendia como Pina trabalhava. E ela não me explicou. Eu estava perdida. Até que me desse conta, tive de seguir em frente por meus próprios meios”. Na sequência do espetáculo teatral, Cristiana Morganti se aproxima do proscênio. Corta para uma plataforma do Complexo Industrial, onde ela grita para a câmera (em alemão), exibindo uma folha de papel com manchas vermelhas: “Isso é carne de porco!” No cenário neutro, a atriz sorri, zombeteira, num breve comentário à cena anterior, que esgota a sua participação vocal. De volta para ao cenário da fábrica, enrola as fitas da sapatilha na

canela e começa a passear nas pontas do pés.

Inicia-se um bloco de participações individualizadas tendo o baile de casais de *Pátio de contatos* como ponto de partida. Michael Strecker aborda os dançarinos e realiza fotografias usando uma câmera Polaroid. A imagem paralisa no brilho do flash, cujo zunido ecoa por segundos, e destaca os participantes dos números e testemunhos seguintes. O primeiro é Ales Cucek, que dança com Morganti e ressurge numa coreografia em cenário urbano com Azusa Seyama. O ator questiona, *over*, em esloveno: “O que é a honestidade? Qual é a nossa responsabilidade, mesmo quando dançamos? Pina nos ensinou a defender aquilo que fazemos, em cada gesto, cada passo e cada movimento” (52 min. 43 s.). O fotógrafo escolhe outro casal, Rainer Behr e Nayoung Kim, e repete o gesto. Ambos iniciam um número em estúdio, que se desenvolve para um solo da atriz, enquanto ela rememora, em japonês: “Pina sempre quis extrair o melhor de todos os seus dançarinos. [Corta para o cenário neutro, com a atriz de olhos baixos] Uma vez ela me disse: ‘Sua fragilidade é também sua força’” (54 min. 30 s.). O próximo casal fotografado é Jorge Puerta Armenta e Barbara Kaufmann. O ator não se manifesta, apenas arregalando os olhos (56 min. 40 s.). Depois de seu número, equilibrando galhos pelo corpo, surge outra participação silenciosa, de Daphnis Kokkinos, que se limita a encarar a câmera (58 min. 05 s.) e realiza uma série de movimentos ágeis diante de atrizes sentadas no palco escuro. Retornamos à cena em que os atores enfileirados assistem a imagens de arquivo de Bausch (59 min. 30 s.) e a seguir ocorre a célebre passagem de *Pátio de contatos* na qual Nazareth Panadero é tocada sucessivamente pelos colegas.

Fernando Suels Mendoza inaugura as aparições dos dançarinos vistos em *Lua cheia*. O depoimento sobre a origem do seu solo, apesar da brevidade, é dos mais didáticos a respeito de uma coreografia exibida no filme: “Para a peça *Lua cheia*, ela me pediu um movimento relacionado com a alegria. Alegria ou o prazer do movimento. Era uma linda pergunta, me inspirava. Lembro que apresentei um movimento e com ele Pina criou uma cena na peça” (1 h. 04 min. 10 s., em espanhol). Como se endossasse a locução *over*, o dançarino faz uma expressão alegre para a câmera. Outros atores o acompanham no palco, entre eles Ditta Miranda Jasjfi, que fala em alemão:

Eu estava sempre em um canto ou me escondendo atrás de alguém, quando ela fazia correções. Talvez porque eu a respeitava muito. Uma vez ela me pegou. Ela me perguntou com uma voz triste: “Ditta, por que você tem tanto medo de mim? Eu não fiz nada”. Ela estava certa. E gradualmente fui perdendo a minha timidez (1 h. 05 min. 19 s.).

Em seguida manifesta-se Silvia Farias Heredia, em espanhol, dando certa continuidade

ao tema abordado pelos colegas anteriores: “[Bausch] Dizia às vezes umas frases como ‘Tens de seguir buscando’. Mas não dizia mais nada. Então, era necessário seguir buscando, sem saber muito bem onde, e sem saber se estávamos na direção correta” (1 h. 08 min. 58 s.). O número da atriz é composto por movimentos de *...como el musguito en la piedra, ay si, si, si...* (2009). Notamos que, nesses blocos iniciais oriundos de *Lua cheia*, os testemunhos acompanham solos realizados no ambiente interno, que pode ser um estúdio, uma área reservada do teatro ou mesmo seu palco, momentaneamente rompendo o método de ambientá-los em lugares reconhecíveis. A seguir, a própria Heredia serve de elo para o retorno da locação (1 h. 10 min. 26 s.), ao fazer um dueto com Damiano Ottavio Bigi no amplo cômodo da Escola de Arquitetura e Design de Sollverein (o ator permanece em silêncio).

Um corte brusco nos leva ao Parque de Esculturas (uma obra de Tony Cragg insinua-se ao fundo, no gramado), onde Helena Pikon usa um soprador de folhas, referência direta a uma cena inicial de *O lamento da imperatriz* (1 h. 11 min. 14 s.). Tem início um bloco de números sucintos mas vigorosos que exploram cenários com fortes atrativos visuais. Eddie Martinez realiza um dueto com Andrey Berezin no ateliê envidraçado do escultor britânico. Martinez não fala, salvo quando repete desesperadamente o nome “André”, antes de se jogar nos braços do colega (1 h. 13 min. 30 s.). Pikon retorna, com seu soprador de folhas, no parque. Clémentine Deluy, no estúdio, profere o único enunciado dirigido a Bausch:

Pina, eu ainda não sonhei com você. [Olha para a câmera] Por favor, visite-me em meus sonhos. Tenho notícias por Daphnis, que sonha com você o tempo todo. Não é a mesma coisa. Seria bom se você se manifestasse. Eu te espero, Pina (1 h. 13 min. 32 s.).²⁵⁴

O dueto da atriz com Damiano Bigi ocorre no ateliê de Cragg. O casal sai da construção correndo e o corte para o exterior dá continuidade à cena, porém com outra dupla, Regina Advento e Franko Schmidt. Ambos evoluem por uma área gramada do parque, com a atriz saltando sobre as cadeiras de maneira semelhante à do grupo feminino em *Lua cheia*. Advento é a única retratada que estabelece uma explicação paratextual acerca de sua escolha coreográfica (em português): “Pina foi embora tão rápido, tão de surpresa. Eu acho que no fim ela deixa tudo atrás de si e se sente livre. Por isso eu queria oferecer a ela esse momento de leveza, de uma sensação sem peso...” (1 h. 14 min. 39 s.). O trecho também dialoga com a cena seguinte, de *Lua cheia*, onde as dançarinas se lançam sobre os homens sentados nas

²⁵⁴ Este olhar para a câmera e a oferta do “buquê” de tule, feita antes por Helena Pikon, constituem dois momentos em que a mostração pode estar incorporando a visão imaginária de Bausch.

cadeiras. Elo intertextual similar, entre o número do palco e o da locação exterior, ocorre na participação de Azusa Seyama. A atriz declara, à plateia do teatro: “Eu sou Kiang. Meus ouvidos ouvem promessa. Minha mente é poder. Meus olhos vêem sonhos. Meus pensamentos são altos. E meu corpo é forte” (1 h. 16 min. 55 s.). Passamos a uma cena realizada na plataforma que dá acesso aos equipamentos de sustentação do monotrilho (1 h. 17 min. 17 s.). Seyama põe-se à frente de Fabien Prioille, cujos braços musculosos parecem pertencer a ela, num quadro originalmente incluído em *Para as crianças de ontem, hoje e amanhã*. No mesmo cenário, Franko Schmidt apresenta-se sentado, dobrando e desdobrando as pernas.

Seyama e Prioille continuam o movimento giratório que encerrou sua participação anterior, desta vez numa rua da cidade, sob a linha do monotrilho. O motivo circular prossegue no interior do veículo, agora incorporado por Thusnelda Mercy (1 h. 19 min. 25 s.), que sai do vagão e ressurge, ainda rodando, sobre um curso raso d’água. “Como filha de Dominique e Malou, fui a primeira criança da companhia” ela afirma, em alemão (1 h. 19 min. 43 s.). “Cresci dentro do Tanztheater. A vida sem Pina? Eu não sei o que é.” Pablo Aran Gimeno aparece para abraçá-la. O ator então desempenha seu número num pequeno píer junto ao rio (1 h. 19 min. 57 s.), afirmando, *over*, em espanhol: “Quando eu comecei em Wuppertal, estava confuso com algumas coisas. Ela [Bausch] me disse apenas: ‘Dance for love’”. Nesse momento ele sorri.

Num ponto mais volumoso da corredeira, Josephine Ann Endicott se apresenta sobre as pedras, contracenando com um grande boneco de hipopótamo. O animal, referência direta à obra *Árias* (Arien, 1979), dá ensejo a um comentário autoexplicativo:

Todas as suas peças eram sobre amor e dor e beleza e sofrimento e solidão. Quando tive esse encontro amoroso com o hipopótamo, eu tinha cerca de 28 anos. Cheguei até a identificá-la com esse hipo-monstro. Eu estava tentando entendê-la. Sentir por que ela tinha de seguir trabalhando e trabalhando e trabalhando e sempre trabalhando e trabalhando... (1 h. 21 min. 05 s., em inglês).

Os números secundários realizados nas imediações do rio dão início a um subconjunto alusivo a temas fortes de *Lua cheia*, especialmente o encontro dos atores com a água e a pedra. Embora tragam sugestões táteis quase opostas às cenas exibidas no palco, as demais ambientações externas desse grupo de referências dialogam com sua ideia central de materialidade. Rainer Behr aborda a questão diretamente (em alemão): “Para Pina, os elementos eram muito importantes. Areia ou terra, pedras ou água... De alguma forma até icebergs e rochas apareceram no palco. Quando dançamos, tornam-se obstáculos. Você tem de ir contra ou

através deles, ou passar por cima deles” (1 h. 21 min. 50 s.). O ator então aparece na pedreira Oetelshofen, amplo cenário natural marcado pela aridez, que contrasta diretamente com a sequência de seu número no palco, onde os dançarinos jogam água sobre Helena Pikon.²⁵⁵ Ela se manifesta a seguir: “O trabalho de Pina permitia a todos estar tristes, furiosos, ou chorar, ou rir, ou gritar. Podia fazer emergir todas essas qualidades. Era como se Pina estivesse escondida em cada um de nós, ou, ao contrário, como se nós fôssemos parte dela” (1 h. 24 min. 28 s., em inglês).

Seu depoimento abre uma sequência intercalada de números realizados num interior escuro, com amplos cômodos de cimento cru, separados por aberturas retangulares. Tsai-Chin Yu, que não se manifesta verbalmente, realiza o solo presa por uma corda à parede atrás de si (1 h. 26 min. 40 s.), referência a *...como el musguito en la piedra, ay si, si, si...* (2009). No espaço contíguo, surge Clémentine Deluy conduzindo uma pequena árvore nas costas, passagem que a dançarina realizou na mesma coreografia de Bausch. Corta para um cômodo adjacente da construção, onde outra atriz, manipulando uma pá, joga terra em Barbara Kaufmann, que faz movimentos no chão. “Pina foi uma exploradora radical”, afirma Kaufmann. “Ela olhou fundo em nossas almas. Havia um tema em particular que ela vivia nos perguntando: o que desejamos? De onde vem toda essa saudade?” (1 h. 29 min. 20 s., em alemão). Essa menção à ideia do saudosismo encerra o conjunto testemunhal.

Deluy ressurge com a árvore, à distância, num cenário exterior igualmente desolado. Podemos associar a topografia característica do lugar ao monte Haniel, o que indica estarmos na última locação externa do filme. Em plano próximo, Dominique Mercy sobe nas costas de Thusnelda Mercy, que o carrega por alguns metros (1 h. 30 min. 25 s.), numa imagem que remete a *O lamento da imperatriz*. Corta para um plano geral da elevação, onde as pequenas silhuetas dos atores realizam a *Linha Nelken* junto a uma série de totens coloridos (1 h. 31 min. 25 s.). Uma fusão transporta a coreografia para a tela no palco do teatro. As imagens dos atores são substituídas por um solo de Bausch, que parece acenar e se afasta (1 h. 32 min. 28 s.). No bloco inicial dos créditos, ainda vemos uma rápida inserção de *Pátio de contatos*.

Esse resumo do eixo testemunhal demonstra o peso da enunciação subjetiva no discurso documentário de *Pina*. Embora desfrutem de certa autonomia formal, baseada numa abordagem de outra natureza, as sequências coreográficas fazem parte de um regime narrativo organizado pela intertextualidade performática das menções orais e dançadas à obra de Bausch. A estratégia referencial, de cujo alcance apresentei meros exemplos, tece o mosaico

²⁵⁵ Por outro lado, a imagem da pedra, no palco, mantém a coerência sugestiva do bloco.

enunciativo do filme com a linha historicizante puxada pelo esforço mnemônico dos atores. Suas aparições e reaparições, ora como coadjuvantes das cenas, ora como protagonistas dos retratos, aliam-se às simbologias dos temas, objetos e elementos naturais que articulam significativamente o enredo. A identificação visual das pessoas que se pronunciam a seguir e a inserção *over* de suas falas ainda no final das peças principais, que servem como elos expressivos dos blocos, ajudam a conferir sentidos à tênue linha expositiva do conjunto. Os mesmos procedimentos de montagem se repetem no interior das pausas testemunhais, expandindo a tessitura especulativa e impressionista da narrativa e assim garantindo a sua coesão.

A expressão corporal adquire natureza metadiscursiva quando serve de comentário ou ilustração para o próprio universo coreográfico. Em *Pina*, isso ocorre através da citação de movimentos inéditos ou marcantes criados pela diretora, mas também, de maneira menos expositiva, sugerindo conexões emocionais dos dançarinos com seu legado. Nas duas formas, o corpo que dança problematiza a si mesmo, significa “em ato” a metodologia e a influência de Bausch e materializa uma camada experiencial irreduzível a racionalizações. “Dimensão cinestésica do pensamento” (MACDOUGALL, 1992, p. 77), o gesto representa a memória e os afetos para além das possibilidades imagéticas e lexicais do discurso.²⁵⁶ Os retratos que identificam os dançarinos e ancoram suas locuções memorialísticas, embora apresentem os nexos semânticos mais inteligíveis da enunciação testemunhal, não esgotam as vias significativas das subjetividades enunciadoras, completadas por silêncios, olhares e expressões fisionômicas. Assim, a performance não se materializa apenas em coreografia, tampouco se restringe ao universo propriamente bauchiano das referências, pois carrega interstícios alusivos à própria ausência da diretora e àquilo que suas criações não podem expressar.²⁵⁷

O corpo que interage com a câmera transforma-se em fiador dos impulsos pessoais dos dançarinos. Assim, ostentando sua natureza mediadora, incorporando uma enunciação afetiva que ultrapassa os movimentos coreográficos, o gesto adquire função propriamente ética.²⁵⁸ Esse éthos discursivo gestual desempenha dupla função no registro fílmico: uma, dialógica, ilustra os depoimentos dos atores e é significada por eles; outra, mais estritamente performativa, independe de referências externas para produzir significados ou emoções. O vínculo entre ambas as esferas, o sistema autorreflexivo que as organiza, impede o transbordamento

²⁵⁶ A classificação do pensamento nas modalidades “imagética”, “lexical” e “representada”, advinda de M. J. Horowitz, é transposta por David Macdougall (1992, p. 75-77) para as configurações fílmicas da memória.

²⁵⁷ Os gestos alusivos e as locuções intimistas remetem aos “signos de ausência” apontados na categorização de David Macdougall (1992, p. 74). Marcas de “ausência concretizada”, eles “situam a memória no contexto do esquecimento e definem o passado por sua distância irreduzível do presente”.

²⁵⁸ “Se a dança é gesto, é porque ela consiste inteiramente em suportar e exhibir o caráter mediador dos movimentos corporais. O gesto consiste em exhibir uma medialidade, a tornar visível um meio como tal. De repente, o estar-ali do homem se torna aparente e a dimensão ética lhe é aberta” (AGAMBEN, 1992, p. 35).

da representação coreográfica para a sensorialidade pura do discurso experimental e alicerça os gestos dos atores no regime histórico de suas individualizações pelos retratos.

Os números coreográficos secundários não constituem, sozinhos, o caráter ensaístico do eixo testemunhal. Eles corporificam, em ato de enunciação gestual, os impulsos especulativos que mobilizam todos os demais componentes das sequências memorialísticas. A presença do ensaio nesses blocos advém do conjunto dialético formado por suas matérias expressivas, portanto do dispositivo documentário que amalgama vozes e gestos, trilha musical e cenários, corpos e figurinos, olhares e expressões faciais. Se podemos recorrer à mencionada acepção de Mateus Araújo Silva (2013) para caracterizar *Pina* como obra dominada pelo “ensaio do Outro”, convém seguir os passos do autor no sentido de aproximá-la, mais precisamente, de um “ensaísmo compartilhado”.²⁵⁹ Neste caso, a interferência criativa de Wenders vai além dos resultados inerentes à organização do material filmico, atingindo a natureza do discurso cinematográfico que registra os corpos afetados pela memória.

5.3 A memória da presença

Os números principais de *Pina*, encenados no palco da Opernhaus Wuppertal, abarcam duas situações distintas de filmagem e performance: de um lado, espetáculos abertos ao público, ininterruptos, sujeitos a vicissitudes e dirigidos à fruição imediata; de outro, apresentações exclusivas para a produção do filme, passíveis de correções, voltadas ao registro do aparato controlado por Wenders. Essa distinção evidencia-se nos planos abertos do primeiro tipo, que incluem os vultos da plateia e ao mesmo tempo excluem qualquer sinal da equipe cinematográfica no corredor frontal dos assentos, no palco ou nas coxias. A suposição lógica de que o diretor evitou atrapalhar os programas oficiais da companhia explica a distância e a imobilidade da câmera, sempre captando o ambiente de encenação e parte da audiência a partir de um ponto elevado no salão de assentos. De mesma forma, as imagens próximas, registradas no interior do espaço coreográfico, exigindo a presença do equipamento nas cenas, só poderiam resultar de performances com o teatro vazio.

Embora sirva parcialmente a necessidades logísticas, o plano geral é utilizado em ambas as circunstâncias de captação, desempenhando os mesmos papéis complementares na decupagem das cenas. Possui uma função de caráter estético, ao privilegiar os conjuntos plás-

²⁵⁹ Silva adota a proposta de “antropologia compartilhada” de Jean Rouch para definir a obra de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet: “(...) podemos substituir então a ideia do ensaísmo dos outros pela ideia de ensaísmo compartilhado: os outros entrariam com a matéria argumentativa de seus textos ou declarações, os Straub assumiriam a forma de seu rearranjo audiovisual” (SILVA, 2013, p. 117).

ticos das apresentações e ao reproduzir o panorama aproximado da espetatorialidade teatral. Também situa os atores e objetos cênicos no palco e possibilita a alternância dos enquadramentos pormenorizados da câmera sem quebra de continuidade, na “cobertura” das situações diegéticas (*cover shot*). Por fim, o recurso fornece a instrução documentarizante das sequências e comentários paratextuais introdutórios. Retornarei a esses aspectos adiante.

Nas tomadas que exibem a presença do público, são três as fileiras de assentos visíveis, de um ponto deslocado em relação ao centro do palco. A ancoragem factual dos registros aponta para situações nas quais as possibilidades de erro são reduzidas, ganhando um sentido de efemeridade e urgência, como o que transparece nos filmes antigos com Bausch. Graças ao fluxo dos *raccords* de movimento, a montagem instrui a leitura de que as performances são integralmente captadas nas mesmas circunstâncias contínuas e abertas à fruição *in loco* do espectador teatral. A sugestão acentua a verossimilhança experiencial dos flagrantes privilegiados, ajudando a ocultar os artifícios técnicos que os possibilitam e simulando, narrativamente, a sua unidade espaço-temporal. Quando a intrusão constatativa é demasiado enfática, porém, ela rompe a unidade da sequência. Um caso extremo desse efeito de ruptura ocorre em determinado trecho de *Pátio de contatos*: Michael Strecker estende uma fotografia da Polaroid para alguém da audiência (1 h. 28 s.), numa passagem desprovida de particular atrativo estético, onde a instrução documentarizante interrompe a fluidez do número (*figura 20*).

Figura 20: Michael Strecker na plateia, entregando a fotografia.

Fonte: arquivo digital do filme.

Nas cenas em que a plateia está deserta, vemos cerca de sete fileiras de poltronas desde o palco, além dos refletores dispostos nos varais acima dele. O enquadramento, centralizado, exibindo o entorno da caixa cênica, integra o edifício nos registros. Essas tomadas ocorrem apenas no primeiro bloco do filme e adicionam comentários visuais, de caráter introdutório ou autorreferente, ao enunciado filmico. No prólogo com a *Linha Nelken* e nos créditos iniciais, o motivo contribui para apresentar o local em que Bausch trabalhou e para anunciar o esforço performático dos dançarinos no interior da produção de Wenders. A atriz que declama “Logo será primavera” (1 min. 04 s.) e o ator que grita “Le programme!” (2 min. 35 s.) o fazem necessariamente para o público do filme, já que não há testemunha imediata de seus gestos. A preparação do palco para *A sacração da Primavera*, com os funcionários espalhando a terra de caçambas tombadas (2 min. 42 s.), além de inserir recurso comum nas encenações da coreógrafa,²⁶⁰ fornece um flagrante expositivo sobre os bastidores da apresentação. Também há uma breve utilização simbólica da tomada, no final da coreografia (14 min. 12 s.), quando a fusão do teatro cheio para o vazio alude ao sentimento de luto (a ausência de Bausch) que marca o primeiro testemunho, de Ruth Amarante, logo a seguir.

Os planos abertos que excluem o entorno do palco, destituídos de referências temporais, preservam as funções plásticas e rítmicas dos tipos anteriores. A câmera ocupa lugares observativos privilegiados em relação ao público habitual do teatro, distanciando-se o necessário para explorar recortes visuais atrativos de cenários e movimentos. O efeito de continuidade gerado por esses quadros é mais especificamente voltado a dissimular as marcas diferenciadoras das situações,²⁶¹ pois a câmera se restringe ao universo dramático das coreografias. Essa abordagem substitui as circunstâncias de tomada, no eixo temático do discurso, pela reconfiguração das dinâmicas corporais e das situações narrativas dos trabalhos de Bausch. Os quadros confinam o panorama visível no espaço diegético dos números, incorporando-o ao espaço diegético do próprio filme e reconstruindo o drama coreográfico segundo lógicas cinematográficas de narratividade.²⁶²

²⁶⁰ Elencando as marcas brechtianas na obra de Bausch, Juliana Silveira (2015, p. 78) acrescenta “(...) a exibição consciente dos processos criativos e de suas ferramentas. Em muitas peças de Pina Bausch, o palco está todo aberto, despido até as portas de incêndio, e o uso do palco pelos bailarinos estende-se além do fosso da orquestra, indo até o prosscênio”.

²⁶¹ Os planos altos de *Sagração* fornecem evidências de que as captações foram realizadas em pelo menos três performances diferentes, demarcadas pelas formas que adquire o vestido vermelho caído na terra (de 7 min. 40 s. a 8 min. 50 s.). As disposições das cadeiras, em *Café Müller*, sugerem o mesmo número de eventos.

²⁶² O espaço coreográfico é delimitado pela extensão da área física efetivamente ocupada pelos atores durante os números. Nas locações fora do teatro, a diegese desse âmbito de fruição inclui um “espaço além”, que compõe o cenário-ambiente das performances. A diegese filmica pode ultrapassar o primeiro tipo de espacialidade, como demonstram os planos com a plateia do teatro, mas não o segundo. O compartilhamento do extra-campo entre a mostra e o objeto participa da instrução documentarizante dos blocos individuais.

Um dos modos de enquadramento alto e frontal usados por Wenders advém da câmera com base de operação situada ao longo do corredor que separa a primeira fileira do proscênio. Constatamos esse posicionamento através da distância e da angulação das tomadas, cuja homogeneidade implica a localização do aparato ao mesmo tempo numa linha paralela à borda do palco e fora dele, usando equipamentos de difícil operacionalidade no interior das movimentações cênicas.²⁶³ A captação do alto resulta numa quantidade majoritária de planos fixos e minoritária de *travellings*, mas, em *A sacração da Primavera* (7 min. 35 s.) e em *Café Müller* (28min. 30 s.), por exemplo, notamos que sua imobilidade é apenas circunstancial, com leves correções de quadro visando incluir toda a ação coreográfica. Dependendo da disposição dos atores no palco, a tomada ganha abrangência variável, dos planos gerais de *Sagração*, que envolvem partes das coxias (5 min. 05 s.), aos quadros mais fechados e oscilantes de *Lua cheia* (1 h. 16 min. 08 s.), passando por diversas manifestações intermediárias.

A quantidade e a duração das tomadas amplas são determinadas sobretudo pelas características plásticas dos números, ou dos trechos selecionados para representá-los. A câmera alta desempenha papel importante no início de *Sagração* (de 4 min. 14 s. a 5 min. 45 s.), com posteriores movimentos vertiginosos sobre os conjuntos masculino e feminino da coreografia (7 min. 40 s., por exemplo). Também situa as fileiras de dançarinos de *Pátio de contatos*, que ocupam áreas por vezes opostas do palco, e auxilia as transições etárias dos grupos. Em *Lua cheia*, as incorporações coletivas do tema sobre a “felicidade” criado por Fernando Mendoza (1 h. 05 min.) e o solo de Azusa Seyama (1 h. 15 min. 40 s.) tiram proveito da visão afastada, no segundo caso acompanhando o dinamismo dos deslizamentos pelas superfícies molhadas e dos saltos sobre a rocha.

Os pequenos aglomerados humanos e as cenas isoladas de *Café Müller* propiciam um uso menos frequente do plano geral. Em compensação, a coreografia possui uma série exclusiva de enquadramentos feitos de muito alto, ainda mais inclinados que os demais, com a câmera aparentemente apoiada num varal de iluminação preso ao teto do edifício. A primeira dessas inserções tem caráter documental, exibindo técnicos e atores, em trajes cotidianos, se preparando para a apresentação (18 min., *Figura 21*). Em seguida o plano serve à fusão para o interior da maquete observada por Dominique Mercy e Malou Airaud e, adiante, como base para as imagens que os efeitos digitais sobrepõem ao pequeno palco do objeto. A tomada faz uma espécie de ilustração ao comentário de Jean Sasportes sobre Kazuo Ohno e Bausch

²⁶³ A grua, por exemplo, cuja base operatória é volumosa e demanda vários cuidados logísticos. O trilho para *dolly* acrescenta-lhe um componente impossível em qualquer outro local do teatro.

dançando nas nuvens (21 min. 15 s.) e retorna depois, no solo de Nazareth Panadero, compondo um quadro plasticamente elaborado com as presenças isoladas de Helena Pikon e Aida Vainieri e as cadeiras dispostas de maneira aleatória (35 min. 55 s).

Figura 21: *preparação do palco para Café Müller.*

Fonte: arquivo digital do filme.

Há outros planos feitos de cima que não podemos confundir com os métodos anteriores. O diferencial entre eles reside na localização da base do maquinário de filmagem, que sugere um tipo específico de tecnologia de operação: o *steadycam*.²⁶⁴ Com ele abandonamos a frontalidade característica do outro aparato, cuja presença é inconcebível nos planos laterais das cenas ou numa angulação próxima e aguda, tomados necessariamente do palco. Mas a possibilidade técnica de atingir tais resultados com o equipamento característico da abordagem imersa no espaço cênico, analisada a seguir, torna a variação um resultado intermediário do desenvolvimento natural de suas potencialidades. Em outras palavras, esses enquadramentos altos fazem parte de um leque de alternativas disponíveis para o operador que transita pelas coreografias, pouco se diferenciando das demais opções quanto à metodologia de exploração dos temas. Isso fica evidente nos desdobramentos dos planos superiores que quase quebram o eixo de frontalidade no início de *Sagração* (7 min. 27 s.) e nos que acompanham a sequência dos baldes com água em *Lua cheia* (1 h. 24 min. 45 s.).

Chegamos então ao conjunto mais propriamente “imersivo” do material captado, talvez o método central da reconfiguração da experiência coreográfica, reforçado pela eficaz

²⁶⁴ *Steadycam* é o nome comercial de um equipamento inventado por Garret Brown, em 1977, destinado a conciliar a portabilidade e a estabilidade da câmera. Os componentes básicos do aparato são o braço flexível, o suporte da câmera e o colete usado pelo operador. Cf. <https://entertainment.howstuffworks.com/steadicam1.htm>.

abordagem estereoscópica. Ponto de amálgama entre as performances do cinema e da dança-teatro, o aparato de captação ocupa sempre um lugar no âmbito coreográfico, não apenas no perímetro adjacente ao palco. O virtuosismo das imagens possui estreita ligação com o uso hábil do *steadycam*, cuja versatilidade permite ao operador transitar junto aos corpos e objetos, oscilando por múltiplas alturas e ângulos de registro. Além da contiguidade física, seu efeito de presença advém do gesto perscrutador incorporado pelo equipamento, buscando a expressividade facial, os detalhes de objetos e as texturas das superfícies. Meio privilegiado de exploração das características volumétricas intensificadas pela estereoscopia, a câmera no palco serve ao repertório mais extenso e impactante ocupado pelas coreografias principais. É o encontro expressivo de ambas as dimensões, a fotográfica e a corporal, que define o método de Wenders no desafio de reconfigurar cinematograficamente seu objeto.

A estratégia imersiva segue um modelo aproximadamente coeso de técnica de captação. A câmera se envolve no fluxo dos corpos e às vezes participa da dramaturgia elaborada por Bausch, mas não deixa de manter certa independência dos movimentos internos das coreografias. Apenas no início de *A sagração da Primavera*, Wenders arrisca-se a transpor a criação da diretora para uma sintaxe fílmica próxima do discurso ficcional, usando as dinâmicas das cenas como “texto” propício à decupagem narrativizante. Notamos esse procedimento no despertar de Silvia Farias Heredia sobre o vestido vermelho (3 min. 30 s.), quando o plano a enquadra na mesma altura, de perto, realçando seu protagonismo; e também numa súbita reação da personagem, que abandona o vestido no chão e se reúne a um grupo feminino para observá-lo, quando a câmera acompanha os movimentos da atriz, mostra as demais ao longe e desce para exhibir, em primeiro plano, o objeto de seus temores (6 min. 07 s.). Boa parte da sequência protagonizada por Andrey Berezin (8 min. 30 s.) recebe tratamento similar, culminando em tomadas baixas (13 min. 50 s.) que aguçam a dramaticidade da situação.

Nessa sequência de *Sagração* encontramos a única tentativa do cineasta de unir mostraçõ e olhares diegéticos (10 min. 55 s.), num recurso extremo de subjetivização da câmera que destoa da linha hegemônica da obra. Berezin deixa o grupo masculino e ocupa um ponto intermediário entre este e o conjunto feminino. Josephine Ann Endicott se aproxima do ator segurando o vestido vermelho. Corta para um plano próximo de Berezin, que fita a câmera com uma expressão ameaçadora. Completando o *raccord* do gesto observativo, a tomada seguinte é da atriz, no contraplano. Ela hesita, amedrontada, e corre entregar o vestido a Silvia Heredia, que vem trazê-lo novamente à câmera (*Figura 22*). A mão do dançarino surge na parte inferior do quadro e se estende para tocá-la. A moça foge e dá início a outras tentativas. Um derradeiro plano de Berezin, mantendo os olhos levemente deslocados em relação ao eixo

focal da objetiva, sugere que a “identificação secundária” da mostração subjetiva (NINEY, 2002, p. 212) simula o ponto de vista do ator, da ameaça narrativizada pela coreografia.²⁶⁵

Figura 22: Silvia Heredia entrega o vestido “à câmera”.

Fonte: arquivo digital do filme.

Apesar desses esboços iniciais, que aludem aos trechos documentários em que Bausch discorre sobre a importância do olhar, a captação organizada por Wenders se exime de interagir dramaticamente com os personagens ou de emular seus pontos de vista. A observação engendrada pela câmera mantém uma permanente mobilidade, mas quase nunca rompe o eixo da perspectiva teatral. A preservação de uma “quarta parede” que restringe o escopo do visível acontece tanto na esfera cênica, ocultando o espaço além do proscênio ou o interior das coxias,²⁶⁶ quanto na captação fílmica, onde prevalecem as regras de continuidade clássica.²⁶⁷ A câmera não emula a dança dos atores, como ocorre em certos filmes que abordam o tema,²⁶⁸ e tampouco se esforça para acompanhar o desenvolvimento das coreografias, para captá-las de improviso no calor do momento. A aparente sincronicidade da abordagem de Wenders em relação ao fluxo dos números resulta de cuidadosa decupagem prévia, que elimina percalços de foco e luminosidade, além de permitir a fluência dos gestos e deslocamentos.

Percebemos essa antecipação da coreografia nas tomadas em que a câmera ocupa um

²⁶⁵ André Gaudreault e François Jost (2009, p. 171), sob um prisma narratológico, chamam esse fenômeno de “ocularização interna secundária”: “Ela é definida pelo fato de a subjetividade da imagem estar construída pelos *raccords* (como em campo-contracampo), por uma contextualização. Qualquer imagem que faz *raccord* com um olhar mostrado na tela (...) estará ancorada nesse olhar”.

²⁶⁶ Uma exceção pontual e muito rápida a essa regra ocorre nas primeiras cenas do filme (2 min. 20 s.), quando a *Linha Nelken* passa pelo corredor de tule nos fundos do palco.

²⁶⁷ Especialmente a convenção de manter a câmera dentro do arco de 180 graus em torno do eixo da ação.

²⁶⁸ Refiro-me à reprodução, pela câmera, dos movimentos corporais filmados, seja assumindo o ponto de vista do ator-personagem, seja imitando suas evoluções sem perder o foco no sujeito.

lugar próximo ao desenrolar dos movimentos. Os rápidos trajetos dos grupos masculino e feminino de *A sacração da Primavera* são usualmente finalizados com planos frontais feitos no limite espacial das evoluções (7 min. 15 s. e 7 min. 40 s., por exemplo). Quando Aida Vainieri se levanta para abraçar Dominique Mercy, em *Café Müller* (33 min. 30 s.), a câmera oscila pouco para a centralização do encontro final de seus rostos. Em *Pátio de contatos*, na passagem dos atores que se aproximam com suas cadeiras das atrizes enfileiradas junto à parede, os planos começam mantendo as mesmas perspectivas de ambos os conjuntos, depois se adiantam ao avanço dos homens para enquadrar suas chegadas de frente e afinal abrangem o centro exato do corredor de casais (início a 48 min. 15 s.). Em *Lua cheia*, um *travelling* junto a dançarinos que circulam pelo palco termina justamente com o salto de Silvia Heredia aos braços de outros atores, captado em primeiro plano (1 h. 3 min. 10 s.). Efeito semelhante, que sobressai no uso da estereoscopia, ressurge na aproximações de Pablo Aran Gimeno (1 h. 25 min. 5 s.) e Jorge Puerta Armenta (1 h. 25 min. 15 s.), este avançando em direção à câmera, para ultrapassá-la diagonalmente. Mesmo o icônico plano fixo com o solo de Fernando Mendoza (1 h. 25 min. 35 s.) exige que o operador conheça de antemão o local certo para enquadrá-lo no lado esquerdo do quadro e a pedra no direito, mantendo simetria entre ambos.

A altura das tomadas que acompanham as coreografias no palco oscila de acordo com as potencialidades plásticas das cenas. As passagens que envolvem grupos numerosos de atores costumam ter perspectiva um pouco mais alta do que a da observação humana comum, algo que amplia o campo visível, alcançando as formações coreográficas e as figuras que evoluem nos pontos afastados. Os movimentos conjugados de *A sacração da Primavera* (7 min. 30 s.), *Café Müller* (25 min. 50 s.), *Pátio de contatos* (43 min. 50 s.) e *Lua cheia* (1 h. 04 min. 50 s.) beneficiam-se desse prisma. Já nas ocasiões com poucos dançarinos, os enquadramentos tendem a manter a altura das pessoas envolvidas, aliando o naturalismo do nível de observação ao viés intimista dos números, como em boa parte de *Café Müller* (19 min. 30 s., 21 min. 40 s. e 22 min. 30 s., por exemplo), nas filas de transição etária de *Pátio de contatos* (43 min. 33 s., 44 min. 10 s., 45 min. 55 s.), no trecho em que Nazareth Panadero é tocada simultaneamente por diversos atores, da mesma coreografia (1 h. 02 min. 30 s.), e nos beijos de Silvia Heredia e Fernando Mendoza em *Lua cheia* (1 h. 03 min. 50 s.).

A utilização da câmera baixa, em angulações diversas, também serve como indicativo da decupagem prévia. Podemos dividir o enquadramento em três funções narrativas ligadas à dramaticidade interna dos números. *A sacração da Primavera* possui um exemplo raro do plano de detalhe, das pernas das atrizes que ficam nas pontas dos pés (9 min. 32 s.), com função expositiva que predomina também na fila de atores sentados, em *Pátio de contatos* (48

min. 34 s.). A câmera um pouco abaixo da linha dos olhos valoriza tomadas próximas em ambas as coreografias, além do solo de Nazareth Panadero em *Café Müller* (36 min. 30 s.), com resultado similar à visão de parte da plateia teatral, onde o plano enfatiza a tensão e a plasticidade das cenas. Já os ângulos acentuados possuem uma dramaticidade propriamente cinematográfica, que reconfigura a significação estética das passagens. Podem aguçar de maneira ostensiva os efeitos de iluminação e protagonismo de episódios como a declaração de Azusa Seyama à plateia (“Eu sou Kiang. Meus ouvidos ouvem promessa”, a 1 h. 17 min.) e os movimentos do ator no alto da pedra (1 h. 25 min. 50 s.), ambas de *Lua Cheia*, sob a “chuva” realçada pelo refletor frontal. Mas também acrescentam efeito expressivo imprevisto, até exagerado, no *travelling* diante do grupo idoso de *Pátio de contatos* (46 min. 55 s., *Figura 23*).

Figura 23: o grupo idoso de *Pátio de contatos*, em câmera baixa.

Fonte: arquivo digital do filme.

Mencionei acima que, ao reconfigurar a experiência orgânica da dança apresentada no palco, Wenders busca harmonizar as diferentes situações de tomada, simulando o fluxo autônomo das performances. A montagem utiliza fragmentos cronologicamente desconexos para recompor a unidade das obras de Bausch, forjando a coesão espaço-temporal das apresentações integrais. A partir dos índices factuais dos planos abertos com plateias, o diretor confere verossimilhança (narrativa) ao pressuposto da natureza pública e articulada dos pormenores gestuais. Mas essa indexação documentarizante ocorre também na direção oposta, do detalhe ao conjunto, usando as intensidades verificadas na captação imersiva como referenciais “metonímicos” do impacto sensível da fruição teatral. Embora a contribuição da estereoscopia seja evidente, ela apenas intensifica um processo já iniciado pela decupagem das sequências e

pela exploração da plasticidade característica do universo bauchiano.

Esse efeito se deve principalmente aos ruídos diegéticos, das respirações ofegantes dos atores em *A sacração da Primavera* aos membros batendo na água em *Lua cheia*, passando pelas cadeiras que se arrastam e tombam em *Café Müller* e pelos murmúrios e disparos do flash da câmera em *Pátio de contatos*. A sonoplastia ambiente, valorizada também nas locações, inclui o encontro dos corpos com os materiais, maquinários em funcionamento, interjeições e pequenas frases proferidas pelos atores. A mixagem sonora dialoga com a escolha dos planos, alternando volumes e sutilezas em função da proximidade do enquadramento, estratégia narrativizante comum no universo ficcional, voltada a conferir uma coesão naturalista às fragmentações dos planos.

Já no eixo testemunhal, convém distinguir os blocos dançados entre os que se situam em ambientes escuros e restritos, que associamos ao interior do teatro, e os que recorrem a locações. No primeiro grupo, os quadros são desprovidos de planos altos e afastados, não apenas pela falta de necessidade da exposição situacional, mas também porque a natureza intimista predominante solicita enquadramentos próximos e harmoniosos com as dinâmicas das cenas. Embora as circunstâncias controladas permitam maior volume de cortes, apenas a sequência de Lutz Förster (39 min. 25 s.) apresenta uma decupagem variada, alternando planos próximos e fixos das mãos do ator, de seu rosto e de corpo inteiro, seguindo o ritmo dos gestos e da canção “O Leãozinho”. Os números restantes são captados em planos contínuos que acompanham os deslocamentos dos dançarinos com a fluidez característica do *steadycam*.

A movimentação do aparato é basicamente lateral nos casos de Nayoung Kim (54 min. 48 s.) e Silvia Heredia (1 h. 09 min. 17 s.), acompanhando a linha de um proscênio imaginário, e obedece às evoluções erráticas de Jorge Armenta equilibrando os galhos (56 min. 25 s.) e de Daphnis Kokkinos, que se despe e se veste sucessivamente para quatro atrizes dispostas pelo palco (58 min. 13 s.). O deslocamento mais sinuoso da câmera ocorre quando Michael Strecker empilha cadeiras (22 min. 45 s.), passando da tomada baixa de uma atriz que se enfia pelas pernas da base a um plano alto que mostra a última cadeira sendo cuidadosamente adicionada. No padrão geral de ambientações vazias, destaca-se a utilização de uma tela cenográfica diante da cena de Armenta, onde a projeção de motivos que lembram folhas ou algas oscilando ganha efeito plástico privilegiado na captação estereoscópica.

Nas locações, as qualidades visuais dos ambientes levam a uma profusão de planos em que os corpos são enquadrados por inteiro, mais ou menos afastados, mais ou menos imersos na plasticidade dos cenários. Todas as coreografias usam a posição intermediária do operador como fonte do eixo da estrutura narrativa, configurando o ponto de vista mais frequente e o

que melhor caracteriza a experiência observativa proposta nesses momentos. Os diálogos estéticos entre os entornos, as dinâmicas corporais e os aparatos cênicos favorecem o distanciamento: a evolução imóvel de Andrey Berezin na escada rolante (16 min. 28 s.); Dominique Mercy no túnel, em meio aos grafites de Os Gêmeos (26 min. 33 s.); os movimentos dos atores junto às linhas retas e às superfícies lisas do ateliê de Tony Cragg (1 h. 11 min. 23 s.) e da Escola de Administração e Design (1 h. 10 min. 25 s); os saltos de Tsai-Chin Yu, presa pela corda, no ambiente sombrio (1 h. 26 min. 47 s.); a *Linha Nelken* passando pelos totens no monte Haniel (1 h. 31 min. 19 s.).²⁶⁹

O conjunto eclético e numeroso das cenas desafia sistematizações, mas podemos esboçar um modelo baseado em suas estratégias de decupagem. Tratando apenas de captações feitas de planos únicos, notamos que a câmera se mantém estática no alto da escada rolante, para o número de Berezin, diante da exibição de Azusa Seyama e Fabien Prioiville na plataforma do monotrilho (1 h. 17 min. 20 s.) e, ao longe, na rua, enquanto o casal evolui debaixo da linha do veículo que passa (1 h. 19 min. 23 s.). O enquadramento possui reduzida mobilidade quando Helena Pikon se aproxima, num declive do terreno do parque (31 min. 13 s.), e quando Thusnelda Mercy gira em torno do próprio eixo sobre o curso d'água (1 h. 19 min. 48 s.). As movimentações dos atores no espaço cênico levam o aparato de captação a se deslocar nas mesmas direções com Ruth Amarante se deixando cair nos braços de Andrey Berezin (14 min. 45 s.) em dois níveis do terreno do parque; com Silvia Heredia e Damiano Ottavio Bigi, na Escola de Administração e Design, iniciando num plano próximo dos rostos e se distanciando aos poucos, à medida que os atores avançam (1 h. 10 min. 25 s.); com Clémentine Deluy e Damiano Bigi no ateliê de Cragg, aproximando-se do casal em ziguezagues sutis (1 h. 13 min. 50 s.); com Tsai-Chin Yu, no interior penumbroso, fazendo panorâmicas para acompanhar as evoluções da atriz presa pelo cabo (1h. 26 min. 47 s.); e com Dominique Mercy montado nas costas de Thusnelda Mercy, no pequeno lago do monte Haniel (1 h. 30 min. 22 s.). Já no solo de Franko Schmidt, sentado na plataforma do monotrilho, a câmera baixa o circunda, irrequieta (1 h. 18 min. 12 s.).

Outros números possuem cortes para inserções muito breves, que alteram pouco a unidade predominante dos registros contínuos. É o que ocorre nos flagrantes dos atores que empunham os holofotes no túnel, onde a câmera acompanha a movimentação lateral do carrinho no trilho, sempre mantendo o ator à direita do quadro e sua sombra à esquerda, com uma

²⁶⁹ Embora considere que a *Linha Nelken* torna *Cravos* uma das principais obras de Bausch retratadas, pelo papel estrutural e simbólico que desempenha, tomo as circunstâncias de captação como critério para incluir o movimento no rol de números apresentados em externas.

distância que possibilita aparecerem os grafites ao fundo (26 min. 33 s.); no primeiro plano final do rosto de Malou Airaldo, debruçada seminua sobre a mesa junto ao riacho (34 min. 24 s.); no detalhe de Cristiana Morganti amarrando a sapatilha, antes de se afastar na ponta dos pés pela plataforma do Complexo Industrial da Mina de Carvão (49 min. 22 s.); e no plano de conjunto que encerra a apresentação de Pablo Aran Gimeno no pequeno píer do rio (1 h. 19 min. 55 s.). Alguns cortes pontuais são provocados pelos deslocamentos dos atores: da árvore para a praça e vice-versa no número de Jean Sasportes atrás do Teatro Municipal (20 min. 28 s.); da saída do teatro para a base da escadaria que a *Fila Nelken* desce em ziguezague (38 min. 30 s.) e das esculturas de Cragg por onde Regina Advento passa rumo ao gramado com as cadeiras sobre as quais ela salta (1 h. 14 min. 22 s.). Há ainda uma alternância não-contígua, de valorização do cenário natural, da tomada com a *Linha Nelken* muito distante, no alto do monte Haniel, com um *travelling* vagaroso (1 h. 31 min. 05 s.), para a posterior passagem da formação pelos totens. O aparato se aproxima dos atores, alcança o outro lado da fila e termina com o afastamento do grupo (1 h. 31 min. 19 s.).

Significativamente, repetindo certas abordagens oscilantes dos trechos contínuos, as sequências com decupagem mais dinâmica poderiam dispensar o recurso. Os movimentos dos atores ocorrem por espaços cênicos relativamente reduzidos, a princípio facilitando registros ininterruptos com a câmera na posição intermediária. Mas Wenders parece buscar um ritmo diferenciado para esses números, ora valorizando os detalhes que tendem à sutileza dos gestos, ora participando da narrativização dos temas ou, ainda, reforçando a expressividade dramática dos movimentos ágeis.

Na abordagem detalhista podemos incluir Anna Wehrsag junto à piscina pública (44 min. 18 s.) e Barbara Kaufmann sendo coberta de terra (1 h. 28 min. 46 s.), quando a mostra alterna um quadro plasticamente complexo dos cômodos anexos, “em abismo”, e planos muito próximos da atriz no chão. Ao tipo narrativizante pertencem os números de Ales Cucek e Azusa Seyama na calçada, com o rádio portátil fornecendo uma rara fonte musical diegética (53 min. 10 s.), e de Josephine Endicott com o hipopótamo nas pedras do riacho (1 h. 20 min. 58 s.). Já os momentos de maior agilidade incluem: a apresentação de Julie Shanathan em meio ao tráfego da cidade (41 min. 30 s.); os passeios de Helena Pikon, no parque, empunhando o soprador de folhas (1 h. 11 min. 10 s.), com diversos *jump cuts* do trajeto; as sofridas evoluções de Eddie Martinez no ateliê de Tony Cragg, culminando com seu salto vertiginoso para o abraço de Andrey Berezin (1 h. 11 min. 23 s.); e o solo igualmente expressivo de Rainer Behr no alto da pedreira Oetelshofen, que termina com o ator escalando uma elevação de terra (1 h. 22 min.). Em todas as ocasiões notamos a mencionada prevalência de quadros

que centralizam verticalmente os corpos inteiros, valorizando os cenários, intercalados com planos médios (“americanos”) que favorecem as expressões faciais. O acréscimo de planos detalhes de rostos e gestos é eventual.

Merecem destaque as cenas no interior do monotrilho, breves quadros aparentemente desconexos tendo como testemunha a estranha figura de Dominique Mercy com orelhas postiças e a mão espalmada no ar. Os planos com ele sentado no fundo do vagão sugerem que, apesar da pouca diferença de altura das câmeras, as tomadas do restante do carro simulam o olhar do personagem. Esse observador de aspecto onírico legitima o viés surrealista da pantomima monstruosa de Aida Vainieri com o travesseiro (37 min.) e dos giros de Thusnelda Mercy (1 h. 19 min. 28 s.). Além de constituir a metáfora do espaço fantasioso que transita acima da vida urbana, o monotrilho fornece elemento visual de transição para a passagem da *Linha Nelken* (38 min. 30 s.) e para os números de Julie Shanathan (40 min. 35 s.) e Azusa Seyama e Fabien Prioville (1 h. 19 min. 23 s.) debaixo da linha férrea.

Ainda quanto às estratégias de montagem, é notável a utilização de elementos internos às coreografias para suavizar as rupturas entre as sequências que envolvem situações díspares de tomada. Em parte essa transição já ocorre com os destaques dados, no final de cada bloco dançado no palco, aos atores que protagonizarão os testemunhos seguintes. Mas encontramos também outras modalidades do recurso, seja através de objetos cênicos (as cadeiras de *Café Müller* e *Lua cheia*, que aparecem, respectivamente, nos números de Michael Strecker empilhando os móveis e Malou Airaud no riacho), seja de aspectos da cenografia (a plataforma do monotrilho onde se apresentam Azusa Seyama e Fabien Prioville, a água de *Lua cheia* e das cenas no riacho, a terra das passagens nos cômodos sombrios, na pedreira Oetelshofen e no monte Haniel), ou ainda de motivos coreográficos (o gesto de se debruçar na mesa que unem Aida Vainieri em *Café Müller* e Airaud no curso d’água, os giros de Thusnelda Mercy na estação e no riacho, o abraço de Pablo Gimeno na atriz antes dele se apresentar no mesmo cenário, a evolução de Regina Advento pelas cadeiras no parque e os saltos das atrizes em *Lua cheia* e, por fim, a fusão que insere Rainer Behr, subindo a elevação de terra, no alto da pedra do espetáculo teatral).

A sonoplastia desempenha papel transitório importante, com a rápida antecipação dos temas musicais dos números vindouros e das vozes *over* de seus protagonistas. Essa tessitura sonora adquire tamanho peso que mesmo o silêncio eventual, em vez de contrariá-la, participa de seu efeito. Há ainda um uso peculiar da assonância, quando os barulhos dos pés batendo na água, em *Café Müller*, se misturam aos estalos da corda que segura Tsai-Chin Yu no cenário sombrio (1 h. 26 min. 40 s.). No interior dos blocos testemunhais, o som garante a ancoragem

documental dos registros coreográficos, principalmente através das locuções memorialísticas.

Graças aos olhares alusivos que os acompanham e ao clima onírico das ambientações, os números secundários parecem “avessos” dos retratos silenciosos, exibindo as camadas imaginativas das subjetividades afetadas pelo sentimento de luto. Essa configuração fabulosa difere da ludicidade das obras principais, realçando, por contraste, o repertório crítico e institucional que as atravessa. Os testemunhos mantêm a coesão do eixo histórico do filme, equilibrando os polos de evasão coreográfica e impedindo que seu interesse fique restrito ao desenrolar performativo. As cenas com Bausch e os depoimentos *over* dos atores mobilizam a reflexão do espectador e levam-no a problematizar a esfera sensorial da experiência coreográfica. As marcas situacionais da elaboração conjunta do filme entrelaçam o legado artístico da diretora, as individualidades da companhia e os métodos de Wenders para reconfigurar a dança através da linguagem fílmica.

Reunindo estratégias documentais díspares, o filme deve muito de sua unidade plástica à reincidência do olhar como tema privilegiado nos registros. Os olhos de Bausch, que servem de estímulo reflexivo para os depoimentos, são amiúde mencionados pelos atores e exibidos nas imagens de arquivo. O olhar que unia a diretora a seus pupilos e admiradores é a referência especulativa do vazio que configura seu luto. Essa perda não pode se fazer presente, subjetivizada, senão nos olhares diretos e limpos de artifícios das autoencenações silenciosas. Os retratos selam o diálogo especular entre os indivíduos que se exibem e os que filmam-assistem, paralisados pelo regime de historicidade comum. A breve suspensão do universo performático da dança-teatro, agora performando a observação mútua (ou pelo menos a consciência recíproca), realiza uma sutura experiencial dos tributos de Wenders e dos dançarinos. Ali todos parecem dirigir-se à figura imaginária de Bausch, unindo sua memória intangível à encenação presente da perda.

O olhar coreográfico voltado à câmera não deixa de também demarcar a situação de filmagem, aproximando os pontos de vista do espectador e do aparato fílmico. O efeito ocorre com viés interpelativo mais claro na oferta de Helena Pikon usando a saia florida como buquê (32 min. 05 s.) e na frase “Isto é carne de porco” proferida por Cristiana Morganti (49 min. 17 s.) antes de iniciar o solo (*Figuras 24 e 25*). Mas são casos extremos, nos quais o aparato de captação incorpora a única esfera testemunhal presumível em seus respectivos ambientes, remotos e desertos. O gesto adquire natureza fundamentalmente performática nas apresentações de palco, elaboradas para a fruição da plateia do teatro, um espaço funcional que condiciona tanto a maneira de exibição dos corpos quanto os eixos em que a câmera se deslocará.

Figura 24: Helena Pikon oferece o vestido.

Fonte: arquivo digital do filme.

Figura 25: Cristiana Morganti declama “Isto é carne de porco!”

Fonte: arquivo digital do filme.

Nos *raccords* subjetivizantes de *A sacração da primavera* já percebemos as marcas de certa ambiguidade entre o ato de flertar com o equipamento de filmagem e o de posar para ele. Quando a câmera apreende a expressividade dos atores, nos enquadramentos frontais, seus olhos jamais se concentram de fato na objetiva, mesmo que apontem nessa direção. Há ali uma ausência coreográfica daquele *ver* efetivo que, nos retratos individuais, documentariza a interlocução fílmica. Em *Pátio de contatos* (45 min. 55 s.) e no solo de Azusa Seyama (1 h. 17 min. 35 s.), por exemplo, a encenação voltada à plateia teatral não se altera à presença do aparato de captação. As tomadas de perfil oferecem outras perspectivas do gesto, em ângulos variados, às vezes simulando brevemente o olhar direto, como nas passagens da *Linha Nelken*, para em seguida negar a impressão. O olhar dos corpos que dançam é um ato exibicionista e

não contemplativo.

A ideia da visão continua presente nos enunciados que abordam sua *falta*, em especial a privação voluntária do dançarino, sob os auspícios da diretora. O tema é introduzido na passagem de arquivo, transcrita acima, em que a diretora fala da importância do posicionamento dos olhos sob as pálpebras fechadas. A função de gatilho emocional reservada a um gesto ocular significativamente invisível, combinada com a metáfora do aprendizado pela leitura (“é tudo uma linguagem que você pode aprender a ler”), desloca a noção de visualidade para um domínio interior, afetivo, autoconsciente. A imagem expressiva de Bausch dançando com os olhos fechados, em *Café Müller* (30 min.), dá ensejo a uma série de números cujos protagonistas atuam da mesma forma, inclusive em locações externas, como os giros de Thusnelda Mercy saindo do monotrilho (1 h. 19 min. 30 s.). Os olhos muito abertos e vivazes, mas que não fitam, são parecidos com esses olhos ausentes, desnecessários para a realização do essencial. Sua marca é a intransitividade, uma falta de interlocução com algo que se dê efetivamente a observar. Isso de certa maneira remete à premissa questionadora de Wenders, empenhada em decifrar a delicada e penetrante atenção que Bausch dirigia ao mundo. A resposta permanece enigmática, mas sugere o mistério gestual que o filme busca desvendar. A “visão absoluta”, que ultrapassa a esfera propriamente ótica e se realiza como consciência espaço-corporal, é o *Mu* bauschiano que atrai o interesse de Wenders.

O olhar investigativo que o cineasta dedica aos olhos do Outro pertence a uma estratégia pormenorizada de abordagem que toma o corpo e o gestual como elementos de exploração documentária. Embora não constitua a única ferramenta do impulso objetivista que imprime veracidade à articulação dos fragmentos coreográficos, a sugestão sinestésica da estereoscopia é decisiva para a incursão no desvelamento dos volumes e das texturas das superfícies. Nessa adesão aos poderes reveladores da tecnologia, fascínio reincidente no universo wenderiano, a investigação da dança-teatro parece tributária de um desejo cientificista pelo esgotamento do objeto, por uma inspeção detalhada de seu “corpo” no laboratório do espaço cênico.²⁷⁰ O procedimento geral de quebra das organicidades possíveis desenha um trajeto errático desde a individualização dos membros da companhia, destacando as partes que se amalgamam nos números coletivos apresentados, até a decupagem das criações, dos episódios cênicos e dos gestos. O olhar ocupa o núcleo indivisível desse caminho dissecador, simbolizando o éthos

²⁷⁰ Enquanto o universo lúdico de Bausch mobiliza o apreço de Wenders pelas atrações, o esforço para captar as minúcias dos movimentos corporais possui ancoragem histórica um pouco mais antiga, reverberando os desígnios cientificistas das investigações de Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey com aparatos pré-cinematográficos. Nesse aspecto, *Pina* representa a conciliação das heranças lúdicas e científicas que desembocaram no advento do cinema, depois do elogio às primeiras feito pelo cineasta em *Um truque de luz*.

memorialístico documentário que os retratos incorporam.

Quanto mais a abordagem de Wenders se aproxima do objeto coreográfico, por outro lado, maior o comprometimento formal entre ambos. No interior do fenômeno performático, a experiência do Outro que norteia o discurso documentário de *Pina* possui natureza abstrata e sugestiva, emulando a própria metodologia da dança-teatro, que resiste a fornecer significados prontos ao espectador.²⁷¹ Não há margem para interferências do dispositivo cinematográfico na configuração original dos temas, e Wenders tampouco o elabora visando traduzir ou contextualizar as técnicas corporais ou as referências estéticas adotadas. Sua abordagem reside justamente em preservar a riqueza plástica das circunstâncias, mesmo nas passagens de narratividade mais eloquente, assimilando os elementos criativos elaborados por Bausch e seus colaboradores (iluminação, figurinos, cenários, trilha musical, cenografia) e deixando-se conduzir pelas evoluções dos dançarinos no espaço e pelos detalhes gestuais.

O processo que leva da desconstrução visual dos números dançados à reconstituição de sua fluidez orgânica equivale a uma mudança inevitável de regime perceptivo. Os artifícios técnicos usados por Wenders para reconfigurar a singularidade das apresentações descaracterizam a relação fixa e distanciada que a dança-teatro estabelece com o público no espaço para o qual foi concebida. Além da diferença básica de fruição dos suportes (todo o público do cinema vê as mesmas imagens e ouve os mesmos sons, independente da posição do espectador), há o fato de que os detalhes, as oscilações das tomadas e os ritmos das alternâncias de perspectivas apresentados no filme são impossíveis no ambiente teatral. A ideia de revelação das coisas pelo cinema retorna aqui para desvendar o microcosmo do corpo que dança, inacessível até mesmo às plateias mais próximas dos espetáculos.²⁷²

Isso não abala o predomínio formal do objeto coreográfico, pelo contrário, atesta a submissão do dispositivo às suas especificidades. Mas, retornando ao paradoxo do termo “videodança”, o amálgama filmico de ambos, por natureza, é esteticamente indissociável do suporte audiovisual. Embora façam parte da esfera factual captada pela câmera, a abstração temática, a plasticidade e a riqueza cinética da dança-teatro de *Pina* passam a constituir ferramentas expressivas cinematográficas, emolduradas pelas instruções de leitura características dos campos discursivos do cinema.

Assim, considerando suas tradições estilísticas, a fruição das dinâmicas gestuais, dos

²⁷¹ “O teatro pós-dramático não formula um sentido pré-definido, ele dá ênfase à materialidade do corpo e à sua energia. Os gestos são percebidos como realidade, antes de qualquer significação. (...) O espectador é convidado a fazer suas próprias conexões de sentido em relação ao que é apresentado em cena” (SILVEIRA, 2015, p. 116).

²⁷² No terceiro capítulo desta pesquisa, na parte sobre “O nada”, realço a adesão de Wenders a uma ideia revelatória do cinema, na linha de Siegfried Kracauer, André Bazin e, principalmente, Béla Balázs.

jogos de volumes e cores, das inspirações surrealistas e dadaístas das passagens e do contato dos atores com os materiais fica muito próxima das vertentes experimentais do cinema, centradas nos aspectos formais, dinâmicos e sugestivos dos objetos.²⁷³ O registro global permanece alinhado a certa fidelidade histórica, mesmo porque a dimensão estética ajuda a singularizá-lo, mas se deixa tomar pelo impulso contemplativo, entre voyeurístico e hipnótico, da estética experimental. A imagem reduzida a seus apelos sensoriais adquire uma configuração poética e “irreferente”, segundo a terminologia usada por Dominique Noguez (2010, p. 42) para definir os signos que “visam menos a seus referentes do que a si mesmos”.²⁷⁴

As interações entre o movimento do *steadycam* e o universo diegético podem gerar um efeito de subjetividade observadora que recebe ampla utilização na esfera ficcional.²⁷⁵ Mas o equipamento leva também a sugestões opostas, quando a mobilidade do aparato deixa de servir à diegetização do olhar e contribui para a fluência dos movimentos internos e de sua reconstituição posterior na montagem. É o que notamos na mostra predominante dos números dançados de *Pina*, onde os deslocamentos corporais, os cenários e a trilha musical compartilham um regime expressivo diferenciado, sempre essencialmente cinematográfico, porém unindo as faces coreográficas que envolvem a dança e o ato de filmá-las. Nessas passagens, o manuseio da câmera realiza sua própria coreografia, elaborada a partir do objeto coreográfico. *Mis en phase*, segundo Roger Odin,²⁷⁶ ainda que voltada a um efeito menos ficcionalizante do que performativo. O filme então materializa a experiência performática ao mesmo tempo em que a registra.²⁷⁷

²⁷³ “(...) de um primeiro ponto de vista estético, é ‘experimental’ todo filme onde as preocupações formais comandam (entendemos por ‘preocupação formal’ todo interesse ligado à aparência sensível ou à estrutura da obra, sem levar em consideração o sentido que ela veicula). Dito de outra forma, o cinema experimental é a arte do cinema incluída naquilo que há de mais artístico – quer dizer, de mais formal, de mais subjetivo e, ao mesmo tempo, de mais subversivo” (NOGUEZ, 2010, p. 32 – grifos no original). A ideia da dissecação dos movimentos corporais lembra o paralelo feito por A. L. Rees (1999, p. 69-70) entre Wenders e o cineasta experimental Stan Brakhage. A autópsia registrada por Brakhage em *The act of seeing with one’s own eyes* (1971), por exemplo, ilustra o encontro do detalhismo cientificista com a exploração da potencialidade plástica da anatomia humana.

²⁷⁴ A conjugação dos aspectos performático, textual (documentário) e episódico aproxima *Pina* das vanguardas cinematográficas dos anos 1920 e 30. Conforme aponta François Albera (2005, p. 80), ao tratar do período, “se é necessário considerar a dimensão de ‘performance’ desse cinema e não somente de ‘texto’ (...), devemos também ter em conta sua dimensão textual, codificada, como em *Balé mecânico* e *Cão andaluz*”.

²⁷⁵ A classificação de Gaudreault e Jost (2009) não menciona diretamente esse modelo de ocularização. Talvez possamos considerar que se trata de uma “ocularização zero”, sem fonte diegética, porém acrescida de efeitos “subjetivizantes”, que reproduzem as oscilações de um corpo (imaginário) presente na cena. “Quando a imagem não é vista por nenhuma instância intradiegética, nenhum personagem, quando ela é um puro *nobody’s shot*, como dizem os americanos, falaremos de ocularização zero. O plano remete então ao grande imagista, cuja presença pode ser sentida com maior ou menor intensidade” (GAUDREAU e JOST, 2009, p. 172).

²⁷⁶ “Por *mise en phase*, compreendo o processo que me conduz a *vibrar ao ritmo* daquilo que o filme me dá a ver e a ouvir. A *mise en phase* é uma modalidade de participação afetiva do espectador no filme” (ODIN, 2000, p. 38 – grifos no original).

²⁷⁷ Invocando o conceito de “figura” proposto por Jacques Aumont, Roger Odin (2000, p. 123) aborda *Le tempestaire* (Jean Epstein, 1947) como obra na qual “o ato de enunciar se identifica com o enunciado do ato:

O primeiro efeito dessa abordagem reside no fato de muitas cenas coreográficas parecerem rarefeitas de marcas subjetivas de natureza estritamente ética, de uma individualidade empírica que a câmera pudesse incorporar no âmbito da ação filmada. É inconcebível a presença de um observador humano que flutue sobre os corpos, ou que, insinuando-se pelo espaço cênico, permaneça invisível nos contraplanos e nas tomadas gerais do palco.²⁷⁸ Isso faz parte da estratégia imersiva de Wenders, mas, de qualquer maneira, constitui um resultado colateral da eficácia ilusionista do equipamento, um obstáculo que a técnica de registro impõe à diegetização do olhar constatativo. O artificialismo estetizante de suas imagens carrega uma espécie de “impossibilidade orgânica”, que desumaniza o ponto de vista e encerra o discurso fílmico na experiência cinematográfica em si mesma.²⁷⁹

A decupagem e a habilidade dos operadores de câmera dão a esse limite um sentido positivo, baseado na performance da captação e no esmero plástico da imagem. Operado “em fase” ao sabor da dinâmica dos corpos, o *steadycam* submete a mostraçãõ a uma leitura abstracionista gerada pelos fragmentos filmados e não mais, apenas, pelas circunstâncias de filmagem. O virtuosismo técnico reforça a natureza fronteira da concepção estética de *Pina*, aproximando-a das vertentes contemplativas do cinema experimental e, conseqüentemente, de seus modelos peculiares de enunciação. O protagonismo do “grande imagista” coreográfico desestabiliza a instrução documentarizante da obra e produz uma descrição enunciativa diversa daquela que predomina em tomadas gerais abarcando a plateia, baseadas no modelo expositivo objetivista, cujo fiador pressuposto legitima-se através da própria ocultação. Também os retratos em estúdio conotam a presença de Wenders e da equipe, demarcando sua adesão ao éthos memorialístico e sentimental de cada protagonista.

O segundo efeito da fluência coreográfica das imagens é de natureza temporal. Ainda que não inscreva eticamente o seu ponto de vista documentário, a plasticidade do *steadycam*

quando o filme fala do cinema como um operador de reflexão sobre o tempo e sobre o espaço, o faz operando um trabalho sobre o tempo e o espaço; (...) quando ele procura me conscientizar sobre a dimensão mágica do cinema, ele faz mágica; quando me fala do posicionamento do espectador, me faz compartilhar esse posicionamento, etc. Em suma, o filme faz aquilo que ele diz. Essa combinação de *autorreferencialidade* e de *ação* caracteriza, sabemos, a *performatividade* (...)” – grifos no original. Guardadas as respectivas especificidades, tais aspectos podem ser verificados em *Pina*, e contribuem para sua natureza metadiscursiva.

²⁷⁸ Nos termos de François Nizy (2002, p. 212), essa “identificação secundária” precisaria ser ancorada no ponto de vista de um sujeito presente no espaço-tempo diegético, através de uma “visão em ato”. O autor se refere à ficção, mas o conceito não deixa de servir à análise do discurso documentário.

²⁷⁹ Descrevendo as propriedades do posicionamento de câmera, Edward Branigan (1984, p. 63) inclui o seu papel em determinar a “possibilidade” e a “impossibilidade” do espaço: “Uma cena usual do filme clássico é narrada como do ponto-de-vista de um observador capaz de se movimentar pelo recinto. Na medida que a câmera é localizada num lugar ‘impossível’, a narração questiona sua própria origem, isto é, sugere uma mudança narrativa. (...) A súbita mudança na narração ocorre através da negação de uma convenção (posição de câmera possível, observadores possíveis) e não significa automaticamente que o filme se tornou modernista, mas apenas que houve uma mudança na narração”.

reúne o ordenamento do mundo e o gesto de filmá-lo, incorporando a fluidez tecnológica e as marcas da simultaneidade que a inscrevem no transcurso dos fatos captados. Se a proposta de dançar com os olhos fechados insinua as afinidades fenomenológicas entre a metodologia de Bausch e a exposição dos atores ao risco e ao imprevisto que permeia a trajetória ficcional de Wenders,²⁸⁰ o sentido de temporalidade que mobiliza ambos os criadores privilegia de modo análogo o imediatismo, a urgência do evento que irrompe das circunstâncias geradas pelo ato criativo. A própria ocultação da subjetividade enunciativa do registro auxilia a preservar a sincronia dos respectivos atos de linguagem. A mostraçã filmica enuncia nos tempos da dança-teatro, o cronológico e o coreográfico, pois, abstendo-se de incorporar um sujeito observador imaginário, compartilha o éthos discursivo de Bausch, fiador situacional das alusões e simbologias dos espetáculos.

Notamos, assim, que o apreço de Wenders pela estereoscopia está ligado à presentificação da diegese, ao efeito de “estar ali” que envolve o observador no universo retratado. A técnica permite ao cineasta buscar os efeitos de síntese temporal e pregnância que Jacques Aumont (2004, p. 101) aponta como dois dos elos originais entre o cinema e a pintura. Não que o diretor ignore os aspectos figurativos das coreografias de Bausch, pelo contrário, mas seu fascínio vai além, repetindo o proverbial interesse de Georges Méliès na reprodução cinematográfica das folhas balançando ao vento (p. 34).²⁸¹ As sensações valorizadas pelo cineasta são menos hápticas do que presenciais, reveladoras nem tanto da esfera tátil dos corpos e objetos quanto da “verdade” espaço-temporal do mundo registrado. Isso ficaria mais evidente nas duas obras posteriores em que Wenders utiliza a estereoscopia, o segmento sobre a Filarmônica de Berlim de *Catedrais da cultura* e o longa-metragem ficcional *Os belos dias de Aranjuez*. No segundo caso, a adaptação do texto de Peter Handke recebe tratamento minimalista, onde o efeito estereoscópico serve à valorização dos cenários bucólicos, literalmente das folhagens que tremulam ao redor dos atores.

Mas os diferentes modelos enunciativos adotados por Wenders em *Pina* geram tipos diversos do “estar ali” construído estereoscopicamente. Nas apresentações principais, sem o

²⁸⁰ “Ponto de conexão inicial e predominante entre a fenomenologia e a coreografia de Pina Bausch é, naturalmente, a corporalidade. (...) A impossibilidade de extrair ideias determinadas e inequívocas do trabalho de Pina Bausch já indica que, em suas coreografias, o corpo não serve como instrumento para produzir pensamentos. Não há um conhecimento que é produzido através do corpo, mas um conhecimento que vive no corpo, habita nele” (STAEHLER, 2009, p. 351).

²⁸¹ “É tudo isso que o cinematógrafo vira de cabeça para baixo, que ele ultrapassa definitivamente com seus efeitos de realidade, *inocentes*, e inocentemente perfeitos. A atmosfera continua aí impalpável, e, se se quiser, irrepresentável; mas não deixa de estar presente no cintilar das folhas (...). É de acordo com o trabalho pictórico que se mede o melhor do milagre do cinematógrafo: ele substitui, com efeito, as centenas de folhas duramente pintadas, uma por uma, em um Théodore Rousseau, pelo aparecimento imediato de *todas* as folhas. E, além do mais, elas se mexem...” (AUMONT, 2004, p. 36 – grifos no original).

apoio de um sujeito participante das circunstâncias com o qual o espectador possa identificar-se, o regime poético das cenas coreográficas instrui o distanciamento contemplativo mencionado acima. A saturação de estímulos ostenta seu caráter de artifício, concentrando os sentidos do espectador na superfície fílmica do amálgama de expressividades. Algo semelhante ocorre na confluência performática dos movimentos dos dançarinos e da câmera, gerando uma unidade perceptiva que, embora marcada pelo efeito de imediatismo, não se distingue do fluxo construído pela harmonia entre os passeios da câmera e a sucessão de imagens.

Já nos blocos testemunhais, que apresentam maior naturalismo no uso do *steadycam*, a percepção volumétrica da estereoscopia parece mais próxima da ideia de *experiência*. Tornando-se anatomicamente possível, o olhar sugerido pela câmera participa da esfera fática das performances e agrega à sua fruição um componente próprio de simultaneidade. O domínio do estético é atravessado então pelo domínio do vivido. Não por acaso, o diretor considera os retratos como o resultado mais bem-sucedido da técnica estereoscópica de *Pina*, realçando a harmonia da sensação de presença física dos rostos filmados com o intimismo das situações de filmagem (o estúdio sem adereços, a solidão dos atores, o silêncio).²⁸² Ali, o distanciamento cabe aos atores, próximos contudo inacessíveis, fechados em suas autoencenações minimalistas. A falta de interlocução com o diretor ameniza a carga emocional das circunstâncias, mas realça o vazio do luto que ninguém precisa verbalizar (*Figuras 26 e 27*).

Figura 26: Ruth Amarante.

Fonte: arquivo digital do filme.

²⁸² “Eu estava sozinho com eles. Eu disse que queria fazer uma sessão de pintura. Você podia simplesmente sentar ali e às vezes olhar o pintor como a um amigo. Mas sobretudo eu queria que eles se sentissem sós e entregues aos próprios pensamentos. Essa foi a grande revelação, porque eu tinha meu pequeno monitor 3D diante de mim e estava sentado atrás da câmera, então eles não podiam me ver. Eles estavam totalmente sozinhos, apenas encarando as lentes da câmera, e foi um verdadeiro choque para mim perceber que o 3D fazia algo que eu não havia visto antes, que eu não havia visto nas grandes coreografias de palco. Eu percebia haver profundidade e espaço, mas não que um corpo seria capaz de ganhar volume. [Nos retratos] O corpo era roliço e o rosto uma paisagem e [havia] uma presença daqueles atores” (<https://brickmag.com/an-interview-with-wim-wenders/>).

Figura 27: Daphnis Kokkinos.

Fonte: arquivo digital do filme.

Ao reencontrarmos o olhar como tema reflexivo na obra de Wenders, notamos que sua problematização dialoga, de maneira especular, com a simbologia visual do método exploratório filmico. Cada tipo de interação ocular dos sujeitos com a câmera insinua uma postura semelhante do aparato de captação, o mesmo ocorrendo nas técnicas narrativas que espelham as configurações dramáticas. A câmera fita os atores que se prostram diante dela, assimila os ambientes que envolvem os números em locações e cria seus próprios jogos coreográficos no espaço cênico das performances principais, fingindo compartilhá-los com uma assistência teatral, assim como os atores que ignoram a objetiva. Em suma, quando se afasta do olhar interpelativo, a mostra deixa de subentender uma presença observadora e o ver-filmar documenta sua própria natureza de performance. No trajeto inverso, os retratos silenciosos que presentificam os membros da companhia fazem o mesmo com Bausch e Wenders, através dos olhares que atestam suas ausências.

Wenders ensaia sua participação no pacto criativo com os sujeitos, deixando que estes ensaiem as performances de suas experiências e afetos. Repetindo o eixo especular que interconecta olhares e câmera, o impulso metalinguístico se repete nas investigações provocativas de Bausch, nas reflexões e nos exercícios coreográficos dos dançarinos e, por fim, no laboratório sinestésico do diretor, que esmiúça o olhar das próteses de captação e usa-as para decifrar visualmente a tangibilidade. O fascínio complementar pela tecnologia e pelos mistérios que ela desvenda possui algo de inocente, uma valorização lúdica do “estar ali observando” que se confunde com a epifania imagética da experiência humana. A partir desse impulso primitivo de exploração do cinema, Wenders busca vencer o obstáculo fenomenológico que torna a dança um dos eventos do mundo cuja representação está fadada a parecer insatisfatória.

6 CONCLUSÃO

Os documentários de Wim Wenders desenvolvem suas homenagens sob o prisma da subjetividade. Sem recorrer a fontes externas para embasamento crítico ou histórico, o viés persuasivo do tributo ancora-se na afirmação da empatia do cineasta pelos temas abordados. A base autorreferente permite ao discurso apologético wenderiano propor expectativas de leitura diversas daquelas que costumam vigorar em trabalhos educativos, institucionais e jornalísticos sobre personalidades notórias. A escrita documental do cineasta não busca se legitimar através da fidelidade a eventos ou características do mundo empírico, e sim como reconfiguração de experiências pessoais geradoras de emoções, juízos e memórias. Todos os filmes do *corpus* de base possuem um eixo textual argumentativo e analítico, que sobressai nas locuções do diretor e dos personagens ficcionais, no uso ilustrativo de citações diretas de obras alheias e no aporte explicativo dos depoimentos. Mas a problematização dos assuntos, intimista e confessional, mantém os vínculos afetivos como parâmetros articuladores dos relatos.

Cada obra apresenta uma singular combinação narrativa entre recursos expressivos próprios aos campos documental, ficcional e experimental. As fórmulas de narratividade que dialogam com tradições da esfera documentária concentram-se na dimensão do vivido: o contato do cineasta com os universos criativos, os relacionamentos entre os sujeitos, suas atividades e o ato de filmá-las. A presença do diretor nas circunstâncias de captação, sugerida ou evidente, participa de uma embreagem espaço-temporal construída através da exploração dos cenários urbanos. Wenders exhibe os bastidores dos dois projetos dominados por encenações dramatizadas (*Um filme para Nick* e *Um truque de luz*), ocultando o aparato, a equipe e a si mesmo nos filmes cujos métodos observativos ou imersivos de filmagem instruem leituras menos ambíguas sobre seus registros (*Tokyo-Ga* e *Pina*).

Os paradigmas narrativos e visuais das esferas ficcional e experimental contribuem para que os afetos sejam representados como performance, não apenas racionalizados e expostos verbalmente. As reconstituições encenadas, as montagens episódicas e em arcos dramáticos, os diálogos com gêneros, as trilhas sonoras expressivas e a valorização da plasticidade dos universos retratados interpelam o espectador por uma via lúdica, sensorial e contemplativa. O ambiente *noir* que envolve a concepção de *Lightning over water*, as tomadas impressionistas dos cenários de Tóquio, a emulação visual do primeiro cinema e a imersão plástica nas coreografias de Pina Bausch permeiam os registros factuais com estímulos de natureza abstrata, irredutível à linguagem descritiva, que pertencem a uma dimensão propriamente estética do vivido.

Os repertórios criativos dos protagonistas permitem ao cineasta realizar intercâmbios com seu próprio trabalho, utilizando os temas para declarações de princípios intelectuais e artísticos. Essa relação dialógica possui duas faces complementares. A primeira se exhibe *in loco*, no registro dos universos produtivos alheios e da própria experiência de abordá-los. A autoencenação do diretor parece mimetizar seus personagens ficcionais que manuseiam equipamentos de captação e refletem sobre a experiência de utilizá-los, absorvida pelos enredos.

A outra via dialógica tem natureza retrospectiva. Embora a captação das atividades não seja desprovida de questionamentos imediatos e espontâneos dos participantes, a problematização da experiência de filmar se desenvolve de maneira mais evidente e sistemática na fase de organização do material fílmico. O trabalho de montagem e acabamento das obras recebe significativo destaque nas locuções digressivas, formuladas a partir de memórias pessoais, situando tanto o contexto de filmagem quanto o de sua ressignificação posterior. O que sobressai nas especulações é a incerteza quanto à eficácia representacional do dispositivo. Nos textos de Wenders, mas também nos dos atores de *Pina*, por exemplo, predominam o caráter abstrato e fugidio dos eventos e a impossibilidade de se elaborar um juízo fechado sobre os fatos e os assuntos abordados.

Enquanto as estratégias narrativas ajudam a constituir o *páthos* afetivo do enunciado fílmico de Wenders e as problematizações vocalizadas acrescentam-lhe um reforço lógico, ambas as instâncias confluem para asseverar a “adesão ética” do diretor aos homenageados. Não se restringindo à afirmação textual de afinidades morais e profissionais, que em certos casos parece contraditória com as práticas adotadas (a exposição do sofrimento que Ray procura evitar, o elogio ao imprevisto repudiado por Ozu), esse vínculo resulta da articulação de todos os materiais fílmicos, inclusive as performances. A partir do conceito de *éthos*, portanto da imagem de si que os sujeitos constroem diante da câmera e que Wenders reelabora na finalização, compreendemos os métodos a que este recorre para afirmar sua proximidade com os envolvidos, para legitimar-se como fiador do tributo fílmico.

A adesão ética estrutura-se, a princípio, na ideia de parceria. Os pactos narrativos previstos pelas estratégias de trabalho solidarizam os participantes já pela concordância com os jogos de encenação que performam esse intercâmbio. Nos duplos papéis que aceitam desempenhar diante da câmera, os sujeitos partilham suas naturezas sociais e dramáticas de maneira quase sempre simultânea, isto é, diretor e convidados representam “personagens” dos mesmos regimes de veracidade. O ato de encenar, ostentado até nos rituais cotidianos dos anônimos japoneses, une os retratados ao diretor na consciência do dispositivo fílmico, mas também no desempenho das respectivas atividades. Ray, Ozu, Skladanowsky e Bausch

aparecem criando, como Wenders igualmente se exhibe, ao mostrá-los.

Além disso, os convidados guiam a enunciação reflexiva com uma frequência que a verve protagonista do diretor talvez não permitisse antecipar. Depoimentos confessionais e especulativos das pessoas abordadas pelo diretor possuem grande importância em todo o *corpus* de base, culminando na hegemonia das vozes dos atores em *Pina*. Wenders evita questionar os participantes, assumindo diante deles uma postura de respeitosa cumplicidade. Seus comentários *over* reagem positivamente às manifestações verbais filmadas, conferindo-lhes valor incontroverso e amiúde pedagógico.

As locuções harmonizam o agenciamento do discurso fílmico e os exercícios performativos. Os textos autorreferentes atestam a veracidade dos eventos reconstituídos quando o cineasta se apresenta como seu fiador experiencial (*Um filme para Nick* e *Tokyo-Ga*), reforçam a fictividade através de uma testemunha imaginária (Gertrud em *Um truque de luz*) ou asseveram a natureza abstrata da representação (os atores de *Pina*). Construto valorizado pelo diretor, às vezes adquirindo viés que poderíamos considerar exibicionista, sua associação com a figura do megaenunciador das obras incorpora o éthos discursivo que as organiza e unifica. O diálogo entre a megaenunciação global e as camadas enunciativas internas sela a adesão ética legitimadora da homenagem e contribui para o amálgama do gesto criativo filmado com o gesto criativo de registrá-lo.

Unindo as vias experiencial e expressiva de reflexão, o documentarismo de Wenders *ensaia* o resgate cinematográfico de memórias, identidades e afetos. Na esfera do vivido, ou do ensaio como tentativa, esse impulso realiza-se pela mobilização dos temas “em ato”, ao longo dos intercâmbios criativos com os sujeitos. Depois, na organização dos repertórios captados, o cineasta problematiza as filmagens, estrutura-as narrativamente e faz do próprio discurso um objeto de especulação. Convém ressaltar, através de fontes secundárias, que todos os filmes do *corpus* de base passaram por reconfigurações em algum ponto avançado dos trabalhos. As mudanças envolvem principalmente o acréscimo das locuções *over*, mas também o reordenamento dos materiais e até novas filmagens. É sintomático esse esforço de Wenders para alterar os projetos iniciais, ou sua formatação anterior, como se as obras lhe parecessem insatisfatórias sem uma visada metadiscursiva mais eloquente.

O predomínio de uma ética propriamente ensaística no documentarismo de Wenders é antecipado, em nível pré-discursivo, pelo conhecimento enciclopédico sobre sua filmografia e sobre as referências externas que se impõem ao cinéfilo familiarizado com esse repertório. Os enredos ficcionais e as constantes aparições midiáticas do diretor anunciam os tópicos da memória, da identidade e da imagem, os métodos performativos de trabalho e o impulso

autorreflexivo de seus documentários. O programa estético que Wenders delineia em artigos, palestras e entrevistas guarda íntima afinidade textual com suas locuções documentárias, assumidamente destinadas a apresentar uma espécie de “teoria filmica” do cineasta.²⁸³ Dentre as competências mobilizadas na análise desse repertório, é inevitável, portanto, associá-lo a uma figura pública de notória militância artística, no mínimo tributária do espírito provocativo e questionador do Novo Cinema Alemão.

O método da análise imanente contribuiu para o teste discursivo dessas antecipações. Investigando o *corpus* de base, encontramos megaenunciadores eticamente variados, fiéis aos relatos que eles organizam, legitimando-se através dos valores mobilizados pelos respectivos temas e protagonistas. Essas características modulam o viés ensaístico das obras, que tem na metadiscursividade um elemento catalisador geral. Foi através da reincidência do impulso metadiscursivo que pudemos confirmar a validade da noção de ensaio como um dos eixos fortes para a compreensão do trabalho documentário de Wenders.

Na montagem definitiva de *Um filme para Nick*, reduzindo a exploração inicial do sofrimento de Nicholas Ray e inserindo as reminiscências intimistas, Wenders elabora uma imagem de si atenta aos dilemas morais do projeto, mas também disposta a efetivá-lo, na forma de um ensaio sobre a sua realização. Em *Tokyo-Ga*, o cineasta incorpora um éthos solitário, errante e observativo, enquanto estrutura o relato como diário da viagem ao Japão. Os dois elementos convergem na apresentação do ato de filmar como *flânerie*, metáfora narrativa relevante na trajetória cosmopolita do diretor e na própria atividade ensaística.²⁸⁴ *Um truque de luz* adota uma ética de inocência e fascínio, dividida entre os personagens idealizados e a figura simpática de Lucie Skladanowsky. As aparições de Wenders e da equipe e os passeios pelas obras de Berlim mesclam o universo ficcional e o contexto das filmagens, saudosismo e otimismo, perpassando a obra com sugestões reflexivas sobre a memória e a passagem do tempo. Em *Pina*, a ocultação do diretor é equilibrada pelo virtuosismo técnico da filmagem, que ostenta a cumplicidade estética do megaenunciador com as criações de Bausch. O ensaístico aflora nos blocos testemunhais, onde os atores literalmente corporificam o éthos afetivo e sensorial que norteia a homenagem.

Nem sempre isso ocorre nos filmes do *corpus* de referência. Parece difícil apontar ensaísmo nos trabalhos dominados por apresentações musicais e depoimentos de cantores e

²⁸³ “[N]enhum outro diretor [do Novo Cinema Alemão] declarou de maneira tão direta que seus ensaios filmicos, além de um tipo favorito de prática, são também a sua teoria sobre o cinema” (ALTER, 1997, p. 137).

²⁸⁴ “Desde Montaigne, essa forma de reflexão – uma espécie de *flânerie* intelectual, ao longo da qual o indivíduo se interroga tanto sobre o interesse de viver quanto sobre a ordem social – conservou certos traços: suas armas são o humor, a ironia e o paradoxo; seu princípio é a contradição, a colisão” (BLÜMLINGER, 2004, p. 54).

compositores (U2, Talking Heads, Willie Nelson, Buena Vista Social Club, etc.), que formam parte volumosa do repertório não-ficcional wenderiano. *O sal da terra* e *Pope Francis: a man of his word*, embora registrem as memórias e os pensamentos dos convidados acerca de suas atividades profissionais, adicionam pouco, em termos de linguagem fílmica, a essa camada textual. No primeiro, mais ortodoxo, as entrevistas de Sebastião Salgado servem quase exclusivamente para contextualizar suas fotografias e sua trajetória biográfica. *Pope Francis* pode ser considerado uma incursão pelo ensaísmo de cunho místico e humanista, mas de interesse restrito ao enunciado verbal e de certa forma diluído entre o tom oficioso, o registro direto e a fabulação dramatizada.

Por outro lado, as reconstituições históricas e os blocos retrospectivos de violência racial fazem com que *The soul of a man* se destaque do grupo dedicado a tópicos musicais, tendo maiores afinidades com a proposta de reflexão histórica de *Um truque de luz*. O envolvimento do dispositivo na experiência analítica em torno da televisão e do cinema também diferencia *Quarto 666* dos demais registros dominados pelas especulações do Outro. O diário *Quand je m'éveille* é dos casos menos controversos de ensaio no conjunto secundário, graças ao formato confessional da “carta de um cineasta”. *Identidade de nós mesmos* desenvolve as lucubrações iniciadas em *Tokyo-Ga*, talvez com resultado ainda mais acentuadamente ensaístico, ao problematizar o suporte magnético enquanto o utiliza.

A forte ancoragem subjetiva reduz o escopo analítico das obras, fazendo com que seu ensaísmo se dedique menos à riqueza potencial dos temas do que à maneira como eles afetam o próprio cineasta e os convidados. Tais molduras são inerentes ao discurso confessional e autobiográfico: Ray e Hollywood, Ozu e o Japão, Skladanowsky e o primeiro cinema, Bausch e a dança-teatro servem como referências para memórias e identidades dos enunciadoreis, não como referentes de textos explicativos ou informativos. Embora contrarie certas expectativas de leitura suscitadas pela importância dos homenageados, essa peculiar modalidade pessoal de apologia confere à sistematização dos argumentos uma importância auxiliar, às vezes mesmo secundária. A adesão intelectual e afetiva dos sujeitos aos ídolos é manifesta antes de tudo pelo “estar-ali”, nos ambientes naturais e urbanos que ajudam a defini-los, vivendo e performando as experiências do encontro e da rememoração.

Recurso onipresente na filmografia do diretor, a performance compõe as dinâmicas significativas mais complexas de seus documentários, adicionando-lhes uma potência expressiva desestabilizadora e instigante, que amplia o alcance das reflexões verbalizadas pelo cineasta e pelos convidados. Podemos racionalizar essa dialética de maneira apenas aproximativa, mas não seria exagerado atribuir-lhe papel relevante na manifestação do ensaístico, num

sentido multidisciplinar coerente com a riqueza potencial do conceito e com o próprio universo wenderiano. Expandindo os limites poéticos, abstratos e sensoriais da ideia de ensaio, vamos além da herança “logocêntrica” de suas formas literárias, para abarcar as conexões que o suporte cinematográfico permite entre os campos experimental, ficcional e documental. Ademais, essa porosidade discursiva marca as preocupações estéticas de Wenders desde os primeiros curtas-metragens, passando pela metodologia de seu trabalho dramático e culminando no heterogêneo leque de temas criativos que o atraem para o registro documental.

Há situações performáticas nas quais o ensaístico está ligado ao choque entre os níveis encenado e espontâneo da representação, como os improvisos de *Um filme para Nick*, marcados tanto pelo sofrimento de Ray quanto pela controversa exposição dessa fragilidade. Outro tipo de estímulo reflexivo é gerado no interior das esferas performáticas, através de suas linguagens específicas. A interpretação vigorosa de Gerry Bamman para o monólogo kafkiano fornece uma incômoda metáfora da doença do diretor americano. A mistura de saudosismo e esperança de *Um truque de luz*, ancorada em técnicas narrativas fabulosas e ilusionistas do primeiro cinema, insere no discurso histórico do filme uma apreensão diferenciada da memória, como esfera lúdica, emocional e imaginativa. *Pina* estrutura-se em torno da reconfiguração coreográfica dos afetos, esfera duplamente irreduzível à linguagem verbal, pois alicerçada no gesto e na abstração. O mergulho sinestésico na dança-teatro vai além da presentificação de seu evento físico, expressando a complexidade sensorial que configura o legado subjetivo de Bausch nos dançarinos enlutados.²⁸⁵

A performance também pode envolver os trabalhos de filmagem, participando dos jogos narrativos que as circunstâncias permitem ou estimulam. Em *Um filme para Nick* e *Um truque de luz*, onde predominam reconstituições, a presença diegética de Wenders e das equipes tem um nível de artificialismo que parece desafiar as respectivas instruções documentarizantes: na parceria com Ray, questionamos a pressuposta acuidade factual dos registros e, nas entrevistas de Lucy, a efetiva simultaneidade dos depoimentos com a encenação de filmá-los. Nesses casos, a exibição do ato de filmar gera menos um índice de veracidade do que um signo do caráter ambíguo de todas as cenas. Já as câmeras observativas de *Tokyo-Ga* e *Pina* performam as experiências visuais dos sujeitos inseridos nos eventos. Oculto, o diretor se presentifica através do olhar imersivo que produz o registro, permitindo uma fruição mais próxima e imediata dos textos memorialísticos e de seus referentes imagéticos. Enquanto a

²⁸⁵ Cabe mencionar aqui uma obra do *corpus* de referência: em *The soul of a man*, músicos notórios interpretam clássicos do cancionero tradicional do *blues* de maneiras muito pessoais, às vezes mesmo transgressoras, criando experiências singulares de fruição numa obra destinada justamente a asseverar a atualidade desse repertório.

captação materializa o “estar ali” dos indivíduos, o comentário significa as imagens e, através delas, a própria vivência de quem fala.

Retomando a ideia de que o ensaísmo de Wenders se desenvolve no encontro de dois regimes de discursividade, podemos situar a performance no âmbito experiencial do amálgama, inscrito no espaço diegético ou em sua configuração imediata pela câmera. Articulando os materiais captados, nas mudanças tardias aplicadas aos projetos, o cineasta acrescenta-lhes o outro componente metadiscursivo que norteia as oscilações ensaísticas das obras. Essa tessitura apresenta características variáveis segundo os temas e métodos de abordagem, inclusive no peso conferido à locução *over*, mas carrega a tendência comum de organizar “em abismo” o diálogo entre a esfera performática e a reflexiva, ou entre as encenações filmadas e o trabalho do megaenunciador associado ao cineasta.

Na dimensão estrutural, merece destaque o sentido de circularidade que advém das semelhanças entre as sequências que abrem e fecham as narrativas. Como procedimento retórico, a premissa que volta para encerrar o texto filmico emoldura o relato e circunscreve sua unidade argumentativa, estabelecendo a articulação lógica das sequências intermediárias. Mais importante, contudo, é o papel que a estratégia desempenha ao articular as dimensões subjetiva e formal dos enunciados. Nas suas inserções iniciais, as tomadas aéreas no rio Hudson, os trechos de *Era uma vez em Tóquio*, as vistas berlinenses e o palco vazio do teatro usado por Bausch ilustram e contextualizam os tópicos abordados. Quando reiteradas, sob influência de tudo que as precedeu, as cenas adquirem novos sentidos e passam a comentar a si mesmas, “cataforicamente”, como se revelassem uma espécie de segredo afetivo que até então permanecera oculto. Elas simbolizam as motivações iniciais dos filmes e do próprio Wenders ao realizá-los, fechando o ciclo que une sua presença nas filmagens, subentendida ou evidente, à figura do megaenunciador responsável pelos comentários.

A organicidade formal evidencia a coesão articuladora do discurso, enquanto seu eixo historicizante e descritivo tende a fragmentar-se nas variações de autenticidade dos registros. Em outras palavras, a maneira pela qual Wenders constrói o enunciado documentário sobre-põe o conteúdo da enunciação, instruindo-nos a valorizar as estratégias narrativas das obras e, no processo, a deixar em segundo plano a veracidade ostensivamente dúbia das suas asserções fatuais. Pode ser uma consequência da metodologia adotada pelo cineasta, pois a ambiguidade que desestabiliza o conhecimento objetivo não deixa de compor a força ilocucionária da manifestação do afeto. De qualquer maneira, o impulso ensaístico de tornar públicas as experiências do diretor e seus pensamentos a respeito delas adquire forte viés performativo, constituindo-se não tanto como discurso verificável sobre o mundo e sim, mais enfaticamente,

como ação no mundo, como fato criativo em si.

O efeito performático do construto filmico é próximo daquele atingido no desempenho para a câmera, dominado pelo gesto de apresentar-se, de mostrar algo cuja natureza abstrata dispensa legitimação exterior. A “confrontação exibicionista” do cineasta ao público espelha a dos sujeitos diante do aparato de captação, lembrando um recurso típico do cinema das atrações, quando os atores interpelam o espectador para que ambas as instâncias compartilhem o testemunho dos eventos diegéticos.²⁸⁶ Embora apenas os atores de *Um truque de luz* e os dançarinos de *Pina* ostentem esse direcionamento, a cena dramática finalizada por Ray, os diálogos esperançosos e depois frustrados dos personagens de Ozu (nas tomadas frontais características do mestre), os olhares de Bausch e seu aceno de despedida fornecem exemplos de passagens fortes nas quais a enunciação torna a objetiva, encarada pelos sujeitos, símbolo das presenças de Wenders e do espectador.

As dinâmicas especulares do metadiscorso confluem para um tópico fundamental do universo wenderiano: o questionamento sobre a imagem e sobre o ato de produzi-la. A exploração dos temas subsidia o eixo principal da autorreflexividade, que esclarece ou justifica os métodos de abordá-los. Assim compreendemos o frequente desequilíbrio entre a atenção que os textos falados conferem às biografias e concepções estéticas dos protagonistas e o esforço para tratar da própria realização dos filmes que os homenageiam. A rigor, sob o prisma fenomenológico de Wenders, são esferas indissociáveis. Se a “imagem válida do mundo” materializa um instante de harmonia entre o sujeito e o visível, a maneira pela qual o cineasta retrata os universos de seus ídolos manifesta e traduz os afetos que estimulam essa admiração.

O trabalho com a experiência performativa da linguagem audiovisual define melhor o programa documentário do cineasta do que as singularidades individuais e profissionais abordadas. Para além dos temperamentos enérgicos, mundanos e visionários, Ray, Ozu, Skladanowsky e Bausch fornecem poucos traços criativos comuns que possamos detectar na filmografia de Wenders. Ao mesmo tempo, contudo, a relativa modéstia analítica de seus depoimentos acerca dos retratados ganha o contraponto de especulações mais ambiciosas e complexas, que ultrapassam os limites do discurso confessional e apologético.

Seguindo as formas vertiginosas do abismo e da metadiscursividade, o objeto central de investigação do diretor é o próprio cinema, entidade cujos poderes epifânicos se põem à

²⁸⁶ “É portanto pelo viés do olhar (do ator ao espectador) que o ‘truque’ cinematográfico é aqui ‘traído’, nesses filmes sobre o olhar que repousam sobre uma estrutura básica de abismo, pelo simples fato de que eles colocam em cena e mostram, a essa *instância observadora* que é o espectador filmico, essas outras *instâncias observadoras* que são os atores, colocados em cena e mostrados nos momentos de suas ‘visões’, onde, precisamente, sua atividade escópica, posta em primeiro plano, faz deles também observadores, voyeurs, numa palavra *espectadores*” (GAUDREAU, 1988, p. 14 – grifos no original).

prova não apenas organizando a vida, mas principalmente simulando-a, incorporando os afetos que transbordam os limites do dispositivo. Ponto de partida natural da proposta, a transparência ontológica da imagem, defendida por Wenders em seus textos, é antes um ideal hipotético que ele submete aos desafios de cada universo abordado. *Um filme para Nick* atesta a premissa de maneira contundente, mas os demais trabalhos do *corpus* de base demonstram a necessidade da memória para que o impulso documental adquira sentidos. *Pina* ainda reivindica a importância de uma tecnologia apropriada de captação.

As estruturas circulares sinalizam o caráter aporético da busca por uma “verdade” especificamente cinematográfica sobre as coisas e pessoas filmadas. Oscilando entre o ilusionismo fabulador e o distanciamento crítico que o revela, a narrativização do real e a realidade da narrativa, o metadiscurso de Wenders transforma-os em evidências mútuas de suas naturezas frágeis, instáveis, transbordantes. Se a percepção da incompletude das imagens torna-as válidas, não as torna menos insatisfatórias na desejada harmonia do sujeito com o mundo que existe sob o artifício e os simulacros. Essa decepção transparece nos temas visuais que abrem e fecham os relatos, sugerindo a morte (dos homenageados, das expectativas, das cidades) e fornecendo antes o vaticínio e depois a confirmação do mesmo espírito desolado. A afirmação textual do apreço de Wenders pelos indivíduos e por suas criações carrega sempre um tom melancólico, de viés lutuoso mais “existencial”, em parte causado pelas perdas consumadas ou previstas daquilo que é caro ao cineasta, mas também pela frustração com a dificuldade de resgatar certas experiências humanas através do cinema.

Isso explica a importância peculiar que o projeto fenomenológico do cineasta confere à palavra. Embora reafirme que a câmera deveria ser um veículo da epifania cinematográfica, Wenders se esforça com a mesma frequência para ressignificar verbalmente os registros, sozinho ou através dos convidados. O fato de a estratégia garantir a organicidade performática das obras aponta para a existência de uma dimensão experiencial que as performances compartilham, mas são incapazes de significar sozinhas. Em suma, é a palavra que mantém o discurso fílmico ancorado no domínio da subjetividade. O diretor faz do texto ensaístico um lenitivo para a insuficiência da abordagem documental na representação de suas matérias-primas intangíveis, os afetos, as memórias e as identidades. O metadiscurso expande o poder revelatório do dispositivo, fazendo-o abarcar um eixo de autorreflexão que viabiliza, ao menos em parte, as ambições representacionais de Wenders. A imagem talvez não consiga desvelar os vínculos humanos mais abstratos e irredutíveis, mas o ensaísmo garante que eles sejam tematizados, mesmo na admissão de sua impossibilidade.

REFERÊNCIAS ¹

- 3 AMERIKANISCHE LP's. Direção e produção de Wim Wenders, 1969. 13 min.
- 55 DIAS em Pequim. Direção de Nicholas Ray. Produção de Samuel Bronston. Samuel Bronston Productions, 1963. 2 h. 34 min.
- AGAMBEN, Giorgio. Notes sur le geste. **Trafic**, n.1, inverno 1992. p. 31-36.
- ALABAMA (2000 Light Years). Direção e produção de Wim Wenders, 1969. 21 min.
- ALBERA, François. **L'Avant-garde au cinéma**. Paris: Armand Colin, 2005.
- ALÉM das nuvens. Direção de Michelangelo Antonioni e Wim Wenders. Produção de Philippe Carcassonne. Sunshine, France 3 Cinéma, Ciné B, 1995. 1 h. 50 min.
- A LETRA escarlata. Direção de Wim Wenders. Produção de Volker Canaris, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., Filmverlag der Autoren, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Wim Wenders Stiftung, 1973. 1h. 30 min.
- ALICE nas cidades. Direção de Wim Wenders. Produção de Joachim von Mengershausen. Westdeutscher Rundfunk (WDR), Filmverlag der Autoren, 1974. 1h. 53 min.
- ALTER, Nora. Documentary as simulacrum: *Tokyo-Ga*. In: COOK, R. e GEMÜNDEN, G. **The cinema of Wim Wenders**. Detroit: Wayne State Univ. Press, 1997. p. 136-162.
- A MOCIDADE de Lincoln. Direção de John Ford. Produção de Darryl F. Zanuck. Cosmopolitan Productions, Twentieth Century Fox, 1938. 1 h. 40 min.
- AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- A PATRIOTA. Direção e produção de Alexander Kluge. Kairos-Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1979. 2 h. 01 min.
- ARCHDAILY. **Zollverein School**: Escola de Administração e Design / SANAA. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-45132/zollverein-school-escola-de-administracao-e-design-sanaa>. Acesso em: 30 dez. 2020.
- ARTFLYER. **Tony Cragg**. Disponível em: <https://artflyer.net/tony-cragg/>. Acesso em: 30 dez. 2020.
- ASAS do desejo. Direção de Wim Wenders. Produção de Anatole Dauman. Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1987. 2 h. 08 min.
- A STUDY in choreography for camera. Direção e produção de Maya Deren. 1945. 4 min.
- ATÉ o fim do mundo. Direção de Wim Wenders. Produção de Anatole Dauman. Argos

¹ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

Films, Road Movies Filmproduktion, Village Roadshow Pictures, 1991. 2 h. 38 min.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª edição. São Paulo: Hucitec, 2004.

BAL, Mieke. Mise en abyme et iconicité. **Littérature**, n° 29, 1978. pp. 116-128.

BALÁZS, Béla. **Béla Balázs**: early film theory. Nova York, Berghahn Books, 2011.

BARNOUW, Erik. **Documentary**: a history of the non-fiction film. Nova York: Oxford University Press, 1983.

BARONI, Helen J. **The illustrated Encyclopedia of Zen Buddhism**. The Rosen Publishing Group, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENSARD, Patrick. Entretien avec Susan Ray. In: **Wim Wenders**. Paris: Camera Stylo, 1987. p. 87-93.

BERGALA, Alain. O homem que se levanta. In: NAGIB, Lúcia e PARENTE, André. **Ozu**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

BLOW up. Direção de Michelangelo Antonioni. Produção de Carlo Ponti. Premier Productions, Carlo Ponti Production, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1966. 1 h. 51 min.

BLÜMLINGER, Christa. Lire entre les images. In: LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne e GAGNEBIN, Murielle (orgs.). **L'Essai et le cinéma**. Paris: Champ Vallon, 2004. p. 49-68.

BORDWELL, David et al. **El cine clasico de Hollywood**. Barcelona: Paidós, 1997.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

BRANIGAN, Edward. **Narrative Comprehension and Film**. Londres: Routledge, 1992.

_____. **Point of view in the cinema**. Berlim: Mouton Publishers, 1984.

BRAUD, Michel. **La forme des jours**. Pour une poétique du journal personnel. Paris: Éditions du seuil, 2006.

BRENEZ, Nicole. **Cinemas d'avant-garde**. Paris: Cahiers du cinéma, 2006.

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

BURCH, Noël. **La lucarne de l'infini**. Paris: Nathan, 1991.

BUENA Vista Social Club. Direção de Wim Wenders. Produção de Deepak Nayar. Road Movies Filmproduktion, Kintop Pictures, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), 1999. 1 h. 45 min.

CAIXETA, Ruben e GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. Introdução. In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 32-52.

CAPELATTO, Igor, e MESQUITA, Kamilla. **Videodança**. Guarapuava: Unicentro, 2014.

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema** - Documentário e Narratividade Ficcional. São Paulo, SENAC, 2005.

CATEDRAIS da Cultura (segmento "A Filarmônica de Berlim"). Direção de Wim Wenders. Produção de Gian-Piero Ringel et. al. Neue Road Movies, Final Cut for Real, Lotus Film, 2014. 2 h. 45 min.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 317-326.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. German friends and narrative murder: *Lightning over water*. In: COOK, Robert F. e GEMÜNDEN, Gerd. **The cinema of Wim Wenders**: image, narrative and the postmodern condition. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1997. p. 110-120.

_____. **O filme-ensaio**: desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Papirus, 2015.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire**: essay sur la mise en abyme. Paris: Éditions du seuil, 1977.

DANCE in the Sun. Direção e produção de Shirley Clarke. 1953. 6 min.

DANEY, Serge. Wim's movie. **Cahiers du cinéma**. N. 318, dezembro 1980. p. 15-17.

DANEY, Serge e ASSAYAS, Olivier. Entretien avec Wim Wenders. **Cahiers du cinéma**. N. 318, dezembro 1980. p.19-23.

DA-RIN, Sílvia. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2004.

DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DE OBALDIA, Claire. **The essayistic spirit: literature, modern criticism and the Essay**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

DUAS ou três coisas que eu sei dela. Direção de Jean-Luc Godard. Produção de Anatole Dauman e Raoul Lévy. Argos Films, Anouchka Films, Les Films du Carrosse, 1966. 1 h. 27 min.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DURANÇON, Jean. Entretien avec Wim Wenders. In: **Wim Wenders**. Paris: Camera Stylo, 1987. p. 101-106.

_____. Le fil du récit. In: DURANÇON, Jean (org.). **Wim Wenders**. Paris: Camera Stylo, 1987. p. 94-97.

ELSAESSER, Thomas. **New german cinema: a history**. Londres: British Film Institute, 1989.

ERA uma vez em Tóquio. Direção de Yasujiro Ozu. Produção de Takeshi Yamamoto. Shochiku, 1953. 2 h. 16 min.

ESTRELA Solitária. Direção de Wim Wenders. Produção de Karsten Brünig et. al. Reverse Angle International, Arte France Cinéma, EuroArts Medien AG, 2005. 2 h. 02 min.

FARRELL, Tom. Journal d'un tournage. **Cahiers du cinéma**. N. 318, dezembro 1980. p. 23-25.

GAUDREAULT, André. **Ce que je vois de mon ciné...** Quebec: Méridiens Klincksieck, 1988.

_____. **From Plato to Lumière: narration and mostration in literature and cinema**. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

GAUDREAULT, André e JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Alpiarça (Portugal): Vega, 1995.

GERVAISEAU, Henri. Escrituras e figurações do ensaio. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. São Paulo: Hucitec, 2015. p. 92-118.

_____. **O abrigo do tempo**. São Paulo: Alameda, 2012.

GRAF, Alexander. **The cinema of Wim Wenders**. Londres: Wallflower, 2002.

GRUBE OSTERHOLS. In: WIKIPEDIA. Disponível em:

https://de.wikipedia.org/wiki/Grube_Osterholz. Acesso em: 30 dez. 2020.

GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the Avant-Garde. In: ELSSAESSER, Thomas. **Early cinema**: space, frame, narrative. Londres: British Film Institute, 1992. p. 56-62.

HALDE HANIEL. In: WIKIPEDIA. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Halde_Haniel. Acesso em: 30 dez. 2020.

HAMMETT. Direção de Wim Wenders. Produção de Francis Ford Coppola. Orion Pictures, Warner Bros., Zoetrope Studios, 1982. 1 h. 37 min.

HOFFER, Tom W., e NELSON, Richard Alan. Docudrama on American television. In: ROSENTHAL, Alan (org.). **Why docudrama?** Carbondale e Edwardsville (EUA): University of Southern Illinois, 1999. p. 64-77.

HOW STUFF WORKS. **Steadycam**. Disponível em: <https://entertainment.howstuffworks.com/steadicam1.htm>. Acesso em: 30 dez. 2020.

IDENTIDADE de nós mesmos. Direção e produção de Wim Wenders. Centre Pompidou, Centre de Creation Industrielle, Road Movies Filmproduktion, 1989. 1 h. 21 min.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

JOGO de cena. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de Bia Almeida e Raquel Freire Zangrandi. Matizar, VideoFilmes, 2007. 1 h. 40 min.

JUDT, Tony. **Pós-Guerra**: uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

JUNCO. In: DICIONÁRIO Michaelis da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda., 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/G9Nlp/junco-2/>. Acesso em: 30 dez. 2020.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

LA JETÉE. Direção de Chris Marker. Produção de Anatole Dauman. Argos Films, Radio-Télévision Française (RTF), 1962. 28 min.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du seuil, 1975.

LE TEMPESTAIRE. Direção e produção de Jean Epstein. France Illustration-Film Magazine, 1947. 22 min.

LETTRE d'un cinéaste: correspondance. Paris: Centro Georges Pompidou, 2019. Catálogo da mostra realizada no Centro Georges Pompidou em Paris, de 12-21 mar. 2019. Disponível em: <http://www.cinemadureel.org/2019/09/06/lettre-dun-cineaste-correspondance>. Acesso em 30 dez. 2020.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. Une forme qui pense. In: LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne e GAGNEBIN, Murielle (orgs.). **L'Essai et le cinéma**. Paris: Champ Vallon, 2004. p. 193-200.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne e GAGNEBIN, Murielle (orgs.). **L'Essai et le cinéma**. Paris: Champ Vallon, 2004.

LIPKIN, Steven. Real emotional logic: persuasive strategies in docudrama. **Cinema Journal**. V. 38, n. 4, verão de 1999. Austin, University of Texas Press. p. 68-86.

LIPPIT, Akira Mizuta. Les trois dimensions du cinéma. Reproduction, mimétisme, annihilation. **1895, revue d'histoire du cinéma**. Année 1997, hors-série, pp. 47-58.

MACDOUGALL, David. Films de mémoire. **Journal des anthropologues**, p. 67-86. N° 47-48, Primavera de 1992.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez editora, 2008.

_____. L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours. **Pratiques**, n. 113-114, p. 55-67, 2002.

MAMMAME. Direção de Raoul Ruiz. Produção de Manuel Brenard. Arcanal, Cinémathèque Française, Maison de la Culture de Grenoble, 1986. 1 h. 05 min.

MARIE, Michel. La scène des fantasmes originaires. In: GAUDREAULT, André. **Ce que je vois de mon ciné...** Quebec: Méridiens Klincksieck, 1988. p. 61-65.

MATRIOSCA. In: DICIONÁRIO Michaelis da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda., 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/7mZKz/matriosca>. Acesso em: 30 dez. 2020.

MEDIUM cool. Direção de Haskell Wexler. Produção de Haskell Wexler, Tully Friedman, Jerrold Wexler. H & J, 1969. 1 h. 51 min.

MEDO e Obsessão. Direção de Wim Wenders. Produção de Jake Abraham. Emotion Pictures, InDigEnt (Independent Digital Entertainment), Reverse Angle Production, 2004. 2 h. 03 min.

MOURE, José. Essai de définition de l'essai au cinéma. In: LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne e GAGNEBIN, Murielle (orgs.). **L'Essai et le cinéma**. Paris: Champ Vallon, 2004. p. 25-40.

MOVIMENTO em falso. Direção de Wim Wenders. Produção de Bernd Eichinger e Peter Genée. Albatros Produktion, Solaris Film, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1975. 1h. 43 min.

NAGIB, Lúcia. Apresentação. In: NAGIB, Lúcia. (org.). **Ozu**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

_____. Wenders mostra seus Lumire em Paris. **Folha de So Paulo**, So Paulo, 1 fev. 1997. Disponvel em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq010225.htm>. Acesso em: 30 dez. 2020.

NICHOLS, Bill. A voz no documentrio. In: RAMOS, Ferno Pessoa (org.). **Teoria contempornea do cinema**, vol. II. So Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. **Introduction to documentary**. Bloomington: Indiana Univ. Press, 2001.

_____. **La representacin de la realidad**. Barcelona: Ediciones Paids Ibrica S. A., 1997.

NINE variations on a dance theme. Direo e produo de Hilary Harris. 1966/67. 13 min.

NINEY, Franois. **Lpreuve du rel lcran**. Essai sur le principe de ralit documentaire. 2 ed. Bruxelas: De Boeck Universitaire, 2002.

NO DECORRER do tempo. Direo e produo de Wim Wenders. Westdeutscher Rundfunk (WDR), Wim Wenders Productions, Wim Wenders Stiftung, 1976. 2 h. 55 min.

NOGUEZ, Dominique. **loge du cinma exprimental**. Paris: Paris Exprimental, 2010.

NUM LAGO dourado. Direo de Mark Rydell. Produo de Bruce Gilbert. IPC Films, Incorporated Television Company (ITC), 1981. 1 h. 44 min.

ODIN, Roger. **De la fiction**. Bruxelas: De Boeck & Larcier, 2000.

_____. Filme documentrio, leitura documentarizante. **Significao**, So Paulo, n. 37, Jan-jun. 2012, p. 10-30.

PARENTE, Andr. **Ensaio sobre o cinema do simulacro**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

O AMIGO americano. Direo de Wim Wenders. Produo de Rene Gundelach, Margaret Mngoz, Joachim von Mengershausen. Bavaria Film, Filmverlag der Autoren, Les Films du Losange, 1977. 2h. 08 min.

O CU de Lisboa. Direo de Wim Wenders. Produo de Paulo Branco. Madragoa Filmes, Road Movies Filmproduktion, Wim Wenders Stiftung, 1994. 1 h. 40 min.

O ESTADO das coisas. Direo de Wim Wenders. Produo de Chris Sievernich e Paulo Branco. Gray City, V.O. Filmes, Road Movies Filmproduktion, 1982. 2 h. 01 min.

O FIM da Violncia. Direo de Wim Wenders. Produo de Nicholas Klein, Deepak Nayar e Wim Wenders. CiBy 2000, Kintop Pictures, Road Movies Filmproduktion, 1997. 2 h. 02 min.

O HOTEL de Um Milho de Dlares. Direo de Wim Wenders. Produo de Bono, Bruce Davey, Nicholas Klein, Deepak Nayar e Wim Wenders. Icon Entertainment International, Kintop Pictures, Road Movies Filmproduktion, 2000. 2 h. 02 min.

O LAMENTO da imperatriz. Direo: Pina Bausch. Produo: Herbert Rach. Wuppertal, 1990. Vdeo (1 h. 13 min.), son., color. Disponvel em: <https://www.youtube.com/>

watch?v=JF6_5SAiaGQ. Acesso em: 30 dez. 2020.

O MEDO do Goleiro Diante do Pênalti. Direção de Wim Wenders. Produção de Peter Genée, Thomas Schamoni e Wim Wenders. Filmverlag der Autoren, Telefilm Wien, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1972. 1h. 41 min.

ONDE sonham as formigas verdes. Direção e produção de Werner Herzog. Project Filmproduktion, Werner Herzog Filmproduktion, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1984. 1 h. 40 min.

O SAL da Terra. Direção de Wim Wenders e Juliano Ribeiro Salgado. Produção de Maria Navarro Mariano, Françoise Piffard e David Rosier. Decia Films, Amazonas Images, Solares Fondazione delle arti, 2014. 1 h. 50 min.

OS BELOS Dias de Aranjuez. Direção de Wim Wenders. Produção de Paulo Branco, Gian-Piero Ringel e Wim Wenders. Alfama Films, Neue Road Movies, Leopardo Filmes, 2016. 1 h. 37 min.

OSGEMEOS. **Wim Wenders** – Lugares, estranhos e quietos. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/wim-wenders-lugares-estranhos-e-quietos/>. Acesso em: 30 dez. 2020.

PAIXÃO de bravo. Direção de Nicholas Ray. Produção de Jerry Wald. Wald/Krasna Productions, 1952. 1h. 53 min.

PALERMO Shooting. Direção de Wim Wenders. Produção de Gian-Piero Ringel. Neue Road Movies, P.O.R. Sicília, Arte France Cinéma, 2008. 2 h. 04 min.

PARÁBASE. In: DICIONÁRIO Aulete Digital. Lexicon Editora Digital. [s. d.] Disponível em: <http://www.aulete.com.br/parabase>. Acesso em: 30 dez. 2020.

PARIS, Texas. Direção de Wim Wenders. Produção de Anatole Dauman, Don Guest. Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1984. 2 h. 25 min.

PINA. Direção de Wim Wenders. Produção de Gian-Piero Ringel et. al. Neue Road Movies, Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2011. 1 h. 43 min.

POLIZEIFILM. Direção e produção de Wim Wenders, 1969. 12 min.

POPE FRANCIS: A Man of His Word. Direção de Wim Wenders. The Palindrome, Centro Televisivo Vaticano, Célestes Images, 2018. 1 h. 36 min.

QUAND je m'éveille. Direção de Wim Wenders. Produção de Anne Andreu, Michel Boujout e Claude Ventura. 1982. France 5, 16 min.

QUARTO 666. Direção de Wim Wenders. Produção de Michel Boujut, Chris Sievernich, Claude Ventura. Chris Sievernich Filmproduktion, Films A2, France 2 (FR2), 1982. 45 min.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: _____. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

p. 159-226.

RASCAROLI, Laura. The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. **Framework: The Journal of Cinema and Media**. Vol. 49, n. 2, outono 2008. p. 24-47.

REES, A. L. **A history of experimental film and video**. Londres: British Film Institute, 1999.

RENOV, Michael. **Theorizing documentary**. Nova York: Routledge, 1993.

_____. **The subject of documentary**. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2004.

RITCHIE, Donald. Introdução a Ozu. In: NAGIB, Lúcia (org.). **Ozu**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

ROSENBAUM, Jonathan. Bigger than life: the man who left his will on film. **The Soho News**, Nova York, 29 de outubro de 1980. Disponível em <https://www.jonathanrosenbaum.net/2017/09/bigger-than-life-the-man-who-left-his-will-on-film/>. Acesso em 10 dez. 2018.

_____. Looking for Nick Ray. **American Film**, Nova York, dezembro de 1981. Disponível em <https://www.jonathanrosenbaum.net/2018/06/looking-for-nicholas-ray>. Acesso em 10 dez. 2018.

_____. Playing Oneself. **The Soho News**, Nova York, 27 de outubro de 1981. Disponível em <https://www.jonathanrosenbaum.net/1981/10/playing-oneself>. Acesso em 10 dez. 2018.

ROSENTHAL, Alan (org.). **Why docudrama?** Carbondale e Edwardsville (EUA): University of Southern Illinois, 1999.

ROSSELL, Deac. Max Skladanowsky. In: **Victorian Cinema**. [s. d.] Disponível em: <http://www.victorian-cinema.net/skladanowsky>. Acesso em: 30 dez. 2020.

ROTHMAN, William. **Documentary film classics**. Cambridge: University of Cambridge Press, 1997.

SADOUL, Georges. **L'invention du cinéma**. Paris: Éditions Denoël, 1946.

SAÍDA dos operários da fábrica Lumière. Direção e produção: Louis Lumière. Lyon, 1895. Vídeo (48 s), sil., p/b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fNk_hMK_nQo. Acesso em 30 dez. 2020.

SAME Player Shoots Again. Direção e produção de Wim Wenders, 1968. 12 min.

SANS Soleil. Direção e produção de Chris Marker. Argos Films, 1983. 1 h. 44 min.

SCÉNARIO du film Passion. Direção de Jean-Luc Godard. Produção de Keith Griffiths e Simon Hartog. JLG Films, Trans Vidéo, Télévision Suisse-Romande (TSR), 1982. 54 min.

SCHAUPLÄTZE. Direção e produção de Wim Wenders, 1967. 10 min.

SCHAUSPIELHAUS (Wuppertal). In: WIKIPEDIA. Disponível em: [https://de.wikipedia.org/wiki/Schauspielhaus_\(Wuppertal\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Schauspielhaus_(Wuppertal)). Acesso em: 30 dez 2020.

SCHEIBLER, Susan. Constanting performing the documentary. In: RENOV, Michael. **Theorizing documentary**. Nova York: Routledge, 1993. p. 135-150.

SILVA, Mateus Araujo. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. **Devires**, Belo Horizonte, p.108-37, v. 10, n.1, jan/jun 2013.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SILVER City Revisited. Direção e produção de Wim Wenders, 1969. 25 min.

SKLADANOWSKY Berlin, 1890's. Direção: Max Skladanowsky. Berlim, década de 1890. Vídeo (5 min.), sil., p/b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=74C0Shgcl8s>. Acesso em: 30 dez. 2020.

SKULPTURENPARK [site institucional]. Disponível em: <https://skulpturenpark-waldfrieden.de/info/anfahrt.html>. Acesso em: 30 dez. 2020.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 127-157.

SONHOS em movimento. Direção de Anne Linsel e Rainer Hoffmann. Produção de Gerd Haag, Anne Linsel e Anahita Nazemi. Real Fiction, TAG/TRAUM Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 2010. 1 h. 32 min.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SONY. [Site institucional]. About Sony. Disponível em: www.sony.net/SonyInfo/CorporateInfo/History/SonyHistory/2-01.html. Acesso em: 30 dez. 2020.

STAEHLER, Tanja. Rough cut: phenomenological reflections on Pina Bausch's choreography. **Janus Head**, n. 11 (1-2), 2009. pp. 347-365.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? **Remate de Males**, Campinas, p. 13-24, jan./dez. 2011.

SUBMERSÃO. Direção de Wim Wenders. Produção de Cameron Lamb et. al. Backup Media, Green Hummingbird Entertainment, Lila 9th Productions, 2017. 1 h. 52 min.

TÄNZER & STAB. Pina [webpage do filme]. Disponível em: https://web.archive.org/web/20110215090924/http://www.pina-film.de/de/taenzer_-_stab.html. Acesso em: 30 dez. 2020.

TÃO Longe, Tão Perto. Direção de Wim Wenders. Produção de Ulrich Felsberg. Road

Movies Filmproduktion, Tobis, 1993. 2 h. 24 min.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Para além dos domínios da ficção, do documentário e do experimental, o ensaio como formação de um quarto domínio do cinema? In: _____. (org.). **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015. p. 162-196.

THE ACT of seeing with one's own eyes. Direção e produção de Stan Brakhage. 1971. 32 min.

THE BIG swallow. Direção e produção de James Williamson. Williamson Kinematograph Company, 1901. 1 min.

THE NELKEN LINE. Pina Bausch [homepage]. Disponível em: <http://www.pinabausch.org/en/projects/the-nelken-line>. Acesso em: 30 dez. 2020.

THE SOUL of a man. Direção de Wim Wenders. Produção de Margaret Bodde et. al. Cappa Productions, Emotion Pictures, Jigsaw Productions, 2003. 1 h. 43 min.

THIEN-AN, Thich. Method of practice. In: FORD, James I. e BLACKER, Melissa M. **The book of Mu**: Essential writings on Zen's most important koan. Simon and Schuster, 2011.

TIBERGHIE, Gilles A. Hodológico. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 2, n. 3, ano 2, Jul. 2012, p. 161-176.

TOKYO-GA. Direção de Wim Wenders. Produção de Chris Sievernich. Chris Sievernich Filmproduktion, Gray City, Road Movies Filmproduktion, 1985. 1 h. 32 min.

TUDO Vai Ficar Bem. Direção de Wim Wenders. Produção de Gian-Piero Ringel. Neue Road Movies, Montauk Productions, Göta Film S 2015. 1 h. 58 min.

UM FILME para Nick. Direção de Wim Wenders. Produção de Chris Sievernich. Road Movies Filmproduktion, Viking Film, Wim Wenders Productions, 1980. 1 h. 31 min.

UM TRUQUE de luz. Direção de Wim Wenders. Produção de Veit Helmer. Bayerischer Rundfunk (BR), Bundesministerium des Inneren (BMI), Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF), 1995. 1 h. 19 min.

UN JOUR, Pina m'a demandé. Direção de Chantal Akerman. Produção de Alain Plagne. Belgische Radio en Televisie (BRT), France 2 (FR2), Institut National de l'Audiovisuel (INA), 1983. 57 min.

VALENTIN, Michèle e ROTH, Laurent. Le jeu du Je masqué dans les films de Laurent Roth. **Entrelacs**. Nº 15 (edição digital), 2018. Disponível em journals.openedition.org/entrelacs/2938. Acesso em 02 mar 2020.

VERÃO na cidade. Direção e produção de Wim Wenders. Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF), Wim Wenders Stiftung, 1971. 1h. 56 min.

VIEL Passiert - Der BAP-Film. Direção de Wim Wenders. Produção de Björn Klimek e

Olaf Wicke. Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Screenworks, Travelling Tunes, 2002. 1 h. 41 min.

WAHLBERG, Malin. **Documentary time: film and phenomenology**. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2008.

WE can't go home again. Direção e produção de Nicholas Ray. Harper College, 1973. 1 h. 33 min.

WEINRICHTER, Antonio. **La forma que piensa**. Tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

_____. Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. São Paulo, Hucitec, 2015. p. 42-91.

_____. **Wim Wenders**. Madri: Ed. JC, 1986.

WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. An Interview with Wim Wenders. [Entrevista concedida a] Peggy Baker. **Brick**. 26 jul. 2012. Disponível em: <https://brickmag.com/an-interview-with-wim-wenders/>. Acesso em: 30 dez. 2020.

_____. Director Wim Wenders Pina Interview. [Entrevista concedida a] Sheila Roberts. **Collider**. 21 dec. 2011. Disponível em: <https://collider.com/wim-wenders-pina-interview/>. Acesso em: 30 dez. 2020.

_____. Interview with Wim Wenders: On the Documentaries. [Entrevista concedida a] Ian Haydn Smith. **Ax1 Entertainment**. 15 sep. 2008. Disponível em: <http://www.ax1entertainment.com/discover/interviews/interview-with-wim-wenders-on-the-documentaries.html>. Acesso em: 30 dez. 2020.

WILLIE Nelson at the Teatro. Direção de Wim Wenders. Produção de Deepak Nayar, 1998. 52 min.

WILSON, Elizabeth. O flâneur invisível. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 43-63, jul.-dez. 2013.

WIM Wenders Desperado. Direção de Eric Friedler e Andreas Frege. Produção de Renée Silverman. Norddeutscher Rundfunk (NDR), Studio Hamburg Enterprises (SHE), 2020. 2 h.

WUPPERTAL [Site institucional]. Schwimmoper. Disponível em: <https://www.wuppertal.de/tourismus-freizeit/baeder/schwimmoper.php>. Acesso em: 30 dez. 2020.

XAVIER, Ismail. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O ensaio no cinema**. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015. p. 226-246.

_____. Introdução. In: BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 7-14.

_____. O cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem. [Entrevista concedida a] Pedro Plaza Pinto, Mariana Baltar Freire, Fernando Morais e Lécio Augusto Ramos. **Contracampo**, Niterói, n. 8, jan. 2003, p. 125-152.

ZOLLVEREIN COAL MINE INDUSTRIAL COMPLEX. In: WIKIPEDIA. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Zollverein_Coal_Mine_Industrial_Complex. Acesso em: 30 dez. 2020.

ÍNDICE DE FILMES

- 3 Amerikanische LP's* (Wim Wenders, 1969), 178 (n. 236)
- 55 dias em Pequim* (Nicholas Ray, 1963), 30, 30 (n. 30), 62
- Alabama (2000 Light Years)* (Wim Wenders, 1969), 178 (n. 236)
- Além das nuvens* (M. Antonioni e W. Wenders, 1995), 116 (n. 149)
- A letra escarlata* (Wim Wenders, 1973), 34 (n. 34), 87, 140 (n. 173), 147
- Alice nas cidades* (Wim Wenders, 1974), 34 (n. 33 e 34), 87, 112, 147, 170
- A mocidade de Lincoln* (John Ford, 1938), 112
- A patriota* (Alexander Kluge, 1979), 162 (n. 209)
- Asas do desejo* (Wim Wenders, 1987), 10, 34 (n. 33 e 34), 40, 76, 91 (n. 112), 96, 147, 151, 156, 157, 170, 184 (n. 244)
- A study in choreography for camera* (Maya Deren, 1945), 176 (n. 230)
- Até o fim do mundo* (Wim Wenders, 1991), 34 (n. 33), 40, 58 (n. 60), 77, 78 (n. 85), 87 (n. 101), 107 (n. 133), 170
- Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966), 116 (n. 149)
- Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, 1999), 10, 11, 19, 86 (n. 99), 88 (n. 104), 89, 106, 140, 171, 172, 220
- Catedrais da cultura* (vários, 2014), 184 (n. 244), 214
- Dance in the sun* (Shirley Clarke, 1953), 176 (n. 230)
- Duas ou três coisas que eu sei dela* (Jean-Luc Godard, 1966), 162 (n. 209)
- Era uma vez em Tóquio* (Yasujiro Ozu, 1953), 78, 82, 82 (n. 92), 84, 88, 93, 99, 100, 122, 125, 223
- Estrela solitária* (Wim Wenders, 2005), 36 (n. 39), 87 (n. 101), 112, 171
- Hammett* (Wim Wenders, 1982), 23, 24, 29, 34 (n. 34), 38, 43, 53 (n. 52), 62, 64, 76, 91 (n. 112), 96, 97 (n. 122), 112, 140 (n. 173)
- Identidade de nós mesmos* (Wim Wenders, 1989), 11, 19, 20, 21, 34 (n. 34), 38 (n. 40), 56 (n. 55), 77, 89, 90 (n. 108), 102 (n. 129), 106, 106 (n. 132), 113, 126, 171, 176 (n. 229), 179, 221
- Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), 176 (n. 228)
- La jetée* (Chris Marker, 1962), 81 (n. 91)
- Le tempestaire* (Jean Epstein, 1947), 212 (n. 277)
- Mammame* (Raoul Ruiz, 1986), 176 (n. 230)
- Medium cool* (Haskell Wexler, 1969), 154 (n. 196)

- Medo e obsessão* (Wim Wenders, 2004), 34 (n. 33), 87 (n. 101), 96, 107 (n. 133)
- Movimento em falso* (Wim Wenders, 1975), 34 (n. 34), 40, 112
- Nine variations on a dance theme* (Hilary Harris, 1966/67), 176 (n. 230)
- No decorrer do tempo* (Wim Wenders, 1976), 33, 39, 87, 88 (n. 104), 148 (n. 184)
- Num lago dourado* (Mark Rydell, 1981), 78 (n. 84), 111 (n. 136)
- O amigo americano* (Wim Wenders, 1977), 23, 30, 34, 35 (n. 33 e 34), 37, 38, 43, 44 (n. 45), 45, 46 (n. 48), 53 (n. 52), 62, 96, 122 (n. 156), 148 (n. 184)
- O céu de Lisboa* (Wim Wenders, 1994), 34 (n. 34), 58 (n. 60), 87 (n. 101), 89 (n. 106), 91 (n. 112), 107 (n. 133), 114 (n. 146), 122 (n. 156), 143 (n. 179), 170, 184 (n. 244)
- O estado das coisas* (Wim Wenders, 1982), 24, 34 (n. 33 e 34), 36 (n. 39), 58 (n. 60), 89 (n. 106), 96, 107 (n. 133), 122 (n. 156), 148 (n. 184)
- O fim da violência* (Wim Wenders, 1997), 96, 122 (n. 156), 126
- O hotel de um milhão de dólares* (Wim Wenders, 2000), 96, 112, 184 (n. 244)
- O lamento da imperatriz* (Pina Bausch, 1990), 168, 169, 174, 191, 193
- O medo do goleiro diante do pênalti* (Wim Wenders, 1972), 96
- Onde sonham as formigas verdes* (Werner Herzog, 1984), 81 (n. 90)
- O sal da terra* (Wim Wenders e Juliano Ribeiro Salgado, 2014), 10, 11, 19, 70, 70 (n. 80), 89, 106, 176 (n. 229), 220
- Os belos dias de Aranjuez* (Wim Wenders, 2016), 214
- Os cowboys* (Mark Rydell, 1972), 110
- Paixão de bravo* (Nicholas Ray, 1952), 26, 33, 39, 48, 62, 140
- Palermo shooting* (Wim Wenders, 2008), 34 (n. 33), 58 (n. 60), 91 (n. 112), 96, 122 (n. 156), 171, 184 (n. 244)
- Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), 10, 34 (n. 33), 53 (n. 52), 58 (n. 60), 76, 87, 107 (n. 133), 112, 147
- Pina* (Wim Wenders, 2011), 10, 11, 19, 21, 79 (n. 88), 86 (n. 99), 89, 140, 164-216, 217, 218, 219, 220, 222, 224, 225
- Polizeifilm* (Wim Wenders, 1969), 178 (n. 236)
- Pope Francis: a man of his word* (Wim Wenders, 2018), 19, 86 (n. 99), 89, 106, 127, 139 (n. 172), 220, 221
- Quand je m'éveille* (Wim Wenders, 1982), 76, 89, 91, 91 (n. 114), 97 (n. 122), 111 (n. 138), 118 (n. 152), 125, 140 (n. 173), 221
- Quarto 666* (Wim Wenders, 1982), 11, 19, 76, 89, 95 (n. 117), 112, 125, 140 (n. 173),

- 172, 176 (n. 229), 221
- Saída dos operários da fábrica Lumière* (Louis Lumière, 1895), 129, 132
- Same player shoots again* (Wim Wenders, 1968), 178 (n. 236)
- Sans soleil* (Chris Marker, 1983), 81 (n. 91), 100 (n. 124)
- Scénario du film Passion* (Jean-Luc Godard, 1982), 89
- Schauplätze* (Wim Wenders, 1967), 178 (n. 236)
- Silver City revisited* (Wim Wenders, 1969), 178 (n.236)
- Vistas de Berlim na década de 1890* (Max Skladanowsky), 129, 135, 138
- Sonhos em movimento* (Anne Linsel e Rainer Hoffmann, 2010), 168
- Submersão* (Wim Wenders, 2017), 96
- Tão longe, tão perto* (Wim Wenders, 1993), 77, 148, 91 (n. 112)
- The act of seeing with one's own eyes* (Stan Brakhage, 1971), 212 (n. 273)
- The big swallow* (James Williamson, 1901), 179 (n. 237)
- The soul of a man* (Wim Wenders, 2003), 11, 19, 20, 21, 86 (n. 99), 89, 106, 127, 140, 141 (n. 174), 143 (n. 179), 145 (n. 183), 167, 171, 172, 182, 221, 222 (n. 285)
- Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 1985), 11, 19, 20, 21, 38 (n. 40), 56 (n. 55), 76-125, 126, 135, 140, 148, 148 (n. 184), 152, 165, 167, 171, 172, 179, 183 (n. 241), 186 (n. 253), 217, 219, 220, 221, 222
- Tudo vai ficar bem* (Wim Wenders, 2015), 34 (n. 34), 96, 97 (n. 121), 148, 171
- Um filme para Nick* (Wim Wenders, 1980), 11, 19, 21, 23-75, 76, 85 (n. 95), 88, 89, 96, 106, 140, 165, 167, 171, 172, 182, 217, 219, 220, 222, 225
- Um truque de luz* (Wim Wenders, 1995), 11, 19, 20, 21, 36 (n. 39), 87 (n. 101), 126-163, 167, 172, 177, 179, 182, 210 (n. 270), 217, 219, 220, 221, 222, 224
- Un jour, Pina m'a demandé* (Chantal Akerman, 1983), 168
- Verão na cidade* (Wim Wenders, 1971), 34 (n. 33 e 34), 170
- Viel Passiert - Der BAP-Film* (Wim Wenders, 2002), 171 (n. 220)
- We can't go home again* (Nicholas Ray, 1973), 23, 27, 30, 31, 37, 39, 45, 50, 56 (n. 56), 62, 72, 140
- Willie Nelson at the Teatro* (Wim Wenders, 1998), 171 (n. 220)
- Wim Wenders Desperado* (Eric Friedler e Andreas Frege, 2020), 100 (n. 120)