

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
19 DE MAIO DE 2021  
ESCREVER FILMAR – ESCRITORES NO CINEMA

## FALSCHER BEWEGUNG / 1975 Movimento em Falso

*Um filme de Wim Wenders*

*Argumento:* Peter Handke, livremente adaptado da primeira parte (“Os Anos de Formação”) de *Wilhelm Meister*, de Goethe / *Director de fotografia* (35m, Eastmancolor): Robby Müller / *Cenários:* Heidi Lüdi / *Música:* Jürgen Knieper; canções: The Trogg / *Montagem:* Peter Przygoda / *Som:* Martin Müller / *Interpretação:* Rüdiger Vogler (*Wilhelm*), Hanna Schygulla (*Therese*), Hans Christian Blech (*Laertes*), Nastassja Nakszynski / Nastassia Kinski (*Mignon*), Peter Kern (*Landau*), Marianne Hoppe (*a mãe de Wilhelm*), Ivan Desny (*o industrial*).

*Produção:* Solaris Film (Munique) e Westdeutscher Rundfunk (Colónia) / *Cópia:* DCP, versão original com legendas em português / *Duração:* 104 minutos / *Estreia Mundial:* Festival de Berlim (Fórum do Jovem Cinema), 29 de Junho de 1975 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Quarteto), 10 de Janeiro de 1985.

\*\*\*\*\*

“O tema do meu filme resume-se nisto:  
como definir o mundo com a palavra”.  
Wim Wenders

Quem vê ou revê este filme de um jovem cineasta de trinta anos, talvez se esqueça que a evolução de Wim Wenders foi ao mesmo tempo sinuosa e nítida. A Alemanha ficara de fora da era das novas vagas, os anos 60, período em que o seu cinema permaneceu “órfão” e por assim dizer inexistente. Segundo Wenders, este silêncio, esta “falta de confiança” no cinema, tinha razões claras: “Nunca, em nenhum outro país, a imagem e a palavra tinham sido usadas com tão poucos escrúpulos, nunca a imagem e a palavra tinham sido rebaixadas a este ponto como veículos da mentira”. O trauma foi superado e a chegada maciça ao cinema de uma nova geração alemã, nascida à volta da data simbólica de 1945, deu-se nos anos 70. Nesta geração, Wenders logo se destacou por ser o mais “americano”. Alguns dos seus primeiros filmes pertencem genericamente ao género muito americano e muito pouco europeu que é o *road movie* (**Alice in der Stadten, In Lauf der Zeit**). O americanismo de Wenders evoluiria da sublimação para o concreto: **Der amerikanische Freund** adapta Patricia Highsmith e homenageia Hitchcock, **Lightning over Water** vampirisa Nicholas Ray. Com **Hammet**, Wenders deu o passo fatal: realizar um filme americano com todos os *ff* e *rr*, mas estar nas garras de um produtor chamado Francis Coppola foi a pior experiência profissional da sua vida. Mas esta experiência não foi inútil: com **Paris, Texas**, Wenders realizou um filme cuja iconografia leva o narcisismo americano ao ponto máximo, mas teve a prudência de trabalhar com produtores europeus. O filme triunfou na Europa e fracassou nos Estados Unidos. Frustrado com este fracasso, Wenders voltou as costas por algum tempo aos Estados Unidos e à sua cultura, optando por uma germanização ostensiva das suas mitologias, com **Der Himmel über Berlin** e **Faraway, so close**. Os filmes que fez depois desta data podem ser considerados como um posfácio à sua obra. Nesta mistura entre obra e carreira, entre filmes e produtos, a trilogia composta por **Alice in der Stadten, Falsche Bewegung** e **In Lauf der Zeit** costuma ser considerada como a parte mais íntegra do seu trabalho, aquela em que a obra tinha preponderância sobre a carreira. Mas é isto o que sucede com quase todos os cineastas: um curto período criativo inicial é seguido por uma longa rotina.

De certa forma, **Falsche Bewegung**, povoado por alguns dos rostos mais emblemáticos do moderno cinema alemão (Rüdiger Vogler, Hanna Schygulla, Peter Kern, Nastassia Kinski, então com apenas 14 anos, até mesmo o veterano Ivan Desny), é mais um filme de Peter Handke do que de Wim Wenders. A qualidade literária do objecto parece mais próxima do trabalho de um escritor como Handke do que de Wenders, cujas digressões verbais podem ser da mais absoluta insignificância (um exemplo extremo: a sequência no cinema abandonado em **Lisbon Story**). Enquanto objecto cinematográfico, a especificidade de **Falsche Bewegung** consiste em fazer convergir o *road movie* (viagem sem verdadeiro rumo, com encontros de passagem, viagem cujo sentido é o movimento) e o *Bildungsroman*, o romance de aprendizado, cujos personagens “deixam tudo por tudo” e não chegam incólumes ao termo da viagem: viajam para se encontrarem a si mesmos. É fácil ver neste aspecto a marca de Handke e a ausência das tendências habituais de Wenders, que não resiste em transformar as paisagens em cenários, por vezes soberbos, mas às vezes decorativos, na velha tradição hollywoodiana e, nos piores momentos, simplesmente turísticos (**Until the End of the World**). Em **Falsche Bewegung**, as paisagens nunca são “americanamente” vastas, como **In Lauf der Zeit**, cujas imagens são ainda mais estilizadas pelo preto e branco. A fotografia do filme é absolutamente realista, isenta de floreios, com “a clareza, a simplicidade da presença e da evidência das coisas”, que Wenders admira em Ozu. A paisagem dá sempre uma sensação de estreiteza, de aprisionamento, pois o filme está sempre fechado sobre Wilhelm e os seus companheiros de viagem, como na admirável sequência da caminhada pelos vinhedos, ponto central do filme, em que os pares se fazem e se desfazem e em que surge abruptamente o pecado original da Alemanha moderna: os crimes nazis, evocados por um dos protagonistas de uma forma algo fatalista. Em **Falsche Bewegung**, filme narrado em estilo directo, o movimento é secundário, as pausas no caminho são importantes. A geografia do filme é bastante abstracta, é o mapa de uma cultura específica: Wilhelm, futuro escritor em busca da matéria para um livro, percorre a Alemanha de Norte a Sul, de Hamburgo (cuja estação tem um nome com conotações literárias: Altona), à fronteira com a Suíça, com uma passagem por Bonn, centro do poder político da Alemanha de então.

Por outro lado, precisamente por ser um filme sobre um escritor, adaptado por um escritor, a partir de um texto clássico de um dos grandes nomes da literatura europeia, **Falsche Bewegung** é um dos filmes que descreve de modo menos superficial e anedótico a figura do escritor. Na sequência de abertura, o silencioso Wilhelm parte um vidro de uma janela com um murro. Não é a única cena de auto-mutilação do filme, mas este gesto traumático também é libertador. Como observou Michel Boujut: “Será uma maneira de passar para o outro lado do espelho? É sobretudo a necessidade, para um escritor que nasce, de **atravessar aquilo que falseia o olhar e o separa da realidade**”. Wilhelm parte em busca da realidade, deixa a casa, a mãe, a cidade, levando na sua bagagem *A Educação Sentimental*, de Flaubert, um título que bem resume a viagem que ele se prepara a fazer: formar-se enquanto escritor. Ao inscrever-se num hotel, ele indica *escritor* como profissão, fere a mão com a caneta para escrever literalmente com sangue, observa a vasta realidade, que é a matéria-prima do seu futuro livro. Mas ao termo do *movimento em falso* que foi a sua viagem, descobre que a realidade não é verbal. Da paisagem fechada da praça, na sequência de abertura, à vasta paisagem alpina da sequência final permanece o sentimento do vazio e sabemos que Wilhelm nunca escreverá o livro (não *um livro* específico, *o livro*, genérico) que projectava. E num eco à vidraça partida da primeira sequência, espelho atravessado, surge numa das sequências finais uma outra janela: o visor de uma câmara de filmar, aquilo que mais nos separa da realidade. Uma conclusão bem pouco otimista, num filme muito complexo, em que Wim Wenders parece ter seguido com intuição (e sinceridade) um caminho que Peter Handke traçou com conhecimento (e cálculo).

Antonio Rodrigues