

CINEMA, IMAGINÁRIO E IDENTIDADE EM FALSCHER BEWEGUNG (1975), DE WIN WENDERS

Mauro de Araújo Menine Jr*

Resumo

O cineasta Win Wenders, na direção de *Movimento em Falso* (1975), assim como em *Alice nas cidades* (1974) e *No decorrer do tempo* (1976), encerra uma trilogia cujas representações do imaginário e da identidade alemã se mostram impregnadas de um violento niilismo quanto à noção da possibilidade de um projeto coletivo, de um precário *comum-pertencer* dentro de determinado estado político e herança histórica, da decadência do cinema enquanto linguagem atrelada a uma ética-estética do passado. O presente artigo propõe uma leitura crítica acerca das representações identitárias em *Movimento em Falso* (*Falsche Bewegung*, 1975) e de como os mesmos são operacionalizados como reprodutores de sentido(s) à memória, aos mitos, às histórias de uma determinada *geografia imaginária*.

Palavras-chave

Cinema - Identidade - Win Wenders

Abstract

The filmmaker Win Wenders, in the direction of *False Movement* (1975), as well as *Alice in the Cities* (1974) and *In The Passing of Time* (1976) completes a trilogy in which the representation of the German imaginary and identity appears to be filled with a violent nihilism as regards the notion of the possibility of a collective project, a precarious common-belonging within a determined political state and historical heritage, the decadence of the cinema as a language related to the ethic-esthetic of the past. This article proposes to be a critical reading of the identity representations in *False Movement* (*Falsche Bewegung*, 1975) and of how these are operated as reproducers of meanings to the memory, the myths and the histories of a determined imaginary geography.

Key Words

Cinema – Identity - Win Wenders

Em *Histoire(s) du cinéma: Fatale beauté*¹ (1997), o cinema, segundo Jean-Luc Godard, é: “pas un art, ni une technique, un mystère”. E é sobre este *mistério* em *Movimento em Falso* (*Falsche Bewegung*, 1975), de Win Wenders, que o presente artigo propõe uma leitura crítica acerca dos processos construtivos de sentido, a partir das representações imaginárias e identitárias tensionadas pela obra. Para tanto, destacam-se os conceitos de representação, identidade e imaginário como fundamentais para a investigação em torno da construção deste discurso fílmico.

Em Pesavento (2003), a *representação* é o “estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo que dá a ver uma ausência” (*apud* Rossini, 2004, p.10). Verifica-se que o ser, existir e/ou fazer-se em lugar de, consiste justamente em uma simbiose desta relação dialética entre a ausência/presença,

diferenciadas e repetidas a fim de construir sentidos, visto que não correspondem propriamente à ordem do mimético, nem da transparência. Portanto, representar não é reproduzir o real, mas constituir-se a partir dele através de uma imanente “verdade simbólica” que nutre o social, livre de qualquer sujeição ou não a uma “verdade histórica” ou real (Rossini, 2004, p. 10).

TEORIA(S), CONCEITO(S) E MÉTODO(S)

Ao se analisar o conceito de Pesavento (2003), percebem-se as noções desenvolvidas anteriormente em *Diferença e Repetição* (1988), por Gilles Deleuze. O autor associa a *diferença* e a *repetição* (significante+significado, respectivamente) como correspondência de representação, sendo que a primeira somente se torna passível de ser pensada e vivenciada quando submetida às dimensões da própria representação ou das “quatro raízes do

princípio da razão: a identidade no conceito, a oposição no predicado, a analogia no juízo, a semelhança na percepção” (Deleuze, 1988, p. 365). Ora, a diferença está no mundo, assim como a repetição, ou seja, as coisas se repetem, porém, de forma diferente: “é porque nada é igual, é porque tudo se banha em sua diferença, em sua dessemelhança e em sua desigualdade, mesmo consigo, que tudo retorna” (Deleuze, 1988, p. 388). Portanto, a originalidade está vinculada à experiência (em sentido nietzschiano) de quem cria, sempre a partir de uma idéia de “eterno retorno” (imaginário): “Não se tratava de um eterno retorno, mas de ciclos parciais e de ciclos de semelhança. [...] Porque ‘seu’ eterno retorno de modo algum é o retorno de um mesmo, de um semelhante ou de um igual” (Deleuze, 1988, p. 388).

Para Deleuze, ser no mundo é (re)presentar. E o cinema, como forma/conteúdo desta [re]apresentação, é como o pensamento filosófico para o autor, pois dá corpo às aparências e forma o espírito através da experiência do ser, recusando a intuição como processo de construção do conhecimento, todavia apontando para a percepção do cineasta, como a operação realizada no real a partir de e além de seu sentimento, da ordem do pensamento e do conhecimento, ou ainda, através da construção da sensibilidade deste mesmo criador que modela a experiência (Deleuze, 2006).

Na confluência de tais conceitos, a representação é uma construção de discursos instituídos, de palavras, sons e imagens, a fim de articularem o reconhecimento de “verdades simbólicas” e identidades sociais pelo ser/estar no mundo. São as respectivas narrativas das representações identitárias, produzidas como práticas socioculturais, que dão sentido aos discursos de um determinado grupo, que informam a ordem do “comum-pertencer”. E isto sempre em razão de uma necessidade de aparar as diferenças dentro da unidade, a fim de demarcar os espaços de atuação dos discursos identitários em relação a sua alteridade, dentro e fora do grupo.

Ao passar para a exposição das fronteiras conceituais sobre “identidade”, tem-se como referência o filósofo Martin Heidegger (2006). Em “O princípio de identidade” (Heidegger, 2006, p. 38), a noção de identidade se revela pela relação “com”, ou seja, “a união pela unidade” (Heidegger, 2006, p. 39). E, ao ser do ente, a unidade da identidade é algo imanente, portanto, “a unidade

consigo mesmo” (Heidegger, 2006, p. 40). Ora, o princípio expressa que este ser do ente (essência) “é determinado a partir de uma identidade, como um traço desta identidade” dentro de uma unidade (Heidegger, 2006, p. 41). É na relação entre os diferentes entes (essências) que a identidade se manifesta no ser (existência) como fenômeno, representado pela noção do *comum-pertencer*:

O sentido de pertencer é determinado a partir da comunidade, quer dizer, a partir da sua unidade. Neste caso, “pertencer” significa: integrado, inserido na ordem de uma comunidade, instalado na unidade de algo múltiplo, reunido para a unidade do sistema, mediado pelo centro unificador de uma adequada síntese (Heidegger, 2006, p. 42).

Em outras palavras, tanto a identidade do homem quanto de sua comunidade são determinadas por este (duplo) sentido heideggeriano do “comum-pertencer”. E, como o ser e pensar se coadunam reciprocamente, fazendo parte de uma unidade do homem, pode-se afirmar que o mesmo é ente (como essência, pouca se transforma) e ser (como existência, muito se transforma). É da relação entre o homem e o ser que se moldam os sentidos identitários do “comum-pertencer”, visto que constituem uma propriedade inerente do primeiro (Heidegger, 2006, p. 46).

É quando Heidegger introduz o “acontecimento-apropriação” como fundamento da formação do princípio de identidade: “o âmbito dinâmico em que homem e ser atingem unidos sua essência, conquistam seu caráter historial, enquanto perdem aquelas determinações que lhe emprestou a metafísica. [...] A essência da identidade é uma propriedade do acontecimento-apropriação” (Heidegger, 2006, p. 49-50). Assim, torna-se possível explicar a gênese de uma noção de tradição como resultado da dinâmica deste processo, assentado pela linguagem através do pensamento. Porém, para o filósofo, a tradição não configura a identidade do homem e do ser, antes o conflito deflagrado entre tais conceitos.

Por sua vez, autores como Stuart Hall (2006) e Michel Maffesoli (2005) compreendem a identidade sob o prisma das influências de aceleração dos paradigmas da modernidade (ou pós-modernidade). O primeiro reflete a identidade como algo em permanente alteração, transição, transformação de seus discursos, pois que surge

das negociações culturais entre os diferentes grupos que se inter-relacionam. Neste quadro, fala-se de identificação e não em identidade, visto a transitoriedade que configura o mesmo (Hall, 2006, p. 88) – é a inerência da mutabilidade do ser (existência) heideggeriano. Já Maffesoli entende que a socialidade atual produziu um deslocamento de uma “lógica da identidade” para uma “lógica da identificação”, vide a crise das “incertezas imediatas”, ou seja, o indivíduo busca o “estar com” através da identificação (mais coletiva), não mais da identidade (mais individualista) (Maffesoli, 2005, p. 22).

E desta forma, munido de tais conceitos, a identidade se conecta à noção de imaginário, pois segundo Hall:

Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. Elas têm aquilo que Edward Said chama de suas ‘geografias imaginárias’ (Said, 1990): suas ‘paisagens’ características, seu senso de ‘lugar’, de ‘casa/lar’, ou *heimat*, bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes (Hall, 2006, p. 71-72).

Quanto ao *imaginário*, Edgar Morin (2001) expõe a relação intrínseca entre o cinema e o imaginário em *La realidad semiimaginaria del hombre*. Na obra, o autor define que “lo imaginario es el lugar común de la imagen y de la imaginación” (Morin, 2001, p. 245). E o cinema é o correlato perfeito para a fusão entre imagem/imaginação. Para Morin, o mundo se reflete no ecrã, que retorna com o reflexo do espírito humano. Assim como concebe que o cinema, através de processos de projeção-identificação que atuam sobre o próprio homem, “imagina por mí, imagina en mi lugar y al mismo tiempo fuera de mí, con una imaginación más intensa y precisa” (Morin 2001, p. 180). Portanto, dotado e perpassado pelo imaginário, o cinema é o espaço em que “um mito, uma coisa que ainda tem a ver com o duplo, o fantasma, o espelho, o sonho, etc” se realiza (Baudrillard, 1991, p. 69). Ou ainda, constitui o lugar de passagem do homem a fim de re-visitá-las suas narrativas (Badiou, 2002, p. 103).

É para o imaginário que se direcionam os

desejos e os medos, impregnando as imagens de uma lógica interna trespassada por sonhos, mitos, crenças, enfim, de ficções que constituem “la visión mágica del mundo” (Morin, 2001, p. 74). E o cinema de Win Wenders é um dos reflexos desses “fantasmas” que compõe o imaginário do Novo Cinema Alemão, porquanto representação de uma identidade em crise com a “herança” de seu passado recente, de uma temática constante da busca de sentido para o homem e o coletivo, ou melhor, da busca de um novo (outro) sentido.

Para tanto, realizei um recorte estético-temático a partir de *Movimento em Falso* (*Falsche Bewegung*, 1975), visto que o filme compõe a segunda parte de uma trilogia² de *road movies*, em que a questão central é a formação/aprendizagem das identidades, coletivas e individuais, através do deslocamento sobre um espaço culturalmente reconhecido que perdeu seu sentido de ser, histórico e político, demandando um novo. A obra é um exemplo significativo de aproximação entre o cinema (imaginário) e a literatura (imaginação) ao se inscrever na tentativa de representar os “fantasmas” que alimentam a tradição alemã do *Bildungsroman*, ou seja, do romance de formação e de sua necessidade como instrumento de produção de um discurso identitário para a Alemanha.

WIN WENDERS E SEU(S) CINEMA(S)

Em 1962, o “Manifesto de Oberhausen” abala a *Traumfabrik* – a fábrica de sonhos da indústria cinematográfica alemã –, gerando uma crise de gerações entre os velhos produtores e os novos cineastas. Enquanto estes são filhos do pós-guerra em sua maioria; aqueles são os que a vivenciaram de forma efetiva: antes com o nazismo, durante a guerra, depois com a reconstrução do país. O Novo Cinema Alemão decretava a morte do antigo, pertencente à geração anterior, estabelecendo uma renovada consciência crítica em relação à realidade contemporânea de então.

Alexander Kluge, Volker Schöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog e Win Wenders, entre outros, representam os expoentes de uma geração marcada pela ausência de uma tradição cinematográfica e de mestres, apesar da influência de nomes como Fritz Lang, Ernest Lubitsch e Friedrich W. Murnau. A formação em cinema destes diretores, em sua grande maioria, deu-se através da realização de curtas-metragens, além de um autodidatismo, como cinéfilos, críticos e estudantes de arte. Ao se comparar com os



movimentos surgidos em outros países, como a *Nouvelle Vague* francesa e o Cinema Novo brasileiro, a nova cinematografia alemã demorou a alcançar sua maturidade, o que ocorreu somente com as produções da década de 1970.

O novo cinema alemão voltava sua metralhadora crítica contra duas heranças malditas: a da barbárie de Hitler e a da produção cinematográfica da Era Adenauer (1949), isto é:

marcada pela estabilidade e conjuntura econômica, seguiu padrões como: biografias, filmes pátrios (*Heimatfilme*) ou de música popular, séries eróticas, proliferantes séries sobre contos de Edgar Wallace e séries alemãs de *western* baseadas em obras do conhecido escritor alemão Karl May. Além desses, realizavam-se filmes não realísticos da guerra ou do período nazista, a pretexto de uma pseudo-crítica, transformando a 2ª Guerra Mundial e o nazismo em acidente lamentável, em negócio, como outros países o fizeram (Brandt, 1988, p. 8).

E Wenders, que desde o princípio de sua trajetória esteve sempre engajado politicamente, denunciou as consequências desastrosas dessas “heranças”, visto que, com muita lucidez, aponta para as interferências na própria repercussão da produção do novo cinema. O cineasta registra a perda de referenciais de uma geração nas próprias narrativas, histórias e mitos. Em um país dividido, o discurso perdera o sentido, frente à crueldade e a sua tentativa de camuflagem:

Nós, os diretores do Novo Cinema, é que percebemos essa perda com mais nitidez: em nós mesmos enquanto órfãos, na carência ou ausência de tradições próprias, e, nos espectadores, em sua desorientação e seu receio inicial. [...] Há boas razões para desconfiança. Pois nunca e em nenhum outro país, como aqui, as imagens e a língua foram usadas de forma tão inescrupulosa, nunca tiveram que ser assim rebaixadas a mero canal de transmissão de mentiras (Wenders *apud* Buchka, 1987, p. 11).

O cineasta, que nasce logo após o término da 2ª Guerra Mundial (1945), já demonstra nos seus primeiros trabalhos em curta-metragem – como em *Schauplätze* (1967), *Same player shoots*

again (1968), *Polizeifilm* (1969), *Silver City* (1969) e *Alabama: 2000 light years* (1969) – uma visão pessoal de cinema, com personagens descentrados, deslocados de seus referenciais culturais, apáticos frente à realidade alemã. Assim, questões contemporâneas de seu país serão tratadas desde o início, e conceitos, como política e pátria, serão fontes de sentimentos, ao mesmo tempo, de atração e repulsa. Por exemplo, a pátria será a determinação de um lugar de não reconhecimento possível do estado real da Alemanha de então, de não possibilidade de uma identificação do indivíduo nesse coletivo dado, pois está impregnado de uma ausência de valores mais profundos e devedor de um passado mais positivo. É o retrato da geração do pós-guerra alemã, que cresceu dividida entre os valores culturais dos Estados Unidos da América (*westerns* e filmes B; a estação de rádio *AFN*, e; os compactos de *british rock, jazz e blues*) e o forte sentimento de uma *germanidade* carregada de culpa.

E essas influências serão vistas em seu primeiro longa-metragem, *Summer in the City* (1969/1970), onde predominam as viagens de carro, o *rock* da banda *The Kinks* e as grandes paisagens. Em outras palavras, o *road movie* prefigura a estética e a temática de sua primeira fase, principalmente a partir de *Alice nas cidades* (*Alice in den Städten*, 1974), a primeira parte de uma trilogia em movimento, até a metade dos anos 1980. É a marca de seu cinema, visto que suas narrativas estabelecem o “paralelismo entre os processos e as relações internos e externos” (Brandt, 1988, p. 8). E é por este viés que Wenders vai construir seus discursos fílmicos como formas de representação da busca de um sentido identitário para compreender os sentimentos do indivíduo em relação à pátria, sempre em forma de deslocamento de seus personagens por este espaço significativo.

O *road movie* é um gênero cinematográfico descendente das grandes narrativas épicas, vide a *Odisséia*, de Homero, assim como da sua forma moderna com o *Bildungsroman*³, ou seja, o romance de formação, específico da literatura alemã, que consiste numa narrativa de caráter antropológico, centrado no processo de desenvolvimento interior do protagonista em conflito com o exterior, onde “ao tematizar o conflito entre o eu e o mundo, o *Bildungsroman* dá voz ao individualismo, ao primado da subjetividade e da vida privada perante a consolidação da sociedade burguesa, cuja

estrutura econômico social parece implicar uma redução drástica da esfera de ação do indivíduo” (Maas, 2000, p. 12).

O caminho percorrido pelo protagonista determina a estrutura da obra, tanto do ponto de vista temático como formal, por isso, o *road movie* é o gênero que melhor se enquadra nesta estrutura narrativa, pois é aberto. Evidentemente, se adapta à perspectiva discursiva de cada autor em diferentes países; por exemplo, os franceses o definem atualmente como *travelogue* e assim por diante. O que interessa é que Wenders, ao aproximar o cinema (imaginário) da literatura (imaginação), constrói sua trilogia supracitada travando um diálogo crítico e desafiador contra uma forte tradição da cultura alemã, visto que adapta justamente a obra tida como fundadora do *Bildungsroman*, *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-96), de W. Goethe. Porém, deve-se esclarecer que o “romance de formação” alemão é um discurso construído ao longo do século XIX como marca identitária de uma literatura, vide a própria estética idealista hegeliana que toma a obra de Goethe como modelo para seu conceito do que é romanesco: o conflito entre a poesia do coração e a prosa das relações sociais. E é por estas mesmas razões que *Movimento em Falso* (1975) evidencia as contradições deste discurso identitário enunciador de uma unidade que, apesar da distância temporal de mais de 150 anos dos primórdios da formação do moderno estado alemão, continua contemporâneo, pois expõe sua estrutura fraturada, contingente.

MOVIMENTO EM FALSO (FALSCHER BEWEGUNG, 1975)

Em linhas gerais, na cinematografia de Wenders, o sentimento é de um profundo desconforto e vazio existencial do ser, provocando certa atitude niilista na relação com o mundo. A esterilidade do diálogo se instala em ambientes e relações pessoais que comprova a dificuldade de comunicação do homem no pós-guerra. É um círculo vicioso que impede a quebra do jogo das aparências, de qualquer revelação sincera que possibilite a felicidade. A visão de mundo se torna turva, deturpada, quase como um impedimento de alcançar uma compreensão mais verdadeira.

Este vazio provém da desreferencialização de uma noção ideal de pátria, perdida num passado de horrores, de uma culpa a carregar para expiar os crimes, de um forte estado repressivo da

imaginação. Assim, os personagens wenderianos são erráticos, nostálgicos de um sentimento que se perdeu, sempre em estado de uma ânsia insaciável, de uma busca de pouca nitidez. Para Alain Badiou, é o elemento “solipsista” que predomina nos primeiros filmes (Badiou, 2002, p. 106).

Em *Movimento em Falso*, Wilhelm (Rüdiger Vogler) é um escritor que parte em busca de inspiração que lhe dê um argumento, a fim de desenvolver sua criatividade. Em sua errância, acaba por formar um grupo peculiar composto por Laertes, um ex-atleta hitlerista (Hans Christian Blech); Mignon, uma jovem contorcionista (Nastassja Kinski); Therese, uma atriz (Hanna Schygulla); e Landau, um poeta medíocre (Peter Kern). Têm-se duas representações: a) a formação identitária do indivíduo e b) a formação identitária do coletivo, que se organiza em função do primeiro, mas que acaba irremediavelmente fragmentada.

Desde o primeiro movimento, Wenders conduz o olhar “colando-o” ao processo de aprendizagem de seu protagonista aspirante às letras. Este, por sua vez, inicia sua trajetória quando rompe simbolicamente com o espaço “uterino” de seu quarto ao som da banda britânica *The Troggs*: da quebra do vidro de sua janela, Wilhelm prova o sangue de sua mão ferida; assim, experimenta o fenômeno da existência e este como princípio fundamental da história, da identidade, da identificação com a unidade – o *comum-pertencer* heideggeriano. Aliás, é o sangue que se constitui em um dos elos de ligação entre as relações dos personagens com sua história, pessoal e coletiva: Laertes (Hans Christian Blech) sangra pelo nariz quando rememora o passado; o industrial (Ivan Desny) se autoflagela e com seu sangue Wilhelm escreve em seu diário, marcando-o para lembrar as palavras amargas do homem ao se referir ao suicídio, ao medo e à solidão na Alemanha contemporânea: “Por isso a solidão na Alemanha é mascarada com todos estes rostos reveladoramente desalmados que vagueiam por supermercados, lugares para descanso, calçadas e centros desportivos. As almas mortas da Alemanha!”.

Este mal-estar vai acompanhá-lo, ou melhor, é o conselho de sua mãe (Marianne Hoppe) para se tornar um escritor: “Não perca seu sentimento de mal-estar e mau humor. Você precisará deles se quiser escrever”. Para tanto, ela o presenteia com duas obras basilares da

literatura mundial: uma novela do Romantismo alemão, *Aus dem leben eines Taugetichts*, de Eichendorff; e um romance do Realismo, *A Educação Sentimental*, de Flaubert. Ambos são narrativas de jovens que são lançados para o mundo a fim de aprender a experiência de viver em suas épocas. A literatura se faz presente no filme, não só pelo desejo de Wilhelm de ser um literato, mas pela própria forma de conceber uma visão de mundo criativa baseada na própria experiência, não apenas nos sonhos, fatos e mitos narrados por outrem.

Portanto, a leitura de um poema deflagra a passagem da “idéia de um elo de idéias: existe um elo, propriamente alemão, entre o que é o poema, o espanto de existir e a incerteza nacional” (Badiou, 2002 p. 106). Para o crítico, a poética do filme se realiza pelo entrelaçamento de três movimentos: um global, outro local e, por fim, um impuro, que dão sentido ao filme como passagem. A questão do poema está ligada à impossibilidade de realizar um movimento entre as artes. Ora, um poema é um poema, jamais se transformará em pintura ou dança. E o cinema, em Badiou (2002), “é de fato a organização desses movimentos impossíveis”, *falsos*, que arranca as artes delas mesmas ao citá-las, permanecendo apenas a idéia de sua passagem, visitaçào. Disto, surgirá o espanto de existir, próprio do solipsismo presente nos personagens, que enuncia justamente a irrealização de qualquer acordo entre alemães, de sonhos díspares, da absoluta incerteza de um projeto nacional. É um universo regido pela entropia.

Ao se retomar o princípio da identidade heideggeriano, realizando uma analogia à leitura crítica do filme, descobre-se que, quando na unidade do ente impera o vazio, a união é impraticável. O “estar com”, dispositivo identificador, é inviabilizado, pois o *comum-pertencer* perdeu seus referenciais no *acontecimento-apropriação* que não traduzem mais sentido. O protagonista Wilhelm (Rüdiger Vogler), símbolo de individualismo, aprenderá sobre as experiências vivenciadas com o coletivo, mas pouco transformará sua essência, permanecendo o vazio, o sentimento de perda expressado nas palavras que encerram o filme:

Eu disse a Therese (Hanna Schygulla) que eu queria ficar na Alemanha por conhecer pouco o país, para poder escrever sobre ele. Mas isto só tinha sido um pretexto. Na

realidade, eu ansiava estar só, para que ninguém me importunasse em minha apatia. Eu estava em cima de Zugspitze e esperava por um milagre. Mas não houve tempestade de neve. Por que eu estava aqui, e não com os outros? Por que fugi? Por que ameacei o velho, em vez de ouvir suas narrativas? É como se eu tivesse perdido algo, é como se eu estivesse sempre perdendo algo – em cada novo movimento.

Para Wilhelm (Rüdiger Vogler), é uma sucessão de movimentos frustrados: o desejo sexual não se realiza com Therese (Hanna Schygulla), e vice-versa; a “herança” do passado de Laertes ainda é uma questão em aberto (Hans Christian Blech); o poema de Landau (Peter Kern) não comunica; a jovem Mignon (Nastassja Nakszynski) continua errante, marginal, etc. O filme é uma aprendizagem interior por processos exteriores; uma dura iniciação tanto para o protagonista, quanto para o grupo. Desde o início, os laços que se estabelecem são frágeis: assim como se formaram quase que espontaneamente, podem dissolver-se a qualquer momento. É a sensação que impera na Alemanha: um mal-estar social generalizado. As experiências vividas coletivamente apenas reforçam o espanto de existir, o solipsismo, vide a leitura do poema, a morte do industrial ou o tédio compartilhado em frente à televisão. Tudo indica uma profunda apatia que só condena a possibilidade de se formar um grupo coeso. A necessidade de superar a realidade se esgota, pois não há como, com o estado atual da configuração social.

Na seqüência final de *Movimento em Falso*, Wenders recupera a imagem fixada no quadro *O peregrino sobre o mar de nuvens* (*Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818), de Caspar David Friedrich. Vê-se um homem (o tal peregrino) de costas e com um bastão na mão direita sobre o alto de um extenso rochedo escarpado; vestindo um grande casaco, ele observa as nuvens, que formam um manto sobre as próximas elevações. Para o filme, o personagem Wilhelm, de casaco impermeável e maleta executiva, descortina o topo do Zugspitze (o vértice natural da Alemanha), fixando a neve sobre os montes, numa associação clara às nuvens da pintura. É a pura citação de um símbolo da arte idealista alemã do princípio do século XIX, que buscava um sentido de união discursiva para um povo, como a literatura goetheana, em contraposição com um sentimento

de vazio desprovido de tais referenciais, visto que marcado pela experiência tramática do pós-guerra (1945). Ao suturar uma imagem do presente com outra do passado, Wenders causa um “estranhamento”; uma reflexão crítica que se pergunta a que ponto se chegou com o idealismo, o iluminismo, com o projeto de um país, da própria noção de modernidade. Apesar da “diferença”, as antigas questões do *Bildungsroman* se “repetem” no *écran* contemporâneo. O final é aberto; o “fantasma” permanece.

Apesar de mais de trinta anos depois da exibição do tríptico, os filmes permanecem atuais, pois retornaram ao espaço do imaginário, reproduzindo sentidos à memória, aos mitos, às histórias. Porém, é preciso compreendê-los também sob a luz de seu tempo e de suas interações, enquanto discursos fílmicos, com outros discursos anteriormente produzidos sobre o social, visto que, “entender esta interação é importante na medida em que o cinema, arte-indústria, é portador de sonhos, vontades, medos do grupo, da época que representa, e também do olhar que o grupo transmite sobre si mesmo e sobre o outro” (Rossini, 2004, p. 12).

Movimento em Falso, assim como *Alice nas cidades* (1974) e *No decorrer do tempo* (1976) encerram uma trilogia cujas representações do imaginário e da identidade alemã se mostram impregnadas de um violento niilismo quanto à noção da possibilidade de um projeto coletivo, de um precário “comum-pertencer” dentro de determinado estado político e herança histórica, da decadência do cinema enquanto linguagem atrelada a uma [est]ética do passado. E as obras posteriores refletirão este mal-estar até a metade dos anos 1980, com *Paris, Texas* (1984), para depois apontar a horizontes menos melancólicos, através de seus anjos em *Asas do Desejo* (*Der Himmel über Berlin*, 1987).

NOTAS

* Mestrando em Comunicação e Informação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. E-mail: mauromenine@uol.com.br

¹ Segunda parte de uma série de seis documentários em forma de ensaio sobre a história do cinema produzida na França.

² *Alice nas cidades* (*Alice in den Städten*, 1974) e *No Decurso do Tempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1976).

³ Para uma melhor compreensão do conceito *Bildungsroman* e sua associação ao romance de Goethe, ver: MAAS, Wilma. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura.** São Paulo: UNESP, 2000.

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação.** Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BRANDT, Holle & Elmar. **Grande retrospectiva do cinema alemão.** São Paulo: Instituto Goethe, 1988.

BUCHKA, Peter. **Olhos não se compram: Win Wenders e seus filmes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **Que é isto, a filosofia? Identidade e diferença.** Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

MAFESOLLI, Michel. **O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e sociabilidade.** Porto Alegre: Sulina, 2005.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. **O Cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura.** São Paulo: UNESP, 2000.

MORIN, Edgar. **El cine o el hombre imaginário.** Barcelona: Paidós, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

ROSSINI, Miriam de Souza. Discursos sobre a exclusão urbana no cinema brasileiro. **Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, v. III, n. 2, jul./dez., 2004.

FILMES

Alice in den Städten (*Alemanha, 1974*), direção de Win Wenders.

Falsche Bewegung (*Alemanha, 1975*), direção de Win Wenders.

Histoire(s) du cinéma: Fatale beauté (*França, 1997*), direção de Jean-Luc Godard.

Im Lauf der Zeit (*Alemanha, 1976*), direção de Win Wenders.