



Experimentações sobre o cinema e o vídeo em *Notas sobre Roupas e Cidades*¹

Ananda CARVALHO²

Ricardo MATSUZAWA³

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

Resumo: *Notas sobre Roupas e Cidades* (1989) é um diário filmado de Wim Wenders sobre o trabalho do estilista japonês Yohji Yamamoto. Ao discutir a moda, estabelece uma relação entre a fotografia, o cinema e o vídeo questionando o desenvolvimento das imagens eletrônicas. A reflexão do cineasta está no discurso em *off* ou *over*, na composição da metalinguagem e através de sequências híbridas em cinema e vídeo. Consideramos a importância de Wim Wenders como cineasta questionador das imagens, para observar suas experimentações e questionamentos a respeito da identidade das linguagens cinematográficas e eletrônicas.

Palavras-Chave: Vídeo; Cinema; Hibridismo; Wim Wenders

1. Introdução

Notas sobre Roupas e Cidades (1989)⁴ foi filmado sob encomenda do Centro George Pompidou (famoso museu francês). Desejavam um filme sobre moda e para abordar o assunto, Wim Wenders, escolheu o trabalho do estilista japonês Yohji Yamamoto⁵. Ao discutir a moda, estabelece uma relação entre a fotografia, o cinema e o vídeo resgatando temas como o desenvolvimento das imagens eletrônicas, identidade e transformações dos espaços. Ele pretendia que esta obra juntamente com *Tokyo Ga* (1985) e *Reverse angle* (1982), fizesse parte de um novo filme, uma série de filmes curtos em forma de diário, irregulares tematicamente que no conjunto forneceria uma visão sobre a situação da época, com o título de *Gegenschuss* (Contracampo), filme que não se completou.

Vários autores (Buchka, Alter, entre outros) denominam como diários filmados *Tokyo Ga*, *Chambre 666*, *Notas sobre Roupas e Cidades* e *Reverse Angle*. Segundo Nora Alter, fora dos filmes de ficção mais conhecidos e lucrativos de Wenders, existem

¹ Trabalho apresentado no GT – Comunicação Audiovisual, do Inovcom, evento componente do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

² Mestranda em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, bolsista CNPq; email: anandacarvalho@yahoo.com.br

³ Mestrando em Comunicação Contemporânea na Universidade Anhembi-Morumbi; email: ricardo_matsuzawa@yahoo.com.br

⁴ Lançado em DVD pela Europa Filmes em 2007 com o título *Identidade de nós mesmos*.

⁵ Estilista de alta costura, nascido em Tóquio em 1943, um dos grandes representantes da moda japonesa ao lado de Issey Miyake e Rei Kawakubo. Conhecido internacionalmente possui ateliês em Tóquio, Paris e Nova York.



os menos conhecidos que são os documentários, ou mais precisamente ensaios, filmes que ele próprio chamou de diários filmados.

“These designations denote a genre or medium that highlights, simultaneously, both the fictional aspect of feature films, their pretense to reality, and also the more or less surreptitious and unfulfillable desire of documentary to be reality. They create, so to speak, the documentary as simulacrum – a ‘simulacrum’ with a dual, (im) possible problematic: a copy of a copy without original; and, paradoxically, a copy of an original without copy” (ALTER, 1997: p. 136).⁶

Neste sentido, Wenders inova ao questionar o caráter tradicional do documentário de cunho griersoniano⁷, aproximando-se do documentário-ensaio.

Segundo Lins:

“se o ensaio é, como afirma Adorno, uma forma literária que se revolta contra a obra maior e resiste à idéia de “obra-prima” que implica acabamento e totalidade, podemos pensar que é contra a maneira clássica de se fazer documentário que os filmes ensaísticos se constituem. São filmes em que essa “forma” surge como máquina de pensamento, como lugar e meio de uma reflexão sobre a imagem e o cinema, que imprime rupturas, resgata continuidades, traduz experiências... São obras em que a intervenção dos cineastas na relação com os objetos é central e explícita; filmes realizados a partir de um material imagético heterogêneo, e nas quais o que importa não são as “coisas” propriamente, mas a relação entre elas”(LINS, 2007: p.9).

Como elementos formais do documentário-ensaio podemos apontar: a subjetividade do enfoque, a metalinguagem, a experimentação, o processo de criação e o processo de imersão, a re-apropriação de imagens pré-existentes, o discurso pela voz *off/over* que não é autoritário e totalizador, a montagem, a metáfora da máquina de escrever, o hibridismo dos gêneros, etc. Os diários filmados seguem estas características ao experimentar formas de linguagem sem buscar uma totalidade.

Desde o seu primeiro *diário filmado*, Wenders se vê livre da imposição dos elementos formais de filme de ficção para refletir como próprio personagem sobre os assuntos que o preocupam. Todas essas obras têm narração, ou melhor, comentários em voz *off* e *over* do próprio cineasta. Optamos em não diferenciar o discurso em voz *off* e

⁶ “Essas denominações denotam um gênero ou meio que destaca, simultaneamente, tanto o aspecto ficcional dos filmes, sua pretensa realidade, e também o desejo mais ou menos subreptício e insaciável do documentário de ser realidade. Eles criam, por assim dizer, o documentário como um simulacro – um ‘simulacro’ com uma problemática dupla, (im)possível: uma cópia de uma cópia sem original; e, paradoxalmente, uma cópia de um original sem cópia.”

⁷ Termo derivado de John Grierson que corresponde ao documentário clássico, em que um argumento é veiculado por letreiros ou pelo comentário *off*, servindo as imagens de ilustração ou contraponto. Utilizam a *voice-over* ou o comentário com voz de Deus para demonstrar um saber que olha de fora para determinado assunto e ao mesmo tempo enfatiza a objetividade do filme.



over porque apesar de ser gravado posteriormente, o cineasta se coloca como personagem, articulador de idéias estando presente na cena.

Em *Reverse angle*, realizado sob encomenda da televisão francesa enquanto ele finalizava o filme *Hammett* (1982), fala da saturação das imagens, no país da indústria do cinema: a América. Em *Tokyo Ga* as reflexões de Wenders são sobre a cidade de Tóquio. Como um diário, ele narra sua viagem e a busca por imagens e personagens que conviveram com o diretor japonês Yasujiro Ozu. Neste percurso, Wenders constrói seu próprio olhar pessoal. Ele percebe que a Tóquio que Ozu registrou não é mais possível.

Na obra de ficção de Wenders podemos destacar alguns temas que se repetem. Um desses temas é a discussão sobre o olhar estrangeiro (sempre desconfiado e/ou mediado). Seus personagens parecem estar sempre deslocados, em trânsito, despatriados, sem relações estáveis e duradouras. Apresentam as relações pessoais de forma efêmera e momentânea. São personagens que possuem uma solidão que condena a sua individualidade, como o Travis de *Paris, Texas* (1984).

Outro tema é a influência do cinema e da cultura norte-americana, principalmente do cinema clássico americano e do rock (sempre utilizado em sua trilha musical). Pensa uma Alemanha, sobre as influências de um contexto do pós-guerra, que busca um certo ideal de liberdade na América. Nesse sentido, suas questões pessoais de identidade e nacionalidade estão sempre em voga como em *Um Amigo Americano* (1977) e *Um filme para Nick* (1980). Utiliza as referências cinematográficas e culturais aplicadas a uma metalinguagem. Como, por exemplo, o reconhecimento ou estranhamento do espaço (como reflexo da busca pela identidade) com a utilização de longos *travellings* e imagens registradas das janelas dos meios de transportes.

Também trabalha o dispositivo fotográfico apresentando as fotografias como guardião da memória e de uma verdade. Em *Alice nas Cidades* (1973), o personagem está tirando *polaroids* o tempo todo e é através delas que ele vai contar sua história. E em *Paris, Texas* na foto que Travis guarda consigo como referência de sua cidade natal e como sua própria identidade.

Todos estes temas freqüentemente percorrem a cinematografia de Wenders, ou como bem aponta Peter Buchka (1987: p.56), “as imagens repetem, ou mais exatamente, o medo de certas imagens repete os motivos temáticos centrais dos filmes wenderianos (...)”.



Em *Notas sobre Roupas e Cidades* (1989), percebemos alguns traços autorais específicos de Wenders, como a discussão da multiplicação e proliferação das imagens em geral, tema que aparece ao longo de toda a sua obra.

2. Contexto

Pensamos sobre o contexto de *Notas sobre Roupas e Cidades*. Os anos 80 foram marcados pela descoberta em massa do meio *vídeo*. Câmeras com preços mais acessíveis, o surgimento do videocassete e do controle remoto: dispositivos que viriam transformar toda a epistemologia da composição das imagens. Atualmente, vivemos um hibridismo das linguagens, no universo digital, “texto, imagem e som não são mais o que costumavam ser. Deslizam uns para os outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam, unem-se e separam-se, entrecruzam-se. (...) Perderam a estabilidade que a força de gravidade dos suportes fixos lhes emprestavam” (SANTAELLA, 2007: p.24). Mas, a década de 80 foi quando começou a cristalizar o que Santaella (1996) denomina de *cultura das mídias*, onde a proliferação das tecnologias do disponível ensinou o receptor a optar. Todos estes novos dispositivos tiraram o receptor da inércia da cultura de massas e foram preparando sua sensibilidade para a linguagem fragmentada dos meios digitais que vieram caracterizar a cibercultura (SANTAELLA, 2007: p.125).

Por isso, nos voltamos para este filme⁸. Considerando a importância de Wim Wenders como cineasta questionador das imagens, observamos suas experimentações e questionamentos a respeito da identidade das linguagens.

Me dei conta que com essa linguagem inimiga (o vídeo) pode-se constatar coisas que escapam ao cinema. E lhe escapam porque o cinema vem do século passado, porque tem uma linguagem dura, consciente de sua forma, uma linguagem, que na realidade é de outra época. A revolução atual é comparada ao surgimento da imprensa. É uma revolução da imagem fotográfica a informação digital. O perigo que se corre é que o cinema fique quieto, olhando boquiaberto e não faça nada.

Duvidando um pouco e com o objetivo de provar, me coloquei no campo da experimentação. Queria ver como era isso.

A imagem da televisão se “escreve”. Não é uma imagem unitária, já que se forma à base de linhas. Tentei fazer um filme que, de certo modo, seja lido “entre linhas” (WENDERS, 2005: p.89).

Então, vejamos como Wenders desenvolve seus questionamentos, ou como cria um cinema *entre linhas*.

⁸ Neste artigo adotamos o termo filme para caracterizar a obra audiovisual como um todo.



3. Notas sobre *Roupas e Cidades* ou a moda, a fotografia, o cinema e o vídeo.

O filme começa com um longo discurso quase filosófico em voz *over* ou *off* do próprio Wenders a respeito da identidade. Entretanto a imagem que está na tela de fundo para os créditos é o chuveiro do vídeo: a televisão fora do ar ou fita VHS sem nada gravado. Ao fazer estes questionamentos com uma “imagem vazia” apresenta um dos grandes temas que sempre permearam suas obras: a constituição da representação através da imagem, ou seja, sua identidade. Segue uma cena captada por uma câmera dentro do carro em movimento mostrando a cidade com uma trucagem com um monitor com imagem em vídeo ao lado. Esta composição acompanha o resto do questionamento introdutório do filme:

(...) Não me admira que a idéia de identidade esteja tão enfraquecida.
A identidade está fora. Fora de moda.
Exatamente. Então, o que está na moda,
Senão a própria moda.
Então, identidade e moda seriam coisas contraditórias?
“Moda? Nem quero saber...”
Pelo menos esta foi a minha primeira reação quando o Centro
Pompidou de Paris me encomendou um curta-metragem dentro do
contexto da moda.
“ O mundo da moda? Estou interessado no mundo, não na moda”
(...) deveria olhar a moda sem preconceitos,
como qualquer outra indústria, como o cinema, por exemplo...
Talvez ele e a moda tivessem algo em comum?
E outra coisa: esse filme me daria
a oportunidade de conhecer uma pessoa
por quem eu sentia curiosidade,
uma pessoa que trabalhava em Tóquio.

Nestas falas e ao longo do filme, o cineasta está pensando a identidade também em relação à moda, o que muda numa pessoa ao vestir uma determinada roupa (compara o seu primeiro encontro com Yamamoto com uma experiência de identidade), a nacionalidade dos estrangeiros em Paris, a comunicação em inglês (o tempo todo Wenders e Yamamoto utilizam a língua dita universal deixando de lado o alemão e o japonês e mesmo sendo um filme para o Pompidou não falam em francês), e ainda, o contraste da vivência em Paris e Tóquio. Mas, aqui nos concentraremos apenas na questão da constituição das imagens em cinema e vídeo de acordo com as falas expostas no filme. Pois:

Tudo muda. E rápido.
Sobretudo as imagens,
As imagens que nos rodeiam se transformam e multiplicam num ritmo
infernai
Desde a explosão que desencadeou as imagens eletrônicas

As mesmas imagens que agora estão substituindo a fotografia
Aprendemos a confiar na imagem fotográfica
Podemos confiar na imagem eletrônica?
No tempo da pintura tudo era simples:
O original era único e toda cópia era uma cópia, uma falsificação
Com a fotografia e o cinema, a coisa começou a se complicar:
O “original” era um negativo, sem ampliação só existia o oposto,
Cada cópia era o original
Mas, agora com a imagem eletrônica e em breve com a imagem digital
Não existe mais nem negativos nem positivos.
A própria idéia de original ficou obsoleta. Tudo é cópia
Todas as distinções se tornaram arbitrarias.

Um bom exemplo para pensarmos esta questão é uma imagem captada em vídeo onde Yamamoto está folheando o livro *Men of the 20th Century* de August Sander (fotógrafo alemão que retratou trabalhadores e pessoas comuns no começo do século XX). Wenders reutiliza essa imagem (FIG. 1), em um plano onde, ele próprio folheia o livro de Sander e com um monitor colocado ao seu lado temos as imagens de Yamamoto, folheando também o livro e fazendo comentários. Em segundo plano temos um livro de fotos aberto e uma máquina fotográfica. Wenders folheia as páginas da esquerda para a direita e Yamamoto ao contrário, mostrando as diferenças do Ocidental e do Oriental. Nesta seqüência, todos os meios estão expostos na composição da cena, entretanto nos mostra a importância da influência da fotografia tanto para o cineasta quanto para o estilista.



FIGURA 1: plano de *Notas sobre roupas e cidades*

A experiência de Wenders com a câmera de vídeo aparece pela primeira vez em “*Um filme para Nick*” (1980), onde Tom Farrel (ator no filme) registra com uma câmera Betamax, a agonia de Nicholas Ray próximo a sua morte. As imagens em vídeo neste filme: “nasceram virgens de toda a intenção, livres de toda a coerção” (Dubois, 2004:p.218) e pela necessidade de Wenders em registrar o máximo possível – a câmera de cinema tinha uma autonomia de no máximo quatro minutos. Desta primeira



utilização Wenders comenta: “Nós decidimos utilizá-lo no momento da montagem. Percebemos que nessas imagens em vídeo (filmadas inicialmente para seguir o ‘personagem’ de Nick) havia muito mais verdade do que nas imagens claras em 35 mm. Foi um grande choque” (CIMENT,1988: p.313).

Wenders retoma a utilização da câmera de vídeo em: *Notas sobre Roupas e Cidades*, *Até o fim do mundo*, *O céu de Lisboa* (1994), *Buena Vista Social Club* (1999), *Medo e obsessão* (2004), e *Invisíveis* (2007).

Em *Até o fim do mundo*, o vídeo tem uma aplicação muito específica. Wenders trabalhando com a Sony⁹ e a NHK¹⁰, utiliza, da então nova tecnologia do vídeo de alta definição para algumas imagens em seu filme de ficção.

As câmeras de vídeo aparecem em “O céu de Lisboa” na mão de crianças como um instrumento para registrar imagens puras, gravadas sem manipulação, até pendurada nas costas dos personagens. O cineasta retoma os personagens, Phillip Winter (*Alice nas cidades*, *Até o fim do mundo*), Friedrich Munro (*O estado das coisas*), para voltar a discutir a questão das imagens e a posição do cinema diante da condição presente.

Em *Buena Vista Social*, a utilização do vídeo está mais como uma condição de produção do que de utilização estética, como em *Invisíveis*, totalmente realizado em vídeo, mas patrocinado pela empresa de câmeras Canon. Já em *Medo e obsessão*, a opção do vídeo é resgatar a prática dos seus filmes de urgência. Em vez do preto e branco, entra o vídeo neste filme concluído em seis semanas.

Voltando a *Notas sobre roupas e cidades*, Wim Wenders utiliza o vídeo para questionar também o caráter efêmero da moda: só diz respeito ao presente e por outro lado Yamamoto busca inspiração em fotos antigas. Paradoxo de duas linguagens. Assim como Wenders, que usa uma câmera de cinema antiga que precisa ser carregada a cada 60 segundos e a câmera de vídeo que está sempre pronta para capturar em tempo real. Em *voz over*, o cineasta comenta: “Sua linguagem não era clássica, mas eficiente e prática. As imagens em vídeo até pareciam mais exatas às vezes. A câmera do vídeo não impressionava ninguém. Ela simplesmente estava lá”.

Observamos que as câmeras de vídeo, ao contrário das de cinema, em seu estado natural, estão sempre ligadas. Quando se começa um trabalho em vídeo (analógico ou digital), já estamos vendo imagens na tela antes mesmo de termos decidido gravar. O material bruto de um trabalho em vídeo registra um número muito maior de elementos,

⁹ Empresa japonesa de produtos eletrônicos.

¹⁰ Televisão pública japonesa.



que extrapolam a nossa intenção de significar. Incluindo os tempos mortos, as transições e geralmente um arquivo das posturas dos que ficam do lado de trás da câmera - da equipe operadora, das vozes de comando, dos comentários paralelos. Em geral, com o vídeo, a câmera começa a gravar muito antes de acontecer aquilo que aparentemente nos interessava, e continuou a fazê-lo muito tempo depois.

Para quem está ali, tudo que está acontecendo na frente da câmera está acontecendo dentro da imagem. É uma sensação de simultaneidade que retira o peso retórico da construção visual, e a naturaliza, desproblematizando-a. A câmera de vídeo, uma vez ligada, não precisa estar enquadrando nada de especial para que esteja exercendo a sua função.

Desse modo temos a possibilidade de gerar muito mais conteúdo. Assuntos que na captação em película seriam filmados uma única vez, agora podem ser gravados de diversos ângulos ou serem repetidos de uma outra forma. Ou seja, temos a possibilidade de captar um número muito maior de *takes* da mesma cena. Tudo isso influencia a edição, que terá mais conteúdo para utilizar.

Esta maleabilidade da câmera videográfica é apontada sutilmente na cena em que Yamamoto escreve sua assinatura na placa de entrada de uma de suas lojas que estava sendo reformada. Primeiro um *take* em filme, em que parece que tudo deu certo e a assinatura já está pronta. Seguem-se diversos *takes* em vídeo, onde o estilista escreve e apaga tenta inúmeras vezes encontrar qual é a melhor possibilidade. Assim, como se faz em trabalhos em vídeo, gravamos diversos *takes* e depois escolhemos um, sem a preocupação de troca de rolo ou custos adicionais excessivos.

O ato de escolha, ou a montagem, Wenders compara com os preparativos de um desfile. Diversos sapatos e vestidos organizados para que na hora certa estejam disponíveis para entrar em cena. No final do filme, a equipe é comparada a uma equipe de filmagem que segue o roteiro e a direção de Yamamoto. Vemos a imagem da equipe do estilista reunida, o efeito de uma foto é simulado. Wenders acredita na verdade das imagens fotográficas, os suportes de imagens em seus filmes (fotos, filmes em película, super 8) são imagens sagradas, as únicas incontestáveis. Poderíamos dizer que ele contraria a idéia da reprodutibilidade técnica vinda com o aparecimento da fotografia tal qual propôs Walter Benjamin (1994). Para Wenders, *a aura* permanece na fotografia como a verdade de um instante seguindo possivelmente a proposta de André Bazin de um cinema do real. Para Bazin, o critério de verdade está incluído no próprio real: isto é, ele baseia-se, em última instância, na existência de Deus. O que interessa a



este autor é, quase exclusivamente, a reprodução fiel, "objetiva", de uma realidade que carrega todo o sentido em si mesma (AUMOUNT, 2006: 79, 86). Sobre este assunto, Wenders nos diz que: “O que me fascinou sobre fazer filmes não foi tanto a possibilidade de alterar e afetar ou dirigir alguma coisa, mas simplesmente de observá-la. Notar ou revelar coisas é a realidade muito mais preciosa para mim que passar alguma mensagem” (WENDERS, 1990: p.36)

Porém, a imagem predileta de Wenders, apresentada na última seqüência, um plano onde funcionários de Yamamoto trabalham em silêncio de disciplina, como anjos que protegem a obra do estilista, é gravada com uma câmera de vídeo. O cineasta rende-se as imagens eletrônicas e comenta: “Num momento privilegiado um olho eletrônico flagrou esses anjos da guarda trabalhando”.

4. O vídeo, as cidades e, ainda, a moda

Ao captar imagens de Tóquio, Wenders declara que estas imagens poderiam ser eletrônicas e não apenas “imagens sagradas de celulóide”. Percebe que “Na sua própria linguagem, a câmera de vídeo estava registrando a cidade de forma adequada. A linguagem das imagens não era prerrogativa do cinema”. Mostra o seu desapontamento e o seu encantamento com o cinema, e se pergunta qual seria o futuro do cinema. “Será que um dia existirá artesanato e artesãos digitais. E essa linguagem poderia mostrar o homem do século XX tão bem como a máquina fotográfica de August Sander ou a filmadora de John Cassavetes?”

Podemos identificar a aproximação que Wenders faz com Yamamoto, eles são da mesma geração, criados em países derrotados pela guerra, onde a discussão de suas obras ultrapassa a questão da nacionalidade. Yamamoto com sua máquina de costura e Wenders com a câmera de cinema, dispositivos feitos a partir da mesma tecnologia, são autores, artesões lutando contra a imposição do mercado. E ele próprio, define o autor como “alguém que, para começar, tem algo a dizer que sabe se expressar com sua própria voz e que finalmente encontra em si a força e a insolência necessária para se tornar guardião de sua prisão, e não continuar prisioneiro”.

Mas, a câmera de vídeo possibilita a subjetividade dessa autoria? Wenders, mesmo questionando, prova neste filme as possibilidades formais de autoria através do vídeo. Ele próprio afirma que “as imagens em vídeo tinham uma verdade brutal, direta, eram completamente livres em relação a tudo o que se tinha feito anteriormente” em entrevista a Michel Ciment (1987: p.314). A respeito desta questão, concordamos com



Arlindo Machado (1993: p.263), pensando que o vídeo permite uma nova antropologia ao propiciar ao realizador novas experimentações em relação ao objeto representado. Pois, a leveza das câmeras e a maleabilidade de toda a linguagem videográfica conduzem uma narrativa que enfatiza a subjetividade do enunciador. Assim, os realizadores, que introduziram o vídeo em suas obras, começam a questionar mais a sua intervenção na representação da realidade e deixam isso visível em seus trabalhos. A partir desse momento, a produção dos sentidos demanda a criação de novas formas narrativas que buscam contar um fato não mais no sentido clássico do termo.

O vídeo traz mudanças substanciais em relação à epistemologia da imagem fotográfica e cinematográfica. “O que vemos na tela mosaicada é a paisagem da própria mídia, ou seja, imagens que tem por referência outras imagens, ou então imagens que remetem continuamente ao seu próprio processo interno de fabricação e produção de sentidos” (MACHADO, 1993: p.54). Desse modo, a imagem videográfica em sua própria natureza processual, ao traduzir um campo visual para sinais de energia elétrica, caracteriza-se como uma linguagem para o desenvolvimento subjetivo da articulação de temas e do sentido. Todos os mecanismos possibilitam uma nova forma de resignificar o mundo.

A câmera de vídeo, às vezes, é considerada uma evolução tecnológica da câmera cinematográfica, pois segue os mecanismos da câmera obscura. Entretanto, ao observarmos a reprodução da imagem de forma eletrônica e/ou digital notamos que a caracterização de sua linguagem se difere.

No filme, a imagem é inscrita em fotogramas separados: entre um quadro e outro, o obturador se fecha impedindo a entrada de luz, e uma nova porção de película virgem é empurrada para a abertura. Esse movimento fragmentário, que enuncia a base fotográfica do cinema, é dissimulado entretanto por um dispositivo técnico, para que se possa recompor a ilusão de movimento. O vídeo, porém retalha e pulveriza a imagem em centenas de milhares de retículas, criando necessariamente uma outra topografia que, a olho nu, aparece como uma textura pictórica diferente, estilhaçada e multipontuada (...) (MACHADO, 1988: p.41).

Desse modo, o frame se constitui de uma forma completamente diferenciada do fotograma. A imagem não é mais nada que uma sobreposição de linhas e pontos. A principal consequência disso, é a composição de uma figura mosaicada, onde a profundidade de campo é muito menor que da imagem cinematográfica dificultando um enquadramento com uma grande quantidade de informações visuais. Os planos abertos (ou planos gerais) acabam transformando a imagem num “caos de linhas entrelaçadas”

ou “numa tempestade de pontos multicores” (MACHADO, 1988: p.48). Nesse sentido, o vídeo impõe o retalhamento da figura (planos fechado, de detalhes ou *close*) desconstruindo a tradição figurativa.

Sobre isso, nos lembramos do enquadramento composto por: imagem do desfile, monitor com imagens de Yohji ajeitando a roupa na modelo e monitor com depoimento do estilista (FIG. 2). Wenders utiliza de três informações neste quadro, a do desfile cobre a metade superior e os monitores de vídeo estão colocados através de efeito de trucagem em uma zona escura e desnecessária da informação principal. Ele, diferentemente da sua obra de ficção, retrabalha o tempo, o que antes era o respeito ao tempo da imagem e da ação é aqui substituído pela inflação de imagens. Pensa o hibridismo e a mestiçagem do vídeo para representar a discussão da moda na fragmentação do presente, apesar dele não concordar com isso.



FIGURA 2: plano de *Notas sobre roupas e cidades*

Quanto à funcionalidade da câmera de vídeo, podemos resgatar um comentário que Wenders faz depois da realização de *Tokyo Ga*: “Na montagem das imagens que eu próprio não tinha filmado, tive grandes dificuldades: não reencontrei nelas a minha própria visão subjetiva. Retirei daí a conclusão de que, no próximo filme-diário, eu próprio teria que operar a câmera” (WENDERS, 1990: p.139).

Wenders, apesar de aceitar a captação videográfica, não utiliza sua linguagem na montagem. Suas sobreposições são simples e mais parecem trucagens feitas diretamente sobre a película. Para o cineasta, a montagem serve apenas para evidenciar a construção de uma metalinguagem que mistura cinema, fotografia e vídeo. O monitor está sempre aparente e suas imagens aparecem às vezes em reverso ou pausadas. O fundo de imagens chuvicado reaparece diversas vezes ao longo do filme. Um bom exemplo, é quando Yamamoto vai explicar em que consiste o seu trabalho: um quadro



que mostra a moviola e um monitor no canto com a imagem de estilista dando o depoimento.

Temos que ressaltar, que no filme Yamamoto está presente em todos os seus depoimentos, mesmo quando Wenders utiliza outras imagens, temos imagens de um monitor dentro do quadro com um efeito de trucagem para mostrar a presença de Yamamoto. Talvez uma maneira de preservar e evidenciar o “personagem” do estilista.

5. Notas sobre imagens

No início do filme Wenders justifica o título, nas falas:

Às vezes, fazer um filme deveria ser uma maneira de viver, como
passear, ler o jornal, tomar notas, dirigir...
Há aqui, um filme desse tipo,
Feita de um dia para o outro,
Sem outra justificativa que a curiosidade.
Notas sobre roupas e cidades.

Pensamentos que nos fazem ponderar sobre uma nova forma de escrever as reflexões contemporâneas. De acordo com Arlindo Machado na apresentação de *Cinema, Vídeo, Godard* (DUBOIS, 2004: p.19) podemos considerar que “o pensador de agora já não se sente mais à sua escrivãzinha, diante de seus livros, para dar forma a seu pensamento, mas constrói as idéias usando instrumentos novos – a câmera, a ilha de edição, o computador -, invocando ainda outros suportes de pensamento: sua coleção de fotos, filmes, vídeos, discos – sua miateca, enfim”.

Wenders não fala sobre isso, mas poderíamos dizer que o discurso cada vez mais será *audiovisual*. Seu cinema explicitado nos diários-filmados era um modo de vida e um instrumento para construção de reflexões e pensamentos. Deixamos de lado a caneta para passarmos ao computador. E, hoje em dia, no computador deixamos de lado os processadores de texto para usarmos os *softwares* de edição. Deleuze (2005 : p.311) já nos disse que o cinema traz à luz uma matéria inteligível, que é como que um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios “objetos”. Mas esse correlato, mesmo inseparável é específico: consiste em movimentos e processos de pensamento e em pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos.

Dubois (2004: p.23) apresenta ainda “o vídeo” não como um objeto (algo em si, um corpo próprio), mas um *estado*. Um estado da imagem (em geral). Um *estado-imagem, uma forma que pensa*. O vídeo pensa (ou permite pensar) o que as imagens são



(ou fazem). E o vídeo vem colaborar com a possibilidade do direto, ver o que está sendo produzido no momento que está sendo criado. Considerando essa característica, poderíamos pensar que isso se encaixa na possibilidade apresentada por Wenders, de escrever notas sobre roupas e cidades. Ou ainda um cinema entre linhas.

Referências Bibliográficas:

- AUMOUNT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus Editora , 2006
- BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. IN: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUCHKA, Peter. **Os olhos não se compram**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CIMENT, Michel. **Hollywood – Entrevistas**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- COOK, Roger e GEMÜNDEN, Gerd . **The Cinema of Wim Wenders - Image, Narrative, and the Postmodern Condition**. Detroit: Wayne State University, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DUBOIS, Philippe **Cinema, Vídeo, Godard**. Brasil: Ed. Cosac Naif, 2004
- LINS, Consuelo. **O ensaio no documentário e a questão da narração em off**. In: Anais da 16º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Cd-Rom. Curitiba, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **Máquina e Imaginário**. São Paulo: Edusp, 1993.
- SANTAELLA, Lucia. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.
- _____. **Linguagens Líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.
- WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990.
- _____. **El acto de ver: textos y conversaciones**. Barcelona: Paidós, 2005.