

## Pelos caminhos da desorientação em *Alice nas Cidades*

**Bruno FONTES**

Estudos Avançados em Materialidades da Literatura  
CLP (Centro de Literatura Portuguesa)  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra  
[brunofontes78@gmail.com](mailto:brunofontes78@gmail.com)

**Resumo:** Este ensaio apresenta uma análise do filme *Alice nas Cidades* (Wim Wenders, 1974). Será assinalada a forma como o protagonista, um jornalista com um bloqueio na escrita que se refugia na fotografia, supera os seus dilemas por intermédio de um percurso de desorientação na companhia de uma criança, que vem lentamente restituir-lhe a capacidade de escrever. A análise será enriquecida sobretudo com trabalhos de Vilém Flusser, Gilles Deleuze e Roland Barthes.

**Palavras-chave:** Wim Wenders, *Alice nas Cidades*, Vilém Flusser, Gilles Deleuze, Roland Barthes.

**Abstract:** *This paper presents an analysis of the film Alice in the Cities (Wim Wenders, 1974). It will be shown how the main character, a journalist with a writer's block that takes refuge in photography, overcomes its dilemmas through a disorientation path with a child, which slowly brings him back the ability to write. The analysis will be specially enriched with the works of Vilém Flusser, Gilles Deleuze and Roland Barthes.*

**Keywords:** *Wim Wenders, Alice in the Cities, Vilém Flusser, Gilles Deleuze, Roland Barthes.*

### 1. *Pathos*: A crise da imagem

*Alice nas Cidades* (*Alice in den Städten*, Wim Wenders, 1974) começa com um plano panorâmico, em contrapicado, que capta um avião a afastar-se para ocidente. A câmara decai, sem qualquer corte, para apresentar uma placa com a indicação “B 67 St.”, o que acusa, desde logo, o cenário americano do início do filme. A imagem passa, depois, para uma praia deserta, e finalmente para um dos emblemáticos pontões da beira-mar californiana, sob o qual está Philip Winter, o protagonista do filme, observando o mar com uma expressão sombria. Com um gesto langoroso, ele pega na máquina de polaroides que está pousada no seu colo, leva-a ao olho e tira uma fotografia. Contempla ora esta ora o mar, confrontando a polaroide com o cenário que acaba de captar através da máquina fotográfica. É isto que a montagem confirma, com uma pequena, mas assertiva série de contracampos: a praia, a expressão desconfiada do fotógrafo, a fotografia que deriva do seu gesto, e novamente a melancolia no rosto.

Este falso plano-sequência, que vem do firmamento para as profundezas, situa perfeitamente a circunstância em que se encontra a personagem. Como se vem a saber, este jornalista alemão acaba de concluir uma viagem pelos Estados Unidos da América, com o objetivo de redigir uma reportagem sobre o país, mas algures no seu decurso vê-se perante um bloqueio na escrita. Decide então investir na fotografia, e converte-se num fixador de

instantes que tira *snapshots* tão randômicos e desconectados como os cenários que distingue pela janela do seu carro (onde curiosamente se multiplicam as informações escritas), acumulando, de forma obsessiva, elementos que o permitam concluir a sua crónica de viagem. Existe, contudo, uma evidente desconfiança neste enfrentar das fotografias, bem como uma busca (fracassada) de aproximação com os objetos, através desta sua forma de fixação. Por isso não é surpreendente a resposta à pergunta de um rapaz sobre a razão por que as tira, face à qual Winter enuncia (não ao rapaz, mas a ele próprio, ou quem sabe ao espetador) o seu dilema: as fotografias nunca mostram “as coisas como elas são”. As suas contrariedades, em todo o caso, não ficam por aqui: lastima ainda nunca conseguir ouvir uma música completa no rádio do carro devido às constantes interrupções dos locutores, e, ao repousar num motel durante a viagem de regresso a Nova Iorque, destrói a televisão do quarto quando o filme *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939) é abruptamente interrompido por um espaço publicitário, cujo *slogan* é, curiosamente, « *a mind is a terrible thing to waste* »<sup>1</sup>, momento que remete de forma bastante evidente para o que Wenders apelida de « *Olhar Maligno* », ou seja, « *imagens sem forma* » às quais falta « *o olhar que lhes teria podido dar uma forma* » (Wenders, 1990: 38), que o realizador associa à inflação de imagens vazias de sentido que inundam a televisão americana, esse « *veneno para os olhos* » (Wenders, *op. cit.*).

Winter procura, em suma, um reflexo convincente daquilo que o cerca. Privado da palavra, mas precisando tanto de se exprimir como de se reconhecer no mundo, serve-se da tecnologia enraizada no seu sistema<sup>2</sup>, e, na crença de que a fotografia, porque capta, é uma forma genuína de apreender o mundo, encontra-se em sintonia com Thomas Elsaesser quando afirma que « *our experience of the present is always already (media) memory, and this memory represents the recaptured attempt at self-presence: possessing the experience in order to possess the memory in order to possess the self* » (Elsaesser, 2005: 40)<sup>3</sup>. Mas nitidamente isto não lhe está a suceder, porque encontrando-se num país saturado de imagens, estas perdem o significado pelo seu excesso, o que não assegura a necessária relação de causa-efeito entre o que se observa e o seu resultado mediatizado. Logo, da mesma forma que as músicas fragmentadas pela locução radiofónica não permitem a apreensão do seu sentido globalizante, também as polaroides, enquanto fragmentos do real visível, não comunicam a realidade que ele procura, mas antes um mundo diluído pelo imediato, por uma experiência vazia, que se revela rapidamente (tal como a polaroide) mas depois se esvai, não permitindo a efetiva apropriação do que o rodeia. Num momento posterior do filme, no qual visita uma exnamorada no seu apartamento em Nova Iorque, Winter concorda que as suas polaroides resultam da sua necessidade de obter uma *prova*. Enquanto aguarda que as imagens se desocultem da escuridão prevê a expectativa de as comparar com a realidade que momentos antes “capturou” mas confessa nesse momento que nunca reconhece nelas o verdadeiro toque dessa realidade.

Perante isto, torna-se inevitável considerar a questão, expressa por Walter Benjamin, da perda da aura perante a reproduzibilidade técnica, e que Warwick Mules sintetiza como « *simultaneously the decayed perception of art objects in historical time, and the affirmation of a desire to “bring things closer” [...] in the “now” (Jetztzeit) of contemporary life.* »

<sup>1</sup> Tradução do autor: « *uma mente é uma coisa terrível para se gastar* ».

<sup>2</sup> Note-se que se recusa a vender a máquina fotográfica ao dono do *stand* de automóveis em Nova Iorque, o que confirma a sua subordinação ao aparelho.

<sup>3</sup> Tradução do autor: « *A nossa experiência do presente é já sempre uma memória mediada, e essa memória representa a tentativa recapturada de auto-presença: possuir a experiência para possuir a memória para possuir o eu.* ».

(Mules, 2007: 1)<sup>4</sup>. Mas como Winter põe em causa não a aura, mas a *fidelidade* da fotografia, é mais pertinente mencionar o pensamento sobre a imagem técnica, a propósito do qual Vilém Flusser afirma que

*As imagens são mediações entre o homem e o mundo. [...] As imagens têm o propósito de lhe representar o mundo. Mas ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. [...] O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função das imagens. Cessa de decifrar as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas* (Flusser, 1998: 29).

Este sintoma, que Flusser designa de idolatria da imagem, contraria o processo a partir do qual se transcodificou o tempo circular (próprio do regime da imagem) em linear, condição que permitiu o surgimento da consciência histórica e da criação da escrita, código por excelência da História. Mas a atual omnipresença das imagens técnicas, que se imiscuem nas visões do mundo sem que seja necessário compreender como funcionam as “caixas pretas” que as originam, cria um processo que gera novamente essa idolatria, mas agora em torno deste tipo de imagens e dos objetos que as produzem. Assim, a imagem tem vindo, de forma progressiva, a apropriar o espaço que foi preenchido pelo principal código simbólico da História, ou seja, precisamente aquele de que este jornalista está privado: a escrita. Mas Winter, inquieto com o momento pós-histórico em que vive, é um homem alienado em relação aos seus próprios instrumentos, o que o leva a pôr em causa as representações que estes lhe devolvem e adotar de forma simultânea o pavor e a obsessão pela técnica, enquanto tábua de salvação possível perante a falência de outros meios de realização.

Flusser questiona, num dos seus ensaios, se há futuro para a escrita. E em *Alice nas Cidades* a escrita é precisamente o futuro do filme, como adiante será exposto.

## 2. Anagnórisis: A lógica do cinema

Mas antes de chegar à escrita, Winter acolhe a possibilidade de uma reparação pela imagem. E é isso que permite encontrar, logo nos planos inaugurais do filme, uma importante reflexão sobre o poder do cinema.

Regresse-se ao momento em que ele se encontra debaixo do pontão. Se a início a câmara apenas apresenta os detalhes da sua expressão perante a máquina fotográfica, ocorre depois uma abertura de campo que revela uma série de fotografias emparelhadas a seus pés, como que para criar, através de uma sequência, um sentido que separadas não possuem. Trata-se claramente de uma intenção de “montagem”, com o propósito de garantir uma *lógica* a essa série de imagens. Pouco depois, no carro, Winter interrompe a marcha para tirar outra fotografia, e a passagem da viatura pelo enquadramento deixa ver o reflexo de um grupo de sombras humanas a incidir nesta, que mais não são do que a equipa de filmagem que o está a captar. Mais uma vez se chama explicitamente a atenção para a presença do cinema, validando a dimensão “documental” do dispositivo fílmico e dispondo o realizador e a personagem no mesmo estado ontológico. Wenders, num dos ensaios recolhidos em *A Lógica das Imagens*, evoca a afirmação de Béla Balázs, teórico dos primórdios do cinema, que defende a « possibilidade [...] de o cinema “mostrar as coisas como elas são” » e de

<sup>4</sup> Tradução do autor: « Simultaneamente a percepção de um declínio dos objectos artísticos no tempo histórico e a afirmação de um desejo de “tornar as coisas mais próximas” [...] no “agora” (Jetztzeit) da vida contemporânea. ».

por esse motivo conseguir « *“salvar a existência das coisas”* » (Wenders, 1990: 12), e, sendo isto o que Winter procura, é portanto congruente que o cinema venha ao seu encontro. Mas que cinema é este que *revela* o seu dispositivo de uma forma tão ostensiva? Claramente um cinema de movimento, « *fascinado pelo facto de se poder fazer uma imagem de alguma coisa em movimento e de se poder revê-la.* » (Wenders, *op. cit.*: 13), e manifesto, desde logo, no avião que cruza os céus, no trânsito do automóvel, na viagem que se ele prepara para fazer, e inúmeras vezes reiterado ao longo do filme. E este movimento – ou antes, estas imagens em movimento – assumem-se como catalisadoras de pensamento, pois ao importar o cinema para o filme, Wenders pretende levar a imagem-movimento ao seu limite ontológico e referencial.

Gilles Deleuze (1986: 207-9), ao expor a “crise” que atingiu a imagem-movimento no contexto do pós-guerra, apresenta as bases que alicerçam uma nova concepção fílmica já não subordinada ao movimento, como no cinema de D. W. Griffith, Sergei Eisenstein ou no *Western* de John Ford, mas sim ao tempo, como é o caso do Neorrealismo Italiano, da *Nouvelle Vague* Francesa ou do Novo Cinema Alemão. Neste padrão fílmico, a imagem, em vez de servir como base para estruturar uma situação globalizante, apela antes a uma deliberada dispersão. Não quer isto dizer que os filmes se convertam numa sucessão de “episódios”, já que todos os momentos dessa dispersão continuam apreendidos numa mesma realidade. Além disso, a linha de encadeamento lógico tende a um rompimento, dando lugar a uma representação lacunar do real. Em terceiro lugar, a ação, ou situação sensoriomotora, é substituída pela perambulação, que encontra exatamente nos Estados Unidos da América as condições formais e materiais para essa renovação.

Todos estes elementos estão presentes em *Alice nas Cidades*. No sentido de suspender, empatar ou mesmo de ultrapassar a “crise das imagens”, o filme erige-se, numa primeira instância, através de uma manifesta apreensão da realidade, já que a câmara, perseguindo os mesmos espaços que a fotografia percorreu, quer mostrar as coisas tal como as encontra, por meio de *snapshots* também eles fotográficos. Mas, enquanto filme de planos, da montagem destes e da simetria dos enquadramentos, permite-se demorar na contemplação daquilo que capta, buscando suplantar a fotografia e assumindo-se como uma possibilidade para ver de um modo diferente, num regime em que « *há sequências de tempo que têm de se ajustar umas às outras e não pensamentos que tenham de se ajustar uns aos outros.* » (Wenders, *op. cit.*: 16), ou seja, onde as coisas são, em primeiro lugar, exatamente aquilo que são. Entre inúmeros exemplos que poderiam aqui caber, refiram-se os vários planos da chegada de Winter a Nova Iorque, onde a frequência das tomadas verticais vai dando lugar à horizontalidade que foi, até aqui, favorecida.

Quanto aos espaços representados, verifica-se que a sua encenação é mínima. Os eventos que neles ocorrem são captados simultaneamente com rigor e naturalismo, estabelecendo um tipo de cinema baseado na iconografia, mas, e mais uma vez, num deliberado afastamento da rigidez fotográfica, dado não dispensar a instabilidade e o movimento. Assiste-se também a um constante recurso ao *travelling*, ainda que sejam frequentes os planos fixos, de modo a sublinhar a presença de determinados elementos cénicos, por vezes sem relação de causa efeito com a diegese. Consubstancia-se, desta forma, um olhar tão transitório quanto documental, tal como é confirmado, por exemplo, pela sucessão de meios de transporte que se vão sucedendo (e demorando) na ação: carro, comboio, avião, barco, etc.

Mas o que sustenta o conjunto neste modelo (aparentemente) sem totalidade nem encadeamento? Deleuze declara serem os *clichés* de uma época ou de um momento, os *slogans* sonoros e visuais e as imagens flutuantes e anónimas que circulam no mundo exterior, mas que penetram em cada um de nós, constituindo o nosso mundo interior. Como

exemplos, pense-se no concerto de Chuck Berry a que Winter assiste na Alemanha enquanto bebe Coca-Cola e no qual o músico interpreta o tema “Memphis, Tennessee”, cuja letra supostamente romântica é afinal acerca de uma criança<sup>5</sup>, o que fortalece o seu vínculo com Alice, ou na cena que decorre no Shea Stadium, onde o viajante alemão continua a ser um estrangeiro e a estar isolado, apesar de envolvido num contexto que tende para uma sensação gregária - o desporto. Estes *clichés*, portanto, não aparecem de forma gratuita, sendo também, eles próprios, *tropos* para uma reflexão, o que os impede de serem um mero efeito decorativo ou uma tautologia cénica.

Porém, o expediente imagético fundamental do filme é o cruzamento da imagem-tempo com a imagem-movimento, que não implica a ausência deste, mas o seu enrarecimento, e se origina no investimento da conceção plástica de cada plano em relação à sua funcionalidade no todo fílmico. Naturalmente que isto não implica o desaparecimento da imagem movimento, apenas o surgir de uma nova modalidade, porque « [t]he soul of the cinema demands increasing thought, even if thought begins by undoing the systems of actions, perceptions and affections on which the cinema had fed up to that point. » (Deleuze, 1986: 206)<sup>6</sup>. Ainda que o cinema esteja assente no primado da sensação face ao da ideia (enquanto Winter aspira a descobrir na fotografia a ideia para além da sensação), produz esta “necessidade de pensamento” da qual provém a imagem-tempo, cujo movimento possui características marcantes que a distancia da imagem do cinema que a precede. Em *Alice nas Cidades*, como vimos, a câmara explora elementos que não têm necessariamente um papel determinante na cena ou na narrativa, representando o que Deleuze nomeia de “descrição cristalina” do cinema moderno, em oposição à “descrição orgânica” do cinema clássico: « as descrições cristalinas, que constituem seu próprio objeto, remetem a situações puramente óticas e sonoras desligadas de seu prolongamento motor: um cinema de vidente, não mais de actante. » (Deleuze, 2005: 156). Estas imagens cristalinas valem por si e não dependem do encadeamento lógico do filme, sendo produtoras do objeto que focam e do momento em que surgem. Aludindo a outro filme de Wenders, instituem “falsos movimentos”<sup>7</sup> cujo intuito, mais do impor a realidade do movimento, é chamar a atenção para aquilo que representam, criando pensamento das imagens e nas imagens, pois sendo representações, que diferem da realidade, fazem irromper esse pensamento. Pense-se no plano que mostra o romance *Tender is the Night*, de F. Scott Fitzgerald, em casa da ex-namorada em Nova Iorque, ou no do rapaz que entoa « *I’m on the road again* »<sup>8</sup> junto a uma *jukebox* enquanto “paralisações pensantes” da narração, que substituem o modelo de verdade pela potência do falso, e que são tão expressivas quanto o já referido instante das sombras refletidas no automóvel, em que a imagem e a sua montagem denunciam o filme. Assim, « *making-false [faire-faux] becomes the sign of a new realism, in opposition to the making-true of the old.* » (Deleuze, 1986: 213)<sup>9</sup>.

Em *Alice nas Cidades*, então, a imagem outorga uma vital importância ao ato de ver, pela sua faculdade de acumular sentidos, relações e pensamentos. Poucos momentos do filme o

<sup>5</sup> O que comprova que os *clichés* que Deleuze refere têm graus de importância distintos. Basta pensar no ensaio “Pan Am Faz o Grande Voo” (Wenders, 1989: 19-20), onde o realizador disserta sobre a importância da relação entre música e cinema no seu trabalho, bem como no papel fundamental da referida canção de Chuck Berry para a génese de *Alice nas Cidades*, explicada em *A Lógica das Imagens* (Wenders, 1990: 124).

<sup>6</sup> Tradução do autor: « *A alma do cinema exige um pensamento crescente, mesmo que o pensamento comece por desfazer os sistemas de ações, percepções e afetos que o cinema alimentou até aquele ponto.* ».

<sup>7</sup> Referência a *Falso Movimento (Falsche Bewegung, 1975)*, que também produz uma poderosa reflexão sobre a relação entre a imagem e a escrita.

<sup>8</sup> Tradução do autor: « *Estou novamente na estrada* ».

<sup>9</sup> Tradução do autor: « *Fazer-falso [faire-faux] torna-se o símbolo de um novo realismo, em oposição ao fingir-se real do antigo* ».

conseguem fazer de uma forma tão convincente quanto aquele em Winter e Alice se encontram pela primeira vez. A menina brinca na porta giratória de entrada para o aeroporto, fazendo-se rodar infinitamente em volta desta. Quando ele manifesta a intenção de utilizar a porta para entrar, aproveita o seu movimento através dela para embarcar também na brincadeira da criança. Este movimento rotativo, que se associa à lógica do cinema, anuncia ainda, de forma exemplar, a profunda “comunhão” que existirá depois entre eles.

### 3. *Katársis*: Os caminhos da desorientação

O movimento rotativo de Alice na porta giratória é um instante de grande importância significativa no filme. Além de instituir um novo lance na diegese e convocar o cinema, este *andar às voltas* manifesta uma outra dimensão essencial de *Alice nas Cidades*: a desorientação.

Winter conhece Alice e a mãe, Lisa, também cidadãs da Alemanha, quando as ajuda a falar em inglês com a funcionária do aeroporto de Nova Iorque. Elas pretendem, como ele, regressar ao seu país, mas os voos foram cancelados até ao dia seguinte devido a uma greve. Acabam por passar a noite num quarto de hotel, e na manhã seguinte o jornalista descobre que Lisa se ausentou para resolver um problema passional, deixando a filha aos seus cuidados, com a promessa de se encontrar com eles no dia seguinte na Europa. É um momento estranho, este em que uma mãe abandona a filha aos cuidados de uma pessoa que acabou de conhecer, mas ainda assim coerente na lógica de um filme que, como vimos, tende para a dispersão, bem como um lance essencial para o seu desenvolvimento.

Viajam então juntos para Amsterdão, onde esperam, sem sucesso, que Lisa chegue dos Estados Unidos. Perante esta contrariedade, Winter é forçado a tentar descobrir, através das memórias difusas e mesmo traiçoeiras de uma criança que apesar de muito jovem já mudou de cidade inúmeras vezes, onde vive a sua avó, numa jornada que os leva a perambular sem rumo definido por vários locais da Alemanha.

Então, a perambulação alcança, a partir daqui, um novo sentido: enquanto antes os trajetos de Winter possuíam destino fixo (a viagem pela América, e depois o regresso a Nova Iorque para voltar ao seu país), embora estivesse confuso e não conseguisse encontrar forma de terminar a sua reportagem, a partir do momento em que inicia a viagem com Alice pelas cidades desencadeia-se uma experiência de desorientação através de um périplo indefinido por vários espaços urbanos na busca de algo que nenhum dos dois sabe onde se encontra: a casa da avó da criança. Mas o convívio com Alice, e a desorientação que dele resulta, vêm a revelar-se de grande importância para o jornalista.

Se nos começos dessa convivência forçada se pressente uma mútua animosidade – Alice declara à mãe, num café em Nova Iorque, não estar totalmente confortável com a presença de Winter, e este, em Amsterdão, resiste em atender às vontades dela e opta, de início, por permanecer no hotel junto ao aeroporto para a devolver à mãe o quanto antes – aparece uma evolução a partir do momento em que percebem que Lisa não embarcou no voo que chegou dos Estados Unidos. Alice tranca-se na casa de banho para chorar, e Winter, do lado de fora, debita uma lista de cidades alemãs que lê da sua agenda, de modo a que ela possa reconhecer o nome daquela onde vive a sua avó. Alice acaba por selecionar “Wuppertal”, mas fá-lo, como depois se vem a descobrir, pressionada pelo facto de ter percebido que a lista, tendo chegado à letra “W”, estava prestes a terminar. Mas o assinalável aqui é a complacência, quase o prazer, com que Winter aceita esta situação, mesmo não ignorando o que ela carrega. Quase parece mesmo que a desejava.

Esta desorientação está intrinsecamente relacionada com a questão da imagem. Para o comprovar, deve ser sublinhado um pormenor inicial de grande importância em Alice: a forma como ela convive com a imagem mediatizada. Veja-se o seu *zapping* veloz na televisão do aeroporto (tal como o de uma outra criança em segundo plano), demonstrativo de que a relação que estabelece com este meio de comunicação é muito diferente da de Winter. A desconexão entre as diferentes imagens que aparecem no ecrã não lhes fornece qualquer sentido, mas a menina não parece preocupada em encontrá-lo, e sim fascinada pela sua multiplicação desorientadora.

Mas a sua relação com a fotografia tem uma importância superior. Quando estão no avião para Amsterdão, Winter tira uma polaroide do exterior, que mostra a asa do avião e as nuvens no céu. Alice, ao ver a fotografia, declara que é muito bonita, porque “não tem nada”. E as fotografias que ele acumulou na América, o que teriam? Curiosamente só nesse momento nos ocorre que, de todas essas fotografias, surgiram muito poucas: as que representam o mar, a bomba de gasolina (no momento em que o rapaz lhe perguntou por que razão as tirava), alguns edifícios de Nova Iorque, e pouco mais.

Esta fotografia “sem nada”, tão aleatória e ao mesmo tempo tão significativa quanto aquela em que Thomas, o protagonista de *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), captura a possível prova de um crime, é uma das últimas que o jornalista tira durante o filme, pois a partir daqui existem principalmente as fotografias de ou com Alice. Consideremos, por exemplo, a série de fotografias instantâneas que tiram juntos, nas quais há, nos seus rostos, uma visível evolução de uma seriedade constrangida para uma alegria exultante. É importante notar que não é a primeira vez no filme que se procura construir um sentido através de uma sequência fotográfica, mas tendo em conta que não chegámos a *ver* a outra sequência, só podemos depreender que não terá tido o mesmo sucesso que esta. Outro exemplo reside naquela que será a mais impressionante do filme: trata-se da fotografia tirada por Alice com a máquina de Winter, que exhibe um *close-up* do rosto dele. Quando a contempla é possível entrever, em segundo plano, o rosto de Alice amalgamado com o dele na superfície da polaroide, o que reafirma, e reforça *a nossos olhos*, a sua ligação. Mas as duas fotografias mais marcantes até conquistam uma posição de “santuário” no *tablier* do carro alugado que lhes serve de meio de transporte: a da casa da avó, guia espiritual da viagem, e a do rosto da mãe, anjo da guarda ausente.

O que torna estas fotografias tão peculiares, e tão distintas das de Winter? A resposta está à vista: o *punctum*. Roland Barthes define-o como « *ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)* » (Barthes, 1990: 65)<sup>10</sup>. Trata-se, portanto, daquele detalhe, presente em certas fotografias, que atrai. Mesmo que por vezes não seja possível localizá-lo, reside nele uma força de expansão capaz de iluminar toda a fotografia. As fotografias de Winter encerravam somente o que Barthes refere como « *um interesse educado* » (Barthes, *op. cit.*: 66). Eram, de acordo com o seu padrão, meros “postais” de estrada. Estas, no entanto, contêm informação e substância, mesmo a da casa da avó, que embora não retrate nenhuma figura humana, possui tal poder deítico que o leva, depois de falhar em apreender a América, a embarcar na sua busca. E quando a imagem na fotografia se materializa como realidade do e no mundo, ou seja, quando eles descobrem a casa nela retratada, o sentimento de ambos é de surpresa – Winter desabafa mesmo o seu espanto, ao declarar que é “incrível”. Alcança-se, deste modo, a confluência entre imaginário e realidade, e ainda que se venha a verificar que a avó já não vive ali, a casa é a mesma, num mundo que se torna subitamente noutro.

<sup>10</sup> Tradução do autor: « *Aquela questão que nela me desperta (mas que também me afeta, me fere)* ».

Também Winter se torna outro por intermédio do convívio com esta criança, pois durante o tempo em que cuida dela abandona progressivamente a máquina fotográfica e dedica-se ao que não tinha conseguido fazer durante todo o tempo em que esteve rodeado pelos omnipresentes, mas desordenados anúncios escritos da paisagem americana: escrever. Logo na primeira noite que dorme no mesmo quarto em que está Alice, ainda em Nova Iorque, escreve, como se verifica na imagem que apresenta, em primeiro plano, o bloco de notas onde ele deposita palavras, na frente deste a televisão ligada debitando um conjunto de imagens randômicas e, numa posição mais recuada, Alice dormindo no sofá. Em todo o caso, como Winter ainda tem instalado no seu sistema o regime da confusão – reiterado, aliás, pela sucessão de imagens na televisão –, produz apontamentos desencantados acerca da comunicação de massas.

Mas Alice transforma-o. Durante o jogo da forca na viagem de avião, ela contesta a sua escolha de palavras - “traum” (“sonho”) – pois entende que ele deveria ter escolhido “uma coisa que existe”. Muito prosaica na forma como encara o mundo, está também constantemente a exigir comida, e este prosaísmo vai concretizando as preocupações do seu tutor. E é curioso observar como o vínculo entre os dois se traça, muitas vezes, com pequenos gestos, como a partilha da escova de dentes, ou com a inversão de papéis em Amesterdão, dado o facto de ser agora Alice quem domina o idioma local. No seu conjunto, estes detalhes concorrem para que esta viagem desperte em Winter um novo olhar perante as coisas, ao passo que Alice passa a encará-lo como o pai que talvez nunca tenha tido, tal como é notado pela mulher que conhecem num lago onde param para nadar.

Esta condição tem o seu ápice no quarto de hotel em Wuppertal. Alice, deitada na cama, pede a Winter que lhe conte uma história para adormecer, ao que este responde, crispado, que não sabe nenhuma história, o que é incongruente num escritor. Arrependido, começa a narrar, de início hesitante, mas logo com visível entusiasmo, uma história que quase parece retirada da imaginação dos irmãos Grimm. Diz Benjamin que devido ao facto de a nossa faculdade de trocar experiências se encontrar em crise, « *[q]uando alguém manifesta o desejo de ouvir uma história, é cada vez mais frequente surgir o embaraço entre as pessoas que o rodeiam* » (Benjamin, 1992: 28). Mas nesta cena reside essa esperança na troca de experiências, e no seu carácter benéfico para as pessoas.

Na cena final, no comboio, quando trocam impressões sobre o que cada um fará a seguir, Winter declara que pretende “acabar esta história”, o que resgata os vários momentos em que ele escrevia palavras no seu bloco de notas, deixando pendente a sugestão de que, apesar de nunca terem sido reveladas, poderão ser um relato desta história. Todavia, aquilo que deve ser destacado é o evidente desenvolvimento desta personagem, potenciado pela experiência com Alice, que lhe possibilitou esse reencontro com a escrita, notado pela menina quando reclama que ele “não faz nada, para além de rabiscar no seu caderno”. Winter responde a este lamento com um simples sorriso, expressão em tudo antagónica à do início do filme, e com o gesto de inscrever mais algumas palavras no caderno. É outro, porque « *[e]screver é também tornar-se outra coisa.* » (Deleuze, 1997: 16).

Philip Winter, em conclusão, é um *flâneur* contemporâneo que, como Jack Kerouac<sup>11</sup>, alcança uma iluminação profana “pela estrada fora”, já que, à semelhança do que acontece com outras obras de Wenders, *Alice nas Cidades* é um *road movie*, arquétipo narrativo que provém tanto da *Odisseia* de Homero como do *Bildungsroman* alemão, e que se centra, essencialmente, no processo de desenvolvimento interior de uma personagem em conflito com o exterior, sendo o percurso do protagonista a determinar a estrutura da obra, tanto do

<sup>11</sup> Autor da chamada geração *beat* americana (1922-1969), cujo romance mais celebrizado, *On The Road* (1957, tradução portuguesa *Pela Estrada Fora*), relata uma série de viagens realizadas pelo protagonista e pelos seus companheiros através dos E.U.A.

ponto de vista temático como formal. Mas Wenders, aliás em sintonia com os influxos mais recentes deste modelo, inverte os valores do *road movie*: se na sua origem o viajante procura conquistar novos territórios sendo posto à prova durante o percurso, a contemporaneidade investe principalmente na busca primordial do *self*, ou de algo que fundamente a sua existência. As conquistas pessoais de Winter e de Alice surgem naturalmente por via de um “triumfo da desorientação”. O filme, que começa por impor uma suspeita em relação à fotografia, redime depois esta visão ao estimular uma aproximação afetiva com o que ela pode provocar, impelindo as personagens a uma demanda por algo que foi fotografado (porque não se pode ignorar que uma fotografia, ao captar, também garante uma certeza). A viagem comprova-se infrutífera, mas isso não embarga a sensação de que poderia durar eternamente, sendo apenas interrompida quando a avó e a mãe da criança aparecem. Assim, estas duas personagens descobrem o seu *eidos* na desorientação, e numa atitude de valorização daquilo que passa e não do que fica.

São, pois, o cinema – expressão suprema das imagens “que passam” - e Alice que garantem o sentido que parecia faltar a Winter quando o filme começou. E este processo, desencadeado quando o cinema entrou na sua esfera, foi o veículo para a desocultação da palavra escrita, verdadeiro objetivo do filme. Mesmo que se privilegie a representação (principalmente cinematográfica) sobre a linguagem - descrita a dado momento como algo que se ouve, mais do que se diz – o cinema conduz Winter à palavra escrita para depois, também por via desta – a reportagem sobre a morte de John Ford, cujo título é *Mundo Perdido*, que ele lê no comboio para Munique - se afastar das personagens através da janela do comboio, num movimento que é inverso ao do início do filme, pois agora é ascendente. Permanece, em todo o caso, aquilo que, entretanto, germinou: a capacidade de poder “acabar esta história”.

### **Bibliografia de referência**

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- Benjamin, W. (1992). “O narrador”. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa, Relógio d’Água editores, 27-57.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema I The movement-Image*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1997). “A literatura e a vida”. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34. 11-16.
- Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo. Cinema 2*. São Paulo, Editora Brasilense.
- Elsaesser, T. (2005). “Cinephilia, or the uses of disenchantment”. Marijke De Valck e Malte Hagener (eds.), *Cinephilia: Movies, love and memory*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 27-44.
- Flusser, V. (1998). *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica*. Lisboa, Relógio d’água editores.
- Mules, W. (2007). Aura as productive loss. *Transformations*, Issue N.º. 15. URL [http://www.transformationsjournal.org/journal/issue\\_15/editorial.shtml](http://www.transformationsjournal.org/journal/issue_15/editorial.shtml). Acedido a 10/10/2018. 1-9
- Wenders, W. (1989). *Emotion Pictures*. Lisboa: Edições 70.
- Wenders, W. (1990). *A Lógica das Imagens*. Lisboa: Edições 70.

### **Filmografia**

- Antonioni, M. (1966). *Blow-Up*. Metro-Goldwyn-Mayer/Carlo Ponti Production. 111 minutos. Sonoro. Cor. Legendado em português.

- Wenders, W. (1974). *Alice in den Städten*. Axiom Films. 110 minutos. Sonoro. Preto e branco. Legendado em inglês.
- Wenders, W. (1975). *Falsche Bewegung*. Albatros Produktion. 103 minutos. Sonoro. Cor. Legendado em português.
- Wenders, Wim (1984). *Paris, Texas*. Road Movies FilmProduktion. 147 minutos. Sonoro. Cor. Legendado em português.