

O signo do tempo

Elizabeth Motta Jacob¹

Ao pensarmos nas relações entre a história e o cinema abordando os aspectos ficcionais e documentais nosso olhar recai sobre a filmografia de Wim Wenders e seus questionamentos no que tange os meios expressivos e a linguagem cinematográfica.

Com obra extensa e de cunho autoral, Wenders investiga as possibilidades técnicas e artísticas do cinema exercendo um trabalho de pesquisa narrativa e formal ampla.

Wenders vai defender a idéia de que o cinema europeu tem uma linguagem própria, as suas regras e a sua história”². Este amor ao cinema e o reconhecimento de sua história aparece de forma explícita na obra de Wenders. Para ele o caminho através da historicidade resgata a tradição. Para além da pré-determinação da inserção temporal existe o resgate, o respeito e a releitura de tudo que vem a compo-la. Como diria Gadamer:

“A investigação das ciências do espírito não pode ver-se a si própria em oposição pura e simples ao modo como nos comportamos com respeito ao passado na nossa qualidade de seres históricos. Em nosso constante comportamento com relação ao passado, o que está realmente em questão não é o distanciamento nem a liberdade com relação ao transmitido. Ao contrário, encontramos-nos sempre inseridos na tradição, e essa não é uma inserção objetiva, como se o que a tradição nos diz pudesse ser pensado como estranho ou alheio; trata-se sempre de algo próprio, modelo e intimidação, um reconhecer a si mesmos no qual o juízo histórico posteriormente não verá tanto um conhecimento, mas uma transformação espontânea e imperceptível da tradição”³

Assim, vemos em alguns de seus filmes a investigação sobre a própria história do cinema e o uso simultâneo de imagens produzidas por diferentes técnicas.

É deste modo que vão surgir na filmografia de Wenders filmes tais como **Um truque de luz, 1995**. Neste, o realizador mistura ficção e documentário para contar o nascimento do cinema pelas mãos dos irmãos Skaladanowsky e seu Bioscópio uma versão de projetor.

O filme começa com uma abordagem ficcional, lúdica, mostrando os esforços dos irmãos Skaladanowsky no desenvolvimento de um aparelho capaz de projetar imagens em movimento. O filme assume um tom cômico-poético referenciado ao cinema mudo revelando os esforços e as dificuldades enfrentadas pela família. Este mostra também algumas

¹ Elizabeth Jacob, doutora pela **Unirio**, é professora adjunta do **Curso de Comunicação Visual EBA/UFRJ**, e.jacob@uol.com.br; tel. 22452059 / 88277552.

² <http://www.europarl.europa.eu/pt/headlines/content/20101025t089950/html/entrevista-com-Wim-wenders-ocinema-%c3%A9-um-alinguagem-que-pode-ser-ensinada>; acesso em 7/7/2011.

³ GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p39.

imagens das apresentações de feira e em teatros revelando o mundo onde nasceu o cinema.

Wenders deixa claro que haviam vários profissionais da área do espetáculo trabalhando no desenvolvimento dos projetores e apresenta as diferenças entre eles. Um trecho de um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière é mostrado e deixa claro o ganho de realidade que este tem com relação às experiências dos irmãos Skaladanowsky que tinham enredos mais cômicos.

Wenders mistura imagens originais produzidas pelos irmãos Skaladanowsky com representações das mesmas. Além disso, entrevista uma das filhas de Max Skaladanowsky que apresenta os esforços de seus familiares, objetos, fotografias, mostras de seus trabalhos.

O filme alterna então cenas totalmente ficcionais com depoimentos e imagens de arquivo, explorando muito consistentemente os materiais encontrados na pesquisa.

Mas o filme vai mais longe na medida em que explora a visualidade de imagens produzidas ao longo da história do cinema num projeto de profunda reflexão a respeito da construção da imagem cinematográfica. Ele se utiliza do passado para definir a tessitura de seu filme onde imagens de diferentes épocas convivem em diálogo. Não há busca de uma objetividade histórica, mas sim de um lirismo em relação a própria história. É o fim de qualquer ingenuidade em relação a possibilidade de uma reconstrução histórica, é na verdade um filme homenagem ao tempo e aos homens que nele puseram suas marcas e alicerçaram a tradição. É também um filme onde Wenders se inscreve na própria tradição criando uma visualidade genuína, híbrida, contemporânea.

“O tempo já não é, primariamente, um abismo a ser transposto porque separa e distancia, mas é, na verdade, o fundamento que sustenta o acontecer, onde a atualidade finca suas raízes. Assim, a distinção dos períodos não é algo que deva ser superado. Esta era, antes, a pressuposição ingênua do historicismo, ou seja, que era preciso deslocar-se ao espírito da época, pensar segundo seus conceitos e representações em vez de pensar segundo os próprios, e assim se poderia alcançar a objetividade histórica. Na verdade trata-se de reconhecer a distancia do tempo como uma possibilidade positiva e produtiva do compreender. Não é um abismo devorador, mas está preenchido pela continuidade da herança histórica e da tradição em cuja luz nos é mostrada toda a tradição. Não será exagerado falarmos aqui de uma genuína produtividade do acontecer.”⁴

O filme inicia com cartelas do cinema mudo e nos leva a um passeio pelo tempo e pela técnica de produção cinematográfica. Mistura na sua fatura imagens produzidas no século XIX e início do XX com imagens produzidas contemporaneamente. Intervém nas imagens geradas para parecerem antigas com truques que remetem as peripécias descritas por este primeiro cinema e a completa com uma música referenciada nestes tempos.

A viagem pelo tempo é permeada pela história da técnica cinematográfica e seus antecedentes. Assim são encenadas apresentações

⁴ GADAMER, op.cit., p. 393.

de lanterna mágica e malabarismos numa exibição de feira, crianças brincando com o zootropio - uma espécie de anel onde fotografias que descrevem um movimento são coladas em seqüência e ao serem geradas dão a sensação de estarem se mexendo- e a criação dos flipbooks. O caminho para a imagem em movimento projetada é assim docu-ficcionada.

Imagens produzidas pelos irmãos Lumière e encenações nos moldes de filmes antigos convivem lado a lado. As texturas, velocidades, graus de saturação, se alteram de uma situação à outra dando dinamismo nesta viagem que organiza a técnica, o tempo e a historicidade.

E como a história não termina nem a técnica estanca, as imagens finais repetem uma mesma seqüência em que crianças brincam. Pela repetição entramos numa ausência temporal. O fim e o início se enlaçam nesta busca da tradição como elemento fundador de novas visualidades.

Wenders costura assim o tempo e a história através de processos subjetivos próprios que fazem ecoar vozes do passado e do presente, numa visualidade única pois que formatada pela pluralidade imagética. Ele exerce então uma experiência onde presente, passado e futuro se solidarizam numa imagem onde confluem o tempo, a história e a técnica.

“Admitimos que em tempos diversos ou a partir de pontos de vista diferentes também a coisa se apresenta historicamente sob aspectos diversos. Admitimos também que esses aspectos não se suprimem pura e simplesmente no curso do progresso investigativo, mas que são como que condições que se excluem entre si, existem cada qual por si e se unem somente em nós. O que satisfaz nossa consciência histórica é sempre uma pluralidade de vozes nas quais ressoa o passado. O passado só aparece na diversidade dessas vozes. É isso que constitui a essência da tradição da qual participamos e queremos participar. A própria investigação histórica moderna não é só investigação mas também mediação da tradição. Não a vemos somente sob a lei do progresso e dos resultados assegurados; nela também realizamos nossas experiências históricas, na medida em que permite que ouçamos cada vez mais uma nova voz em que ressoa o passado.”⁵

Se neste filme vemos Wenders na sala da Sr. Skaladanowsky e percebemos a marca de sua subjetividade e a argúcia investigativa e criadora, em outros esta voz é transferida para suas personagens.

Este diretor que já realizou 52 filmes trabalha, na maioria dos casos com a subjetividade dos personagens. Estes são muitas vezes peregrinos modernos imersos em suas reflexões fluidas que atravessam as fronteiras espaciais e afetivas onde o natural e o artificial se fundem em mecanismos perceptivos transformados em imagem. É um cinema onde, como diria Deleuze,

“a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação.”⁶

⁵GADAMER, op.cit., p. 377.

⁶ DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005, p.11.

Seu cinema aborda os dilemas pessoais e mergulha nas divagações da alma mexendo profundamente com a sensibilidade e com os sentidos sem a intenção de provocar comoções.

Wenders é um grande representante da segunda geração do cinema moderno. Este é aquele que,

"tomando os clássicos como pais (Hitchcock, Lang, Hawks, Renoir, Ray,...), irá com força e violência variáveis, afastar-se do classicismo instituído, e recusar aquilo, que, neste, se instala no artifício e na "boa qualidade", que se esclerosou na rotina da máquina bem azeitada, de eficácia previsível e excessivamente controlada. É um cinema de ruptura, mas de ruptura em relação a um jogo funcionalista excessivamente articulado."⁷

Em sua trajetória Wenders realizou alguns road-movies, mas não apegado a idéia de gênero ultrapassa as normas deste e rasga as paisagens, os espaços e as fronteiras nacionais.

Assim vemos nascer em seus filmes uma nova configuração visual onde a paisagem se mistura com o olhar deste diretor/autor.

"Toda paisagem é forçosamente natural e artificial, porque nenhuma paisagem existe para si, mas sim para uma mente que a percebe e a concebe. É para ela que toda e qualquer paisagem se produz, mas é nela que tal produção se realiza. Nesse sentido, toda paisagem é uma invenção, seja ela resultado de uma dinâmica do real, ou do real pensado."⁸

Isso fica explícito em **O Céu de Lisboa**, 1995, onde o personagem, Winter, engenheiro de som parte da Alemanha para encontrar seu amigo Friederich que filma em Lisboa.

A viagem implica na travessia das fronteiras abertas da Europa e nas reflexões do personagem sobre as noções de nação e espaço. A estrada é mostrada num contínuo indiscriminável de paisagens e de cancelas fronteiriças abertas. Uma imagem de uniformidade visual apresenta a Europa como unidade. Os noticiários em diferentes línguas e ruas de Paris revelam as descontinuidades. O personagem se concilia com este continente que esgotado de guerras abole seus limites e a câmera se funde com o seu olhar que atravessa a história e a insere numa relação ficcional onde a própria unificação europeia é documentada. Assim,

"Os modos de construir espacialidades, sucessões e conexões no cinema apenas reiteram e reafirmam que a imagem cinematográfica, antes de se referir a um estado de coisas (ilustrar, representar ou reenumerar uma realidade que lhe é anterior) opera e apresenta um estado de coisas, para além do mundo dado. E essa interferência altamente eficaz, que a arte do cinema opera na realidade, levando em conta o que lhe é próprio, isto é, seus formantes de sensações e afetos. É a partir dessas matérias de expressão (sonoridades, ritmos, cores, temporalidades) propriamente cinematográficas, que o pensamento deve instalar-se, acompanhando suas tramas e transformações, maneira pela

⁷ DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p.147.

⁸ SANTOS, Laemert Garcia dos. Politizar as novas tecnologias. O impacto sócio técnico da informação digital e genética, São Paulo: Editora 34 Ltda, 2003, p.198.

qual o pensamento pensa e se pensa a si mesmo, um esforço de autonomia que a própria natureza do cinema reforça e instaura.”⁹

Neste sentido, a construção da visualidade em Wenders passa por um profundo trabalho que envolve narrativa, espacialidade e temporalidade.

Mestre de sua arte Wenders articula seu fazer neste filme através da linguagem cinematográfica e do resgate dos meios expressivos calcados em técnicas antigas e organizados diegeticamente.

Uma rica metalinguagem é estabelecida por meios rigorosos e autoral. Deste modo vemos nascer os diálogos estabelecidos entre os personagens de Wenders com cineastas, as citações, o emprego de referências a história do cinema, além das pesquisas formais realizadas.

“Partimos do fato de que a obra de arte é jogo, isto é, que seu verdadeiro ser não é separável de sua representação e que na representação surge a unidade e identidade de uma configuração. A dependência que esta tem de representar-se faz parte de sua essência. Isso significa que, por mais mudança e desfiguração que a representação venha a sofrer, continua sendo a mesma. O que perfaz a vincularidade de toda e qualquer representação é justamente o fato de conter ela mesma a referência para com a configuração e de subordinar ao padrão de correção que se deriva daí. Isso pode ser confirmado até mesmo no caso extremo e privativo de uma representação deformadora. Torna-se consciente como deformação, na medida em que a representação é julgada e pensada como representação da própria configuração. A representação tem, de forma inextinguível e inseparável, o caráter da repetição do mesmo. É claro que, aqui, repetição não significa que algo venha a se repetir em sentido próprio, isto é, seja reconduzido à um original. Ao contrário, toda repetição é tão original quanto a própria obra.”¹⁰

Logo na abertura do filme vemos uma manchete de jornal anunciando a morte do cineasta Federico Fellini que nos acena em uma foto. Sobre este periódico várias cartas, cartões, folhetos são colocados até que do acumulo de informações surge o cartão que levará Winter a se deslocar para Lisboa.

Após esta travessia Winter chega a seu destino, mas não consegue encontrar o amigo. Identifica seus pertences, a câmera e encontra no local, crianças que filmam aleatoriamente a pedido de Friedrich e o Grupo Madredeus encarregado da trilha sonora do filme.

Winter tenta achar pistas para localizar o amigo e numa velha moviola vê as imagens capturadas por este com uma câmera à manivela.

A poesia que figura na parede do quarto e os livros na mesa de cabeceira são de Fernando Pessoa. As leituras noturnas de Winter permitem um entrecruzamento entre a poesia e o cinema e o colocam em contato com a Lisboa de Pessoa e de Friedrich. Tais leituras vão marcar seus percursos pela cidade. Estas perambulações são muitas vezes guiadas pelas crianças.

Para as crianças, que não entendem como Winter colocará som nas imagens, ele abre suas malas onde vários objetos mostram os meios

⁹ FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2003, p.56.

¹⁰ GADAMER, Op.Cit., 179-180

através dos quais o cinema pode produzir sons reconhecíveis. Para tanto usa personagens ícones do cinema como o cowboy e seu cavalo. Ele explica que Friedrich o havia chamado pois acreditava que o som pudesse dar luz as suas imagens. O questionamento sobre o poder das imagens, do som e sua interação, o cinema mudo e falado aparecem assim desde o início deste filme. Na verdade o filme tem como tema o próprio cinema e seus recursos.

Seguindo as pistas que pouco a pouco se revelam Winter acaba por encontrar seu amigo. O encontra filmando com uma câmera jogada em suas costas. Friedrich quer filmar sem o controle do olho, sem o controle da razão. Ele mostra seu cansaço em relação as imagens produzidas de modo massificado, sem propostas estéticas ou poéticas, mesmo nas produções de vanguarda.

Friedrich visiona a purificação das imagens colocando-a então nas mãos das crianças ou em um saco. Ele pretende capturar imagens despossuídas de um filtro fetichista e quer deixar o seu legado para gerações futuras. Seu filme se transforma então numa coleção onde não há roteiro que vise planejar a produção ou encaminhar o olhar para focos pré-determinados.

Numa sala de cinema antiga com a tela rasgada Winter ouve o amigo e refuta seus argumentos dizendo que o cinema é uma linguagem como as outras sendo capaz de revelar conteúdos para diversos fins. Winter defende o olhar como o elemento fundamental do cinema. O olho que foca e define os conteúdos, aquele que fomenta os mecanismos reflexivos exaltados pela linguagem cinematográfica. Para ele é deste modo, pelos cruzamentos dos discursos e dos olhares, que surgem as estratégias capazes de fazer com que o público se encontre diante de um campo reflexivo baseado nas percepções sensoriais e intelectuais despertadas pelo cinema.

Winter vai defender que a ética e a moral do filme se dão pelo receptor da obra. Ele acredita ser possível que a arte possa ser limpa dos processos de massificação e comercialização excessivos a que é submetida e reposicionada em outras condições de recepção. Além disso, Winter aposta no rejuvenescimento permanente do que é antigo e nas releituras estéticas de toda a produção humana.

Friedrich se reconcilia então com o amigo e com o cinema e volta a filmar Lisboa com sua câmera à manivela, acompanhado de Winter e seus sons.

A dinâmica das filmagens segue a intuição que vai recortar o presente e o passado em seus deslocamentos temporais e em sua contemporaneidade. Deste modo, Wenders utiliza em seu filme imagens produzidas por equipamentos de diferentes épocas e resgata através das imagens colhidas pelas ruas de Lisboa, diversos ofícios que se transmutaram. O afiador de facas, o ambiente sanguinolento do açougue talvez já extinto em outras partes da Europa na época de produção deste filme são apresentadas de modo vívido.

O som é tematizado neste filme e a música é um elemento fundamental no cinema de Wenders. A música é tão importante quanto os atores e é empregada de modo a atribuir sensibilidade as imagens além de ser referenciada ao tema de seus filmes.

Em **No decurso do tempo**, 1976, o personagem central é um homem, que também se chama Winter, que se desloca por diferentes cidades da Alemanha oriental concertando projetores de cinema em

pequenas salas.

O filme abre num tom documental. Enquanto Winter conserta um projetor, o dono do cinema lhe explica sobre como era difícil viver de cinema. Explica-lhe sobre as músicas que compunha com a mulher para acompanhar os filmes na época do cinema mudo e as mudanças no seu modo de vida com o cinema falado. Fala das dificuldades que enfrentou com as mudanças políticas e as dificuldades que teve em recuperar seu cinema.

Um corte narrativo é marcado pela entrada dos créditos e, em suas peregrinações Winter presencia a tentativa de um homem em se suicidar atirando-se dentro do carro no rio Elba que marcava a separação entre a Alemanha oriental e ocidental. Os dois se aproximam e seguem juntos pelo caminho.

A estrada torna-se o cenário do filme e a convivência dos dois homens em deslocamento ressalta a precariedade existencial na qual se encontram. Os deslocamentos e situações propostas aos personagens se dão ao acaso e o filme ressalta as barreiras de comunicação entre as pessoas.

A referência a história é pregnante. A paisagem é reconstruída mais uma vez pela câmera de Wenders que atravessa espaços vazios, estradas e pequenas cidades. Em cada cinema, desativado ou não, as marcas da voracidade do tempo aparecem e os poucos diálogos recaem no vazio das existências.

Mas a metalinguagem está sempre presente assim como as referências ao cinema mudo. Numa das localidades onde param existe uma projeção marcada, mas o auto-falante do cinema está quebrado. Os dois homens tiram do caminhão um outro e enquanto eles tentam colocar o aparelho por trás da tela as crianças da platéia se inquietam. Um dos homens acende a luz e um teatro de sombras ganha lugar. Um piano faz parte deste cenário e a música dele sai como nos tempos do cinema mudo. As cenas cômicas remetem ao humor daquele tempo e mais uma vez Wenders explora a linguagem e a imagética de outro tempo.

O tempo e a técnica são explorados vastamente neste cinema que resgata a história e cria novos valores estéticos na confluência das imagens diferenciadas. O tempo torna-se signo e inaugura novas singularidades numa arte que se encontra em permanente construção.