

OS CAMINHOS DE WIM WENDERS

*Eduardo Wannmacher**

Resumo

O argumento aqui é que a estrutura narrativa da produção cinematográfica de Wim Wenders possibilita uma interpretação sociológica dos Estados Unidos, a partir de seus *Road Movies*. O artigo a seguir procura, ainda, flagrar as tentativas de Wim Wenders de encontrar o equilíbrio entre as mudanças do mundo e seu esforço de se manter ancorado a um ponto de vista radical.

Palavras-chave

Wenders - Road Movie - Cinema

Abstract

The argument here is that the narrative structure of Wim Wenders provides a sociological interpretation of the United States, from its Road Movies. The following article seeks, further, focus the attempts to Wim Wenders to find the balance between the changes of the world and his efforts to remain anchored to the point of view radical.

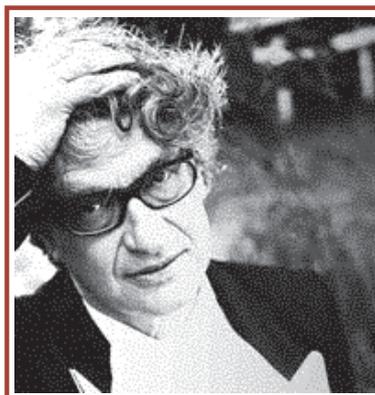
Key Words

Wenders - Road Movie - Cinema

Desde a produção dos curta-metragens, ainda na Europa, parte importante da filmografia de Wim Wenders carrega um amor sobre os Estados Unidos, país visto e recriado a partir do olhar estrangeiro do diretor. Cinema este que se descobre nas estradas e grandes cenários americanos, universo imagético permanente dos *road movies*, gênero do qual Wenders mais se apropriou para retratar as relações humanas.

A estrada tem sido tema recorrente da cultura americana, inserido tanto na mitologia popular quanto na história social, retornando aos costumes da nação. Esta sofreu transformação profunda pela proliferação de filmes e automóveis do século vinte. Quando Jean Baudrillard equívaleu a cultura americana aos termos “espaço, rapidez, cinema, tecnologia”, ele poderia estar descrevendo justamente as características do *road movie*. (Cohan e Hark, 1997, p.1) Do fim dos anos 70 ao início dos anos 90, os mais interessantes filmes de estrada foram realizados fora do controle das grandes produtoras de Hollywood. O alemão Wim Wenders, que possui uma companhia chamada Road Movies, pensou o gênero com uma série de filmes essenciais, sempre sob o olhar europeu, que inclui *No Decurso do Tempo*, *Alice nas Cidades*, *Movimento em Falso*, *O Amigo Americano*, *Paris, Texas* e *Até o Fim do Mundo*.

O que Wenders busca em sua obra é percorrer a estrada com a liberdade e a ousadia que pretende descobrir o fazer cinematográfico, rompendo fronteiras culturais, pensando linguagens diversas. O cinema contemporâneo mais avançado deixou de ser linguagem - e espetáculo - para tornar-se estilo. O realizador atual dispõe de uma forma de expressão tão ágil e sutil quanto a linguagem escrita. A linguagem, comum a todos os cineastas, é o ponto de encontro entre a técnica e da estética. O estilo, específico de cada diretor, é a sublimação da técnica na estética. Assim, a linguagem não é



Wim Wenders

apenas compreendida em sua acepção restrita, trucagem da realidade que constitui procedimentos de expressão afirmados nos modelos clássicos de realização. Segundo Marcel Martin (1990, p.239):

Segundo o autor (Alain Badiou), o cinema é passagem, é o passado perpétuo: o importante é o que foi visto e o que permanece como ideia.



Podemos constatar, de fato, que a maior parte dos diretores do pós-guerra praticamente abandonou todo o arsenal gramatical e estilístico [...] Num filme de Antonioni ou Wenders, por exemplo, apenas a montagem (muito lenta) e a expressão da duração (sua resultante) e do espaço (seu corolário) podem ser objeto de uma análise estética: todos os outros componentes da escrita fílmica [...] são praticamente ignorados, ou melhor dizendo, sublimados.

As obras de Wenders buscam um equilíbrio entre a atenção às mudanças do mundo, com olhar renovador capaz de compreender o sentido destas transformações e o esforço de manter o ponto de ancoragem, idéia que mistura o cinema (e suas temáticas) com a própria carreira do diretor, ao longo das três últimas décadas. Para Mateus Araújo Silva, observar a obra de Wim Wenders é revisitar o passado em busca das indagações sobre o espaço e o tempo presentes. Assim como os personagens percorrem caminhos em busca de identidade e compreensão do mundo, a experiência também se faz pela criação cinematográfica do cineasta. Muitos de seus filmes revelam uma preocupação de diagnosticar um certo estado das coisas no mundo atual e na situação do cinema, buscando diálogo com novos interlocutores a cada filme. Dessa forma, “se todos estes filmes procuram travar um diálogo com a história do cinema, salta aos olhos, não obstante, uma grande fidelidade de todos eles a uma certa fisionomia estilística própria do cinema de

Wenders e reconhecível pelos espectadores por ele familiarizados”. (Silva, 1997, p.189).

Deleuze, em *A Imagem-Tempo*, observa na obra de Wim Wenders um processo de crise da imagem-ação, quando reflete melancolicamente sua própria morte: toma a si próprio como objeto, conta sua própria história, pois não há mais histórias pra contar. Igualmente reconhece nesse recurso um meio de constituição para certas imagens especiais. Em todas as artes, a obra dentro da obra esteve ligada à investigação, vingança, vigilância. O cinema como arte, por si só, vive em um complô: a relação que se interiorizou com o dinheiro e não somente com a reprodução mecânica da arte industrial. Analisando o filme *O Estado das Coisas*, o autor conclui:

É esse o verdadeiro estado das coisas: ele não está no fim do cinema, como diz Wenders, mas sim, como ele mostra, numa relação constitutiva entre o filme se fazendo e o dinheiro como todo do filme. [...] E se Wenders, como vimos em seus primeiros filmes, tratava a câmera como equivalente geral de qualquer movimento de translação, ele descobre em *O Estado das Coisas* a impossibilidade da equivalência câmera-tempo, o tempo sendo dinheiro ou circulação de dinheiro. (Deleuze, 2005, p.98)

As imagens e lugares captados por Wenders também são pensadas por Marcelo Moutinho como reflexo do mundo. Roland Barthes, em *Semiologia e Urbanismo*, situa a cidade como um discurso, construção de uma verdadeira linguagem: “a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos a nossa cidade, a cidade onde nós nos encontramos, simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos”. (apud Moutinho, 1999, p. 98). Wenders vem tentando compreender melhor as questões da imagem da cidade e da possibilidade de sobrevivência ao cinema, pelo fascínio às imagens e à recuperação da memória. Integrando o grupo de cineastas que liderou o Novo Cinema Alemão, a partir dos anos 70, movimento que tinha como objetivo restaurar o cinema após a queda do regime nacional-socialista, ligou sua obra a uma profunda desconfiança com as imagens, além de um sentimento e uma condição de expatriamento de seus personagens.

A identificação com uma pátria cruel, cujos símbolos jaziam intimamente ligados à

imagem do nazismo e do genocídio, certamente era difícil. Há uma dóida consciência deste fardo histórico; e os personagens de Wenders se caracterizarão pela condição de andarilhos. Talvez à procura de uma pátria; com certeza de novas imagens. (Moutinho, 1999, p.101)

Em 1975, Wim Wenders realiza um filme na Alemanha: Movimento em Falso. Diferente de outros filmes rodados como *road movie*, este não se estrutura na estrada, ainda que, permanentemente, utilize-a no decorrer da narrativa. Portanto, não é a estrada que se constitui como espaço primordial dos personagens, mas, antes de tudo, o deslocamento que, a cada movimento, delinea a travessia (o movimento como ato em si, que encerra o vagar do personagem Wilhelm pelo interior da Alemanha). Como em outros filmes de Wim Wenders, o vagar define-se em função do próprio vagar, ainda que, no percurso de Wilhelm, seus anseios estejam vinculados a um dom, possivelmente adormecido. No entanto, a cada seqüência, a angústia que se inscreve na mente do protagonista, por consequência, encaminha seus passos e, portanto, o deslocamento: a angústia da ausência de talento para a literatura. Se a capacidade da escrita não existir, conseqüentemente outro estado do indivíduo surgirá no caminho: a possibilidade (ou não) do autoconhecimento.

Para Peter Buchka (1987), os filmes de Wenders são descrições de um estado, pois seus personagens ainda não alcançaram um estado em si; são complexos e verdadeiros e, se resumissem o caminho, sem empenho a questões periféricas, não trariam consigo toda a intensidade apresentada ao longo das jornadas e das histórias. Wenders se aproxima do tema (e do personagem) de forma intuitiva: como o artista que ainda não está seguro de seu tema central. O que acontece com ele é o mesmo que acontece com Wilhelm em Falso Movimento, que não tem necessidade de escrever, mas de querer escrever. Wenders se aproxima lentamente dos temas e dos discursos que tem a dizer, ao longo de toda a filmografia. Com isso, exercita seu olhar cinematográfico, à medida que vemos o personagem atravessar os cenários da Alemanha derrotada pela memória e pelas convenções.

Pois para Wenders, a pátria é invariavelmente também a província, com

as características do modo provinciano – e este é o alvo do repúdio. De maneira geral, trata-se de não se deixar imbecilizar pelo sempre igual, pois “isso não é vida” como diz a mãe de Wilhelm em Falso Movimento. (Buchka, 1987, p. 39)

(...) os filmes de Wenders são descrições de um estado, pois seus personagens ainda não alcançaram um estado em si; são complexos e verdadeiros e, se resumissem o caminho, sem empenho a questões periféricas, não trariam consigo toda a intensidade apresentada ao longo das jornadas e das histórias.

Alain Badiou reflete os falsos movimentos no filme de Wenders. Segundo o autor, o cinema é passagem, é o passado perpétuo: o importante é o que foi visto e o que permanece como ideia. “Eis a operação do cinema, cuja possibilidade é inventada pelas operações próprias de um artista: organizar o afloramento interno ao visível da passagem da ideia” (Badiou, 2002, p.103). O que Wenders busca é justamente sustentar essa passagem, aqui entendida como a visitação do sensível. Em uma cena do filme, Wilhelm tem uma descoberta amorosa, a partir da janela do trem que está em movimento. Ele avista uma mulher que está em um outro trem, que anda paralelo ao seu. A seqüência, como é montada, exerce proximidade e afastamento dos personagens, metonímia de todo o espaço de composição. A ação física, sempre paralela, traz em sua subjetividade as possibilidades de contato entre os dois indivíduos, o que sugere a idéia de amor criada por Wenders.

O movimento local é falso, pois não passa de um efeito de uma subtração da imagem e também do dizer a eles mesmos. Tampouco há aqui movimento original,

movimento em si. O que há é uma visibilidade forçada que, não sendo reprodução do que quer que seja – digamos que o cinema é a arte menos mimética –, cria um efeito temporal de percurso para que esse próprio visível seja atestado de certa forma “fora da imagem”, atestado pelo pensamento. (Badiou, 2002, p.107)

Nos Estados Unidos, Wim Wenders realiza, em 1984, *Paris, Texas*. Em uma época de ascensão do capital – a época *yuppie*, os filmes de estrada ganham um poder de crítica maior. Baudrillard, escrevendo suas impressões sobre a era Reagan, observa: “Dirija dez mil milhas ao longo da América e você saberá mais sobre o país do que todos os institutos de sociologia e ciência política juntos” (apud Cohan e Hark, 1997, p.210).

A partir do roteiro escrito por Sam Shepard, dramaturgo da alienação humana, a história reflete os temas comuns a toda a carreira de Wenders, atraído pela estrada novamente, o mito americano, pelos que ficam à margem e testemunham o vazio e o sofrimento. Wenders foi influenciado pela leitura da *Odisséia*, de Homero, alguns meses antes da filmagem, embora estivesse convencido de que esse mito já não tinha lugar nas paisagens europeias, e sim no deserto do oeste americano. Segundo o próprio diretor, a cidade que dá nome ao filme era o lugar ideal, que corporifica a Europa e a América, movimento que ele próprio fez ao sair da Alemanha para os Estados Unidos, sua própria *Odisséia*.

O filme começa com paisagens desérticas, onde um homem surge de lugar nenhum e regressa à civilização. O local é a fronteira entre o México e os Estados Unidos, onde imigrantes ilegais tentam fugir da polícia a pé e acabam se perdendo, morrendo de sede. Wenders, em entrevista cedida a Fernando Eichenberg, relembra a realização de *Paris, Texas*:

Tenho lembranças gloriosas de Paris, Texas. [...] A qualquer hora o Departamento de Imigração poderia ter interrompido nosso trabalho e expulsado toda a equipe. Metade da equipe trabalhou com visto de turista. Trabalhávamos escondidos. Se não tivéssemos conseguido terminar o filme, teria sido um desastre. [...] E, vendo agora, mesmo o perigo foi um pouco heróico. (Eichenberg, 2006, p.301)

Nesse cenário de imensidão surge Travis, andarilho solitário e cansado. Sem memória, caminha mudo, como se hipnotizado. Contemplamos apenas imagens, ao som da trilha igualmente hipnótica de Ry Cooder, seca e nostálgica. Travis caminha sem rumo, sem noção do tempo e do espaço, fragmentada como as lembranças do personagem. A partir do encontro com o irmão, revelam-se pouco a pouco, os conflitos internos do andarilho, que procura, acima de tudo, o passado – mulher e filho que não vê há quatro anos - de forma a estruturar o tempo presente.

José Antônio Hurtado vê em *Paris, Texas*, um definitivo ajuste de contas de Wenders com a América, em um filme de estrada com maior rigidez estrutural em termos narrativos. É uma jornada por imagens, onde predomina o silêncio e a incomunicabilidade entre os indivíduos, que acaba em um longo ato baseado no diálogo dos dois personagens concentrados em uma locação – o *peep-show*, que remete a outra jornada melodramática ao passado. À sua maneira, *Paris, Texas* joga com regras mais clássicas, relata uma história com maior densidade dramática e narrativa, dirige o olhar para ambientes distantes, onde o *western*, gênero mítico, é a referência fílmica que surge como presença de um sentido simbólico. (Hurtado, 1994, p.54)

Na primeira parte do filme, estamos diante dos contrastes do país, tão amplo no deserto quanto esmagador e claustrofóbico, na medida que



Wim Wenders

adentramos os ambientes civilizados. O irmão de Travis, adaptado ao universo urbano, possui uma pequena fábrica de *outdoors*, grandes cartazes expostos em *freeways*, que exibem uma quantidade tão grande de produtos e imagens que chega a compor uma segunda camada geográfica do continente. “A amplidão está para o deserto não-domesticado assim como a publicidade para uma civilização consumista virada do avesso, que tem uma necessidade evidente de a cada passo fazer propaganda de si mesma. Isto também pertence à imagem da América”. (Buchka, 1987, p. 134)

O país retratado no filme é vazio, mesmo nos lugares urbanos, pois vemos mais os carros, os letreiros, os aviões – tudo em movimento – mas vemos menos as pessoas, imprimindo uma atmosfera derrotada, decadente. O deserto acaba por alcançar a cidade, dando razão ao silêncio de Travis na primeira parte do filme: ele indica uma sintonia com as imagens vistas na tela. “A escolha justamente do deserto para representar a América se explica por uma característica marcante que Wenders nota nos indivíduos americanos: a impossibilidade de sonhar por si próprios”. (Moutinho, 1999, p.103)

Como mencionado anteriormente, é recorrente em Wenders o uso de metalinguagens próprias do diretor, sutil em sua construção, permanentemente dialogando com o fazer cinematográfico. A célebre cena do *peep-show*, que mostra Travis e Jane, sua ex-mulher, separados por um vidro que é transparente de um lado e espelhado do outro, remete a exibição e ao espectador no cinema. De um lado, no escuro está Travis (ou o espectador), de outro, onde há luz, encontra-se Jane (ou o ator) que, no momento de seu trabalho, exibicionista, não pode ver o espectador, mas é visto por ele.

A conversa entre os personagens atesta a solidão absoluta dos dois, da ausência total de comunicação. Jane, durante a conversa, olha diretamente para a câmera. Assim, Wenders nos coloca íntimos daquele momento emblemático da história, triste e confessional. O diálogo se faz como um processo analítico, onde um é visto sem ver o interlocutor. Quando Travis conversa com o filho, encontra-se deitado num divã do hotel, inclusive sem conseguir dizer tudo o que pretendia. Por isso, grava uma fita onde se desculpa, dizendo que foi o responsável pela separação da mãe e do filho e que precisa juntá-los novamente. (Ferreira Netto, 2001, p.161)

Mas Travis, assim como Wim Wenders, precisa encontrar a si próprio e, quando reuni as pessoas que ama, segue seu caminho só, procurando um novo rumo – um novo cinema.

Para Peter Buchka, Wenders está sempre atravessando fronteiras. Quando fez Paris, Texas, conquistou uma nova dimensão e se despediu da América.

Depois de ter formulado o que o interessava nesse país, Wenders se viu em condições de poder deixá-lo sem se sentir derrotado. É verdade que deixa a América desiludido (todas as figuras de peregrinos, desde os românticos, seguiram caminhos desiludidas), porém não sem esperanças. (Buchka, 1987, p. 134)

NOTAS

*Professor do curso de Produção Audiovisual da PUCRS.

REFERÊNCIAS

- BADIOU, Alain. **Pequeno Manual da Inestética**. São Paulo: Liberdade, 2002.
- BUCHKA, Peter. **Olhos não se compram**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- COHAN, Steven and HARK, Ina Rae. **The Road Movie Book**. London: Routledge, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- EICHENBERG, Fernando. **Entre Aspas**: diálogos contemporâneos. São Paulo: Globo, 2006.
- FERREIRA NETTO, Geraldino Alves. **Wim Wenders**: Psicanálise e Cinema. São Paulo: Unimarco, 2001.
- HURTADO, José Antônio. De viagens e nômadas. **Nosferatu – Revista de Cine**. Nº 16. Barcelona: Paidós, 1994.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MOUTINHO, Marcelo. Cegos olhos de tanto ver. **Cinemas**. Nº 17. Rio de Janeiro: Cinemas, 1999.
- SILVA, Mateus Araújo. O cinema de Wim Wenders. **Cinemas**. Nº 17. Rio de Janeiro: Cinemas, 1997.