

O presente movente: historicidades em *Tokyo-Ga*¹

Daniel Pereira Xavier de Mendonça²

Resumo

Este artigo analisa *Tokyo-Ga*, filme do cineasta alemão Wim Wenders de 1985, com base no conceito de “regime de historicidade”, do historiador francês François Hartog, que identificou o final do século XX como um período de obsessão pela memória. Busca-se aqui identificar de que forma esse aspecto é encontrado no filme, especialmente no que se refere à sacralização do passado como forma de se contrapor ao esquecimento. Propõe-se então levantar questões que permeiam o filme e que são bastante pertinentes para a história do tempo presente, tais como: a urbanização esmagadora das metrópoles, a dissolução das identidades culturais na “pós-modernidade”, a produção incessante de um número cada vez maior de imagens e a sobrevalorização da memória como reação à compressão espaço-temporal que caracteriza a contemporaneidade.

Palavras-chave:

Cinema. Memória. Regime de historicidade.

Abstract

This article analyses *Tokyo-Ga*, a film by German director Wim Wenders from 1985, based on the concept of “regime of historicity” coined by the French historian *François Hartog*, who identified the late 20th century as a period of obsession with memory. It is intended to determine how this aspect appears in the movie, especially with regard to the sacredness of the past as a way of counteracting the oblivion. It is therefore proposed the discussion of some issues which permeate the film and are very relevant for the history of present time, such as the metropolis’ overwhelming urbanization, the dissolution of cultural identities in postmodernity, the incessant production of an increasing number of images as well as memory’s overvaluation in response to time-space compression that characterizes contemporaneity.

Key-words:

Cinema. Memory. Regime of historicity.

¹ Artigo apresentado como trabalho final da disciplina História, Memória e Patrimônio Cultural, ministrada pela Profa. Dra. Janice Gonçalves no segundo semestre de 2009, junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGH – UDESC). O texto foi modificado com vistas a essa publicação.

² Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo; mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGH – UDESC), linha de pesquisa Linguagens e Identificações.

Introdução

Quando falamos de “filmes históricos”, é comum pensarmos primeiramente em obras cinematográficas de reconstituição histórica, ou seja, em acontecimentos consagrados pela historiografia e no modo como estes são representados na tela. A utilização de artifícios ficcionais para narrar histórias que se pretendem verdadeiras e que são vistas como capítulos da História é apenas um dos muitos problemas de pesquisa que se tem a partir da utilização do cinema como fonte de investigação histórica. Também chamamos de históricos filmes como *Doutor Jivago* (*Dr. Zhivago*, David Lean, 1965), cujo enredo, fictício, está inserido num “pano de fundo” histórico que ajuda a dar verossimilhança à narrativa e a adensar os conflitos dos personagens.

Neste artigo, a historicidade possível de se extrair de um filme é analisada na tentativa de se conformar o conceito de “regime de historicidade”³, do historiador François Hartog, ao documentário *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 1985). Por meio de uma narrativa diacrônica, esse filme coloca em perspectiva o passado e o presente e faz da reflexão sobre essas dimensões temporais seu argumento principal; um filme-síntese da temporalidade do último quarto do século XX, período no qual Hartog identificou o crescimento do presente como categoria dominante de leitura do tempo, o que o fez suspeitar de que um novo regime de historicidade – “presentista”, ou seja, ancorado no presente – estivesse surgindo. O sentido de “histórico”, portanto, se refere aqui não a um evento específico que marcou a história, mas à própria escritura da história em sua dimensão temporal.

Não é difícil admitir que *Tokyo-Ga* seja uma obra carregada de historicidade, de consciência histórica, não apenas pelas imagens que mostra, mas principalmente pelo que fica implícito na narrativa – uma forma de compreender o presente a partir do que foi deixado para trás, do que se inscreve numa temporalidade anterior e ainda reverbera algumas dissonâncias⁴.

Filmado em Tóquio no ano de 1983, *Tokyo-Ga* constitui-se numa espécie de diário filmado de uma viagem de Wenders à capital japonesa. Para que essa definição superficial não tire da narrativa parte da riqueza que ela possui, pensemos não numa crônica linear, cuja sequência de imagens obedece à ordem temporal dos acontecimentos, mas num relato em que passado e presente são justapostos constantemente. Admirador do cineasta japonês Yasujiro Ozu (1903-1963), Wenders, ao ter contato com a cidade que conhecera através dos filmes desse diretor, percebe a grande distância que separa o imaginário que formara a respeito dela e a realidade de uma metrópole em contínuo processo de transformação. Em busca de algum vestígio que pudesse manter a aura da Tóquio dos anos 1930, 40 e 50 representada nos filmes de Ozu, Wenders cria um tratado sobre a impossibilidade de coincidência entre a memória e o seu objeto, entre as descrições providas pela imaginação e aquilo que o olhar percebe como

³ Regime de historicidade, para Hartog, é a forma como determinada sociedade, numa dada temporalidade, lida com as três dimensões do tempo. Esse conceito serviria “para iluminar modos de reação ao tempo: formas da experiência do tempo, aqui e lá, hoje e ontem” (HARTOG, 2006, p. 263). Em suma, trata-se de uma forma de consciência histórica que faz com que o tempo seja interpretado e narrado de acordo com a perspectiva temporal vigente.

⁴ “Do ponto de vista da relação ao tempo, de que esta proliferação do patrimônio é sinal? Ela é sinal de ruptura, seguramente, entre um presente e um passado, o sentimento vivido da aceleração sendo uma forma de fazer a experiência: a mudança brusca de um regime de memória para um outro [...]. O percurso da noção mostrou indubitavelmente que o patrimônio jamais se nutriu da continuidade, mas, ao contrário, de cortes e da problematização da ordem do tempo, com todos os jogos de ausência e presença, do visível e do invisível, que marcaram e guiaram as incessantes e sempre mutantes formas de produzir semióforos.” (HARTOG, 2006, p. 272)

realidade. Ao falar sobre suas próprias lembranças, sobre Ozu e sobre Tóquio, Wenders historiciza o tempo, a cidade e o próprio cinema.

Presentismo e crítica do presente

Ao mesmo tempo em que as últimas décadas do século XX causaram a impressão de “atropelar” o passado por uma urgência da passagem do tempo, foram também a época de obsessão pela memória, de monumentalização do passado, de preocupação constante com a preservação de patrimônios culturais, a qual passou a ser vista como ação fundamental para contrabalancear o “presentismo”, ou “presente onipresente”, como sugere Hartog.

Nós interrogamos, aqui, o nosso contemporâneo a partir destas duas palavras mestras que são a *memória* e o *patrimônio*. Muito solicitadas, abundantemente comentadas e declinadas de múltiplas formas, estas palavras-chave não serão desdobradas, aqui, por elas mesmas, mas tratadas unicamente como indícios, sintomas também de nossa relação com o tempo – formas diversas de traduzir, refratar, seguir, contrariar a ordem do tempo: como testemunham as incertezas ou uma “crise” da ordem presente do tempo. Uma questão nos acompanhará: um novo regime de historicidade, centrado sobre o presente, estaria se formulando? (HARTOG, 2006, p. 265)

Por que então chamar de “presentismo” o excesso de passado, de memória, e não de, quem sabe, “passadismo”? Talvez porque se projete nesse passado convocado incessantemente a lançar luz sobre a contemporaneidade a esperança de que resolva uma crise que existe no presente. A obsessão pela memória, por exemplo, poderia ser vista como uma reação à amnésia causada pelo excesso de signos, imagens, informações para se guardar? Beatriz Sarlo diria que sim: “há coincidências entre a aceleração do tempo e a vocação memorialista. A aceleração produz, exatamente, um vazio de passado que as operações da memória tentam compensar.” (SARLO, 2005, p. 96). Portanto, entra em questão também a compressão do espaço-tempo; por força da aceleração temporal, o presente se transforma rapidamente em passado – conseqüentemente, em algo que pode ser descartado, esquecido, deixado para trás, a fim de dar lugar às novas atualizações do presente. Em contrapartida, o patrimônio é aquilo que se deseja poupar da ação destruidora do tempo, que se tenta proteger do descarte iminente por ser reconhecido como um “lugar de memória”⁵. Da mesma forma, “conservar” lugares, objetos e memórias não seria também uma tentativa de preservar identidades ou identificações que de outra forma se desvaneceriam⁶?

⁵ “Lugares de memória” é uma expressão utilizada pelo historiador Pierre Nora para se referir a objetos, locais ou obras de arte por meio dos quais lembranças compartilhadas socialmente são acessadas. Para Nora, devido à limitação do nosso potencial de memória existe a necessidade de se consagrarem lugares que nos ajudem a lembrar quando não conseguimos fazê-lo. Pressupõe-se, portanto, um investimento político que institua o lugar de memória como tal (é o caso de museus, arquivos, monumentos, hinos, celebrações cívicas, etc.). “A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular de nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória” (NORA, 1993, p. 7)

⁶ “O século XX é o que mais invocou o futuro, o que mais construiu e massacrou em seu nome, o que levou mais longe a produção de uma história escrita do ponto de vista do futuro, conforme aos postulados do regime moderno de historicidade. Mas, ele é também o século que, sobretudo no seu último terço, deu extensão maior à categoria do presente: um presente massivo, invasor, onipresente, que não tem outro horizonte além dele mesmo, fabricando cotidianamente o passado e o futuro do qual ele tem necessidade. Um presente já passado antes de ter completamente chegado. Mas, desde o fim dos anos 1980, este presente se descobriu inquieto, em busca de raízes, obcecado com a memória. A confiança no progresso se substituiu a preocupação de guardar e preservar: preservar o quê ou quem? Este mundo, o nosso, as gerações futuras, nós mesmos.” (HARTOG, 2006, p. 271)

No regime de historicidade antigo/medieval, a história é concebida como “mestra da vida” e o passado orienta o presente, fornece exemplos a serem seguidos. Esse pensamento deriva da crença numa história regular, linear, em que o estudo dos acontecimentos passados serviria como um “guia” para que se compreendesse o presente e para que o futuro não fosse uma ameaça, e sim uma consequência natural e lógica das mudanças em curso. No regime de historicidade moderno, o futuro condiciona as ações no presente; o que se pratica no presente anuncia as mudanças, vislumbra o mundo novo que está para surgir. E no regime de historicidade “presentista” o passado não pode ser imitado, pois está inevitavelmente perdido; há uma ruptura clara com o presente, e o futuro é incerto, nebuloso ou mesmo temerário.

Portanto, a perspectiva presentista tende a favorecer um olhar nostálgico/melancólico para o passado e uma expectativa de desesperança em relação ao futuro, e essa dimensão é reconhecível em alguns trechos de *Tokyo-Ga*.

É por meio de ritos de memória ou de vestígios materiais monumentalizados que o passado é atualizado no presente, e dessa forma as marcas deixadas pela ruptura de temporalidade podem ser cicatrizadas mais facilmente. A memória é sempre uma operação do presente, apesar de buscar no passado suas referências. *Tokyo-Ga*, nesse sentido, simula a ritualização da memória, pois representa o próprio ato de lembrar ao trazer à consciência imagens que habitam a memória e que afetam uma noção de presente e uma perspectiva de futuro. Pretendemos aqui compreender em que medida *Tokyo-Ga* está afinado com o regime de historicidade contemporâneo. Para nos aproximarmos do percurso de memória trilhado por Wenders, sigamos as pistas deixadas por alguns fragmentos do texto narrado por ele ao longo do filme.

Tempo e memória na cidade

Visitar uma grande cidade quase sempre implica confrontar um imaginário formado sobre ela às imagens que se dispõem ao olhar. Isso até mesmo quando se trata de uma cidade desconhecida, pois há um amplo conjunto de referências visuais e sonoras a que temos acesso antes de a conhecermos pessoalmente – cartões-postais, reportagens, músicas, filmes, etc. –, que ajuda a formar uma expectativa em relação a ela. Certas representações da cidade, portanto, são muitas vezes anteriores à sua apresentação. Mas é quando pisamos no chão da cidade e temos contato com seu repertório quase infinito de signos, quando sobrepomos uma geografia imaginária às paisagens que se colocam à vista, que ocorre o que o sociólogo Henri-Pierre Jeudy chama de “aventura da percepção cotidiana da cidade” (JEUDY, 2005, p. 82).

A cidade é um texto que não se prende à sua própria escritura, que tem uma capacidade de informar sentidos para além de seus suportes comunicativos; é um texto lido de maneira hipertextual, não linear, em que constantemente uma palavra, um gesto ou uma imagem remetem a outras inscrições.⁷ Assim, depreende-se que ela nos possibilita também constantes releituras, como a que Wenders realiza em *Tokyo-Ga*.

⁷ “A cidade excede a representação que cada pessoa faz dela. Ela se oferece e se retrai segundo a maneira como é apreendida. Uma certa nostalgia parece nos fazer acreditar que a cidade não corresponde mais ao signo porque se teria tornado excessivamente percebida graças aos símbolos de sua monumentalidade exibida.” (JEUDY, 2005, p. 81)

O filme inicia com as primeiras cenas de *Contos de Tóquio*⁸ (*Tokyo Monogatari*, Yasujiro Ozu, 1953) acompanhadas por uma narração em *off* do seguinte texto, com a voz de Wim Wenders:

Se houvesse algo como um tesouro sagrado do cinema, então, para mim, ele seria o trabalho do diretor japonês Yasujiro Ozu. Ele fez 54 filmes. Filmes mudos, na década de 1920, filmes em preto-e-branco nas décadas de 30 e 40 e, por fim, filmes coloridos, até a sua morte, em 12 de dezembro de 1963, no seu 60º aniversário. Com recursos extremamente parcos e reduzidos ao mais essencial, os filmes de Ozu repetidamente contam a mesma e simples história sobre as mesmas pessoas, vivendo na mesma cidade: Tóquio. [...] tal tesouro sagrado do cinema só poderia existir no domínio da imaginação. Assim, minha viagem a Tóquio não foi uma peregrinação. Eu tinha a curiosidade de saber se ainda encontraria algo daquela época, se havia restado algo de seu trabalho... imagens, talvez. Ou até mesmo pessoas. Ou se tantas coisas haviam mudado em Tóquio nos 20 anos desde a morte de Ozu, que não haveria nada a encontrar. (Wim Wenders, fala em *off* do narrador, *Tokyo-Ga*)

Há na ideia de “tesouro sagrado do cinema” o mesmo sentido presentista de erigir e consagrar monumentos para serem revisitados – a obra de Ozu constituiria uma espécie de patrimônio cultural do cinema, alçado a essa condição por cineastas, críticos e amantes dessa arte. Porém, ao dizer que sua viagem a Tóquio não fora “uma peregrinação”, Wenders deu indícios de que o lugar sagrado que buscava não era aquela cidade que conhecera pessoalmente, e sim aquela à qual havia sido apresentado pelas lentes da câmera de Ozu – cidade morta, que talvez só tivesse existido no plano do imaginário. Após o fim da fala inicial, aparecem as primeiras imagens de Tóquio captadas durante a viagem. Um longo plano mostra uma estação de metrô. A câmera está colocada numa altura baixa e não se move, exatamente como nos planos de enquadramento rígido que marcaram o estilo de Yasujiro Ozu.

Esse gesto mimético vem ao encontro da vontade de Wenders “de saber se ainda encontraria algo daquela época, se havia restado algo de seu [de Ozu] trabalho”, mas a câmera sem movimento não consegue captar os deslocamentos contínuos e velozes do cotidiano de Tóquio. Wenders reconheceria mais à frente que não fora preciso muito tempo na cidade para perceber que ela havia guardado muito pouco das antigas inscrições visuais e sonoras que os filmes de Ozu haviam lhe apresentado (“Talvez eu estivesse procurando algo que não existia mais”, diz). Falar de Ozu – cineasta que imprimia às seqüências um ritmo lento, que rejeitava os movimentos de câmera, a montagem frenética e os enquadramentos acrobáticos – numa época e numa cidade mais familiarizadas com as rápidas passagens, com a curta duração, expressa uma ideia de deslocamento temporal do qual *Tokyo-Ga* se alimenta e ao qual recorre para imprimir um olhar singular sobre a cidade, impregnada por signos visuais voláteis, artificiais, efêmeros, mas constantemente ressignificada pela presença clandestina de cenas pertencentes a outras temporalidades. Do fascínio e da melancolia advindos dessa consciência, a narrativa sofre uma inflexão.



⁸ Esse filme também é conhecido no Brasil pelo nome *Era uma vez em Tóquio*.

Imagens 1 e 2: Comparação entre um plano de *Tokyo-Ga* e outro de *Contos de Tóquio*. A câmera sem movimento, colocada mais próxima do chão, é uma das marcas do estilo de Ozu (fotografia tirada diretamente da tela).

O que agora vai ser objeto de procura da câmera são rostos em cartazes e *outdoors*, pessoas caminhando apressadamente, quase sem perceber a paisagem – ela própria carregada de elementos impessoais. A multidão se transforma num organismo que funciona num ritmo regular, cujo compasso é marcado pela pulsação do caos urbano. Diferentemente das cenas dos filmes de Ozu, com seus acentuados e contemplativos planos-sequência, essas primeiras imagens de Tóquio em 1983 mostram um lugar saturado por imagens⁹ e carente de limites e referências seguras – um “não-lugar”¹⁰, transitório, de ritmo incessante e que não afirma qualquer identidade possível. Uma Tóquio ultramoderna, que escancara em todos os cantos os indícios de sua modernidade galopante. Wenders, especificamente no que diz respeito às imagens captadas, assemelhava-se aqui ao Dziga Vertov de *Um homem com uma câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) ou ao Jean Vigo de *À propósito de Nice* (*À propos de Nice*, 1930), com a fundamental diferença de que, enquanto os dois últimos anunciavam essas imagens de modernidade de forma alvissareira, entusiasmada (em *Um homem com uma câmera*), satírica e caricatural (em *À propósito de Nice*), o cineasta alemão não escondia o desencanto em relação a elas.

E de que forma *Tokyo-Ga* problematiza a memória na narrativa? O filme se mostra memorialístico em muitos aspectos, mas não trata a memória como um arquivo à mão, um objeto imaculado, um fragmento temporal reificado e paralisado, que não se transforma e sobre o qual não se pode afirmar algo novo (em outras palavras, não a monumentaliza). A narrativa se desdobra e cria outras reflexões que nos ajudam a compreender esse passado que se encontra registrado na obra de Ozu e sua relação com a temporalidade da época em que o filme foi produzido.

A Tóquio que se apresenta aos olhos de Wenders não evoca uma memória vivida, mas imaginada. Ainda assim, trata-se de um lugar em que as imagens vistas no presente tornam ainda mais fortes as reminiscências¹¹.

Quanto mais a realidade de Tóquio me parecesse uma torrente de imagens impessoais, cruéis, ameaçadoras e, sim, quase desumanas, mais poderosas se tornavam, em minha mente, as imagens do mundo amoroso e ordenado da cidade mítica de Tóquio que eu conhecia dos filmes de Yasujiro Ozu. (Wim Wenders, fala em *off* do narrador, *Tokyo-Ga*)

O sentimento nostálgico causado pela sobreposição de cenas da Tóquio dos filmes de Ozu às imagens da Tóquio vista pelo olhar de Wenders é constante na narrativa. O presentismo é consequência de um excesso de nostalgia, por meio da qual o passado é dolorosamente presente, sempre remetendo a

⁹ “A cidade contemporânea corresponderia a este novo olhar. Os seus prédios e habitantes passariam pelo mesmo processo de superficialização, a paisagem urbana se confundindo com *outdoors*. O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem.” (PEIXOTO, 1999, p. 361)

¹⁰ *Não-lugar*, termo utilizado pelo antropólogo Marc Augé, é o local do improvisado, dos rearranjos urbanos incessantes, do atropelamento das temporalidades, da compressão espaço-temporal, do declínio das continuidades, das “ocupações transitórias”, do culto ao efêmero. “O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação.” (AUGÉ, 1994, p. 74)

¹¹ “Os retornos de memória se parecem mais com circunvoluções, graças às quais as visões do tempo presente se misturam com as imagens do passado. Para dizer a verdade, isto não se deve a uma escolha do cidadão ou do passeador, a própria cidade impõe ao olhar a visão incerta de suas transformações, opondo-se à vontade de se reencontrar o que já foi.” (JEUDY, 2005, p. 88)

uma ausência, a uma incompletude. Caminhar por uma cidade cujo passado está intimamente ligado à memória do viajante é uma forma de tentar preencher esse vazio e de manter vivas as lembranças, pois, como afirma o sociólogo Zigmunt Bauman, o indivíduo só percebe e coloca as coisas em seu plano sensível quando estas “[...] se desvanecem, fracassam, começam a se comportar estranhamente ou o decepcionam de alguma outra forma.” (BAUMAN, 2005, p. 18)

O ocaso da percepção

Em *Tokyo-Ga* Wenders fala, mais de uma vez, da intimidade que mantinha com a cidade através dos filmes de Ozu. Essa relação íntima lhe é negada em sua viagem a Tóquio na medida em que a sucessão constante de imagens oblitera a possibilidade de se manter uma relação mais próxima com elas; o excesso de imagens na metrópole contemporânea provoca uma crise de percepção que faz com que o próprio ato de olhar seja problematizado constantemente¹². A velocidade com que as imagens se sucedem dificulta sua apreensão e o reconhecimento de referenciais seguros nelas¹³.

Talvez isso fosse o que não existia mais: uma visão que ainda alcançava a ordem num mundo sem ordem. Uma visão que ainda mostrava o mundo transparente. Talvez tal visão não seja mais possível hoje. Nem mesmo se Ozu estivesse vivo. Talvez a freneticamente crescente inflação de imagens já tenha destruído demais. Talvez imagens em harmonia com o mundo já estejam perdidas para sempre. (Wim Wenders, fala em *off* do narrador, *Tokyo-Ga*)

Wenders fala de “imagens em harmonia com o mundo” e a todo momento mostra a desarmonia no cotidiano da metrópole japonesa. Fala também de uma dessensibilização causada por essa “inflação de imagens”. Se a modernidade urbana do início do século XX narrada por Walter Benjamin e Georg Simmel apresentava uma ideia de “hipersensibilidade”, a “pós-modernidade” da Tóquio dos anos 1980 mostrada por Wenders expressa muitas vezes a anestesia, a apatia, a indiferença, a insensibilidade – aquilo que a filósofa Susan Buck-Morss chamou, em outro contexto, de “anestésica”, o avesso da estética, aquilo que bloqueia os sentidos e as percepções em vez de estimulá-los¹⁴. Essa ideia fica especialmente clara quando Wenders para numa casa de *pachinko*¹⁵. A falência dos sentidos é constantemente reiterada por Wenders, e isso fica particularmente nítido quando ele descreve o *pachinko* e o seu poder anestesiante:

Esse jogo induz a uma espécie de hipnose, uma estranha sensação de felicidade. Ganhar não é importante, mas o tempo passa, você perde contato consigo próprio durante um tempo e se entrega à máquina e talvez

¹² “Nunca a questão do olhar esteve tão no centro do debate da cultura e das cidades contemporâneas. Um mundo onde tudo é produzido para ser visto, onde tudo se mostra ao olhar, coloca necessariamente o ver como um problema. Aqui não existem mais véus nem mistérios. Vivemos no universo da sobreexposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levada ao extremo. Como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa?” (PEIXOTO, 1999, p. 361).

¹³ “Contudo, a proliferação dos signos em uma cidade permanece vertiginosa. Os signos se multiplicam e se fazem signos. Apesar da obsessão da restauração, uma certa desordem visual persiste e convida o cidadão a criar seus próprios modos de leitura da cidade.” (JEUDY, 2005, p. 81)

¹⁴ Para Buck-Morss, à propósito dos argumentos de Walter Benjamin sobre a relação entre a obra de arte e os meios de reprodução técnica, o “sistema sinestésico” característico dessa “era da reprodutibilidade técnica”, em vez de proporcionar novos estímulos sensoriais, provoca uma crise perceptiva, uma anestesia. Quanto maior a quantidade de imagens e sons a se acumular incessantemente, menor a capacidade dos sentidos de percebê-los. “Como resultado, o sistema [sinestésico] inverte seu papel. O seu objetivo é o de *entorpecer* o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestésica tornou-se, antes, um sistema de *anestésica*. Nesta situação de “crise de percepção”, já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas de restaurar a ‘perceptibilidade’.” (BUCK-MORSS, 1996, p. 23-24)

¹⁵ Máquina caça-níqueis em cujo interior há um série de bolinhas de metal.

você esqueça o que sempre quis esquecer. Esse jogo surgiu após a guerra perdida, quando o povo japonês tinha um trauma nacional para esquecer¹⁶. (Wim Wenders, fala em *off* do narrador, *Tokyo-Ga*)

Fala-se aqui de uma substituição do contato direto de pessoas com outras pessoas e com o mundo por uma relação pessoa-máquina. "Perder contato consigo próprio" e "se entregar à máquina" para se esquecer do mundo ao redor são consequências das novas formas de mediação trazidas pela tecnologia, e principalmente por aquela onipresente no cotidiano de Tóquio nos anos 1980: a televisão. O contato próximo, afetivo, direto, dá lugar a um contato mediado – ou midiaticado – pelos instrumentos de comunicação de massa. Nessa perspectiva, as subjetividades da percepção, dos sentimentos, dão lugar à pretensa objetividade dos aparelhos.

Wenders deixou expressa em outro filme feito na década de 1980, *Quarto 666*¹⁷ (*Chambre 666*, Wim Wenders, 1983), uma preocupação relativa ao domínio da linguagem da televisão sobre o cinema, e aos prejuízos que isso poderia causar à vida cotidiana. Essa preocupação vinha de uma dicotomia que para Wenders colocava o cinema e a televisão em polos opostos; enquanto o cinema seria uma expressão artística capaz de proporcionar uma experiência estética rica e "verdadeira", a televisão levaria o público à debilidade perceptiva, devido ao excesso de propaganda, à linguagem vulgar e à programação voltada puramente para os números de audiência.

Em *Quarto 666*, Wenders pede para que alguns cineastas (como Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni e Werner Herzog) respondam à seguinte questão: "Cada vez mais, filmes se parecem com séries para a TV, em termos de iluminação, enquadramento e edição. Para a grande maioria das plateias do mundo a estética da televisão tomou o lugar da estética cinematográfica [...] o cinema está morrendo enquanto linguagem? Será uma arte defunta?". O aspecto alienante da televisão é ressaltado por alguns dos diretores entrevistados. Werner Herzog, depois de desligar o aparelho de tevê no quarto onde as entrevistas foram realizadas, diz: "[o espectador] pode desligar a TV. Não dá pra desligar o cinema".

A impressão de Wenders no início da década de 1980 era de que o cinema como forma de arte estava desaparecendo e que a morte dessa forma de arte poderia acontecer a qualquer instante. Há uma cena de *Tokyo-Ga* em que é mostrada, numa tomada noturna, a paisagem da cidade vista de dentro de um automóvel em movimento. Nesse veículo há um aparelho de tevê, e as luzes artificiais dos prédios fazem com que a cidade se pareça com um território telemático, cortado por imagens artificiais e no qual a televisão atrai constantemente a atenção das pessoas. Pouco depois, com a câmera filmando outro aparelho de tevê – provavelmente dentro de um quarto de hotel –, Wenders narra seu incômodo com o excesso de televisão em Tóquio:

(...) onde estou agora é o centro do mundo. Todo aparelho de TV vagabundo, não importa onde esteja, é o centro do mundo. O centro tornou-se uma idéia ridícula, o mundo como um só e a imagem do mundo, uma

¹⁶ Essa relação entre trauma, anestesia e esquecimento já havia sido explorada por Wenders em *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), que conta a história de Travis, um homem de cerca de 50 anos que, após anos desaparecido, é encontrado pelo irmão vagando sozinho por uma região deserta dos Estados Unidos. Travis é retratado ora como um homem que perdera a memória repentinamente ora como alguém que optou pelo esquecimento como forma de suportar um trauma (no caso, o abandono de sua mulher). Como se, ao conseguir apagar os rastros do passado, anistiasse sua consciência de lembranças lhe causam sofrimento. Cabe lembrar aqui a semelhança etimológica dos termos *anístia* e *amnésia*, que derivam das palavras gregas *amnestia* e *amnesia*, ("esquecimento" e "ausência de memória" respectivamente). Apesar de serem utilizadas com sentidos bem diferentes (*anístia* se refere a um esquecimento consentido, relacionado a uma tentativa de perdão; *amnésia* é a perda da capacidade de lembrar, portanto algo não controlado, não desejado), os termos podem se confundir quando se fala em memória traumática.

¹⁷ Esse documentário foi produzido durante o Festival de Cannes de 1982 nessa mesma cidade, e dele participaram alguns cineastas que estavam presentes no evento.

idéia ridícula quanto mais aparelhos de TV houver no globo. E aqui estou eu, no país que fabrica todos eles para o mundo inteiro, para que o mundo inteiro veja as imagens americanas. (Wim Wenders, fala em *off* do narrador, *Tokyo-Ga*)

O filósofo e arquiteto Paul Virilio descreve esse espaço fabricado pela fusão de teleimagens como uma “zona de sombra eletrônica” em que novos coadjuvantes da cena urbana unem-se à arquitetura de forma a criar uma “estranha topologia”: “aos projetos do arquiteto sucedem-se os planos-sequência de uma montagem invisível”. Virilio faz essa analogia com o cinema para falar de uma configuração urbana atravessada por signos diegéticos, telemáticos. A “montagem” é “invisível” justamente porque nela não se reconhecem os cortes, as rupturas – em outras palavras, os limites. “[...] À emergência de formas e volumes destinados a persistir na duração de seu suporte material, sucederam-se imagens cuja única duração é a da persistência retiniana.” (VIRILIO, 1993, p. 19)

Há, na dimensão colocada por Virilio, uma superação da perspectiva geométrica para uma perspectiva eletrônica; não mais o tempo medido pelo deslocamento da matéria no espaço, mas o tempo da emissão e recepção dos sinais audiovisuais; as aparências se transformam em “trans-aparências”. As relações humanas são afetadas a partir do momento em que elas se dão não através do contato corporal, mas de uma “telepresença à distância”. O local do encontro não é mais físico, concreto, mas uma instância virtual em que a temporalidade do próprio encontro é mediada pela técnica.

A esse afastamento provocado pela tevê, o próprio Ozu dedicou um filme – *Bom dia (Ohayo*, Yasujiro Ozu, 1959), cuja história mostra a televisão como um agente desestruturador no cotidiano familiar; uma novidade (para a época) que afugenta os filhos da escola e diminui o contato deles com as ruas e os familiares. Em *Tokyo-Ga*, a televisão é colocada como um instrumento de falsificação do mundo, e para Wenders o contraponto dessa artificialidade seria o cinema de “imagens verdadeiras” de Ozu. Assim, enquanto o *pachinko*, a televisão, a alienação contemporânea, os ruídos da urbanidade e a ausência de encontros comporiam o cenário de um mundo feito de plástico, paradoxalmente a verdade estaria registrada em alguns filmes antigos; imagens de uma temporalidade morta, paralisada. Não seria esta a forma mais latente de nostalgia: o passado, através de registros e representações – fotografias, filmes, lembranças –, evocado de diversas formas para preencher um vazio do presente, causado pela morte de alguém, pelo fim de uma viagem, pela distância, pelo envelhecimento?

Epílogo

Há três entrevistados em *Tokyo-Ga*: Werner Herzog, Chishu Ryu e Yuharu Atsuta – os dois últimos haviam trabalhado por muitos anos (e em diversos filmes) com Ozu, respectivamente como ator e assistente de direção/diretor de fotografia. Os depoimentos de Ryu e Atsuta trazem talvez os momentos mais nostálgicos e emocionais do filme. Ambos falam da forma com que Ozu gostava de trabalhar e das escolhas técnicas e estéticas dele, e o fazem como se essa práxis do cinema já não fosse possível em 1983. Assim, corroboram o discurso de Wenders desenvolvido durante todo o filme: uma fala sobre a impossibilidade de existir no cinema dos anos 1980 uma narrativa semelhante às dos filmes de Ozu.

Em uma cena posterior à da fala de Ryu, o ator visita o túmulo de Ozu e deixa flores sobre a lápide. Em *Tokyo-Ga*, essa ritualização do sentimento de luto é constante, e não está presente apenas quando se fala diretamente da morte. Pensemos na cena inicial e na final do filme, que também são as que iniciam e terminam *Contos de Tóquio*: na primeira, um casal de idosos que mora numa pequena

cidade interiorana, antes de viajar à capital japonesa para encontrar os filhos, conversa com uma vizinha sobre a expectativa do encontro; na última cena, o velho, já sem a esposa, que morrera durante a viagem, fala com a mesma vizinha de como poderia ter aproveitado mais o tempo com a família se soubesse que o fim estava próximo. Esse final, reutilizado por Wenders para fechar *Tokyo-Ga*, torna-se metáfora da morte de uma cidade imaginária, de um modo de fazer cinema, de uma identidade.

A lápide de Ozu não tem nome, apenas um antigo ideograma japonês, MU, que significa “vazio”, “nada”. Eu pensei sobre o símbolo ao voltar no trem. O nada. Quando criança, eu sempre tentava imaginar o nada. A idéia me enchia de medo. “Nada” simplesmente não pode existir, eu pensava. Apenas o que é de verdade pode existir. A realidade. Pouquíssimas idéias são mais vazias e inúteis quando aplicadas ao cinema. Cada pessoa vê a realidade com seus próprios olhos. Ela vê os outros e, acima de tudo, as pessoas que ama, ela vê os objetos que as cercam, vê as cidades e os campos onde mora, mas também vê a morte, a mortalidade do homem e a transitoriedade dos objetos. Ela vê e experimenta o amor, a solidão, a felicidade, a tristeza, o medo. Em resumo, cada pessoa vê, sozinha, a vida. E cada pessoa sabe, por si só, o grande abismo que existe entre as experiências pessoais e a representação dessas experiências na tela. (Wim Wenders, fala em *off* do narrador, *Tokyo-Ga*)

Embora tenha falado várias vezes de uma “verdade” que encontramos nos filmes de Ozu – uma verdade para ele não mais encontrável no cinema nos anos 1980 –, Wenders não iguala as representações contidas num filme à realidade. As imagens “verdadeiras” no cinema não são a realidade em si, ainda que digam respeito a histórias que se ancoram em representações verossímeis do real.

Nós aprendemos a aceitar que a grande distância separando o cinema da vida é tão perfeitamente natural que ficamos assombrados quando subitamente descobrimos algo verdadeiro ou real num filme. [...] É uma raridade no cinema de hoje encontrar tais momentos de verdade, onde pessoas ou objetos se mostram como realmente são. Isso era o que havia de tão único nos filmes de Ozu, principalmente nos últimos. Eles eram grandes momentos de verdade. Não, não apenas momentos; eram verdades duradouras, que se estendiam da primeira imagem à última. Filmes que, verdadeira e continuamente, lidavam com a vida em si e nos quais as pessoas, os objetos, as cidades e os campos revelavam-se. Tal representação da realidade, tal arte, não se encontra mais no cinema. Um dia se encontrou. (Wim Wenders, fala em *off* do narrador, *Tokyo-Ga*)

Tokyo-Ga fecha um período da filmografia de Wenders (que vai de 1980 a 1985) no qual ele reflete sobre o próprio ato de fazer cinema, sobre ciclos que se fecham, sobre a passagem do tempo e suas marcas profundas. *Um filme para Nick* (*Lightning over water*, Wim Wenders, 1980) e *O estado das coisas* (*Der Stand der Dinge*, Wim Wenders, 1982) tratam da impossibilidade de se fazer determinado filme como se planeja; em *Paris, Texas* e *Tokyo-Ga* os percursos de memória ocupam quase toda a narrativa. Podemos então associar essas inquietações do diretor alemão como próprios de um regime de historicidade que privilegia o presente e busca a todo momento sacralizar alguns poucos objetos e lugares na tentativa de salvá-los do esquecimento total. Ao escolhermos *Tokyo-Ga* para essa análise, procuramos pensar a respeito dessa forma de ver o mundo, de compor narrativas, de instituir sentidos e de interpretar a passagem do tempo própria do momento histórico do final do século passado. A consciência histórica de que falávamos lá no início deste artigo deriva dessas reflexões temporais que não se furtam em acrescentar novas dúvidas às questões colocadas em nossa temporalidade. O cinema (bem como as artes em geral) tem a singularidade de tornar o mundo mais misterioso mesmo quando pretende apresentá-lo de forma cristalina, e essa também é uma prerrogativa dos historiadores e de quem procura tornar as transformações do tempo algo inteligível – ou pelo menos representável.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o "ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia**: Revista de Literatura, Florianópolis, EdUSFC, n. 33, ago./dez. 1996.

HARTOG, François. Tempo e patrimônio. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 22, n. 36, p. 261-273, jul./dez. 2006.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares [trad. de *Les Lieux de mémoire*. I – La République. Paris: Gallimard, 1984, p. XVIII-XLII] **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p.7-28, dez. 1993.

SARLO, Beatriz. **Tempo presente**: notas sobre a mudança de uma cultura. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

YOSHIDA, Kiju. **O antcinema de Yasujiro Ozu**. Trad. Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo (coordenado por Madalena Hashimoto Cordaro). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

Filmes citados

À propósito de Nice (*À propos de Nice*), Jean Vigo, 1930.

Bom dia (*Ohayo*), Yasujiro Ozu, 1959.

Contos de Tóquio (*Tokyo Monogatari*) Yasujiro Ozu, 1953.

Doutor Jivago (*Dr. Zhivago*), David Lean, 1965.

O estado das coisas (*Der Stand der Dinge*), Wim Wenders, 1982.

Paris, Texas, Wim Wenders, 1984.

Quarto 666 (*Chambre 666*), Wim Wenders, 1983.

Tokyo-Ga, Wim Wenders, 1985.

Um filme para Nick (*Lightning over water*), Wim Wenders, 1980.

Um homem com uma câmera (*Chelovek s kino-apparatom*), Dziga Vertov, 1929.