

## ***O Estado das Coisas no espaço e tempo*** **de Wim Wenders**

Hudson Moura



### **Introdução**

O cineasta Wim Wenders é atualmente um dos mais importantes representantes do cinema europeu. Ao lado de Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog e Laurens Straub, formaram o Jovem Cinema Alemão. Depois da 2a. Guerra Mundial, com o exílio de cineastas como Wilhelm Murnau e Fritz Lang, eles reergueram o cinema alemão e estabeleceram um novo movimento cinematográfico na Europa no final dos anos 60.

Nascido em 1945 em Dusseldorf, Wenders é autor de filmes como **Alice nas Cidades** (1973), **No Decorrer do Tempo** (1976), **O Amigo Americano** (1977), **Paris Texas** (1984) e **Asas do Desejo**

(1987). Em 1978 ele foi convidado por Francis Ford Coppola para dirigir um filme americano em Hollywood. Muito influenciado pelos westerns americanos, Wenders admirava a indústria cinematográfica de Hollywood com seus esquemas profissionais de produzir cinema. No entanto, em meio às filmagens ele teve uma crise com o produtor sobre a concepção do roteiro e das filmagens. Seu estilo autoral e independente não se encaixava nos padrões americanos, o filme **Hammett** levou sete anos para ser concluído e só foi lançado em 1982. No intervalo das gravações de **Hammett**, Wenders escreveu e filmou **O Estado das Coisas**, uma reflexão sobre o cinema e sua concepção.

Assim como Fellini, que em 1963 concebeu **8 ½** – que fala sobre a crise de criatividade do diretor e que dividiu toda a sua obra – Wenders realizou o seu filme mais autobiográfico e autoral já feito por ele.



**O Estado das Coisas** narra as angústias de um cineasta que está refilmando um clássico dos anos 50, **Os Sobreviventes**, em Portugal, com orçamento americano, e que no meio das filmagens o

produtor desaparece com o dinheiro. O filme dentro do filme é todo em preto & branco, e o diretor transforma uma ficção científica num filme intimista e realista, o que entra em conflito com o produtor. Enquanto o diretor hesita em procurar o produtor em Los Angeles, o filme narra a espera e a esperança da equipe em terminar as filmagens e suas concepções sobre o cinema. Com sua ida à procura do produtor em Los Angeles, o diretor parte numa busca sem volta às origens do cinema e da identidade autoral. A sequência chave do filme em Los Angeles é justamente este embate de opiniões sobre o cinema entre o cineasta alemão e o produtor americano. O filme é pontuado por passagens de um livro de western em que o diretor americano John Ford se baseou para filmar **Rastros de Ódio (The Searchers)**, em 1958.

A análise feita neste trabalho sobre o filme **O Estado das Coisas** mostra não só as questões levantadas pelos personagens, como os próprios conflitos de Wenders e seu cinema: a identidade, a memória, a necessidade de histórias no cinema, o cinema autoral e as imagens puras. Tudo isso analisado sob a ótica do tempo e espaço no filme de Wenders.

## **O Livro**

*Estas pessoas tinham coragem extraordinária nunca desistindo, encarando as dificuldades além dos limites do suportável sem jamais se considerarem mártires, nem particularmente valentes. Que vamos fazer, não temos muitas opções.*

Com este trecho do livro **The Searchers**, de Alan Le May, a atriz Ana, personagem de **O Estado das Coisas**, faz um paralelo

entre a equipe de filmagens e os personagens do livro. O ato de filmar não é nada heróico faz parte da vida deles, seria como cumprir seu destino. Para Fritz, o diretor, filmar é como contar uma experiência de vida, por isso não teria sentido apenas ligar a câmera e gritar "ação". Para ele é preciso se colocar no filme, dar sentido ao tempo e ao espaço que o personagem percorre. A vida é um clichê, a nossa **História** já foi vivida, por isso é necessário impor-lhe um significado único e digno da nossa existência, que ela se transforme em uma **História** e não em histórias. Pois "*histórias só existem em histórias*" e, para Fritz, cinema é realidade.

Os atores, diretores e técnicos de cinema não são mais ou menos que os outros. No entanto, enfrentam dificuldades infinitas para passar através dos filmes seus ideais e idéias de vida. As dificuldades financeiras são apenas uma mínima parte, ante tantas outras, como a sua própria exposição ao público, o reconhecimento do trabalho e as dificuldades técnicas de se conseguir resumir em duas horas de filme um trabalho que pode durar até sete anos para ser concluído.

O livro pontua todo o decorrer da primeira parte do filme (set de filmagens em Portugal), ora sendo lido por Fritz ou ora por Ana. Toda esta interferência na narrativa é usada como uma referência da influência do cineasta pelo cinema americano.

*Na luz da tarde tudo ficou extraordinariamente claro, e as coisas se tornaram mais nítidas do que a luz do sol. Mas, durante muito tempo ele não podia ver nada que tivesse significado para ele.*

Na cena em que Ana lê este trecho do livro, ela está em seu quarto no hotel e ao fundo se vê a paisagem imensa de um deserto pintado num quadro. Wenders remete aqui "*o ver e o olhar*", onde

tudo pode ter um significado maior para uns do que para outros, o que depende das experiências de cada pessoa. Isto não só relativo ao público, mas às próprias pessoas que fazem a ilusão do cinema, cheia de referências e alusões. Assim como se filma noite à luz do dia (no jargão cinematográfico é chamado “*noite americana*”, recurso que a equipe estava usando no filme **Os Sobreviventes**), pode-se filmar o deserto numa praia em Portugal. Ou ainda, a sua ilusão de pensar que estava tudo bem em se fazer um filme preto & branco, sem grandes pretensões de bilheteria para um cinema industrial como Hollywood.

*O tronco de zimbro, preto e polido, tinha a forma duma pessoa, ou de um defunto ressequido; um braço estendido num gesto de dor, ou de advertência. Inexplicável esta sensação de ruína inevitável ao ver um tronco destes. Para Marco, isto é um sinal. Uma profecia má sempre se cumpre.*

Quando Fritz lê este trecho, havia acabado de entrar por um vendaval um pedaço de tronco de árvore através da janela do seu quarto. Nesta cena ele analisa o fazer do cinema como uma empreitada de dor e sofrimento no ato de passar suas idéias para o celulóide. Ou seja, toda arte toma uma certa parte da pessoa, uma doação. Como que para se entregar a um trabalho destes fosse preciso se vender. Resistir a esta corrente desumana da indústria, é algo que Fritz considera essencial como ser humano. Mas, ao mesmo tempo, ele pressente o mal. O sumiço do produtor não podia significar nada pior do que a perda do projeto, já que quanto mais se atrasa uma produção, maior é o prejuízo. Nesta luta entre a arte e o dinheiro, o diretor se sente endurecido emocionalmente pelas circunstâncias. É impossível para ele continuar intangível pelos acontecimentos.

Fritz mergulha no universo do livro vestindo uma indumentária de cowboy, no momento em que tem que enfrentar a equipe no restaurante e anunciar a paralização das gravações, o sumiço do produtor Gordon e a sua conseqüente viagem a Los Angeles. Neste momento ele lê a seguinte frase: *“Histórias não existem a não ser em histórias. A vida ou passa simplesmente ou se transforma em histórias. Se a vida passa no decorrer do tempo sem o impulso...”* E assim ele parte atrás de sua própria História/história.

*Não havia nada diante dele para lhe dar uma sombra de esperança. Não havia lugar que lhe desse refúgio, no mundo inteiro. Ele estava só.*

Sem poder contar com ninguém, pois todos dependiam do diretor, Fritz se vê sozinho e sem grandes esperanças para dar à equipe. Mas ele não podia voltar atrás e tinha que ir em busca do produtor em Hollywood. Esta busca é também por sua identidade. A busca pela liberdade criadora. O caminho da volta a Hollywood é o caminho do medo, do fracasso, o caminho do passado. É preciso voltar para restabelecer a caminhada. Mas não há volta sem perda, como não há perda sem dor. Assim ele percorre os trilhos da estrada de ferro sob uma música melancólica, a memória.

Como o personagem do livro, Fritz, que perdeu a referência de espaço e lugar, parte numa conseqüente busca à sua identidade. Identidade estabelecida através do seu olhar de fazer cinema, o cinema autoral, onde é preciso lutar para que a indústria não se sobreponha à arte. Vestir os ícones do cinema hollywoodiano é se fazer um herói em busca de um ideal (recompensa). É partir para um duelo. Ele que é influenciado e fascinado pelos símbolos e mitos da América, se sente traído por não ter o controle do seu olhar.



## O Espaço

A narrativa de **O Estado das Coisas** é dividida em dois lugares (Portugal e Los Angeles) onde apenas dois personagens atuam em ambos: o diretor Fritz e o diretor de fotografia, Joe. Em contraponto a Fritz, Joe é um velho e experiente fotógrafo de cinema de hollywood, que já conhece muito bem as dificuldades do cinema autoral nos Estados Unidos. O personagem é interpretado pelo cineasta Samuel Fuller, que representa o cineasta alemão que imigrou para os Estados Unidos na época da 2ª. Guerra Mundial e foi absorvido por Hollywood, como tantos outros cineastas alemães, sem poder ter o controle autoral de sua obra.

Em Portugal, o filme se divide em duas partes: a primeira (prólogo) é uma seqüência do filme que está sendo rodado, **Os Sobreviventes (The Survivors)**, e a segunda o hotel abandonado onde a equipe está hospedada esperando a definição do retorno das gravações. Com a paralisação das filmagens começam os dramas e

conflitos da equipe num espaço estranho: o relacionamento entre eles, a falta de dinheiro, as dificuldades impostas pelo espaço e a incerteza do trabalho.

O espaço como referência de liberdade e prisão é mostrado já na primeira seqüência do filme dentro do filme: uma ficção científica que relata a busca de um grupo de sobreviventes de uma hecatombe nuclear, pelo ar puro sem contaminação, simbolizado pelo mar e a menina que resiste ao ar contaminado.

O espaço é percorrido pela esperança e ao mesmo tempo ele significa uma prisão onde não há lugar para refúgio. Além da solidão que os aprisiona no próprio espaço.

Tanto no filme **Os Sobreviventes** quanto na primeira parte do filme, não existe uma história fechada, mas um tempo num determinado espaço.

O hotel abandonado que é usado pela equipe divide os personagens em universos próprios (quartos) que a câmera mostra como um panóptico (Foucault, 1993, p. 173): que controla visualmente suas ações. A solidão de cada um em seus quartos, o espaço limitado e a incomunicabilidade é vigiada pelo espectador. A câmera contempla seus mundos e suas divisões. Até mesmo no restaurante do hotel, eles se opõem uns contra os outros, sentando de um lado e outro de cada mesa. A própria forma do hotel facilita para a câmera de Wenders “vigiar” seus personagens: em forma de semi-círculo, onde todos os quartos são voltados para o mar.

O panóptico também é representado pela câmera polaroid da atriz-mirim Julia, que fotografa a equipe no restaurante subdividida em mesas. E faz um enquadramento próprio e ao mesmo tempo associado ao espaço. Espaço este contemplado pela câmera em toda a primeira parte, com movimentos lentos, vazios e elementos ora

desencontrados da narrativa, mas que constrói o universo de cada personagem.

Cada personagem tem suas ocupações diferentes nos quartos: a atriz Joana toca violoncelo, o ator Marco se fotografa na banheira, Joe conta o tempo enquanto secam os negativos, a contra-regra Kate desenha o namorado Fritz, as duas atrizes-mirins, Julia e Jane, conversam sobre as neuroses da equipe e o roteirista Dennis bebe e ouve walkman.

Segundo Wenders, a imagem é muito mais importante que a história. E é justamente uma história fechada que não existe no prólogo e na primeira parte do filme. Influenciado pelos mestres do western americano como Anthony Mann, John Ford e Nicholas Ray e ainda pelo cineasta japonês, Ozu, Wenders tem mais reponsabilidade com o espaço do que com a própria história. Como estes cineastas que privilegiam o espaço, Wenders tem medo, hoje, de que este cinema que tanto admira não seja mais possível de ser feito.

Se a nossa própria **História** é ou foi uma ficção, ou seja, uma interpretação do real. As histórias do cinema não são e nem precisam tentar mostrar o real; são apenas fragmentos daquilo que o cineasta entende da realidade. Wenders considera todas as histórias como mentira.

Numa cena de **O Estado das Coisas**, o diretor Fritz luta contra esta verdade do cinema: "*Fazer cinema não é montar uma casa pré-fabricada*". Em outro momento ele completa: "*Por que paredes? O espaço entre as pessoas pode carregar o teto*". Esta noção de espaço para o personagem define basicamente a diferença de seus conceitos contra a indústria que valoriza a ação (história) e não o espaço. Para a indústria o espaço não existe enquanto linguagem, enquanto narrativa, mas apenas como cenário.

Toda a seqüência do filme em Portugal é exatamente esta falta de história e a possibilidade de se começar a pensar o cinema muito além de um simples roteiro de diálogos, mas um diálogo com a imagem e o tempo. Uma das grandes cobranças do cinema atual são as cores do filme. O personagem Joe define bem a escolha do preto & branco: *"A vida é colorida, mas no preto & branco é mais realista. As coisas ficam mais claras, a gente vê o essencial"*. Em outro momento a personagem Kate está na praia pintando a paisagem e explica à atriz Julia o significado do "fazer" pintura: *"É só uma questão de claro-escuro. Tudo o que você vê na natureza ou é claro ou é escuro. Luz e sombra. E assim tudo ganha a sua forma"*. O que é o mesmo princípio da fotografia e do cinema. O espaço funciona não apenas como um cenário, mas como a própria cena em si.

O cineasta parte então para Los Angeles, à procura do produtor. Nesta seqüência, toda a relação de espaço muda à medida que a história toma um rumo em direção ao filme policial. Segundo Wenders, nesta segunda parte do filme ela se difere da primeira, basicamente pela existência de uma história: *"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"*.

O cineasta se torna o herói, o expatriado, numa América em que seus símbolos e mitos se tornam a trajetória da busca do produtor. Em meio aos postos de gasolina, aeroportos, néons, railways, ele encontra no luminoso do cinema a referência ao filme **The Searchers (Rastros de Ódio)** de John Ford e na calçada a estrela com o nome do cineasta alemão Fritz Lang.

O espaço agora não é mais visto como parte da história: ele é o cenário, cheio de referências obviamente, de uma ação: como a perseguição dos carros do alto de um edifício, o encontro dos carros

num estacionamento, a lanchonete aberta dia e noite, etc. As seqüências são rápidas com cortes secos. Os planos e a iluminação são duros, contrastados.

Mas, o lugar do cineasta não é na América, seu "*sonho americano*" já não existe mais, ele se perdeu num espaço de referências e ícones que não se valem por si. "*Aqui não é minha casa*". Mas também não é na Alemanha, a Alemanha ficou no passado, uma memória pesada para carregar, e a América é um passado (sonho) que não se concretizou enquanto espaço: "*Eu sou um estranho em cada cidade, em cada país*". Ele já não tem a referência do espaço, identidade.

O produtor é um foragido no seu próprio país, é perseguido pela máfia e o único espaço que pode ocupar é um trailer que fica rodando dia e noite pelas ruas de Los Angeles. Ele é condenado, então, a vagar por Hollywood, como um cowboy no deserto. Hollywood é o cenário dos filmes atuais, como o deserto o foi para os westerns. Um mundo vazio, cheio de símbolos e mitos, onde a grande luta é pela sobrevivência num mundo artificial e intocável.

## **O Tempo**

O tempo em **O Estado das Coisas**, assim como o espaço, é dividido em duas partes: Portugal (set de filmagens) e Los Angeles (a busca do produtor).

A espera em Portugal é lenta e marcada por uma música melancólica. A equipe conta o tempo da espera. Marco, o ator, compara a vida com um clichê: as situações sempre se repetem, como acender um cigarro depois de fazer amor. Para as atrizes-mirins, Julia e Jane, o tempo é ficção, como a televisão. A ficção é terrível pois ela

aparece na TV e nada representa a vida. Para Joe, diretor de fotografia, o tempo é fragmentado, como os fotogramas de um filme. O tempo é contado por segundos. Para Joana, a própria atriz é um clichê. Você não vive o seu tempo, mas um tempo que já foi vivido, tudo se repete, como um filme onde as histórias são as mesmas.

A noção de tempo, para a atriz Ana faz parte do espaço: em Portugal não se pergunta “*Que horas são?*”, mas, “*Que ano é?*” Portugal significa o atraso, o passado: o telefone não funciona, o meio de transporte na cidade é o bonde, os carros são dos anos 50, as casas são velhas, etc.

O cineasta Fritz tenta voltar no tempo quando filma em Portugal. O hotel representa o que está desaparecendo. “*A confiança da fotografia resistir ao tempo, de congelar um certo recorte da vida de um homem, ou de homens, e simultaneamente conservá-lo vivo, de arrancar algo da morte e do esquecimento, contra o decorrer do tempo*”. (Buchka, 1987, p. 14)

Em Los Angeles o filme passa a ter uma história. O tempo é instantâneo. A narrativa é rápida, com cortes secos, os ângulos são sobre reflexos e espelhos, a luz é artificial (néons, luminosos), lanchonetes desoladas que não fecham, aeroportos; o tempo é acelerado. A música é um rock, os diálogos são curtos, as cenas rápidas e o suspense é inevitável, como um filme noir. A morte está presente o tempo todo, marcando as discussões entre o cineasta e o produtor. A morte no cinema, das histórias, dos personagens, deles mesmos. A não ser a morte, segundo o produtor Gordon, a única história mais importante do cinema é o amor. Mas, o que representa o amor sem a possibilidade da morte? O amor pelo cinema que move Fritz na sua busca só pode ser impedida pela morte. A sua falta de identidade é a própria luta da vida contra a morte.

Fritz define o cinema como “*mensageiro da morte*”, ele perpetua no tempo a própria vida. Fritz não consegue se ligar a nada, não se encontra no mundo enquanto pessoa. Seus sentimentos incertos, seus amores são passageiros, suas histórias não tem fim, pois o fim ele não conhece. Ele é um estrangeiro onde quer que vá, não tem raízes. O congelamento do tempo é a própria busca das raízes, antes que elas desapareçam.

Fritz, na verdade, vive no passado. Este tempo-espço que o cinema perpetua e concretiza, mas apenas no tempo. Fritz contou a mesma história dez vezes, mas nelas não há vida, pois suas regras e mecanismos as aprisiona.

## **O Cinema Enquanto Linguagem**

O filme **O Estado das Coisas** nasceu de uma situação vivida por Wenders em Hollywood e por seu amigo, o cineasta Raoul Ruiz em Portugal. Raoul Ruiz estava, na época, filmando **Le Territoire**, na Serra de Sintra, em Portugal, com dificuldades de dinheiro para concluir o filme. Wenders foi a Portugal ceder ao amigo alguns rolos de filme preto & branco e ficou encantado com o clima sereno da equipe e a beleza do lugar: um hotel abandonado na costa portuguesa. A partir daí nasceu o roteiro de **O Estado das Coisas**. Ele utilizou o mesmo set de filmagens e elaborou um roteiro onde haviam situações vividas por ele e por Ruiz. Na época, Wenders estava com problemas com o produtor, Francis Ford Coppola, para concluir **Hammett**: “*Queria fazer um filme a partir da minha própria situação entre dois continentes e falar deste medo, o medo de fazer um filme na América*”.

**O Estado das Coisas** nasce assim do medo, do confronto entre filme europeu e americano, a necessidade de histórias, a

memória e a identidade. Os conflitos mostrados no filme são como um inventário sobre o fazer cinema de Wim Wenders.

A inclusão de trechos do livro **The Searchers** pontua sua influência pelo cinema americano e o herói do western, que ele comparou ao personagem Fritz. E, mostra como o cinema hoje, e principalmente o americano repete as histórias. O próprio cineasta Fritz está refilmando um clássico da ficção científica dos anos 50, uma referência importante para Wenders: *"as histórias que vivem apenas dos restos de outras histórias não funcionam ou não poderiam, nem deveriam, já funcionar. Histórias que como única realidade tenham apenas a realidade das histórias de filmes anteriores"*. Os remakes de filmes famosos que hoje são uma febre do cinema americano, mostram uma crise da arte cinematográfica. Arte esta que o personagem Gordon - o produtor - considera apenas como diversão e entretenimento, enquanto o cineasta Fritz considera como verdade e realidade. *"As histórias no cinema só mostram que somos competentes, que determinamos a nossa vida"*, relata Wenders. Fritz conta a mesma história, e aprendeu que as histórias perdem a vida, porque as histórias tem regras demais. A morte é a grande história. O cinema é o mensageiro da morte. E o produtor Gordon concorda exatamente neste ponto, também considera que *"só uma história é mais importante: a do amor"*.

Para Wenders poderíamos dizer que realmente só o amor pelo cinema e o que ele representa como arte é mais importante que a morte deste próprio cinema. Mas a contradição entre cinema de histórias e cinema de associações ou situações é duplamente mostrado por Wenders. Em Portugal, o personagem Fritz diz que já não há histórias e quando parte para Los Angeles ele vive uma história. E Wenders faz assim o personagem viver os dois cinemas. Ele confessou mais tarde que o filme **O Estado das Coisas**, lhe mostrou *"a verdade*

*das histórias”: “A idéia de que o cinema deve ter alguma coisa a ver com a vida e com a experiência (com a minha experiência como autor, na mesma medida que com as experiências do espectador), essa idéia – o filme tornou-me isto claro – está irremediavelmente ligada a histórias. Os filmes que desistem de contar histórias e só descrevem situações não são de todo possíveis”.*

Para Wenders é preciso voltar ao passado (memória) para restabelecer o presente. O prólogo do filme com as cenas de **Os Sobreviventes**, é exatamente a memória (passado) do cinema, as histórias hoje são revividas, recontadas. A perda da identidade e conseqüentemente da liberdade, é retomada quando o cineasta faz uma análise com o produtor sobre o cinema. A cena se passa num dos símbolos do cinema de Wenders, o carro (seus personagens estão sempre em constante movimento). Esta casa/móvel é o refúgio do produtor contra a máfia de Hollywood. O espaço é limitado e claustrofóbico; lá dentro não é permitido (usual) filmar, as janelas são o seu único contato com o mundo exterior, elas mostram as ruas desertas de Los Angeles. A longa conversa do produtor e cineasta, antes de suas mortes, é pontuada com uma canção da banda de rock The Doors:

*“Hollywood, Hollywood  
never been a place people had it so good  
like Hollywood, like Hollywood.*

*What do you do with your life, my friend,  
in Hollywood, in Hollywood?”*

A identidade de Fritz estava sendo questionada, numa terra onde a memória é o celulóide. O seu passado alemão e a sua memória

do cinema americano era o tempo todo exigida ao filmar em Hollywood. Wenders inspirou uma frase de Fritz, no cineasta alemão Wilhelm Murnau: *"Eu sou um estranho em cada cidade, em cada país"*. Seu espaço não é mais a Alemanha como o seu sonho tampouco é o *"sonho americano"*. A insegurança de saber para onde vai o seu cinema é o que impulsiona Wenders a desenvolver e questionar o fazer cinema. Contudo, a morte de Fritz não é a morte do cinema e muito menos de um cinema autoral, é sim a morte do sonho daquele cineasta. Naquele instante era impossível criar um filme independente dentro da Indústria, aquela história precisava ter um fim, para se contar uma nova história.

A questão da identidade nos filmes de Wenders está intimamente ligada à questão da memória dos personagens. Assim, o resgate desta identidade se dá no passado, uma busca no passado para ter o presente. Os conflitos dos personagens são todos gerados por esta questão da identidade, o que gera a incomunicabilidade, a solidão, o constante movimento, etc. **O Estado das Coisas**, se tomarmos como autobiográfico, podemos perceber que os filmes Wenderianos refletem a busca do cinema puro. Com este filme particularmente Wenders descobriu que a existência de histórias não implica na perda de um cinema engajado, ou melhor, como prefiro chamar, de um cinema com identidade.



O que são imagens puras (cinema puro), como ele classifica o trabalho do cineasta Ozu, do que um cinema próprio, autoral, forte e com identidade?

No início Wenders/Fritz queria fazer um filme com um tempo num determinado espaço sem história. Mas, a história é importante para narrar uma mensagem, para contar uma imagem, para contar um tempo, para contar de fato uma história. A história é se não um encadeamento deste espaço/tempo. O cinema puro são os westerns, de Ford, Ray ou Mann, que mostram como nenhum outro o espaço por excelência numa ótica típica americana com suas fábulas, valores e heróis. O cinema de Ozu, é muito mais do que um filme do cotidiano; é um filme do cotidiano de Ozu, com suas influências, visões e interpretação da realidade.

Pensar que o cinema está morrendo por falta de imagens puras é negar o passado da fotografia, e esta negar o passado da

pintura, e esta dos hieróglifos, e assim por diante. O cinema, como todas as outras artes, só consegue imagens puras quando não nega suas influências e memórias, e parte daí para uma identidade própria.

## **Ficha Técnica**

**O Estado Das Coisas** ( Der Stand der Dinge, ALE, 1982) P/B

124 min. Produtor Executivo: Chris Sievernich. Produção Road Movies Gmbh (Berlim), Wim Wenders Produktion (Berlim), Pro-ject Filmproduktion (Munique), ZDF (Mainz). Roteiro: Wim Wenders & Robert Kramer. Fotografia: Henri Alenka, Martin Schäfer, Fred Murphy. Montagem: Barbara Von Weitershausen. Música: Jürgen Knieper. Elenco: Patrick Buchau (Fritz Munro, cineasta), Isabele Weingarten (Ana, atriz), Rebecca Pauly (Joana, atriz), Jeffrey Kime (Marco, ator), Camilla Mora (Julia, atriz), Geoffrey Carey (Roberto, ator), Alexandra Auder (Jane, atriz), Paul Getty (Dennis, roteirista), Viva Auder (Kate, contra-regra), Samuel Fuller (Joe, diretor de Fotografia), Allen Goorwitz (Gordon, produtor) e Roger Corman (advogado).

## **Bibliografia**

BAZIN, André **O Cinema. Ensaios**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991.

BUCHKA, Peter **Olhos Não Se Compram. Wim Wenders e Seus Filmes**. São Paulo, Ed. Cia das Letras, 1987.

DELEUZE, Gilles **Cinema I. A Imagem Movimento**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

FOUCAULT, Michel **Vigiar e Punir. História da Violência nas Prisões**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1993.

PEIXOTO, Nelson B. **Cenários em Ruínas. A Realidade Imaginária Contemporânea**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.

WENDERS, Wim **A Lógica das Imagens**. Lisboa, Edições 70, s/d.

\_\_\_\_\_ **Emotion Pictures**. Lisboa, Edições 70, s/d.

\_\_\_\_\_ Fragmentos de Tokio-ga. In: **Ozu. O Extraordinário Cineasta do Cotidiano**. Org. Lucia Nagib e André Parente. São Paulo, Ed. Marco Zero, 1990.

Texto originalmente publicado na Revista APG, ano V, n. 1, São Paulo, PUC, 1997, pp. 55-65.