



CÓPIA RESTAURADA
pela Fundação Wim Wenders

PATRICK BAUCHAU, VIVA AUDER, ISABELLE WEINGARTEN, SAMUEL FULLER, REBECCA PAULY
JEFFREY KIME, GEOFFREY CAREY, CAMILLA MORE, ALEXANDRA AUDER, ROGER CORMAN, PAUL GETTY JR
ALLEN GOORWITZ, ARTUR SEMEDO, FRANCISCO BAIÃO, ROBERT KRAMER

O ESTADO DAS COISAS

UM FILME DE WIM WENDERS

REALIZAÇÃO – WIM WENDERS, ARGUMENTO – WIM WENDERS E ROBERT KRAMER
DIRECTOR DE FOTOGRAFIA – HENRI ALEKAN, MONTAGEM – BARBARA VON WEITERSHAUSEN, PETER PRZYGODDA
MÚSICA – JÜRGEN KNIEPER, DIRECÇÃO ARTÍSTICA – ZÉ BRANCO, PRODUÇÃO – PAULO BRANCO, CHRIS SIEVERNICH, WIM WENDERS

1982 / 117 MIN

O ESTADO DAS COISAS é um filme religioso. Um dos poucos que o actual cinema produziu, talvez um dos últimos que o cinema possa produzir. A religiosidade, entenda-se, não é, aqui um método, uma obsessão ou um destino, mas um contexto: O ESTADO DAS COISAS, pertence a essa galeria reduzida de filmes que expõem o cinema ao cinema, que se apropriam da mecânica do cinema, não para a celebrarem em nome de uma eventual eficácia técnica, mas para dela refazerem a revelação do próprio cinema. São filmes que nos convocam sempre em nome de um saber prévio, quer dizer, que nos tratam enquanto espectadores debruçados sobre o nosso próprio passado, angustiados pelo nosso futuro – “O Crepúsculo dos Deuses”, em 1950; “O Desprezo”, em 1963; O ESTADO DAS COISAS em 1981.

Uma morte real e simbólica

Que acontece, então, no filme de Wim Wenders? Uma tragédia de cinema, vivida por gente de cinema, representada pelos meios específicos do cinema. Não são, no entanto, as evidentes referências cinéfilas do universo de Wenders que determinam prioritariamente o seu filme, mas afinal, o modo como a sua cinefilia sempre se traduziu numa forma particular de errância.

É sabido: de “Alice nas Cidades” a “O Amigo Americano”, os filmes de Wenders confundem-se com a própria divagação (geográfica e moral) que os personagens protagonizam. Modelo perfeito de tal funcionamento é, obviamente, esse objecto envolvente que se chama, não por acaso, “Ao Correr do Tempo” e que permanece como um dos mais espantosos ensaios filmados sobre o tempo que flui, escapa, se recusa a fazer destino.

Ora, em O ESTADO DAS COISAS, a questão não é outra. De um lado, as coisas: um cineasta, uma equipa de filmagens, um espaço autónomo que parece celebrar a própria independência do cinema no trabalho. Do outro, o estado em que elas estão: a suspensão das filmagens o cinema que pára, a origem que se procura.

Para Wenders, esta procura – traduzida na viagem do cineasta à América, tentando localizar o produtor do seu filme – representa um duplo e contraditório mergulho: em primeiro lugar, no espaço mítico que o seu cinema sempre cortejou e amou; depois, na materialidade obscena (leia-se: económica) do cinema e da sua produção. Na verdade, o cineasta viaja para a América para vir a descobrir que o seu filme parou porque está a ser realizado a preto e branco e, hoje em dia, a cor é uma exigência quase incontornável de todas as

produções para cinema. Quer isto dizer que, ao fabricar O ESTADO DAS COISAS a preto e branco (com uma admirável fotografia de Henri Alekan), Wenders está, desde logo, a situar o seu filme do lado de uma morte real e simbólica cujos sinais os seus personagens estão condenados a experimentar (mais ainda, esta problemática parece reflectir, ao nível do fantasma, todos os problemas de Wenders com Francis Ford Coppola, o seu produtor de “Hammett”).

Uma luz divina

Mas de onde vem tudo isto, que gente é esta que faz este cinema condenado a morrer? Na verdade, pouco saberemos de todos eles. Mesmo o facto de alguns dos actores – como Samuel Fuller ou Robert Kramer – ocuparem, fora do contexto particular do filme, lugares centrais numa certa marginalidade estética, cinematográfica e industrial, não é especialmente esclarecedor. A sua presença apenas reforça esse sentimento de desagregação irrecuperável que parece marcar tudo e todos, desde a intimidade mais brusca (“**utilizar o teu corpo**”) até ao colectivo mais aparente (a sequência do jantar da equipa de rodagem).

Tudo se passa, afinal, como se todos eles – e, em última análise, o próprio filme – fossem sobreviventes de um mundo distinguido com a benção da fábula ou, se preferirem, da ficção. O filme que a equipa roda intitula-se, aliás, “Os Sobreviventes” e não é por acaso que das suas imagens iniciais se desprende uma tão forte impressão de euforia narrativa. No simulacro que são (aquelas imagens coincidem, afinal, com o arranque do filme de Wenders), elas surgem como índice, porventura resto, de um mundo puramente imaginado e imaginário a que só o cinema tem acesso, que só o cinema pode e sabe criar e recriar – ficção (literalmente) científica – as imagens e sons separados do magma deslizante do mundo.

Poder do cinema, enfim, que é também a raiz e a expressão do seu desagrado. Nesta perspectiva O ESTADO DAS COISAS afirma a sua dimensão religiosa na resistência tenaz à desagregação desse sagrado. É essa também a dimensão paradoxal da trajectória de Wenders: não ocultar que o edifício clássico do cinema chegou a um estado cruel de decomposição e, ao mesmo tempo, afirmar que esse estado é feito de coisas sempre susceptíveis de refazer a paixão da ficção que no cinema se diz, que pelo cinema se percorre.

Por isso, O ESTADO DAS COISAS é o mais triste dos filmes, mas também o mais radicalmente disponível para a aventura renovada do cinema. Como se uma luz divina iluminasse este mundo a que os deuses deixaram de saber aceder.

João Lopes, Expresso, Novembro de 1983

Uma melancolia profunda emana de O ESTADO DAS COISAS. Nenhum filme se lhe assemelha. Os seus intérpretes, as circunstâncias fazem com que mereça a pena sublinhá-lo, são uma espécie de intérpretes piratas: Wenders serviu-se de uma série de cúmplices e amigos. A sobrevivência é n'O ESTADO DAS COISAS o tema do filme dentro do filme, o qual é interrompido devido à falta de dinheiro e é este o argumento da ficção; esse filme dentro do filme é intitulado "Os Sobreviventes". Uma rodagem que tem como pano de fundo o Atlântico, não muito longe de Sintra, um produtor que desaparece, uma equipa de filmagem que o espera, num marasmo geral, o improvável regresso do produtor. A situação não pára de se agudizar e o realizador decide averiguar o que se passa do outro lado do Atlântico, ou seja, em Los Angeles.

Assim como Alice perante a tartaruga (Lewis Carroll, "As Aventuras de Alice no país das maravilhas"), também nós aguardamos pacientemente perante as imagens, assinadas por Alekan, às quais não faltam nem beleza, nem os enquadramentos virtuosos e por vezes um movimento, uma emoção, um estremecimento que passa imprevisivelmente.

Por vezes, um mísero acontecimento, ou estranho, ou patético, reaviva a atenção: uma porção de madeira com uma forma vagamente humana, projectada através de um vidro, o prenúncio da morte da mulher do director de fotografia (Samuel Fuller), o regresso deste a Los Angeles, após ter apanhado uma carraspana num bar em Lisboa ... Uma entre outras coisas nos intriga: o filme é inteiramente a preto e branco. Nós apreciamos o preto e branco, ainda que por vezes o seu uso nos pareça pouco necessário, estranho e arbitrário. O pouco que nos é dado a conhecer basta para conceber que o filme dentro do filme, "Os Sobreviventes", seja a preto e branco; mas que todo o filme seja a preto e branco, enquanto o sol, o oceano, Sintra, nos parecem acima de tudo apelar à cor, sentimo-nos vagamente frustrados. Lembramo-nos então – se estivermos ao corrente – que

Wenders tencionou filmar "Hammett" a preto e branco, desejo mais lógico, na medida que se trata de um thriller que evoca um período anterior à guerra (se há um género que beneficia com preto e branco em detrimento da cor, esse será o thriller). Parece que Coppola se opôs a tal ideia, ou melhor, os estúdios. Este pode ter sido o primeiro de uma série de ultrajes, de impossibilidades e de peripécias de rodagem que se arrastaram durante mais de quatro anos, com um resultado desproporcionado que conhecemos. Casualmente, o filme dentro do filme, "Os Sobreviventes", o filme em desarranjo, é supostamente uma adaptação de um filme de Dwan ("The Most Dangerous Man Alive", 1961). Casualmente, o realizador, encarnado por Patrick Bauchau, é supostamente meio alemão e o seu primeiro nome é Friedrich; é por vontade deste que "Os Sobreviventes", antes de ser brutalmente e inexplicavelmente interrompido, pelo desaparecimento do produtor – Gordon – começou a ser rodado a preto e branco. Suspeitamos ainda que essa dupla rodagem a preto e branco – a do filme dentro do filme – represente uma espécie de vingança da parte de Wenders, sobre a impossibilidade, encontrada na Califórnia, mais propriamente, na Zoetrope, de rodar "Hammett" de outra forma que não a cores. Não tem, em absoluto, nada de anedótico. A questão da escolha do preto e branco, é na realidade o cerne dos propósitos de Wenders. A razão de ser e a própria estrutura da ficção não se fica a dever a outra coisa. Numa palavra, o preto e branco é o Mac Guffin de O ESTADO DAS COISAS. Para que o possamos compreender há que ter a mesma paciência que teve Alice perante a tartaruga: estamos de facto, Wenders pode testemunhá-lo, na era do cinema "fantástico" (Lucas – Spielberg – Coppola); outrora fazia-se o verdadeiro cinema – outrora era possível filmar a preto e branco. Nos dias que correm, tornou-se impossível. E Friedrich, que arriscou proceder segundo a sua vontade, e Gordon, que lho permitiu, vão claramente pagá-lo com as próprias vidas.

Como é possível? A ficção de O ESTADO DAS COISAS só vale, e repetimo-lo, por um mistério ténue, o do desaparecimento do produtor que voltou ao Novo Mundo, a L. A. Friedrich vai à sua procura, ao encontro de uma explicação. Gordon, enquanto amigo, deve-lhe pelo menos isso. Inicia a sua investigação e descobrirá a verdade. O filme fora interrompido, o produtor desaparecera, porque o filme estava a ser rodado a preto e branco. A ideia é mais do que astuciosa, quase genial, em todo o caso vertiginosa.

No decorrer da sua investigação, através da qual fica a saber que o financiamento provém de origem duvidosa, Friedrich descobre, por mero acaso, que Gordon se esconde numa roulotte itinerante, conduzida por um guarda-costas, na tentativa de escapar aos assassinos que o perseguem. Por que razão estão esses assassinos no encalço de Gordon? Porque o filme foi rodado a preto e branco. Não compreendem? É porque não conhecem a Califórnia. O ESTADO DAS COISAS é somente uma fábula, somente uma mensagem sem ilusões sobre o "estado das coisas". Com aproximadamente estes elementos, a história bem podia ser real. (Ela resulta, manifestamente, da transposição de personagens e factos reais para a ficção).

Do que se trata afinal? Os financiadores são, certamente, mafiosos. "Os Sobreviventes" foi financiado, ou começou por ser financiado por dinheiro "branqueado", por outras palavras, por dinheiro de proveniência crapulosa, droga, prostituição. Entretanto, o capricho ou a inquietação artística de Friedrich (alter ego de Wenders), a de filmar a preto e branco, torna o filme inexplorável, invendável (a não ser para canais de televisão, cabo, etc.). Consequentemente, o responsável pela administração do dinheiro, neste caso Gordon, deverá ser abatido. Tal é, pelo menos, uma das interpretações possíveis. A explicação reside no simbolismo implícito, num entimema que é no fundo o mundo do raciocínio dos criminosos, a sua lógica estúpida e implacável.

Parece que Wenders escolheu a inocência do artista para dizer que de nada vale conhecer essa lógica assassina que é, em última análise, a do dinheiro. Está, por isso mesmo, condenado, inevitavelmente condenado. Na última cena do filme, Gordon e Friedrich descem da roulotte para dar o abraço da despedida. A bala dos assassinos atinge Gordon pelas costas e este deixa-se literalmente cair dos braços do amigo, seu semelhante, seu irmão, Friedrich. Friedrich vê-o cair a seus pés. Consigo traz apenas uma câmara de 8 mm que aponta em direcção à avenida hollywoodesca, numa vertiginosa panorâmica subjectiva, onde passam as viaturas cegas. Uma segunda bala, vinda não se sabe bem de onde, abate-o. Ele cai entorpecido, sem largar a câmara e a imagem muda repentinamente de direcção, ao mesmo tempo que na avenida uma viatura, num chiar de pneus, dá uma brusca meia volta.

O ESTADO DAS COISAS não é um mero filme "chave", mas um filme simbólico. (...) Sem O ESTADO DAS COISAS "Hammett" estaria incompleto e vice-versa. Os dois filmes formam um díptico que testemunha por duas vezes a descrição de um martírio. O martírio clássico (ou "pós-moderno") da personagem Hammett não é da mesma ordem do suplício da personagem Friedrich, que cumpre o trajecto inverso: numa primeira instância os assassinos vão ao encontro da arte, numa segunda instância a arte vai de encontro aos assassinos. Imagino que Wenders contemple a projecção da sua imagem infinitamente reduplicada neste dípticos, como no plano final em "All About Eve"; porém, esse reflexo desmultiplicado não reenvia qualquer antecipação de triunfo ou de fruição, mas apenas uma interrogação lívida e inquietante.

O que significa ser um "sobrevivente"? Esta é, aparentemente, a sua questão. Ela irá conduzi-lo a qualquer parte.

Pascal Bonitzer, Cahiers du Cinéma, 1982



O RESTAURO DOS FILMES PELA FUNDAÇÃO WIM WENDERS

Durante décadas, alguns dos filmes de Wim Wenders ficaram indisponíveis devido a problemas relacionados com direitos, ou só podiam ser exibidos com má qualidade devido aos danos nos negativos originais. A Fundação começou a restaurar estes filmes digitalmente em 2014 e, como resultado deste trabalho, o público pode hoje em dia ver estes filmes em óptima qualidade. Restaurar o corpo de trabalho de Wim Wenders representa uma das missões centrais e um dos grandes desafios da Fundação Wim Wenders.

Na preparação, os materiais originais foram trazidos de vários locais e foram documentados. Os documentos de produção foram examinados e analisados tendo em conta a sua situação legal. Para além disso, está a ser desenvolvido um arquivo com um esquema de inventário tanto para os filmes como para os materiais documentais. O trabalho de restauro consiste em várias etapas: a avaliação de todos os materiais originais, a digitalização dos materiais analógicos, o retoque de frames individuais de filme danificado e depois a estabilização de frames individuais, e a sua correcção de cor. O som já tinha sido processado digitalmente em 2002, por André Bendocchi-Alves. Após ser completado o processo de restauro, os materiais originais foram transferidos para o German Federal Film Archive, para o devido armazenamento a tempo inteiro. Uma mudança do analógico para o digital nunca irá passar despercebida. Por este motivo, foi dada uma atenção particular à manutenção do “charme” visual das imagens do filme analógico, com as idiosincrasias do filme. Enquanto o restauro de um filme clássico é normalmente supervisionado e avaliado por curadores e arquivistas que tomam decisões com vista a um restauro “de acordo com a visão original do realizador”, a nossa situação tem uma vantagem especial: o próprio realizador está envolvido no processo de restauro, garantindo que os filmes são tratados de uma forma que está longe de qualquer interpretação exterior.

A Fundação Wim Wenders restaurou digitalmente oito filmes ao longo de um ano. O processamento da imagem foi feito pela empresa ARRI Film & TV sob a supervisão de Wim Wenders e Donata Wenders, e foi financiado pelo German Federal Film Board (FFA) e pelo Centre National de la Cinématographie (CNC). Depois os filmes foram transferidos para formatos digitais de alta resolução de modo a permitir a sua exibição nos cinemas e na televisão. A Fundação irá continuar a procurar a preservação do trabalho cinematográfico de Wim Wenders e assim torná-lo acessível ao público de uma forma permanente.

Fundação Wim Wenders