

# AO CORRER DO TEMPO

*Im Lauf der Zeit*

Um filme de Wim Wenders

com Rüdiger Vogler, Hanns Zischler, Lisa Kreuzer, Rudolf Schündler, Marquard Bohm, Hans Dieter Traier, Franziska Stömmer, Peter Kaiser, Patrick Kreuzer e Michael Wiedemann

Alemanha – 1976 – 2h55

FORMATO A EXIBIR: CÓPIA DIGITAL RESTAURADA



Uma história de amizade entre dois homens: Bruno, conhecido como “King of the Road”, que repara projectores de cinema e viaja pela Alemanha numa carrinha, e o psicólogo Robert, que foge ao seu passado. Quando Robert atira o seu carro para o rio Elba, é salvo por Bruno. Este é o início de uma viagem pela Alemanha, que os leva desde Luneburgo até à Floresta da Baviera.

Este filme é a história de dois homens e é-o de um modo diferente dos filmes de homens vindos de Hollywood. Os filmes americanos de homens, sobretudo nos últimos tempos, são filmes de puro recalçamento: filmes em que as verdadeiras relações com as mulheres, mas também aquelas entre os homens, são recalçadas pela *story*, pela *action* e pela imposição do divertimento. Omitem aquilo de que, no fundo, se trata: por que razão os homens gostam mais de estar entre si, por que razão gostam uns dos outros, por que razão não gostam de mulheres ou, quando gostam, porque é apenas como que uma

segunda expulsão? (Um bonito erro, no fundo. Deixemo-lo estar.) O meu filme ocupa-se de dois homens que gostam um do outro e da razão por que se dão melhor um com o outro do que com uma mulher. Vemos a insuficiência de ambos, vemos também a sua insegurança emocional e vemos como, durante um certo tempo, ambos procuram afirmar e encobrir os seus erros. Com o correr do tempo, porém, deixam de os ocultar e quando se conhecem suficientemente bem, começam também a falar sobre eles. Isto conduz depois, também, a que ambos se separem de novo. Afastam-se porque, nesta viagem pela Alemanha, de repente, se aproximaram demais um do outro. É esta a história que não é geralmente contada nos filmes de homens. A história da ausência das mulheres, que é simultaneamente a história da vontade nostálgica de que elas estivessem ainda presentes!

Na procura de motivos para *Movimento em Falso* encontrei continuamente motivos que não podia de modo algum utilizar, porque um tal lugar não aparecia na história. Encontrei, por

fim, na Alemanha tantas outras coisas que me agradaram que desejei não ter uma história sólida. Então resolvi fazer, a seguir, um filme de viagem em que eu pudesse enfiar à vontade aquilo que no caminho me agradasse, em que tivesse a liberdade de inventar a história durante o filme. Um filme em que depois de ter metade já feita ainda tudo pudesse ser totalmente modificado. A ideia do camião TIR surgiu algures na auto-estrada entre Frankfurt e Würzburg, julgo eu, quando tive que ir, durante quilómetros, atrás de dois camiões que se ultrapassavam um ao outro. Senti uma irritação considerável relativamente a eles, mas depois, quando por fim os pude ultrapassar, vi por instantes os homens que estavam lá dentro sentados. Estava um dia quente; um tinha a perna esquerda pendurada para fora da porta e iam a conversar. Nessa altura pareceu-me que deveria ser, contudo, muito atraente mover-se uma coisa gigantesca como aquela, lenta mas ininterruptamente. De noite, dormir até lá dentro. Parei, depois, numa estalagem para condutores de longo curso e a atmosfera que encontrei agradou-me muito; o modo como eles lidavam uns com os outros como eram reciprocamente atenciosos. Havia lá um tal bem-estar! Pensei, então, que poderiam ser condutores de camiões TIR quem, no meu filme, ia fazer esta viagem pela Alemanha. Primeiro, tinha pensado num circo ou naqueles transportes de vendedores ambulantes. Isso teria, porém, significado estadas muito longas num lugar e eu preferia avançar de modo mais rápido. Mais tarde, surgiu então a ideia de que isto poderia ter alguma coisa a ver com cinemas de província e aí, de repente, tudo se ajustou. Eu tinha até os pontos de referência para a viagem: os cinemas.

Arranjei na *Filmverlag* um mapa grande da Alemanha onde estão assinaladas todas as localidades com cinemas e preparei uma rota com mais de oitenta cinemas que ficavam numa linha ao longo da fronteira com a R.D.A., entre Lüneburg e Passau. Escolhi esta rota porque esta linha segue aquela pela qual atravessamos geralmente a Alemanha. Fiz, portanto, uma viagem de quinze dias, durante a qual examinei todos estes cinemas. Muitos dos que ainda constavam no mapa da distribuidora já lá não estavam. Fotografei cinemas como um louco, sem olhar, de resto, para a esquerda ou para a direita. Depois do regresso, fiz então uma selecção de doze cinemas que aparecem agora, quase todos, no filme. Algum tempo depois, fiz uma segunda viagem, juntamente com o chefe de produção, Mike, e com Robby. Examinámos mais uma vez os doze cinemas escolhidos e vimos, para além disso, o que é que havia à volta, nesses lugares e nessa rota. Mais tarde ainda, pouco antes de começar a filmar, fiz uma terceira viagem, na qual me queria apenas ocupar com paisagens e com as pessoas. Interrompi-a, porém, depois, porque ela me conduzia ao ilimitado. Começámos então o filme. Havia história para os primeiros dias de filmagens. Para o resto, havia uma rota com pontos de referência: alguns cinemas de província da Baixa Saxónica, Hessen e Baviera.

Não havia argumento, e era como eu tinha querido. Porém, imediatamente antes de filmar, tive a paranóia, durante noites sem fim, de que teria que, de algum modo, fixar mais as coisas e comecei então, várias vezes, a escrever, num ataque de pânico, um qualquer fim imbecil. Também ainda na primeira semana de filmagens tinha, de noite, muito medo que tudo fosse por água abaixo. Até que, em Wolfsburg, chegou a notícia terrível de que toda a primeira semana ficara inutilizável, devido a uma avaria no material, e que tinha, portanto, que ser repetida. Nessa altura, fiquei, na verdade, totalmente com os nervos arrasados, mas o modo como eu tinha enfrentado isto tinha, afinal, alguma coisa de libertador; pensei: agora já não nos pode acontecer mais nada, agora deixemo-lo correr. O plano de filmagens tinha ido, ao fim e ao cabo, pelo cano, devido aos estragos. Agora, podia acontecer o que quer que fosse. Tínhamos combinado continuar a escrever, a cinco, a história: os dois actores, o operador de câmara, o meu assistente e eu. Perseverámos nisto ainda algum tempo. Porém, até que as cenas para o dia seguinte estivessem prontas, eram sempre já duas ou três da manhã. Era bastante extenuante. Sono, não havia muito, mas o que era, no fundo, fatigante, era de cinco fantasias fazer uma. Isto consumia-nos. Pretendíamos realmente levar aquilo até ao fim, mas notámos, devido ao cansaço sempre crescente, que este não era o método correcto. A partir, mais ou menos, da terceira semana de filmagens, aconteceu que eu escrevia sozinho à noite, com o Martin que dactilografava, e de manhã discutíamos, então, em conjunto. Mantivemos isto até à sétima semana, contudo com cada vez maiores pausas por esgotamento. Por fim, estávamos todos fisicamente esgotados. Interrompemos as filmagens por duas semanas. Mal tínhamos apenas metade da rota atrás de nós, o fim estava a uma distância imensa, e era-me menos claro do que nunca. À noite, num qualquer quarto de hotel de província, um horror cruel tomava posse de mim. Quando estava, à meia-noite, ou às duas horas, ou às quatro, ali sentado e continuava a não saber o que é que devíamos filmar de manhã... e ali estavam quinze pessoas, e eram todas pagas! Aconteceu também depois algumas vezes que eu, no dia seguinte, simplesmente ainda nada soubesse. Sentávamo-nos então a discutir um motivo e voltávamos de novo, depois de duas horas melancólicas, ao hotel. Precisei, porém, por vezes, disto para me reapreber do que é que ali estávamos afinal a fazer. Para mim, tinha-se estabelecido, pela primeira vez, uma ligação entre dinheiro e ideias na realização de filmes. Já não notamos, a maior parte das vezes, ao filmar que as ideias custam dinheiro. Neste filme, isso estava também frequentemente ligado de modo imediato: se eu não terminasse, de hoje para amanhã, esta página, isso custar-me-ia então uns bons 3000 marcos. Disse então para comigo: bom, hoje gastam-se mais 300 marcos, tenho de dormir, e depois tenho que reflectir.

Só tive a ideia para este filme porque sabia que havia um *team* para ele. Já a ideia de filmar tão livremente relacionou-se, desde o começo, com o facto de que eu tinha vontade de trabalhar com as pessoas com quem eu já tinha trabalhado, noutras circunstâncias, de modo que todas elas pudessem dar o que só elas podem. Eu sabia que todas elas teriam vontade de fazer um tal filme e julgo que, tão duro quanto por vezes foi, a todos agradou trabalhar assim.

Queria que este filme fosse um filme para o cinema. O trabalho em conjunto com Robby era, para mim, uma garantia disso. Ele sabia que o filme deveria ter uma linguagem de filme de ficção, mas que, contudo, deveria ser produzido numa situação totalmente nova. A aventura que queríamos realizar deveria sedimentar-se completamente no filme, mas não na sua linguagem, no seu aspecto. Fizéramos anteriormente muitas gravações experimentais com os actores e o TIR. Hansi Dreher inventara e contruíra um mecanismo para segurar a câmara ao TIR, testáramos diversos materiais e experimentáramos filtros. E utilizáramos novas objetivas Zeiss, que possuem uma nitidez diabólica. Queríamos ter, se possível, imagens profundas, nítidas, contrastantes. Esta era a nossa concepção e para tal tínhamos que produzir, por vezes, imensa luz. Mesmo nas gravações de exterior introduzíamos, sempre que possível, projectores ou lâmpadas. O filme não deveria, por nada neste mundo, ter o aspecto de um documentário. Por esse mesmo motivo, colocáramos muito mais frequentemente a câmara em carris e trabalháramos mais com a grua do que acontece geralmente.

Que o filme deveria ser a preto e branco, era evidente desde o começo. Quando pensava a história, era sempre, no fundo, a preto e branco. Isso tinha muito a ver com o TIR, que as cores teria podido parecer algo exótico. É cor-de-laranja! Robby e eu tínhamos, desde *Alice in den Städten* (*Alice nas Cidades*), vontade de trabalhar de novo a preto e branco. O preto e branco tornou-se, muito imerecidamente, a excepção. Para muitos filmes teria sido bom que tivessem sido filmados a preto e branco. Eu acho o preto e branco mais realista do que a cor. O preto e branco pode ser colorido, e a cor pode ser uma «pintura a preto e branco».

Descobri muito, sobretudo através da procura de motivos, sobre a situação dos cinemas de província. Muito desconcertante foi, por exemplo, o facto de que estes cinemas de província pertencessem, em grande parte, a mulheres, mulheres mais velhas que continuavam a dirigir os cinemas com uma verdadeira obsessão, contra toda a razão económica. Todas elas sabiam também que não terão sucessores e que os cinemas de província desaparecerão com elas. Talvez seja por isso que elas lhes sejam assim tão afeiçoadas. Havia mulheres que tinham uma taberna e trabalhavam duramente

todo o dia para poderem continuar a manter o cinema. Já não ganhavam dinheiro com ele, tinham ainda, até pelo contrário, que lá meter algum. «Pois, já não consigo imaginar a vida sem o cinema.» São tratadas como lixo pelos distribuidores que ainda fornecem todos os cinemas de província. Estes cinemas já não conseguem, por exemplo, fazer um programa próprio, ser, portanto, exigentes: se querem ter filmes, têm que aceitar todos os escalões, nomeadamente toda aquela farraparia humanamente indigna que nas cidades já só é apresentada nas imediações das estações de comboio. Isto é, as pessoas que vão ao cinema no campo já estão tão desabitadas de tudo o que é «digno de ser visto» que tomam por «Cinema» este refugio e dão, assim, argumentos aos distribuidores para continuarem a distribuir tais coisas. Os distribuidores já só trabalham no campo com contratos de garantia. Oitenta ou cem marcos por filme. Quando um filme não faz esta quantia, o dono do cinema tem que pôr a diferença do seu bolso. Isto é regra em muitos cinemas. Julgo que, na Alemanha, não há outra indústria tão explorada, ou que, no que respeita aos distribuidores, exerça uma tal exploração. Podemos, em todo o caso, ver com exactidão que daqui a alguns anos já não haverá nenhuma pessoa razoável que continue a fazer isto, e depois será o fim rápido do cinema de província. *Ao Correr do Tempo* deveria ser também um filme sobre o fim do cinema.

Eu estaria imbecilizado se não fosse a música rock. Os *Velvet Underground* têm um verso assim: *Her life was saved by rock 'n' roll*. O Bruno tem, por isso, uma music-box na parte de trás do seu TIR e um gira-discos para singles à frente, na cabina do condutor: duas máquinas salva-vidas. De certo modo, o filme ocupa-se desta geração de homens que, no passado, gastaram toda a sua primeira mesada nas *music-boxes* para ouvir *Tutti Frutti* ou *I'm just a lonely boy*, mas que eram ainda demasiado novos para poderem eles próprios usar sapatos bicudos. Nostálgicos em redor da *autoscooter*, olhando apenas como um outro levava uma rapariga a dar uma volta e a apalpara por debaixo da blusa. Eles têm agora trinta anos, estão ainda *2000 light years from home*. Tudo tem que se tornar diferente.

*Retirado de uma entrevista com Fritz Müller-Scherz, publicada no livro do filme Im Lauf Der Zeit (Ao Correr do Tempo), Frankfurt am Main, 1976.*

*In A lógica das Imagens de Wim Wenders*