



Notas sobre a imagem impossível: *Paris, Texas* e o cinema de Wim Wenders¹

Victor Ribeiro GUIMARÃES²

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

RESUMO

Este artigo busca analisar o filme *Paris, Texas*, do diretor alemão Wim Wenders, e refletir sobre a impossibilidade da imagem e do olhar, tomando como referência o filme e buscando refletir sobre as consequências deste para a concepção wendersiana de cinema. Buscar-se-á traços dessa impossibilidade tanto nos elementos narrativos do filme (nos diálogos, nos dilemas do personagem principal) quanto em sua materialidade (nos enquadramentos preferenciais, na construção dos planos). Para tal tarefa, refletiremos tanto sobre procedimentos recorrentes no filme quanto sobre uma seqüência específica, de modo a exemplificar e justificar nosso argumento.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; Wim Wenders; *Paris, Texas*; espectador

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 13 a 15 de maio de 2010.

² Aluno da Graduação em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais, integrante do Grupo de Pesquisa em Mídia e Esfera Pública (EME) e da Diretoria de Pesquisa da Associação Imagem Comunitária. E-mail: victorguimaraes3@yahoo.com.br.



O cinema segundo Wim Wenders

Em um artigo de jornal, Wim Wenders conta que, aos doze anos, rodou seu “primeiríssimo filme” com uma câmera de oito milímetros. Tratava-se de filmar, da janela de casa, os carros e os transeuntes. Quando perguntado, pelo pai, para quê filmava a rua, o futuro diretor não soube responder.

Em seus primeiros filmes, e talvez em todo o seu cinema, muito restou dessa vontade – ou seria necessidade? – de contemplação: “Mesmo no começo – e dele muito me restou –, para mim, fazer filmes era: colocar-se a câmara algures e dirigi-la para alguma coisa muito concreta, e depois não fazer mais nada, deixá-la apenas correr” (WENDERS, 1990, p. 13). Nesse mesmo texto, Wenders confessa seu amor pelo cinema primitivo, por aqueles cineastas que apenas filmavam (coisas simples, chegadas de trens em estações, almoços de bebês) e depois se punham a conferir o material gravado. Para ele, haveria algo de fundamental e precioso no simples fato de se poder fazer uma imagem de alguma coisa em movimento e depois se poder revê-la. “É mais o olhar do que o transformar, ou mover, ou encenar que me fascina na realização” (WENDERS, 1990, p. 13).

Essa crença no olhar e no visível possui dados anteriores (talvez causas) e posteriores (talvez conseqüências). É importante assinalar que Wenders começou como pintor, e só se dirigiu ao cinema quando sentiu que lhe faltava alguma coisa em cada quadro isolado, e também de um quadro para outro. “Dizer que faltava vida teria sido demasiado simples; eu pensava, pelo contrário, que faltava o conceito, a concepção de tempo. Quando comecei a filmar, entendia-me, em vista disso, como pintor do espaço à procura do tempo” (WENDERS, 1990, p. 73). E logo essa concepção se tornou seu primeiro cinema, em filmes como *Silver in the city*, e também deixou traços em todos os filmes posteriores. “As minhas histórias começam sempre com imagens. Quando comecei a rodar o meu primeiro filme, interessavam-me exclusivamente ‘retratos paisagísticos’”. (WENDERS, 1990, p. 74). Mas o cinema não trata de contar histórias?

Essa tendência à narratividade no cinema sempre foi um dilema para Wenders. O diretor sempre teve uma grande dificuldade com o “contar histórias”. “Quando faço um filme, tenho a sensação de que me interessa mais o sol que se levanta sobre a paisagem do que a história que lá se passa: sinto, por assim dizer, uma maior responsabilidade perante a paisagem do que perante a história que lá coloco” (WENDERS, 1990, p. 58). Para ele, sempre foi uma grande dificuldade ter de omitir o



“entretanto” entre uma imagem e outra, entre um plano e o seguinte. Wim Wenders demonstra, em alguns momentos, uma verdadeira recusa (bastante baziniana) à montagem: “para mim, o maior problema em cada cena é sempre como é que ela irá, então, finalizar-se e como é que chegamos à próxima. No fundo, do que eu gostaria mais era de não ter de omitir todo o tempo entre elas” (WENDERS, 1990, p. 16). Por isso, seus filmes terão sempre planos longos, com profundidade de campo, próprios do que Bazin chamava de cinema da “ontologia”.

Wenders chega a conceber seu cinema como uma espécie de luta entre histórias e imagens:

Eu queria pura e simplesmente combinar Tempo e Espaço; contudo, a partir daquele instante, tinha que contar uma história. Desde então e até hoje, existe para mim uma oposição entre imagens e histórias. Como se trabalhassem umas contra as outras, sem se excluir mutuamente (WENDERS, 1990, p. 75).

A princípio, essa afirmação soaria um tanto estranha, posto que, numa concepção corrente, o cinema seria justamente contar histórias com imagens. No entanto, é preciso reter, para entender o cinema de Wenders, essa crença naquilo que se pode ver, uma crença no visível, para além do sentido obtido por força da narração. É uma crença no poder do olhar, que se manifesta em seu próprio método de filmagem: “Quando faço um filme, vejo muito e penso pouco” (WENDERS, 1990, p. 54).

E há algo de mais profundo nessa confiança no visível. Em um caderno especial do jornal francês *Libération*, de abril de 1987, Wim Wenders buscava respostas para um ‘inquérito’: “A progressiva destruição da percepção exterior e do mundo é, por um instante, suspensa. A câmara é uma arma contra a miséria das coisas, nomeadamente contra seu desaparecimento. Por que filmar? Não saberá de outra pergunta mais idiota?” (WENDERS, 1990, p. 12).

Como aponta César Guimarães, poderíamos entender a concepção wendersiana das potencialidades do cinema como uma capacidade das imagens de salvar os fenômenos do mundo pela memória. Em um editorial para o nº 400 da revista *Cahiers du Cinema*, Wim Wenders reflete sobre as relações entre os fenômenos e as imagens:

Durante centenas de anos, os poetas e os pintores ocuparam-se sozinhos de todo esse gigantesco trabalho de memória. Depois, os fotógrafos prestaram um contributo considerável, depois a gente do cinema, cada vez com maiores meios e cada vez com menos boa vontade. Hoje em dia, por fim, é sobretudo a televisão que conserva



as imagens. Porém, na inflação de imagens eletrônicas que a televisão nos oferece, parece existir tão pouca coisa digna de ser recordada que temos que nos perguntar se não devemos preferencialmente regressar à velha tradição dos poetas e dos pintores. É melhor ter poucas imagens, mas cheias de vida, do que um sem-número de imagens sem sentido (WENDERS, 1990, p. 117).

Ao analisar *Asas do Desejo*, César Guimarães postula que, “a um meio de reprodução técnica das imagens – o cinema – é confiada a tarefa da memória” (GUIMARÃES, 1997, p. 155). Nesse sentido, o cinema poderia redimir o mundo, por meio do trabalho da memória. Nosso mundo, transformado em uma catástrofe de impressões visuais, povoado por imagens vazias de sentido, pode tornar-se novamente visível, por meio do cinema, e especialmente por meio do cinema de Wim Wenders. César Guimarães reconhece no diretor alemão os traços de uma narração pós-benjaminiana, posto que, se não é mais possível transmitir a experiência através da narração (os soldados retornaram mudos após a guerra), é possível servir-se da ficção para que “a vida possa experimentar o mundo para além dos clichês” (GUIMARÃES, 1997, p. 155).

A singularidade e os desafios de *Paris, Texas*

Em relação a essa concepção wendersiana de cinema que tentamos traçar, *Paris, Texas* aparece, em muitos sentidos, como um filme singular, e que, de certa forma, desafia boa parte das idéias do autor sobre o cinema em geral e sobre seu cinema, em particular. Em um primeiro sentido, o filme parece desafiar as concepções de seu autor por ser o mais narrativo de seus filmes, pelo menos dos lançados até 1984. O próprio autor, em texto para a revista berlinense *Tip* no ano de lançamento de seu filme, aponta isso: “E [*Paris, Texas*] teve, desde o começo, mais história do que os meus filmes anteriores, e eu queria contar esta história até não poder mais” (WENDERS, 1990, p. 93).

Paris, Texas é a história de Travis, um misterioso homem que, depois de quatro anos de completa ausência, tem de retornar à sua antiga vida por obra do acaso. Na primeira seqüência do filme, um belíssimo plano geral nos mostra a exuberante paisagem do deserto, em uma localidade texana próxima à fronteira México-EUA. A câmera (que depois saberemos subjetiva) parece voar, quando encontra, minúsculo, um homem com um surrado terno preto, e um insólito boné vermelho. O homem se vira, e



se depara com uma águia, ave-símbolo da América. A natureza o observa. Predominância da paisagem sobre a história, como queria Wenders.

No entanto, quando esse homem, em busca de água, adentra uma pequena espelunca e, após mastigar alguns cubos de gelo, desmaia, o *fade out* que se segue a essa imagem inaugura um filme profundamente narrativo, com diálogos densos e ricos, que se construirá em torno desse protagonista e, sobretudo, de seu passado. Segundo Wenders, “a história trata de um homem que surge do nada, algures no deserto, e regressa à civilização” (WENDERS, 1990, p. 91).

Na primeira parte do filme, conhecemos esse personagem estranho, que não diz uma palavra, não come, e está sempre fugindo de tudo e de todos. Travis parece ser portador de uma espécie de claustrofobia, que o impele para o exterior, para os espaços abertos, para as pradarias e para o deserto. Os longos planos fixos predominam, e também os suaves *travellings* laterais que dão conta da perambulação do personagem. Ele é um homem em fuga, ainda que não se saiba exatamente do quê. Como sabemos a partir das perguntas do irmão, Travis abandonou a mulher e o filho há quatro anos, e desde então está desaparecido. Todo o filme será o retorno desse homem ao seio da família, ao filho, mas também a vivência dos problemas que advêm daí e de sua inevitável relação com seu passado.

Ainda que em fuga, nosso herói é despido de qualquer estoicismo. Não é um homem resoluto e determinado a fugir. Antes, parece conviver com esse ímpeto de perambular uma espécie de carinho ou de respeito pelo irmão, que também o atrai, de certo modo. Se ele não demonstra sinal de resposta frente às perguntas do médico, o chamado do irmão deterá sua *flânerie* por mais de uma vez. Inicialmente arredio, ele se prende fortemente ao irmão e a tudo o que ele representa. Travis é um homem profundamente inseguro, a ponto de estranhar o fato de terem de sair do chão, para chegar a Los Angeles de avião. “Você vai me deixar?”, pergunta ao irmão Walt, após descer do avião que já se preparava para decolar. Ele se prende ao familiar (tão recentemente reconquistado!), e quer viajar exatamente no mesmo carro alugado pelo irmão.

Se Travis foge, não é porque tenha para onde ir, ou que tenha um objetivo. A princípio, o personagem parece remeter aos outros filmes de Wenders. Em 1982, o diretor dizia: “É bem verdade, elas [as personagens] não vão a lugar algum; gostava de dizer que, para elas, não é importante chegar a lado algum. É importante ter a ‘atitude’ correta de estar a caminho. Essa é a sua ânsia: estar a caminho” (WENDERS, 1990, p.



56). Tratava-se do “grande estar a caminho”, tão comum a outras narrativas, e que Wenders chamava de uma grande “felicidade de não ter que ir a lugar nenhum” (WENDERS, 1990, p. 56).

No entanto, a perambulação de Travis é, na verdade, o segundo desafio ao cinema anterior de Wenders. Como um legítimo personagem do cinema moderno, em crise desde o início do filme, Travis mais parece um *flâneur* autômato, que se move sem saber para onde, que está à deriva. Segundo César Guimarães, “nesses espaços vazios, os personagens e/ou os narradores, impossibilitados de realizar uma viagem de aprendizagem (tanto em relação a si mesmos quanto ao mundo exterior), são tomados pela errância, pela perambulação, ou pela deriva” (GUIMARÃES, 1997, p. 145). Os closes no rosto de Travis não revelam nenhuma felicidade em “estar a caminho”. Durante toda a segunda parte do filme (o reencontro com o filho e a construção de si mesmo como pai), cessada – por enquanto – a perambulação, ele é uma espécie de criança, que presta atenção em pequenas coisas, e que tem grande dificuldade em desempenhar um papel “adequado”.

A imagem impossível

Também é no percurso do protagonista que percebemos o terceiro – e mais importante – desafio que *Paris, Texas* apresenta à concepção de wendersiana de cinema. Desde o início, não sabemos o que se passa na cabeça de Travis, e dificilmente saberemos qualquer coisa de certo sobre seu misterioso passado. O personagem é uma espécie de superfície opaca, sem o mínimo grau de transparência, na qual não podemos penetrar. Só o que vemos são os espaços abertos, os planos gerais, que revelam as magníficas paisagens do oeste americano, ou seu rosto, enigmático e de expressões difusas. *Paris, Texas* coloca, para Wenders, uma questão fundamental (e as que dela derivam): e quando o que há para ver é forte demais, cruel demais? Como filmar o invisível? Como crer no visível quando um fenômeno não é digno de ser visto?

A impossibilidade da imagem e do olhar, e mesmo da imaginação ou da lembrança, será a questão chave do filme. O protagonista não é capaz de encarar um passado que lhe escapa. Nem mesmo a memória pode lhe salvar, posto que a imagem do que aconteceu é por demais intensa, por demais aterradora. Travis apresenta grandes vazios na memória, não consegue se lembrar de por que comprou aquele lote em Paris, cidadezinha do Texas. E quando o irmão lhe pergunta se ele ainda sabe dirigir, o



protagonista responde: “Meu corpo se lembra”. Uma lembrança assaz violenta, que foi capaz de produzir essas intermitências, esses intervalos na memória de Travis. Impossibilitada a consciência, ele tem de responder com o corpo, tem de recorrer aos hábitos inscritos no corpo.

Não fazer recorrência ao *flashback*, não filmar as possíveis lembranças (ainda que cheias de espaços vazios e intermitências) do personagem parece ser a única escolha possível, posto que aquilo de que se lembra é da ordem de uma imagem impossível de ser vista. A interdição do visível, escolha de Wenders, faz lembrar do *Santo Forte* de Eduardo Coutinho. No documentário, há vários planos de quintais e quartos vazios, espaços em que se manifestaram as “entidades”. A explicação de Coutinho é preciosa:

O mistério da religião está naquele vazio. Eu tenho que mostrar a impossibilidade do cinema de mostrar aquele mistério. E daí eu me lembrei dum troço, de uma frase clássica de Wittgenstein que diz: ‘Sobre o que não se pode falar, deve-se calar’. E pensei numa paráfrase: ‘Aquilo que não se pode ver, não se deve mostrar’. O que é invisível não deve ser mostrado³.

Em *Paris, Texas*, é a história – não as imagens – que permitirá o contato com um passado tão aterrador. Quando se dirige ao segundo encontro com Jane, Travis deixa uma mensagem no gravador, para o filho Hunter:

Seu lugar é junto da sua mãe. Eu separei vocês é meu dever juntá-los novamente. Mas não posso ficar com vocês. Jamais poderei curar a ferida aberta. Mas é assim que deve ser. Eu nem ao menos posso me lembrar do que houve. Ficou um vazio. Fez-me sentir tão só que não consegui me refazer. E agora eu tenho medo. Medo de fugir da realidade outra vez. Medo do que poderei descobrir. Mas o que mais temo é não enfrentar esse medo.

Esse contato é necessariamente mediado pela fabulação do personagem, que confessa não se lembrar do que aconteceu e tem, necessariamente, de recorrer ao trabalho da memória e à ficção própria desta. Na seqüência decisiva do filme – que é, certamente, uma das mais belas da história do cinema –, em que Travis vai para a segunda vez ao prostíbulo em que Jane trabalha para dizer que está de volta, e que

³ Entrevista com Eduardo Coutinho realizada por Cláudia Mesquita, publicada na revista Sinopse, de dezembro de 1999.



trouxe o filho consigo, o recurso à narração (na voz dos dois personagens) será novamente invocado.

O ambiente em que a ex-mulher de Travis trabalha é uma espécie de bordel de luxo, em Houston. Numa das atrações do local, várias cabines simulam diferentes ambientes (uma cozinha, uma sala de aula, uma piscina), e as moças divertem os homens solitários que se comunicam com elas através de um telefone, do outro lado do vidro. No ambiente há duas cadeiras, uma de frente para a outra, e o vidro que as separa tem uma especificidade, que é a de não permitir que a garota veja o cliente. Do lado da *stripper*, ela só pode ver a si mesma, e o vidro funciona como um espelho.

Esse dispositivo será o cenário para o ápice dramático do filme. Longos planos fixos, alternando-se entre um lado do vidro e outro, darão a ver o longo diálogo entre Jane e Travis. Após certificar-se que Jane não pode vê-lo, com um meneio de cabeça, Travis pousa o telefone na bancada, se levanta e vira a cadeira, de modo a ficar de costas para a ex-mulher.

Num ângulo levemente diagonal, com um foco que oscila entre a nitidez apenas no rosto de Travis e a profundidade de campo, vemos um homem que começa sua história com “Eu conheci umas pessoas”. À medida em que Travis continua a contar a história de duas pessoas que se amavam, a câmera se aproxima sutilmente de seu rosto. Na primeira resposta de Jane, um corte leva a um enquadramento frontal, com a câmera ainda atrás do vidro. E assim se alternam imagens entre um e outro. A decupagem não acontece a cada frase; o plano se alonga em um olhar, uma expressão de Jane ou de Travis, enquanto um ou outro falam em *off*. É uma espécie de campo-contracampo estranho (e profundamente carregado de significado), em que os *raccords* não acompanham o olhar do personagem, uma vez que nem Travis é capaz de olhá-la, pois está de costas para o vidro, nem Jane pode vê-lo, pois o espelho só lhe permite olhar a si mesma. Impossibilidade do olhar, imagem impossível.

Travis continua a história do casal, do ciúme progressivo daquele homem à verdadeira loucura. A reação de Jane é difusa, alterna-se entre o riso nervoso e uma expressão de incredulidade; não sabemos ao certo se ela reconhece a voz do outro lado do vidro. Em alguns momentos, vemo-la olhando a si mesma no espelho (é só o que ela pode fazer), enquanto ouve a voz de Travis. Quando temos um *close-up* no bellissimo rosto de Jane, ela parece começar a se reconhecer naquele relato. Num longuíssimo plano, ela chora mansamente, enquanto os acordes espaçados de um violão só fazem aumentar a intensidade da cena.



Enquanto o choro de Jane se torna mais caudaloso, ainda que contido – nada de cortes –, o relato de Travis começa a se encher cada vez mais de imagens: “Ela se via correndo à noite nua por uma rodovia, correndo através dos campos, correndo pela beira dos rios, sempre a correr. E sempre que ela estava prestes a fugir, ele a impedia”. A narração evolui para figuras cada vez mais absurdas – e impossíveis de serem mostradas –, em que já não se pode distinguir a metáfora, a narrativa factual, o sonho, ou o trabalho da memória do personagem: “E então ele amarrou um guizo ao tornozelo dela, para ouvir se ela tentasse se levantar da cama à noite. Mas ela aprendeu a abafar o som com a meia, para sair no meio da noite”. Ainda no mesmo plano, o relato atinge o ápice da crueldade, e beira o indizível: “Ele a pegou e a prendeu no fogão com um cinto. Deixou-a ali e voltou a se deitar. Ouviu-a gritar sem se mexer. Depois ouviu o filho aos gritos”.

Quando um corte reintroduz a imagem do rosto de Travis, ele continua a descrever, com uma estranha naturalidade e mono-tonia na voz: “E quando acordou, ele estava num incêndio. Chamas azuis queimavam os lençóis da cama. Ele correu entre as chamas, para acudir as duas únicas pessoas que amava. Mas eles tinham sumido”. Após um novo *close-up*, em que a expressão de Jane já é a de um olhar fixo e vazio, Travis encerra: “Então ele correu. Nunca olhou para trás para ver o fogo. Só correu. Correu até o sol nascer. Até não poder mais. E quando o sol se pôs, ele tornou a correr. E correu assim por cinco dias, até que, sem deixar sinais, ele desapareceu”.

Nesse momento, Jane se aproxima do vidro, e o chama pelo nome. Ela tateia a superfície transparente, sem saber onde pousar o olhar. Quando ele se vira, e a olha, os dois rostos se sobrepõem, devido ao reflexo do vidro. Após a sugestão de Travis, Jane apaga a luz da cabine, e o vidro não é mais transparente. Ela pode se ajoelhar perante seu rosto. Pela primeira vez, os dois podem se olhar nos olhos. E após responder que sim, que quer ver o filho trazido por ele, ela completa: “eu queria tanto vê-lo que nem poderia mais ousar imaginá-lo”.

Jane conta que Anne (mãe adotiva do filho dos dois) costumava lhe mandar fotos, mas que ela a pediu que parasse, pois não agüentava mais vê-lo crescer e se culpar. A imagem impossível ganha outra forma, agora na voz de Jane. A crueldade da imagem impede o olhar, mesmo que seja este aconteça por meio da contemplação da fotografia.

Quando Jane bate com a mão no vidro, perguntando se não poderia acompanhá-lo até o quarto de hotel onde está o filho, Travis responde: “Não posso vê-



la, Jane”. Não se trata mais de imagem da memória, nem da imagem produzida por um meio de reprodução técnica. É a imagem de Jane, em carne e osso, e sem a mediação do vidro, a mais intensa.

Num último suspiro de uma seqüência que parece não terminar nunca, Jane pede que ele não vá embora ainda. Senta-se no chão, agora de costas para o vidro (novamente a incapacidade do olhar) e também narra os efeitos da ausência de Travis. Ela conta que costumava sentir seu cheiro, e que acordava no meio da noite pressentindo sua presença, mas que, a partir de um certo momento, também não podia mais imaginá-lo. O fim da seqüência é a saída de Jane, que vemos pelo espelho. Ela ainda acende a luz da cabine, e o plano se demora um pouco mais na vista daquele insólito lugar refletido.

Conclusão

Em um belíssimo texto sobre o sonho americano, Wenders versa sobre os Estados Unidos, “país das imagens”, “feito de imagens” e “para imagens”. Onde há “imagens e signos por toda a parte, em quadros imensos, fotografados, pintados, em luzes de néon” (WENDERS, 1989, p. 173). No próprio *Paris, Texas* é impossível não atentar para os verdes e vermelhos néon das cenas noturnas. Ademais, a profissão de Walt não poderia ser mais significativa: o irmão de Travis é fabricante de *outdoors*.

Os EUA são um lugar aparentemente convidativo ao olhar, propício ao visível. Nos primeiros tempos, Wenders “via na América o país da visão liberta” (WENDERS, 1989, p. 179). No entanto, ao se deparar com a América real, a confirmação: “em nenhum outro lugar o olhar tão ocupado, tão superocupado. Em nenhum outro lugar a faculdade de ver solicitada a este ponto, a este ponto a serviço da sedução” (WENDERS, 1989, p. 174). Mais do que nunca, é preciso recorrer à narração, precisamente num filme “americano”, “porque em nenhum outro lugar foram suscitadas tais fúrias de ver. Em nenhum lugar também, por isso mesmo, a visão embotada a este ponto” (WENDERS, 1989, p. 174).

Onde há tanto para ver, e tantas imagens indignas do olhar, parece que o expediente da narração se faz ainda mais urgente. A saída para a impossibilidade da imagem, encontrada no filme, parece representar um marco na carreira de Wenders. Em *Paris, Texas*, não parece que as imagens e as histórias trabalhem umas contra as outras, mas sim que a história tem de vir ao socorro da imagem. O recurso à narração – ainda



que permeada pela fabulação própria da memória – parece ser o único possível, quando aquilo que há para mostrar não é digno de contemplação. E essa nova crença no poder da narrativa, certamente um tanto insólita e contraditória, se temos em conta as reflexões do autor sobre o cinema, parece ser portadora de uma esperança. Ainda que não se possa contemplar a imagem, o mundo que se esfacela parece ainda poder ser redimido por uma narração reinventada.

REFERÊNCIAS

ANDREW, J. D. "André Bazin". In: *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

GUIMARÃES, C. G. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1997.

MESQUITA, C. "Fé na Lucidez" (Entrevista com Eduardo Coutinho). *Sinopse*, São Paulo, n.3, p.22-23, dez. 1999.

WENDERS, W. *A lógica das imagens*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

_____. *Emotion pictures*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

_____. *Paris, Texas* (1984). DVD (cor). Europa Filmes, 2007.