



A morte viva. Apontamentos sobre *Nick's movie*.¹

Josette Monzani - UFSCar²

Resumo

Wim Wenders procura, através do metacinema, enquanto forma narrativa, apreender a essência do cineasta Nicholas Ray, que se confunde com o ser-cinema. Apesar então de ter por horizonte a proximidade da morte de Nick, o filme consegue ser prazeroso. Nossa tarefa aqui será discutir como isso ocorre. Procuraremos, principalmente por meio de textos de Christian Metz, Philippe Dubois e Serge Daney discutir essa questão.

Palavras-chave Wim Wenders; Nicholas Ray; metacinema; ficção/documentário.

Wim Wenders estava acompanhando a agonia de Nicholas Ray. Mais uma vez foi visitá-lo em Nova York, aproveitando um intervalo nas filmagens de *Hammett*. Nessa visita lhes ocorre fazer um filme juntos. E Wenders fica animado também com a idéia de poder realizar um velho desejo de fazer um filme sobre “o cinema, um filme que tivesse por tema as filmagens”. (CIMENT, 1983, p. 310)

Nick's movie é um oximoro: um encontro de contrários, como no verso camoniano. Wenders procurará resgatar a grandeza de Nick, reconstituir sua imagem³ deteriorada exteriormente pela doença e desdenhada por Hollywood, para mostrar o seu revés, como um ícone do cinema criativo, autoral, independente.

¹ Trabalho apresentado no NP Comunicação Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Profa. do Bacharelado e do Mestrado em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, SP, e-mail: jmonzani@uol.com.br

³ Termo empregado por Wenders em entrevista publicada em *Hollywood. Entrevistas*, 1983, p. 311. Diz ainda Wenders: “Nick não é apenas um sobrevivente (de uma outra época), é a própria sobrevivida, por sua vitalidade, pela juventude de suas idéias”. (p. 313)



Nick e Wenders na Universidade, nas 1as filmagens

O roteiro. O tempo

Por onde a obra teve início? Ele foi começado sem roteiro. Diz Wenders, em entrevista sobre o filme (CIMENT, 1998, p.308): “A primeira seqüência que filmamos foi a conferência em Vassar, e esta era estritamente documental. Nós a filmamos em 35 mm e em vídeo, mas só com Nick em cena”. Depois, eles voltaram à universidade, para fazer mais planos, planos ficcionais que completariam e alargariam os sentidos dos inicialmente feitos. (CIMENT, 1983, p. 308)

Na Universidade Vassar Nick fala e mostra seu filme *The lusty men – Paixão de Bravo* (1952) . O tema da “volta ao lugar de origem”, lugar de paz, de reencontro consigo mesmo, presente na seqüência mostrada, é lançado na diegese, fica de sobreaviso no espectador e vai encontrar eco no adiantado da narrativa quando parte do último trabalho de Nick - *We can't go home again* (1971-1973)⁴ for visto por Wenders, Nick e equipe. No fechamento do tema se percebe que havia sido exposta mais uma faceta da vida de Nick: o desassossego, a busca constante de um lugar para si no mundo, do espaço do artista no mundo, através dessas duas temporalidades e constâncias aproximadas.

Nick, como Wenders só que na direção inversa, a certa altura de sua vida (em torno de 1963/64) abandonou os Estados Unidos pela Europa. Jacques Aumont explicita essa passagem da vida de Ray:

Ray só se torna cineasta aos 35 anos (advindo do teatro e do rádio) e sua carreira acidentada, suas relações difíceis com o poder dos produtores e seu

⁴ “Nick Ray trabalhou com seus alunos do *Harpur College* em um filme “coletivo”, totalmente subjetivo e pessoal, encenando suas próprias relações de professor e alunos de cinema. O título, típico e simbólico, é *We can't go home again*”. (DUBOIS, P. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 121)



caráter supersensível tornaram-no um dos astros mais paradoxais da “política dos autores” da crítica francesa. Após um último filme hollywoodiano, *Os cinquenta e cinco dias de Pequim*, (...) ele vaga pela Europa durante seis anos, artista alcoólatra, um pouco perdido em seu século. É então que, “acabado”, volta a seu país, filma o processo dos Nove de Chicago e torna-se, em várias ocasiões, professor de cinema na universidade e no Strasberg Institute.

Wenders nesse filme pode estar também, enquanto reflexiona sobre o cineasta, vendo-se em projeção, pensando sua trajetória e o destino dela.

À medida que as filmagens tiveram início, a necessidade do roteiro deve ter se imposto. E ele deve ter sido realizado quase conjuntamente com as filmagens. O interessante aqui é que os acontecimentos, conforme foram se desenrolando na realidade, criaram o roteiro. Temos então o real, e sua transformação em representação, como procedimento. É o que se pode depreender de seqüências como essa: logo no início do filme, vemos Nick acordando. O despertador toca. Ele acorda, desliga a TV, tosse. Está desalinhado. Reclama. A calça do seu pijama escorrega. As seqüências são de um realismo intenso. Quando ele pergunta a Wenders se estava bem na filmagem, temos consciência da ‘farsa’. Porém, outro dado fundamental nesse momento, é que não se apaga em nós a percepção que tivemos do real estado de saúde de Nick. Como se ocorresse ao poeta fingir sentir que é dor, a dor que deveras sentia, parafraseando aqui Fernando Pessoa. A ação era única, com sentido duplo.

Nesse sentido, ainda na referida entrevista (CIMENT, 1998, p. 309), Wenders afirma que “Mais tarde [quando escolhemos a história de nosso filme], decidimos que mostraríamos como começamos a pensar nela. Então, nós escrevemos em forma de roteiro o que tinha nos acontecido uma semana antes” [qual seja, a chegada de Wenders ao apartamento de Nick]. O ponto de entrada naquela narrativa eram vários possíveis; optou-se por um deles, como veremos a seguir, não qualquer.

Uma seqüência, ao longo do filme, mostra um momento no qual Ray e Wenders decidem a trama do filme e vem de Nick relacioná-la com a de *O amigo americano* (1977). A idéia de fazer a abertura do filme numa cena exatamente igual a outra de *O amigo americano* (1977) pode ter surgido em Wenders nessa oportunidade. De todo modo, a amizade dos dois ocorreu em decorrência da participação de Ray no filme anterior de Wenders e esse fato estava em latência nos dois.⁵ Em *O amigo americano*

⁵ Nick inicialmente hospedou Wenders quando este resolveu mudar-se para a América, introduziu-o nos Estados Unidos., o que os tornou muito próximos.



tratava-se da chegada ao local onde residia o pintor supostamente morto que ‘falsificava’ seus próprios quadros para sobreviver; em *Nick’s movie* tem-se um cineasta metaforicamente ‘dado por morto’ pela sociedade mas que continuava na ativa e criativo. A correlação desses dois personagens vividos por Nick alarga por si o significado da repetição construtiva das seqüências: a ponte estrita entre *O amigo americano* e *Nick’s movie* está feita.. Não é necessário discorrer explicitamente sobre isso no filme. Ainda, se quisermos ir além dessa relação, segundo palavras do próprio Wenders, esse filme é, de certa forma, “antes uma continuação de *You can’t go home again*, de Nicholas Ray, do que de *O amigo americano*”, (CIMENT, 1998, p. 314) dado seu experimentalismo, seu caráter de obra aberta. (DUBOIS, 2004, p. 216-217)

Em modo narrativo assemelhado, num certo momento Ronee Blakley (esposa de Wenders na ocasião e intérprete da música tema do filme) e Nick vão encenar um trecho da peça *King Lear*. Num cenário completamente artificial, totalmente branco, composto por uma cama de hospital branca, um porta-soro e um gato preto ao lado da cama, onde se encontra deitado Nick. Há uma luz vermelha que incide sobre seu rosto; depois, sobre os olhos e o peito dele e o rosto dela. Ronee entra em cena, como se fosse a filha de Lear, e o diálogo entre eles acaba por ser sobre a doença fatal dele, entrecortado poucas vezes por falas de Lear que ele profere. Conforme bem coloca Wenders,

a seqüência entre Ronee e Nick talvez seja a mais artificial do filme. Mas é justamente nessa cena inteiramente funcional que Nick fala do câncer, ou seja, da maior verdade. E foi esse o problema constante daquele filme. Era nas cenas inteiramente documentais que tínhamos dificuldade de nos aproximar da realidade. Quando inventávamos, podíamos por fim falar daquela realidade. (CIMENT, 1988, p. 312/313)

Mais uma vez, estabelece-se um jogo entre o narrado e o espectador que acaba por ter informação sobre o passado de atores de Nick e de Ronee, e o seu presente (real) e, na sobreposição dos dois, a significação daquela seqüência, mais intensa do que se abordasse um dos momentos de cada vez e que se pode denominar como a marca da **majestade** do agônico rei Nick. A apresentação da interpretação parece vir para justificar o presente, dar a este as ‘ranhuras’ desejadas por Wenders.

As filmagens. A observação dos detalhes da ação

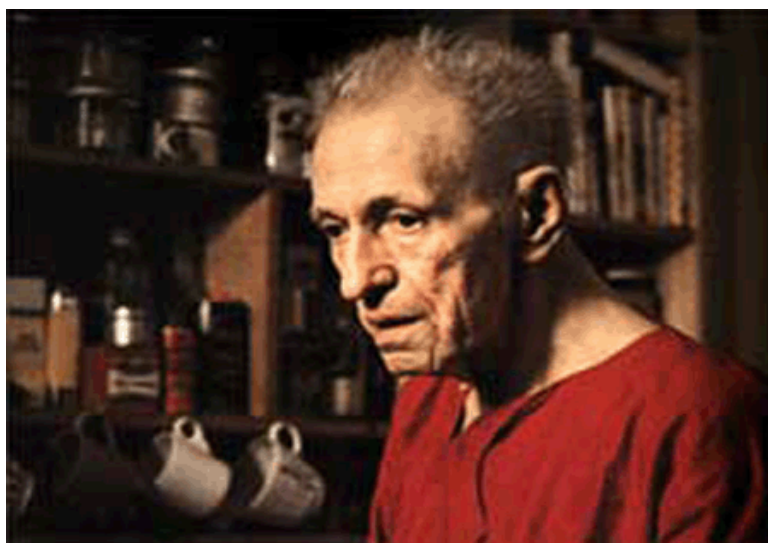
A partir da observação de Serge Daney (2007, p. 226) a respeito desse filme: “há em todos uma tal consciência da câmera que, no limite, é essa presença que se torna o único motor do filme (...)”, pode-se depreender que há uma grande afinidade entre o trabalho da câmera e os protagonistas, no acompanhar e registrar o atuar. Ali, vai importar pouco destacar o documental do ficcional. Eles se encontram propositalmente fundidos; um propiciando a erupção do outro.

Isso nos faz pensar na perceptível tensão interna presente nessa obra (entre o perceptível e o intuído) o que seria dizer, segundo Catherine Russell, que: “*This film is characterized by a Romantic dialectic of body and consciousness*”. (1994, p. 72)

Lembremo-nos aqui que Nick foi ator, teorizou (*Ação. Sobre a direção de atores.*) e ensinou técnicas de atuação. Entre seus ensinamentos está o de que

O diretor é uma espécie de tradutor, que deve falar a linguagem de todos os atores. (...) De maneira menos psicológica e mais técnica, a importância central da ação e do ator provém do fato de o desempenho do ator ser tão essencial à arte do filme que pode ocupar o lugar de qualquer outro meio expressivo, da cor, do primeiro plano etc (...) O ideal da representação do ator é quando suas *ações* são tão perfeitamente corretas que sua correção torna-se natural e convincente. (AUMONT, 2004, p. 169/170. grifo do autor)

Em *Nick's movie* quer-se escrever (ou inscrever), pelo registro sensível de sua atuação, uma textualidade, uma corporalidade, a pele, o charme, a dor, a respiração, um respiro – o ser Nick em vida, em presença. A ação de Nick, enfaticamente, e a construção de cada plano sonoro-visual parece aviar em nós a textura/tessitura da *existência humana*. Junto a esses efeitos se vão assinalando os pensamentos, os sentimentos e desejos de Nick, tudo o que complementa um ser. [2 planos de Nick, abaixo, no início e no final do filme, com diferentes olhares, o segundo bem mais ‘cansado’ do que o primeiro:]



A utilização das filmagens em 35mm e em vídeo também cria isso. Há o conteúdo explícito, e há o implícito que o trabalho com duas câmeras revela. Trata-se de sugerir ao espectador o estado do ser humano, via ação e tratamento visual. A lembrar aqui que somente na segunda montagem, a feita por Wenders, as imagens da câmera de vídeo foram introduzidas no filme. Dubois, em sua magistral análise do efeito das câmeras conjuntas no filme, mostra essas impressões também. Em síntese, uma imagem fílmica lisa, transparente e bem acabada: uma imagem limpa, contrastando com a imagem eletrônica, urdida, cintilante, enrugada, como que empoeirada pelas oscilações fugitivas. (2004, p. 220/221)

Assistir a *Nick's movie* é “conhecer” Nicholas Ray; seus gestos, seu modo de ser, sua fala, seu olhar etc, além de sua família, seus companheiros de trabalho, sua

amizade com Wenders; é vê-lo trabalhando, ver seus filmes e, também, ver de perto Wim Wenders, perceber os traços que o distinguem, sua relação com os USA, com o cinema americano etc, ao mesmo tempo em se experiencia o trabalho de construção de uma obra fílmica, do princípio ao fim, do roteiro às filmagens (das idéias às imagens) e dessas à montagem, ou seja, participar da constituição da linguagem cinematográfica, vê-la estruturar-se. Há uma narrativa que se superpõe à outra e elas coexistem e dialogam. Na realidade, há até dois títulos para esse filme: *Nick's movie* e *Lightning over water*,⁶ este último sugerido por Ray para a ficção que iriam fazer juntos.



Nick na tela assistido pelo próprio, no canto esquerdo do quadro (note-se a representação da grandeza de Nick na tela, via enquadramento e luz)

Jean-Claude Bernardet, a propósito do cinema de poesia coloca que neste

o fato dos elementos não estarem fechados numa narrativa homogênea, coesa e unívoca impede que a linguagem seja *instrumentalizada*, quer dizer, seja colocada a serviço de outra coisa, tal como um enredo ou uma exposição sobre este ou aquele assunto. O fato de que o discurso não se fecha deixa a linguagem constantemente presente, porque constantemente ela tem que ser observada, interrogada, trabalhada. (BERNARDET, 2003, p. 10 a 12)

Em *Nick's movie* parece acontecer exatamente isso: Wenders, Nick, as câmeras, as luzes, os microfones, a mesa de montagem, os técnicos, os familiares etc etc são personagens, sim, são personagens porque se fazem sentir, mostram seu potencial lado a

⁶ Dubois fala dos duplos presentes nessa obra: “Esta bipolaridade também aparece em todos os níveis de *Nick's movie*: em seu título duplo (...), em sua realização empreendida por dois cineastas, que são também seus dois atores principais; em suas duas versões, uma orientada para o documentário, a outra, para a ficção (...); em seus dois suportes (cinema e vídeo); nos dois idiomas que ele superpõe (inglês e alemão); na abordagem, enfim, de uma série de temas que só fazem sentido em pares: Europa e América, pai e filho, atração e rejeição, vida e morte etc”. (2004, p. 215)



lado com os dois protagonistas e, juntamente com esses, conduzem a obra como um *painel* do que rodeia o cineasta e seu meio de expressão: a linguagem cinematográfica. Da articulação desses elementos depreende-se a metáfora que, portanto, está no entre ‘o que foi Nick / a linguagem (narrativa) cinematográfica’ e ‘o que é Nick / a linguagem do cinema’ – grande tema geral, enfim, dessa obra.

Não se pode desdenhar o fato da motivação dos cineastas para realizar essa obra ter vindo da doença fatal, terminal de Nick. Subjaz aos demais, portanto, o tema da *morte*, tema *tabu* (mais tabu para os germânicos do que para os mediterrâneos, segundo Wenders) (s/d, p. 63) que, porém, nesse caso, serve para revelar o inevitável, o que está próximo e se instalará em breve. Sabemos, de início, o final do filme. Portanto, isso não está em questão nessa narrativa. Entretanto, a morte fica como pano de fundo, o medo do desconhecido e a angústia por ele causada permanecem.

Logo na parte inicial do filme, Wenders pergunta a Nick: - Sobre o que falaremos no filme (que faremos juntos)?, ao que Nick responde: - *About dying?*, com a câmera já a mostrá-lo. Há um corte e o plano seguinte mostra uma embarcação navegando, com uma urna funerária (que supomos ser de Nick) e, com ela, uma câmera que gira e filma; entram a música-tema : *Lightning over water* e os letreiros. Corte e a narrativa (re)começa.

O fazer o filme sendo mostrado aponta para o não-ilusionismo cinematográfico, mas há uma ficção em construção ali também, como se sabe; junto ao ficcional temos o documento e ambos levam o espectador a se identificar cinematográfica e primariamente (METZ, 1983, p. 418) com o que está a se representar ali: ao lado da premência da morte e o que ela simboliza para todos, inclusive para o espectador, a realização, o *gerar imagens sonoro-visuais em movimento*: “impressões atuais de objetos ausentes”. (METZ, 1983, p. 419) O enredo constitui-se então da aproximação entre esses dois aspectos, da sobreposição (de um sobre o outro), de uma condensação questionadora do parentesco da vivência da morte com a vivência da criação artística. Dos destroços surge a Beleza.

No nível da identificação cinematográfica secundária, (METZ, 1983, p. 418) o espectador se aproxima intensamente de Nick e Wenders, enquanto atores em cena (cineastas), personagens deles mesmos. O caráter extremamente íntimo das imagens,

dos depoimentos e do diário de Nick nos torna muito próximos dele; o medo e a insegurança de Wenders (expressos sonora e visualmente) também. Em uma seqüência, para citar um ex., Wenders expõe seu ‘pesadelo’, seu temores com relação àquela situação e nela insere um plano de si abraçado fortemente a Nick, a destacar seu afeto e realizar uma despedida simbólica.

Vimos já alguns dos ecos de uma rede intertextual de criação ali presentes – entre outros, na apresentação de trechos de *Paixão de bravo* e de *We can't go home again* e na evocação de *O amigo americano*, ou seja, no passado do cinema - responsáveis também pela ampliação dos motivos ligados à identificação primária.

Sabe-se do interesse de Wenders pelo processo de criação artística. Isso transparece nos seus muitos escritos sobre o cinema⁷ e também nos seus filmes anteriores a esse, *Movimento em falso* (1975), sobre o processo de criação literária, e *No decurso do tempo* (1975), que trata da circulação/projeção de filmes.

A intertextualidade e o ser do cinema continuarão presentes nos seus filmes, dali em diante.⁸ De qualquer modo, um novo estado de cinema, o maneirista (ou barroco), como quer Dubois, (2004, p. 148-152) está ali instaurado: um cinema que tem a si mesmo como tema, junto à trama.

Nicholas Ray sempre esteve atento à experimentação estética. Sua sensibilidade e coragem o condenaram em Hollywood, em tempos anteriores. Dubois (2004, p. 217) comenta que

We can't go home again é uma tentativa de multiplicar os formatos (super-8, 16 e 35 mm) e de ‘embuti-los’ (para não dizer ‘incrustá-los’) uns nos outros, no quadro totalizante de uma única tela de projeção. Além disso, Ray experimenta a mescla dos suportes fílmico e eletrônico, utilizando o sintetizador de vídeo que lhe fornecera seu amigo, (...) Nam June Paik.

⁷ Por ex., alguns publicados em livros: *A lógica das imagens*. Lisboa: Edições 70, 1988 (?) e *Emotion Pictures*. Lisboa: Edições 70, 1987 (?).

⁸ À época, já de colocava muito essa questão, a da morte do cinema, em função da TV e do vídeo. Penso que essa pergunta implica, na verdade, o significado do que constitui o narrar cinematográfico esteticamente relevante. Em 1982, por ex., o próprio Wenders realizará *O quarto 666* no qual tentará, através do questionamento a vários cineastas presentes no Festival de Cannes, responder a essa pergunta. Seguindo-se imediatamente a *Nick's movie* Wenders realizará ainda *Hammett* (1982); *O estado das coisas* (1983); *Paris Texas* (1983); *Tokyo Ga* (1985); *Identidade de nós mesmos* (1989); *O céu de Lisboa* (1994) e *Um truque de luz* (1995), todos, com variações, naturalmente, tratando do cinema, de processo de criação, de nossa relação com as imagens. Em *O desprezo* (1963), Godard já colocara questão semelhante, na forma da “morte de um certo cinema”, aquele do filme de autor, questão que também se aplica àquele realizado por Nicholas Ray.

No mesmo livro, Dubois (2004, p. 217) ainda cita um artigo de Eisenschitz em que este “lembra o interesse declarado de Ray pela imagem eletrônica desde suas primeiras experiências para a CBS em 1945 e 1954 (*High Green Wall*)”.

A montagem absolutamente pessoal, única e inovadora. O espaço

Bem, como se vê, *Nick's movie* foi realizado sob esse signo: o pensar e construir a linguagem cinematográfica. Terminado o filme - Nick está morto –, ele é exibido em Cannes, em 1980. Alguns meses depois, Wenders remonta-o. Segundo Serge Daney, (2007, p. 226/227) Wenders estava certíssimo ao remontar o filme.

A versão mostrada em Cannes era um filme longo, desagradável e muito caótico, ao qual somente podíamos aderir se disséssemos que era o *real* da filmagem que se encontrava também implicado. (...) Tive a impressão de que o filme não era nem aquele de Ray (morto antes do término das filmagens) nem o de Wenders (a quem a equipe criticava, numa cena que também desapareceu, por ter abandonado o filme ao partir para a Califórnia para se ocupar de outro filme, *Hammett*), mas o filme do montador, Peter Przygodda, e que ele testemunhava sobre suas dificuldades e seu sofrimento. Przygodda privilegiava a figura de Ray moribundo, as idas e vindas de uma filmagem aventureira, a infelicidade da equipe emparedada em sua impotência e sua vontade de fazer bem feito. É certo que, ao remontar o filme, Wenders traiu alguma coisa: ele traiu o filme de Przygodda, o documento puro e duro.

Wenders refaz a montagem de Peter Przygodda, ressalta-se como narrador *off* e destaca as músicas (suas músicas)⁹ na trilha: ou seja expõe-se. O narrador *off* é como nós, espectadores, em nossa posição fora de campo. O personagem *off* (Wenders) compartilha conosco certa posição “*off*”. Desse modo, portanto, seguindo aqui Metz novamente, (1983, p. 426, grifo do autor) “o processo de sutura envolve a identificação primária, pois o personagem *off* é realmente um substituto do espectador. Ele é um espectador – um observador no interior do observado”. Wenders nos concede sua experiência de personagem *off* nesse filme. E nos aproxima mais de Nick (o homem /o cinema/a morte), que se torna o protagonista.

Ronee Blakley, cantora, tecladista e guitarrista – esposa de Wenders naquele momento – faz a trilha, canta a música tema (*Lightning over water*), aparece em cena e

⁹ No seu livro *Emotion Pictures* e na entrevista citada, a CIMENT, Wenders fala que primeiro conheceu o espírito da América através da música, do *Rock.*, com o qual se identificou. Para conferir isso, basta ler o referido livro, no qual sua paixão é exposta de maneira clara.



atua ao lado de Nick, fazendo um papel assemelhado ao de Wenders com a voz *off*, ou seja, faz da trilha um narrador *off* assemelhado a nós, espectadores. Além do tema do filme, a narrativa é pontuada por solos ou duos jazzísticos, em geral, de piano e sax, música tipicamente americana, também integrante de *We can't go home again*. As inserções musicais, bastante delicadas, parecem 'comentar' o que está sendo sucedendo com um ou com os dois protagonistas.

Quanto à montagem, pela inserção do vídeo, ela traz para a narrativa o espaço *off*, fato bem apontado por Dubois: (2004, p. 224)

não o espaço *off* diegético, sempre operante no filme, mas aquele que resta sempre e radicalmente fora de cena. O vídeo desvela a presença efetiva de uma equipe, de um material e de uma câmera, a preparação minuciosa da tomada e da direção dos atores. Ele disseca o cinema (...),

ou seja, Wenders busca, através também desse recurso, costurar o espectador à trama.

Concordando com Catherine Russell, a propósito de *Nick's movie*, podemos afirmar que “*For the storyteller, on the other hand, death is the sign of the transposition of history into narrative*”. (1994, p. 31) Wenders toma para si a versão-final desse relato.

Conforme nos fala o narrador da obra de Peter Handke (romancista e roteirista de Wim Wenders), *A sorrow beyond dreams*:

A narrativa é somente um ato de memória (...) ela não mantém nada em reserva para futuro uso; ela simplesmente deriva um pequeno prazer de estados de medo e ansiedade ao formulá-los tão bem quanto possível; do gozo do horror a narrativa produz o gozo da memória. (APUD CORRIGAN, 1997, p. 112)

O relato busca suprir a falta, a ausência, o perdido.¹⁰ A criação artística, na visão de Freud, (1976, p. 147-158) é impulsionada pela carência. Deve ter havido, no processo de realização desse filme, um aprofundamento da ansiedade por parte dos seus realizadores que ganhou ainda mais força, em Wenders, com a morte de Nick. É o que parece haver contaminado e estar revelado nesse fazer fílmico que nos inscreve em si, na sua angústia. Podem-se aplicar ao sentido dessa realização as belas palavras de

¹⁰ A relação pai-filho, levantada a partir desse filme, já foi devidamente estudada, por ex., nos textos aqui mencionados de Russell; Corrigan e Daney. Não nos deteremos, portanto, nesse ponto.

Wenders, ao ser perguntado sobre sua razão de fazer filmes: - O cinema pode salvar a existência das coisas. (1990, p. 10)



Nick, Susan e Tom Farrell assistem a *We can't go home again*

Da mesma forma pela qual um ser humano entrega seu corpo para a pesquisa científica após a morte, Nick entregara-se a Wenders – àquela obra, ao cinema, enfim. (DANEY, 2007, p. 225) Todos os níveis do ‘ser’ Nick – sua face e máscaras – foram oferecidos ali. Wenders, em respeito e amor ao cineasta norte-americano, opta por doar-se inteiramente também. Seu medo e sua dor – seu ser em fragmentos - são ali revelados.

A remontagem dos planos com a utilização das filmagens em vídeo (Betamax), ao lado daquelas em 35mm, a trilha escolhida e a voz *off* de Wenders ressignificaram o filme. A densidade espacial do real foi explorada.. Agora os objetos e a paisagem ganham destaque; o som nos ajuda a dimensionar sua extensão.

Dubois (2004) privilegia o encontro dos dois meios (cinema e vídeo) e baseia-se nisso primordialmente para estabelecer sua precisa leitura do filme. Quer-se destacar aqui que Wenders juntou a esse traço construtivo uma edição sonora inventiva e ampliadora da significação visual.

O cineasta potencializa a montagem das imagens sonoras e visuais até atingir a iconização máxima das mesmas; elas aludem para apontar o desejado desde o princípio: mostrar as *possibilidades do real*. Wenders, ao assumir-se como narrador final desse filme, dobra a voz da Morte à voz da *fantasia* – aquela que permite estabelecer novas e múltiplas conexões entre o filme e os espectadores. Faz-nos cúmplices. Ao reinterpretar as formas narrativas, esse cinema possibilita ao espectador dar novas formas ao real, re-significar o mundo.



Assim, nessa obra, a partir do sensível extraem-se totalidades emotivas – metáforas; chega-se às imagens/figuras de emoções “como só se encontram em raros momentos, (...) imagens não vagas ou sentimentais, mas dum patético perfeitamente claro e lúcido”, para usar aqui palavras do próprio Wenders. (1987, p. 85)

No deslizar da embarcação com as cinzas de Nick essa condição narrativa brota, plena. Em uma seqüência inesquecível, de altíssima força poética, vê-se uma câmera a filmar ‘operada’ pela *urna* de Nick. Dois projetores projetam películas ao léu. Por outra câmera (um narrador *off*, como nós), vemos o que ela vê, seu *visor*: as imagens captadas pelo *olho* de Nick/ o cinema.



A ‘visão’ de Nick, em 35mm.

No final do filme, essa seqüência volta. Um plano do alto mostra o barco a navegar rio abaixo e, nele, a câmera/projetores/urna a caminho do mar. A trilha deixa rolar plenamente a música cujos acordes já tinham sido ouvidos parcialmente. Na diegese, a síntese do *continuum* espaço-temporal. Puro êxtase. O cinema como a “redenção da realidade” – como desejava Kracauer – “querendo significar a ternura que o cinema pode mostrar em relação à realidade”. (WENDERS, 1987, p. 47)

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. In: **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 13 de julho de 2003.

BUCHKA, Peter. **Olhos não se compram**. Wim Wenders e seus filmes. Tradução de Lúcia Nagib. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

CORRIGAN, Timothy J. *German friends and narrative murder: Lightning over water*. In: COOK, Roger F. e GEMUNDEN, Gerd (Org.). **The cinema of Wim Wenders**. *Image, narrative, and the postmodern condition*. Wayne State University Press, 1997.

DANEY, Serge. *Wim's movie*. In: **A rampa**. Tradução de Marcelo Rezende. São Paulo: CosacNaify, 2007.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: CosacNaify, 2004.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: **Obras Completas**, vol. IX. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 147-158.

METZ, Cristian. O dispositivo cinematográfico como instituição social. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Tradução de Hugo Sérgio Franco. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

METZ, Cristian. **O significante imaginário**. Psicanálise e Cinema. Tradução de António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

RUSSELL, Catherine. **Narrative Mortality**. *Death, closure and new wave cinemas*. University of Minnesota Press, 1994.

WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Tradução de Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa: Edições 70, 1988 (?).

WENDERS, Wim. **Emotion Pictures**. Tradução de Annie Fragoso Lopes. Lisboa: Edições 70, 1987 (?).