



SEÇÃO ESTÉTICA

Cidades, imagens, olhares da infância: Wim Wenders

Cities, images, children's views: Wim Wenders

Ciudades, imágenes, miradas infantiles: Wim Wenders

Alexandre Fernandez

Vaz¹

orcid.org/0000-0003-4194-3876
alexandre.fernandez.vaz@ufsc.br

Recebido em: 28 fev. 2021.

Aprovado em: 4 jun. 2021.

Publicado em: 27 ago. 2021.

Resumo: O trabalho se ocupa da infância como expressão estética em dois filmes do alemão Wim Wenders, *Alice nas cidades* e *Lisbon Story*. Para isso procura construir um jogo entre ambos, em que cada uma das obras aparece simultaneamente como testemunho histórico e síntese de questões que dizem respeito à existência e às próprias possibilidades do cinema. Comparecem, portanto, o amor, a amizade, a memória, a reelaboração do passado, as cidades, o progresso e a regressão, bem como as técnicas de captação e produção de imagens e sons, os destinos e a memória do cinema como inconsciente onírico de uma época. O apoio se encontra principalmente em Walter Benjamin, nem tanto em seus comentários sobre cinema, mas muito mais no que se refere ao que escreveu sobre a infância na cidade, demarcando, assim, como Wenders o fará, um olhar infantil, oblíquo em relação ao seu destino, mas não infantilizado, sobre as coisas do mundo.

Palavras-chave: Wim Wenders. Cinema. Infância. Estética.

Abstract: The aim of this paper is to take childhood as an aesthetic expression in two films by the German Wim Wenders: *Alice in the cities* and *Lisbon Story*. To this end, it seeks to put in touch both Oeuvres, in which each of them appears simultaneously as a historical testimony and synthesis of issues that concern the existence and the very possibilities of cinema. Therefore, love, friendship, memory, re-elaboration of the past, cities, progress and regression, as well as the techniques of capturing and producing images and sounds, the destinations and the memory of cinema as a dream unconscious appear of an era. The support is found mainly in Walter Benjamin, not so much in his comments on cinema, but much more in what he wrote about childhood in the city, thus demarcating, as Wenders will do, a childish look, oblique in relation to the his destiny, but not infantilized, on the things of the world.

Keywords: Wim Wenders. Cinema. Childhood. Aesthetics.

Resumen: El trabajo trata de la infancia como expresión estética en dos películas del alemán Wim Wenders, *Alice in las ciudades* y *Lisbon Story*. Para eso busca construir un juego entre ambos, en el que cada una de las obras aparezca simultáneamente como testimonio histórico y síntesis de cuestiones que conciernen a la existencia y a las posibilidades mismas del cine. Por lo tanto, el amor, la amistad, la memoria, la reelaboración del pasado, las ciudades, el progreso y la regresión, así como las técnicas de captación y producción de imágenes y sonidos, los destinos y la memoria del cine como inconsciente onírico de una época. El apoyo se encuentra principalmente en Walter Benjamin, no tanto en sus comentarios sobre el cine, sino mucho más en lo que escribió sobre la infancia en la ciudad, demarcando así, como hará Wenders, una mirada infantil, oblicua en relación a su destino, pero no infantilizado, sobre las cosas del mundo.

Palabras clave: Wenders, Wim. Cine. Infancia. Estética.



1 Partida

Em 2012 foi lançado o resultado do projeto "Mundo Invisível", idealizado por Leon Cakoff e Renata de Almeida, organizadores da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, a partir de uma ideia original do apresentador de televisão Sérgio Groisman. Doze cineastas *habitués* do evento, vindos de várias partes do mundo, realizaram onze filmes de curta-metragem sobre o tema da invisibilidade humana na capital paulista. A reunião de fragmentos que formam um mosaico de múltiplos olhares e materiais, teve abordagens das mais distintas, desde a do português Manoel de Oliveira, que personificou um homem-placa a quem ninguém dirigia o olhar, até a do alemão Wim Wenders, que fez um delicado documentário sobre crianças com baixa visão frequentadoras de um programa educativo da Santa Casa da Misericórdia.

Intitulado *Ver ou não ver*, o filme de Wenders (2012) acompanha o trabalho realizado com três meninas, suas grandes dificuldades de visão e seus pequenos, mas significativos, avanços no reconhecimento da luz e dos contornos que ela proporciona para a formação de cores, formas, volumes, distâncias. A câmera é solidária com as crianças, capturando-as de perto, mimetizando o ritmo dos deslocamentos incertos e da insegura mirada. Não é incomum que as meninas se aproximem muito de um objeto para que possam vê-lo, às vezes, quase tocando-o com os olhos, ou mesmo que o tragam para perto de si. Por isso, faces são fotografadas em *close*, de forma que podemos ver como aqueles pequenos olhos veem.

O paciente trabalho das professoras procura potencializar ao máximo o nervo ótico na relação com o mundo que lhe é exterior. "Elas aprendem que a visão lhes traz informações", diz uma delas. Sabemos ao final do filme que as crianças chegam à escola regular, a uma se deixa ver na sala de aula, à vontade com o pequeno monóculo pendurado no pescoço, ouvindo da maestra que preste atenção à aula.

É longa a trajetória de Wenders com as imagens. Se seu interesse na juventude era, principalmente, a pintura, são o cinema e a fotografia as atividades a que mais tem se dedicado em uma carreira artística que já completa cinco décadas. Perguntado certa vez sobre sua preferência entre as duas formas de produção imagética, respondeu:

Meu interesse nuclear se refere simplesmente à narração de histórias. Quando trabalho em um filme, nada é mais importante que ele. E quando viajo com minha câmera fotográfica, não tenho olhos para mais nada que não seja para a fotografia. Ambos me animam igualmente. No entanto, as duas juntas para mim não funcionam (WENDERS, 2005, p. 58, tradução nossa).²

Recusando, no entanto, o que poderia ser uma forma de esteticismo que esvaziaria e expressão, não deixou de advertir em outro momento que:

"Bonitas imagens" são de fato algo belo, mas são também a peste. Quando se tornam um fim em si mesmas e as pessoas finalmente saem do cinema e foram apenas bonitas imagens o que viram, então, como diretor, fez-se algo falso. Sei por experiência própria que às vezes se sacrifica os melhores enquadramentos para que, por um lado, não sejam impositivas demais, e, por outro, para que personagens e sua história permaneçam como os elementos mais importantes da narrativa (WENDERS, 2005, p. 296-297, tradução nossa).³

É no contexto desse interesse pela imagem que Philip Winter, o nome usual que Rüdiger Vogler assume em filmes de Wenders – apenas em *Movimento em falso* (1975) leva outra denominação o personagem que interpreta, Wilhelm –, protagoniza um jornalista em *Alice nas cidades* (1973). Ao não conseguir exercer o próprio ofício, que é escrever, tentará captar o que vê, preencher a falta, acionando uma polaroide. Sua jornada pelos Estados Unidos da América, que deveria render uma matéria sobre o país, resulta em umas quantas fotos que não bastam para aplacar a fúria de seu editor alemão, motivada pela falta da reportagem prometida, quando eles se encontram em Nova York.

² Do original: Mein hauptsächlichstes Interesse gilt einfach dem Geschichtenerzählen. Wenn ich gerade an einem Film arbeite, ist nichts wichtiger als der Film. Und wenn ich mit meiner Photokamera reise, habe ich kein anderes Auge als eben für die Photographie. Ich mache beides mit derselben Begeisterung. Nur beides zusammen, das geht nicht.

³ Do original: "Schöne Bilder" sind ja wirklich was Schönes, aber sie sind auch die Pest. Wenn sie zum Selbstzweck werden und die Leute letzten Ende aus dem Kino kommen und nur schöne Bilder gesehen haben, dann hat man als Regisseur etwas falsch gemacht. Aus Erfahrung weiß ich, dass man manchmal seine schönsten Einstellungen opfern muss, damit sie sich einerseits nicht zu sehr aufdrängen und damit andererseits die Charaktere und ihre Geschichte das bestimmende Element des Erzählens bleiben.

E será em um *peep show* que, em *Paris, Texas* (1985), pai e filho encontrarão a antes esposa e ainda mãe que lá se deixa ver através do vidro que a separa dos clientes, produzindo, com isso, o quantum de interdição necessário para que Eros se mantenha frente àquele que mira em exercício de voyeurismo. Ou, talvez, não seja Eros, mas a pulsão de morte que insiste em repetidamente recusar a concretização do desejo. Como Wenders afirmará anos mais tarde, não apenas as imagens podem enganar, mas também as janelas.

A obsessão de Wenders pela imagem, e pelo trânsito entre suas diferentes formas – ele que começou a filmar aos nove anos, e que durante muito tempo acalentou o desejo de ser artista plástico, o que o fez até mesmo mudar-se para Paris – aparece em vários de seus trabalhos que abordam o cinema como tema central ou secundário – *No decurso do tempo, O estado das coisas, Lisbon Story*, entre outros; Philip Winter/Rüdiger Vogler é constantemente um técnico de cinema – e a documentar a obra de um pintor, Edward Hopper (o clássico *O amigo americano*, de 1976, mas também *Two or three things I know about Edward Hopper*, 2020⁴), e de um fotógrafo, Sebastião Salgado (*O sal da terra*, 2015, em parceria com Juliano Salgado).⁵ Ademais, é na fotografia, como dito acima, que Philip Winter encontrará seu refúgio existencial, sua maneira de lidar com um mundo que não pode narrar, em *Alice nas cidades*, tanto nas primeiras se-

quências, quando mal suporta ver o que lhe é exterior desarmado de uma câmera – ele que tampouco suporta sua interioridade, frente a qual não tem um aparato para dela se defender –, como quando se reconcilia consigo mesmo ao, acompanhado de Alice, deixar-se fotografar em uma cabine automática, ambos a fazer micagens. O realizador chega a ser enfático ao afirmar que as palavras, escritas ou pronunciadas, pertenceriam ao passado, que ao futuro estariam reservadas, mais que tudo, as imagens.

Tudo isso lembra Walter Benjamin, mencionado pelo próprio Wenders (2015) como uma das referências centrais de *Asas do desejo* (1987), e evocado no filme na sequência em que os anjos velam pelos leitores na biblioteca. Um deles lê a tese 9 de *Sobre o conceito de história* (BENJAMIN, 2016), a do anjo que procura resistir aos ventos do progresso. É de imagens e cidades que tratam também vários dos ensaios de Walter Benjamin em que a cidade é protagonista, em especial, os sobre a Paris de Charles Baudelaire (BENJAMIN, 2015), em que a visão é, dos cinco, o sentido aquele que se coloca como central na experiência moderna. Quando se atém à cidade natal, Berlim, o recurso é menos a literatura e mais as recordações (e invenções) da infância do autor. Ao serem acionadas, elas se transformam não em biografia, mas em memória social da experiência urbana na virada do século dezanove para o seguinte. Em tal narrativa a visão tem igualmente presença

⁴ O filme, em formato 3D, que Wenders já havia empregado no documentário *Pina* (2011), sobre a grande bailarina de Wuppertal, foi realizado para compor uma grande exposição da obra de Hopper. Disponível em: <https://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/past-exhibitions/edward-hopper>.

⁵ O trabalho de Sebastião Salgado já foi criticado pelo mesmo esteticismo que Wenders rechaça, considerando, precisamente, a beleza em si das imagens que talvez não gerem a empatia que o fotógrafo pretende alcançar com elas. Ao contrário, segundo tal posição, haveria como que um apaziguamento do horror e do medo e, talvez, nem tanto do fascínio, que os fenômenos fotografados provocam – mas necessariamente suas fotografias. Uma representante dessa crítica, que não necessariamente deve ser estendida ao filme de Wim Wenders e Juliano Salgado, é Susan Sontag: "Um fotógrafo especializado na desgraça mundial (o que inclui os efeitos da guerra, mas não se restringe a isso), Sebastião Salgado, tornou-se o alvo principal da nova campanha contra a inautenticidade do belo. Em especial com o projeto de sete anos intitulado '*Migrações: humanidade em transição*', Salgado se viu sob um ataque cerrado, acusado de produzir fotos grandes, espetaculares e lindamente compostas, chamadas de 'cinemáticas'. [...] A retórica santarrona [...] que ornamenta as exposições e livros de Salgado prejudicou suas fotos, por mais que isso possa ser injusto. (Há muita mistificação a ser descoberta, e ignorada, nas declarações feitas por alguns dos mais admiráveis fotógrafos engajados.) As fotos de Salgado também foram tratadas com exasperação numa reação às situações demasiado comerciais em que, de forma típica, são vistos seus retratos de desgraça. Mas o problema está nas fotos em si mesmas, e não na maneira ou no lugar onde estão expostas: o problema está no seu foco voltado para os destituídos de poder, reduzidos à impotência. É significativo que os destituídos de poder não sejam designados nas legendas. Um retrato que se exime de designar seu tema torna-se cúmplice, ainda que inadvertidamente, do culto da celebridade que inflama o apetite insaciável pelo tipo oposto de fotografia: assegurar só aos famosos a menção de seus nomes rebaixa os demais a exemplos representativos de suas ocupações, de suas etnias, de suas aflições. Tiradas em 39 países, as fotos de migração de Salgado reúnem, sob esse único título, uma multidão de causas e de modalidades de infortúnio diversas. Fazer o sofrimento avultar, globalizá-lo, pode incitar as pessoas a sentir que deveriam "importar-se" mais. Também as convida a sentir que os sofrimentos e os infortúnios são demasiado vastos, demasiado irrevogáveis, demasiado épicos para serem alterados, em alguma medida significativa, por qualquer intervenção política local. Com um tema concebido em tal escala, a compaixão pode apenas debater-se no vazio – e tornar-se abstrata. Mas toda política, como toda história, é concreta. (Sem dúvida, ninguém que reflita de fato a respeito da história pode levar a política inteiramente a sério).

insuspeita, mas conjugada com o tato. É com as mãos que as crianças alcançam a textura do mundo para o qual nasceram. Retomando uma reminiscência, Benjamin (2013a) elabora a sensação de escavar com a mão o próprio armário, e como em tal experiência se erige conhecimento:

Nada me dava mais prazer do que enfiar a mão por elas [as meias] adentro, o mais fundo possível. Não o fazia para lhes sentir o calor. O que me atraía para aquelas profundezas era antes "o que eu trazia comigo, na mão que descia ao seu interior enrolado. Depois de a ter agarrado com a mão fechada e ter confirmado a minha posse daquela massa de lã macia, começava a segunda parte do jogo, que trazia consigo a revelação. Agora tentava tirar para fora da bolsa de lã "o que trazia comigo". Puxava, puxava, até que qualquer coisa de perturbador acontecia: eu tinha retirado "o que trazia comigo", mas "a bolsa" onde isso estava já não existia. Nunca me cansei de pôr à prova esse exercício. Ele ensinou-me que a forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa. E levou-me a extrair da literatura a verdade com tanto cuidado quanto a mão da criança ia buscar a meia dentro da sua "bolsa" (2013a, p. 101).

Em sua *Infância berlinense: 1900*, Benjamin (2013a) evoca a experiência da meninice como integrada ao espaço, muito mais que ao tempo, como convém a uma experiência que se dá, em grande parte, por meio de práticas miméticas. É com o corpo inteiro que a complexidade do espaço urbano é capturada pela criança, movimento que o autor chamará de recepção tátil em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2013b). Trata-se de um mergulho integral no espaço circundante, não para diluir-se nele, mas para incorporar-se mimeticamente, mesmo em estranhamento, ao que envolve o eu e é capturado pelos sentidos: sons, objetos, luzes, cores, aromas, movimentos, sombras, pessoas, animais. Por isso há tanta importância, em *Infância berlinense: 1900*, para espaços e objetos.

É o cinema e suas condições técnicas, diz Benjamin (2013b), que oferece as potências estéticas para um tipo de relação entre sujeito e obra de

arte que já não é mais de distanciamento, abrindo caminho para a recepção tátil, cujo exemplo primeiro seria a arquitetura. Podemos, então, pensar que o cinema é o arquivo imagético de um tempo, território que reúne o que pode ser imaginado em uma experiência histórica. É por isso que é tão importante sua relação com os espaços, uma questão central para Wenders, em cuja cinematografia as *landscapes* encontram um lugar especial, e para Benjamin, já que é no espaço e com seus objetos que a imaginação se move:

A criança escondida atrás das cortinas torna-se ela própria algo de esvoaçante e branco, um fantasma. A mesa da sala de jantar, debaixo da qual se acocorou, transforma-a em ídolo num templo em que as pernas torneadas são as quatro colunas. E atrás de uma porta ela própria é porta, recoberta por ela, máscara pesada, mago que enfeitiçará todos os que entrarem desprevenidos (2013a, p. 102-103).

Ver algo, coordenar olhos e mãos, compatibilizar visão, tato e os outros sentidos, realizar sob a orientação de educadoras o que em geral outras crianças fazem, para poder formar imagens de forma autônoma, é o que buscam as pequenas que frequentam o programa da Santa Casa documentado por Wenders. As educadoras são, no curta-metragem, chamadas de anjos pelo velho oftalmologista, referindo-se ao local do programa – o último andar do prédio novecentista em que o hospital está instalado, o mais próximo possível do céu – mas, principalmente, ao carácter de abnegação e de renúncia que empreendem em seu trabalho.⁶ Também em *Asas do desejo* (1987), o *magnus opus* que narra a não história de dois anjos – seres sem tempo ou espaço, etéreos condenados a ir e vir constantes, anjos caídos, como Wenders (2015) a eles certa vez se referiu – sobre a cidade de Berlim, são as crianças (e, paradoxalmente, o cego) que veem as entidades (não) celestiais, eles que também são abnegados (na defesa e no consolo dos mortais) e que renunciam aos prazeres e sofrimentos da

⁶ Theodor W. Adorno (1995), ao se referir aos tabus presentes entre professores (1995), lembra do caráter de interdição erótica presente no imaginário da profissão, fazendo supor que de professores e professoras espera-se a renúncia ao prazer em favor do sacrifício em nome de seus alunos e alunas. Se o intercurso sexual está evidentemente vedado entre cada lado da relação pedagógica, não é menos verdadeiro aceitar que todos são sujeitos que desejam e que, portanto, sentem faltas, têm preferências, são governados também por forças do inconsciente e assim por diante.

carne. Eles que não podem aceder à recepção tátil, assim como tampouco ao domínio de Eros.

Mas não é sempre assim. O anjo Cassiel finalmente se faz carne e desce ao chão de Berlim Ocidental – o filme foi rodado três anos antes da surpreendente derrubada do Muro que separava a cidade –, livra-se da condenação de ser etéreo e vagar imortal, sem descanso, pelo infinito sem tempo nem espaço. Ao final da obra, operando em repetição o enorme balanço em que a trapezista pela qual se apaixonara voa, ele não se furta a pensar que agora sabe o que como anjo seria impossível saber: "Ich weiß jetzt, was kein Engel weiß".

Na continuação do filme, *Tão longe, tão perto* (1993), já com a cidade de Berlim unificada, o ex-anjo aguarda o desejo de encarnação de seu antigo parceiro, Damiel. As professoras, tampouco são anjos, mas humanas que investem seu desejo nesse trabalho, colocam o corpo a favor daquela ação educativa. Anjos são seres que encontram sua materialidade na imaginação e na narrativa e, por isso, compõem de forma tão feliz o universo dos infantes, parece sugerir Wim Wenders – e dos adultos infantilizados, poderíamos agregar. É por isso que o olhar infantil, para o diretor, é tão importante, tornando-se, para ele, método. Perguntado de onde vinha sua íntima relação com crianças, elas que comparecem com frequência e de forma tão espontânea em seus filmes, como lhes é próprio, se ele tinha filhos e daí viria tal escolha, Wenders respondeu que:

Não. É, no entanto, frequente, que se possa descrever melhor o que se perdeu – e as crianças são em meus filmes particularmente presentes como o próprio desejo de sonho das películas, por assim dizer, como os olhos que meus filmes gostariam de ter. Ou seja, um olhar sobre o mundo sem que haja uma posição formada, um olhar absolutamente ontológico. E este é particularmente apenas o olhar infantil. E acontece de às vezes ver-se em um filme o que crianças veriam. Como acontece com o menino ao final de *No decurso do tempo*, sentado na estação de trem fazendo sua lição de casa. Eis o meu sonho como diretor de cinema.

Mas quanto mais se faz, mais distante se está do sonho. As crianças estão no filme como, por assim dizer, uma advertência: que não se esqueça com que curiosidade e abertura à contingência o mundo pode se tornar visível⁷ (1992, p. 56, tradução nossa).

Este deslocamento que a infância produz em relação ao mundo adulto faz chegar a imagens e enquadramentos imprevistos, condição que o adulto só pode alcançar ao novamente experimentar a condição de infante. Isso não deve ser confundido com sua infantilização (que seria regressiva, despolitizante, irracional), mas significa, ao contrário, a renúncia deliberada em deixar-se perder por caminhos que a contingência oferece, buscando a suspensão da fala, como proposto por Giorgio Agamben (2002). Seria possível, então, encontrar algo da linguagem que possa emergir do inconsciente, exatamente no reencontro com a palavra, sim, mas ainda mais, neste caso, com a imagem. Ou, dito de outra forma, com Benjamin:

Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas, perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa de se aprender. Os nomes das ruas têm então de falar àqueles que por elas deambula como o estalar de ramos secos, e as pequenas vielas no interior da cidade mostrar-lhe a hora do dia com tanta clareza quanto um vale na montanha (2013a, p. 78).

É do olhar e da experiência da infância, que se impõem como impulso e forma na composição filmica de Wim Wenders, que me ocupo na próxima seção, recorrendo, principalmente, a dois de seus trabalhos, *Alice in den Städten* (Alice nas cidades, 1974) e *Lisbon Story* (Estória lisboeta, 1994). É a eles que me dedico, mas também a questões que suscitam sobre o próprio cinema como registro estético da experiência de um tempo, com os correspondentes deslocamentos internos de sujeitos e de pessoas por cidades e países, deslocamentos que, não raro, se ligam pela contingência. Dedico-me também às inquie-

⁷ Do original: Nein. Aber oft ist es ja so, dass man das am besten beschreiben kann, was man am meisten vermisst. – und Kinder sind in meinen Filmen eigentlich ständig gegenwärtig als der eigene Wunschtraum der Filme, sozusagen als die Augen, die meine Filme gerne hätten. Nämlich einen Blick auf die Welt ohne jede Meinung, ein ganz ontologischer Blick. Und das ist eigentlich nur den Kinderblick. Und manchmal gelingt es einem Film auch, dass man etwas anschaut so, wie Kinder es tun. Wie der kleine Junge am Ende von Im Lauf der Zeit, der am Bahnhof sitzt und seine Schularbeiten macht. Das ist eigentlich mein Traum von einem Filmregisseur. Aber je man macht, desto weniger kommt man dem Traum nah. Die Kinder sind sozusagen immer zur Ermahnung in den Filmen drin: dass man nicht vergisst, mit welcher Neugierde und Unvoreingenommenheit die Welt sichtbar werden kann.

tações da infância, o que inclui as de seu principal habitante, a criança, assim como as dos adultos, aqueles que já habitam outra experiência, tornando-se estrangeiros àquela, mas não deixando de abrigar na memória a sua presença. Estrangeiros que, no entanto, talvez possam regressar à pátria.

2 Lugares – cidades

Em maio de 1982 Wim Wenders apresentou, na mostra competitiva do Festival de Cannes, o filme *Hammett*, que fora produzido pela Zootrope, de Francis Ford Coppola. Estreia do realizador alemão nos Estados Unidos da América, o resultado da empreitada seria frustrante para o diretor, que pouco participou da montagem, processo que foi conduzido por profissionais contratados para pasteurizar as sequências e tornar tudo mais palatável, menos autoral e próximo do espírito *noir* dos contos do escritor Dashiell Hammett. Afastado das decisões sobre o próprio trabalho, Wenders filmou *O estado das coisas* (1982), em que o tema é precisamente as dificuldades de um cineasta e sua *troupe* que, filmando em Portugal, supõem que o produtor os abandonou à própria sorte. Ironicamente, o filme arrebataria no mesmo ano o Leão de Ouro, máxima premiação do Festival de Veneza.

Talvez pelo desgosto com a obra, talvez pelo empenho em pensar o cinema, Wenders dedicou uma parte importante dos dias em Cannes para rodar, com uma câmara nagra e películas de 16 mm, *Quarto 666*, sucessão de depoimentos de cineastas presentes ao Festival, sobre o futuro do cinema. Entre tantos, falam seus colegas alemães Werner Herzog e Rainer Werner Fassbinder, o francês Jean-Luc Godard, a brasileira Ana Carolina e o italiano Michelangelo Antonioni. Este último, que sofreria um acidente vascular cerebral em 1984, viria a contar com a colaboração de Wenders para a realização de *Além das nuvens* (1995).

Há um pessimismo mais ou menos generalizado em *Quarto 666*, cujo título remete ao número do apartamento do Hotel Martinez, em Cannes: o cinema estaria com os dias contados, em pouco tempo não haveria salas de exibição, as novas mídias determinariam o formato das produções, a linguagem cinematográfica estaria por esgo-

tar-se. Muitos anos depois daquele documentário, uma equipe brasileira liderada por Gustavo Spolidoro realizou, no contexto do projeto *Fronteiras do pensamento*, o curta-metragem *Wim Wenders – De volta ao Quarto 666* (2008). Nele vemos o agora consagrado diretor reavaliando, duas décadas e meia depois da experiência com os colegas cineastas, o pessimismo de outrora, sentimento que, constata, não se concretizou. As novas linguagens televisivas, a exemplo do videoclipe e do formato da emissora MTV, teriam agregado muito à narrativa cinematográfica, processo que encontraria sua melhor tradução na tecnologia digital, aquela que, aliás, é empregada no breve documentário. São apenas 12 minutos de filme, mesmo tempo de um rolo de 16 mm, como quando Antonioni dá seu depoimento aproveitando-o quase todo. É um tempo dilatado se coloca à disposição de Wim Wenders que, no entanto, não tem tanto muito mais a dizer do que apenas constatar os avanços que as novas formas tecnológicas oferecem. Agora pode-se chegar mais perto, afirma, daquilo que o cinema foi em sua origem, um espelho do mundo, capturando muito mais as nuances dos movimentos, assim como ampliando as possibilidades de *mentir*, esta que é a ação, por natureza, de toda arte representativa. Aí reside sua verdade. É possível alterar com facilidade o que se deseje em um computador, mas também é possível ser ainda mais fiel ao objeto filmado, mostrando-o, tanto quanto isso é possível, como ele é.

Esse movimento entre o cinema analógico e sua versão digital foi tematizado em *Lisbon Story*, narrativa poético-visual sobre um engenheiro de som que vai em busca de um amigo cineasta, em apuros. Não é fortuita a escolha de um realizador que abandona o filme que vinha construindo com uma câmera movida à manivela, assim como a escolha de crianças que se espalham na narrativa manuseando câmeras digitais, paradoxalmente, ou não, emprestadas pelo mesmo velho diretor em crise com seu ofício.

Com este filme, Wenders rende no começo dos anos 1990 uma bela homenagem ao cinema, mas também ao pequeno país do extremo Atlântico da Europa, ao sol, à tranquilidade, à música, à

decadência da Lisboa antes da reforma que a modernizou para ser sede da Exposição Mundial de 1998, marcando sua presença na nova ordem da Comunidade Europeia. Nem sempre Portugal foi personagem político relevante do continente, como uma vez aconteceu no início do mundo moderno, lá se vão cinco séculos. Em Lisboa, trata-se, então, de despedir-se de uma Europa que já não existe, mas que ainda se deixa filmar por câmeras manuais, enquanto a própria cidade vai se afastando de seu velho formato, daquele Portugal colonialista que já morreu, mas que o salazarismo manteve tantas décadas como um insepulto cadáver. Sob o sol que espelha o Tejo, brilham as câmeras digitais empunhadas pelas crianças da trama, em esperançoso anúncio de um novo tempo. Ademais, duas décadas e pouco antes da Expo-98, o país agonizava nos estertores de seus quase quinhentos anos de colonialismo, processo cujos pontos finais foram a independência das colônias na África, bem como a Revolução dos Cravos, movimento que desestruturou o anacronismo político e cultural e pavimentou o futuro para a democracia.

Wenders (2005) conta que sua relação com a cidade de Lisboa foi se alterando desde 1979, quando filmou, principalmente em Sintra, mas também na capital e em Praia Grande, *O estado das coisas* (1982). Tratava-se, para ele, de uma cidade de costas para o continente, cuja procura por algo perdido ainda se dava na expectativa do além-mar. Ainda é para ele um território estranho quando lá filma parte de *Até o fim do mundo* (1991), produzindo o paradoxo de ambientar um filme futurista em uma cidade que não é contemporânea de si mesma. Finalmente, em razão de ter sido escolhida capital cultural da Europa, condição que Lisboa ocuparia em 1994, surge um convite para um documentário sobre ela, e o cineasta vislumbra a possibilidade de um acerto de contas consigo mesmo em relação à capital portuguesa. A preferência de Wenders recai, no entanto, sobre a realização de uma película ficcional, cujo roteiro será orientado por um conjunto de canções do grupo musical Madredeus, todas elas compostas em homenagem à capital

de Portugal, meio pelo qual o cineasta descobre uma nova cidade. Eis, então, o reverso do paradoxo que cria outro: *Lisbon Story* é um recuo em relação à modernização em curso, processo que significa a destruição do que a cidade tem de mais próprio, o que inclui, além de obviamente sua arquitetura, os sons que dela emanam.

No filme de Wenders, a história que o cineasta alemão pretende contar em Portugal faz Phillip Winter (Rüdiger Vogler), um sonoplasta que vai ao encontro dele em Lisboa, sair em automóvel da longínqua Alemanha, com suas velozes autopistas, atravessar países e chegar a um Portugal de pequenas estradas. O percurso não é simples, o carro fica pelo caminho, o diretor, ao contrário do esperado, não está no endereço previsto, mas o mar, a casa antiga, as ruas estreitas e as personagens com as quais se depara parecem tudo compensar, oferecendo ao recém-chegado suficientes condições emocionais para que siga com seu trabalho, mesmo que se recuperando de uma lesão na perna, sozinho e sem falar o idioma local, enquanto espera pelo ausente anfitrião.

Obra sobre Lisboa, sobre o cinema, homenagem a uma e outro, seja na sequência em que o maior cineasta lusitano, Manoel de Oliveira, faz uma pequena participação, aparecendo como um improvável Chaplin a descer uma ladeira, seja nas amplas paisagens lisboetas, especialmente tendo o Tejo ao fundo. Se Philip Winter se esmera em preservar os sons da cidade em transformação – o do grupo Madredeus, mas também o do bonde, do amolador de facas, das lavadeiras reunidas e o da velha porta rangendo –, é porque estamos diante de mais de uma despedida.

Vinte anos antes o mesmo personagem – ou um personagem com o mesmo nome – também vivido nas telas por Rüdiger Vogler, fez o percurso contrário, ainda que viesse de mais longe. Em *Alice nas cidades*, Philip, como já dito, é um jornalista que atravessa os Estados Unidos da América com a tarefa de escrever uma reportagem para uma importante revista semanal alemã, mas tudo o que consegue é um conjunto de fotos em polaroide, um acúmulo de angústias, e a incerteza de seguir contratado ao chegar em Nova York,

sem a matéria escrita. O carro que dirigia, como aconteceria duas décadas mais tarde, também fica pelo caminho, mas desta vez ainda não escombado por uma carona, como aconteceria em Portugal, mas vendido a um mecânico por um punhado de dólares. Segundo seu editor, o que resta ao jornalista é regressar de imediato à Alemanha, já não há recursos para seguir com o projeto original da longa reportagem. É isso que ele fará, mas há alguém mais que o acompanhará – ou que o levará – da América para a Europa.

Enquanto o engenheiro de som se encanta por uma cantora em seus primeiros dias em Lisboa – Teresa Salgueiro, então vocalista do conjunto Madredeus, fazendo o papel de si mesma – e se vê às voltas com um grupo de crianças que brinca de fazer cinema com os novos recursos das câmaras digitais, eles que se consideram assistentes de Friedrich, o cineasta desaparecido, o Phillip jornalista ganha uma inesperada companhia para seu regresso à Alemanha Ocidental. O infortúnio comum de não poder viajar por causa de uma greve aeroviária no país de destino, adiando o embarque para o dia seguinte, promove o encontro casual de uma mulher (Lisa Kreuzer) e sua filha (Yella Rottländer, a Alice) com Winter. Unidos no aeroporto pela impossibilidade de deixar Nova York, separam-se esperando um reencontro no dia seguinte, quando devem embarcar para Amsterdam, destino mais próximo da momentaneamente inatingível Alemanha. No entanto, um amor cuja tensão não se dissolve impede o alemão de pernoitar onde esperava, levando-o ao encontro das duas no hotel em que se hospedavam, de onde devem no dia seguinte partir, em conjunto, para o aeroporto.

No momento de subir ao avião, restam o alemão e a menina, um outro amor ainda por se resolver, desta vez o da moça, faz com que ela se mantenha em Nova York. Mas ela prometera, em um bilhete deixado no hotel, tomar o avião do dia seguinte e encontrá-los na capital dos Países Baixos. Estamos em uma fábula, de forma que não assusta que a mãe tenha deixado a filha com um desconhecido, para que juntos viagem à Europa, assim como tampouco surpreende que

jornalista e criança sem qualquer parentesco ou autorização judicial não fossem proibidos de viajar juntos. Não é a verdade factual que interessa ao cinema e à arte em geral, mas aquela que se expressa por meio de suas escolhas formais.

É notável que o regresso não possa acontecer diretamente para a Alemanha, como se os viajantes ainda precisassem de um adiamento, de um tempo a mais para chegar ao lugar de onde uma vez partiram – o país partido em dois em que Wenders vivera da infância aos primeiros anos da vida adulta. Como tantas vezes por ele mencionado, uma terra de escombros, destruída, era a paisagem que se lhe colocara frente aos olhos. O diretor nasceu em Düsseldorf apenas três meses depois de finda a Guerra na Europa e na véspera da rendição japonesa que pôs fim à conflagração no Pacífico. Com sua cidade natal resumida a montes de ruínas, o realizador viu suas primeiras paisagens nos *westerns*, em salas de cinema que o fizeram se apaixonar pelos Estados Unidos, país onde viveria para realizar, depois de uma sequência de dificuldades, a obra-prima *Paris, Texas* (1984). Mas há que voltar, como aconteceu com ele depois da realização do filme recém citado, e do prêmio máximo em Cannes no ano seguinte, a fim de recomeçar, com *Asas do desejo* (1987), a carreira na Alemanha. Como ensina Walter Benjamin (2016, p. 18) nas teses sobre a história, ao citar Karl Kraus, "as origens são o objetivo" e é para elas que Alice e Philip regressam, ainda que não saibam muito bem onde ficam.

Alice tem onze anos e seu companheiro de viagem já chegou aos trinta e três. O patente de desencontro geracional não se dissolve na viagem aérea, tampouco no pernoite em Amsterdam, quando se esvai a esperança que a mãe pudesse chegar no voo do dia seguinte. Sem alternativa, a improvável dupla se desloca para o país natal a fim de tentar encontrar a casa da avó da menina. É uma nova viagem, desta vez com final incerto. O que sabemos é que não é para o país das maravilhas que essa Alice e seu companheiro se destinam. Ao contrário, trata-se da Alemanha dividida e só o lado ocidental, ocupado pelas forças da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), será visitado.

Lisbon Story é, como com frequência acontece na obra de Wim Wenders, um filme de despedida e recomeço. Na primeira sequência, quando Philip Winter vasculha a correspondência acumulada em casa por sua ausência, ausência que logo se renovará porque em breve atravessará boa parte da Europa rumo a Portugal, vemos um jornal que traz como manchete a morte de Federico Fellini. Logo o cartão de Frederick é encontrado, nele está o pedido de ajuda para o filme que roda em Lisboa.

Frederick é o amigo cineasta que Philip vai acudir em Portugal, assim como também se chama o diretor retratado em *O decurso do tempo*, aquele filme rodado no país ibérico sobre um diretor em dificuldades com seu produtor. Não é outro senão o nome, germanizado, do grande realizador italiano cujo trabalho Wenders tanto admirava.

Enquanto Philip Winter se despede de Teresa Salgueiro para reencontrá-la ao final do filme, depois de dela receber um cartão postal do Rio de Janeiro,⁸ é o cinema como tal que vai se despedindo de um modo de ser e de realizar-se. Já não são as câmeras analógicas, muito menos as movidas à mão, como as que Frederick insiste em usar, as que prevalecem. Wenders (2005) já disse que esse filme é uma homenagem ao cinema que se aproximava do seu primeiro século de vida (1895-1995), reunindo as antigas câmaras que filmam a partir da energia gerada por uma manivela, em preto e branco, as que produzem imagens coloridas, e as levíssimas digitais que, não por casualidade, são operadas pelas crianças, em quem depositamos nossas esperanças de que possam lançar um renovado olhar sobre o mundo.

Frederick, o cineasta que parece querer despedir-se de si mesmo, não desconhece as câmeras digitais, com as quais o cinema desde aqueles meados da década de 1990 será realizado. Ao contrário, ele as legara aos pequenos que vivem

vizinhos à casa em escombros que habita, a mesma em que o sonoplasta se alojaria e, também, ao enigmático menino que, calado, atua como um detetive a produzir clandestinamente imagens de Philip Winter. Tampouco é casual a já citada aparição de Manoel de Oliveira no filme, mimetizando um tão deslocado quanto alegre Chaplin, o grande diretor aos oitenta e tantos anos de idade. Wenders sempre o tratou com reverência, sendo ele mesmo um exemplo de constante renovação do trabalho cinematográfico, tendo dirigido mais de 40 trabalhos até os 102 anos de idade, em carreira de quase oito décadas. Por pouco sua vida não coincidiu com a própria existência do cinema. Podemos ler o próprio diretor descrevendo o espanto durante as filmagens:

Em 1994 rodei em Lisboa um filme, *Lisbon Story*, e pedi a Manoel que aparecesse em uma breve cena muda. Naquele momento ele tinha apenas 88 anos. Sua participação consistia em aparecer em frente a uma câmera à manivela, dar uma olhada na rua que tinha frente a si, como se a avaliasse, colocando as mãos estendidas e abertas, como às vezes fazem os diretores para enquadrar um take e, logo após, 'entrar no seu próprio quadro' e descer a rua caminhando. Muito simples. A primeira parte ele fez com o pé nas costas, não houve qualquer problema. Dobrou a esquina com firmeza, manteve-se rigorosamente sobre sua marcação sem baixar os olhos e depois manteve as mãos estendidas frente à câmera, no ponto exato para que lhe enquadrassem o olhar. Corte. Enquanto rearmávamos a câmera para usá-la em outra direção, Manoel desapareceu pela entrada de uma casa. Quando estávamos prontos para seguir rodando, ele voltou. Mas agora tinha um bigodinho ao estilo Chaplin, um chapéu e uma calça acima da cintura. Só o bastão lhe faltava. E então não *caminhou* para o quadro, mas foi *dançando* que o fez, girou sobre um dos pés em direção à câmera, tirou o chapeuzinho e foi saltando pela rua, sim, saltando!, até desaparecer na esquina. E pronto. Assim é como Carlitos Oliveira se foi [...] (WENDERS, 2015, p. 96, tradução nossa).⁹

⁸ Não é a única menção afetiva que o cineasta faz ao Brasil, país que costuma visitar e onde rodou o curta-metragem comentado no início deste texto. Em *Asas do desejo*, a trapezista Marion tem uma fita do Senhor do Bonfim no trailer que lhe faz, às vezes, de residência.

⁹ Do original: 1994 drehte ich in Lissabon, und bat Manoel, in einer kleinen Stummfilmszene aufzutreten (das war er gerade mal 88). Es sollte vor die (Kurbel-)Kamera treten, einen Prüfenden Blick auf die Straße vor ihm werfen – durch di gespreizten Hände, wie die Filmregisseure manchmal tun, um eine Einstellung zu kadrieren – um dann „in sein eigenes Bild einzutreten“ und die Straße hinunterzugehen. Easy. Den ersten Teil erledigte Manoel mit links, kam mit Schwung um die Ecke, blieb haarscharf auf seine Markierung stehen ohne zu Boden zu schauen und hielt dann seine Hände genauso vor die Kamera, dass sie seinen Blick einrahmten. Schnitt. Wir bauten die Kamera um, so dass sie nun in die andere Richtung gewendet war. Manoel verschwand in einem Hauseingang. Als wir wieder drehbereit waren, kam es zurück. Aber jetzt hatte er ein Charles-Chaplin-Bärtchen unter der Nase, der Hut sah auf einmal ganz anders aus und di Hosen waren hochgerutscht. Nur das Spazierstöckchen fehlte. Und dann ging er nicht ins Bild, sondern tanzte hinein, drehte sich auf einem Bein zur Kamera hin, schwenkte kurz sein Hütchen, hüpfte dann die Straße hinunter, ja, hüpfte!, und verschwand um die Ecke. Und weg war er, Charlot de Oliveira...

3 Lugares – territórios da infância

Não é novidade que os lugares exerçam um papel fundamental nas obras de Wim Wenders. Isso vale para a vida de viajante que durante décadas levou, assim como para os *road movies* que dirigiu (*No decurso do tempo*, *Estado das coisas*, *Alice nas cidades*, *Paris, Texas*) ou para filmes em que a cidade é protagonista, como *Lisbon Story*, *Summer in the City* (1970) e *O céu sobre Berlim/Asas do desejo* (1987). Da mesma forma para as fotografias, em que raramente são pessoas que ganham enquadramento, mas muito mais paisagens, que podem ser belas e compostas, ou vazias e devastadas. O espaço que uma vez fora a Potsdamerplatz, a grande praça da alta burguesia berlinense até a Segunda Guerra Mundial, é puro vazio em *Asas do desejo*, por onde trafega o velho contador de histórias Homer, escoltado pelo anjo Damiel. Nos anos de cisão do país ela era uma zona de segurança muito próxima ao muro, mas em 1994, com a Alemanha reunificada, foi fotografada por Wenders na condição de maior canteiro de obras da Europa. Essas paisagens podem conter uma *junkebox* nos confins dos Estados Unidos, ser uma *landscape* no extremo Norte da Terra ou ver-se composta por um templo budista no Japão. Menos que um cineasta do tempo (e isso fica claro mesmo em um filme cujo título sugere o contrário, *No decurso do tempo*), Wenders é um realizador dos espaços: “Jogam um importante papel em meus filmes. Eu preciso sempre saber com antecedência onde um filme deve ser rodado, para que eu possa imaginá-lo (ou querê-lo). Lugares são para mim às vezes tão importantes quanto as personagens (*Figuren*), assim como acontece também em relação a pessoas em ação”¹⁰ (2005, p. 307, tradução nossa).

Os anjos caídos de *Asas do desejo* são atemporais. A cidade é o lugar de amores e outros afetos, mas também o palco tomado pelas crianças. É uma brincadeira entre elas – que mostra também a crueldade infantil, capaz de excluir e discriminar – que chama a atenção de Cassiel, o anjo já caído por vontade própria, levando-o a uma fachada

que se abre (como nos perfeitos enquadramentos de John Ford, cineasta homenageado em *Alice nas cidades*) para o circo onde estará Marion, a trapezista por quem o anjo quis se apaixonar.

Mais do que a presença de crianças, importante nos filmes de Wenders é o olhar infantil que lhe permite imagens desconcertantes. Peter Buchka (1987) escreveu que o cineasta alemão talvez tenha sido o que mais longe levou o mandamento de Godard, segundo o qual não é preciso fazer filmes políticos, mas filmar politicamente. Suponho que esteja aí o que Martin Kohan (2008) chamou de uma estética da infância, a produção de um olhar oblíquo sobre as coisas – oriundo da expectativa de um poder mágico das palavras, assim como de certo desapego às consequências –, capaz de buscar a força da experiência histórica nos pequenos objetos e espaços improváveis que se transformam, pela imaginação, no que as crianças entendem que devem ser.

É como lemos em *Infância berlinense: 1900*, em que Walter Benjamin relata que nos passeios pelo Tiergarten, parque central da cidade, mais lhe interessavam os pequenos anjos e outros motivos ao pé dos grandes monumentos, aqueles à altura dos olhos de quem tem cerca de oito anos. As crianças podem ver o que a violência da grande história faz aos adultos escapar.

4 Regresso

Philip e Alice deixam Amsterdam para buscar a casa da avó da menina, mas ela sequer sabe o nome da cidade para onde devem ir. Como no país das maravilhas, na falta de um rumo, qualquer um é melhor do que ficar parado. No périplo pelas cidades, enquanto os conflitos se colocam, mas a amizade se fortalece, os dois passam por Wuppertal, onde anos depois Wenders filmaria *Pina* (2011). Mas não é lá o destino, então não é pouco o espaço percorrido, cuja única pista, além das incertas informações que brotam da memória da menina, é uma foto da casa, que ela carrega consigo.

Em uma das sequências mais bonitas do filme, ambos chegam a um parque e, quase sem roupa e em meio a muitos usuários, espantam o calor e

¹⁰ Do original: Spielen eine wichtige Rolle in meinen Filmen. Ich muss immer vorher wissen, wo ein Film spielen soll, um ihn mir vorstellen zu können (oder zu wollen). Orte sind damit für mich manchmal gleichwichtig wie die Figuren, gleichsam auch handelnde Personen.

divertem-se em um lago. Para que haja amizade, lembra Hannah Arendt (2011), basta que haja apenas mais uma pessoa. Depois, pernoitam na casa de uma mulher que conhecem ali mesmo, saindo no dia seguinte para seguir viagem. Eram os anos 1970, vivia-se sob ameaça de uma guerra nuclear, mas, por mais paradoxal que pareça, havia também menos medo. Finalmente, depois do encontro com a mãe, é com a ajuda de Alice, em mais uma de suas surpresas, que Philip pode seguir viagem.

Talvez o filme em que Wenders mais ousou no que poderia ser visto como o olhar infantil seja *Paris, Texas*. As cenas foram rodadas na ordem do roteiro, e esse, por sua vez, foi inteiramente reconstruído durante as filmagens, dia a dia, em parceria com Sam Shepard, em gesto de abertura total para o futuro, de valorização da contingência como um convite, não como uma ameaça. Isso não impede que o desacertado Travis, cuja companhia do filho garante um pouco de sensatez na procura que empreendem – em movimento inverso ao de *Alice nas cidades* –, tome a decisão adulta de renunciar ao gozo para proteger, a si e aos outros, de si mesmo.

O olhar infantil do adulto – e, outra vez, não afeito a qualquer infantilismo – pode ser aquele de certo elogio do anacronismo, que é o que prevalece quando Friedrich, ajudado por Philip, finalmente volta a rodar seu filme em Lisboa, com as velhas câmeras que produzem imagens com menos nitidez, ritmadas pelo precário movimento da manivela, mas construídas com esmero. Tudo isso, proposto por um cineasta como Wenders, que aderiu sem problemas ou remorsos ao universo digital e ao formato de três dimensões. Não há enigma ou contradição: importa o sentido que o cineasta imprime na construção das imagens, extraíndo dos recursos técnicos o melhor possível, e não só preservando sua inteira liberdade, mas levando-a para além dos limites estéticos que o próprio cinema impõe. Para tal intento é preciso, antes de tudo, um pouco de coragem.

Referências

ADORNO, Theodor. W. Tabus que pairam sobre a profissão de ensinar. In: *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. p. 83-103.

AGAMBEN, Giorgio. *L'aperto*. L'uomo e l'animale. Turim: Bollati Boringhieri, 2002. 99 p.

ARENDRT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008. 297 p.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única/Infância berlinesa: 1900*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a. 155 p.

BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Organização de Burkhardt Lindner. Stuttgart: Reclam, 2013b. 117 p.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: BARRENTO, João (org.). *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a. p. 103-149.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BARRENTO, João (org.). *O anjo da história*. 2. ed. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 7-20.

BUCHKA, Peter. *Os olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes*. Tradução de Lúcia Nagib. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 154 p.

KOHAN, Martin. Los ojos de la infancia. In: *Fuga de materiales*. Seleção de textos e edição de Leila Guerriero. Santiago: Universidad Diego Portales, 2008. p. 231-240.

WENDERS, Wim. *The act of seeing*. Essays, Reden und Gespräche. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1992. 259 p.

WENDERS, WIM. *A sense of place: Texte und Interviews*. Organizado por Daniel Bickermann. Frankfurt: Verlag der Autoren, 2005. 334 p.

WENDERS, Wim. *Die Logik der Bilder*. Essays und Gespräche. 3. ed. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2015.

Alexandre Fernandez Vaz

Doutor em Ciências Humanas e Sociais pela Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover. Professor do PPG-Filosofia e em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis, SC, Brasil.

Endereço para correspondência

Alexandre Fernandez Vaz
Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Ciências da Educação, Departamento de Metodologia de Ensino
Caixa Postal 476
Trindade, 88040900
Florianópolis, SC, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.