

Busca e Identidade em Wenders e Handke

Júlio Sato¹ (FFLCH-USP)

Resumo: Esta comunicação pretende discutir a busca da identidade, assim como as identificações no filme “Asas do Desejo” de Wim Wenders, e debater como a presença do poema “Canção da Infância” de Peter Handke, alinhado com o roteiro escrito pelo poeta e pelo cineasta, dialoga com a intencionalidade das imagens do filme e, portanto, como cada uma das duas artes – literatura e cinema – intercambiam-se na construção da obra.

Palavras-chave: Wenders; Handke; literatura e cinema; identidade; sentido.

1 Berlim, 1987

O presente trabalho tem dois objetos de análise: o filme “Asas do Desejo”² e o poema “Canção da Infância” (“*Lied vom Kindsein*”). O roteiro é uma parceria entre o cineasta alemão Wim Wenders e o escritor austríaco Peter Handke. O poema é deste último. Deste casamento, temos a história de um anjo – Daniel – que observa o cotidiano das pessoas e seus sentimentos, numa Berlim ainda dividida pelo muro, no ano de 1987.

A participação dos anjos na vida das pessoas é puramente espiritual, não tendo eles a possibilidade de sentir verdadeiramente o que os humanos sentem, ver como os humanos vêem. Daniel está entediado com esta “existência espiritual” (“*geistliche Existenz*”), acompanhando os seres humanos em metrô, aviões, nas ruas, nos apartamentos, mas apenas como “testemunha”, conforme menciona em um dos diálogos com seu amigo, o anjo Cassiel (veremos adiante). Durante seus percursos pela cidade, vagando mais ou menos sem rumo, de passagem por um circo, Daniel depara-se com Marion, uma trapezista, por quem ele vem a se apaixonar.

Ambos estão em busca de identidade, de um algo a mais que apenas viver. O poema de Handke perpassa toda a narrativa e lhe dá a tônica. Alguns poderiam dizer que o filme trata de uma história de amor, trata da busca pela possibilidade desse amor. Digamos, por ora, que além dessa busca, procura-se essencialmente algo mais.

2 “Tokyo, Kyoto, Paris, London, Triest, Berlin” – Identidades

Numa das cenas iniciais do filme, Peter Falk (que representa a si mesmo, mas como sendo um ex-anjo que, em sua vida terrena, tornou-se ator) está dentro de um avião, prestes a pousar em Berlim, onde trabalhará num filme sobre a Segunda Guerra. Ele reflete sobre como construir um papel, como construir um sujeito que não será ele, mas sim a personagem que ele representará, com uma determinada identidade, que não a dele. Finaliza sua reflexão com a menção dos nomes Tóquio, Quioto, Paris, Londres, Trieste e Berlim, cidades do oriente e do ocidente, e uma delas dividida entre os dois mundos, com duas identidades totalmente diferentes.

¹ **Júlio SATO, Mestrando em Literatura Alemã**

(FFLCH-USP, Departamento de Letras Modernas)

E-mail: julio_sato@hotmail.com

² Ficha Técnica: Título Original: Der Himmel über Berlin; Gênero: Drama; Tempo de Duração: 130 minutos; Ano de Lançamento (Alemanha): 1987; Estúdio: Argos Films / Road Movies Filmproduktion / Westdeutscher Rundfunk; Distribuição: Orion Classics; Direção: Wim Wenders; Roteiro: Peter Handke e Wim Wenders; Produção: Anatole Dauman e Wim Wenders; Música: Jürgen Knieper; Fotografia: Henri Alekan; Desenho de Produção: Heidi Lüdi; Figurino: Monika Jacobs; Edição: Peter Przygodda; Elenco: Bruno Ganz (Daniel), Solveig Dommartin (Marion), Otto Sander (Cassiel), Curt Bois (Homer), Peter Falk (Peter Falk), Hans Martin Stier (Homem à beira da morte), Sigurd Rachman (Suicida), Beatrice Manowski (Prostituta), Lajos Kovács (Técnico de Marion), Bruno Rosaz (Palhaço).

Antes de falarmos da busca da identidade por qualquer personagem de qualquer obra de ficção, faz bem que nos detenhamos um pouco sobre o conceito mesmo de identidade. O que vem a ser ela? Ela existe?

Anthony Giddens (2002, p. 49-56) explica que existem quatro questões existenciais definidores da identidade, as quais, resumidamente falando, seriam: a questão relacionada à própria existência (sobretudo presente na criança); a questão que diz respeito não apenas à natureza do ser como às relações entre o mundo exterior e a vida humana; a questão da existência de outras pessoas (a questão do outro); e a questão da auto-identidade (como o indivíduo entende-se a si mesmo).

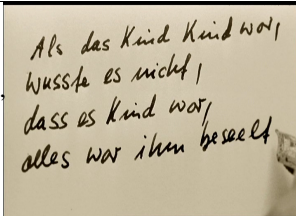
Já Stuart Hall (2005, p. 10-12) distingue, historicamente, três concepções de identidade: a do sujeito do Iluminismo (sujeito dotado de capacidades de razão, cujo centro consistia num núcleo interior: o sujeito é o que ele é); a do sujeito sociológico (o indivíduo refletia a complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo nem auto-suficiente, mas sim construído em relação a outras pessoas; e a do sujeito pós-moderno (o sujeito vem se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas, mas mais importante: em constante mutabilidade).

Notamos que tanto Marion quanto Damiel encontram-se nessa fragmentação composta de várias identidades não-resolvidas: ela se identifica com a trapezista alemã de circo que atualmente é e que gostaria de continuar sendo, mas não se identifica com a garçonete francesa morando em cidade alemã que terá de voltar a ser, uma vez que o circo tenha de ir embora. Mesmo assim quer se identificar com algo mais, busca por algo que não sabe o que é; ele, por sua vez, se identifica com os humanos, e com o anseio de sentir as sensações humanas, e não com os outros anjos e nem tampouco com a vida angelical como um todo. O não-sentir, o não-experimentar o mundo lhe infringem a não-existência terrena, o não-lugar, o não-ser. Por isso ele deseja mudar seu destino e ganhar novas identificações.

Podemos ver aí, nas duas personagens principais, tanto a dificuldade dos níveis existenciais propostos por Giddens quanto o sujeito fragmentado e com identidades diversas de Hall. Vejamos como se dá, no poema e no filme, o movimento dialético para a solução deste problema.

3 Filme e Poema

A cena **inicial** já mostra uma folha de papel em branco e uma mão que se aproxima dela, com uma caneta-tinteiro, e que começa a escrever as seguintes palavras:

Original alemão:		Tradução (livre):
Als das Kind Kind war, ging es mit hängenden Armen, wollte der Bach sei ein Fluß, der Fluß sei ein Strom, und diese Pfütze das Meer.		Quando a criança era criança, andava balançando os braços, queria que o riacho fosse um rio, que o rio fosse uma torrente e que essa poça fosse o mar.
Als das Kind Kind war, wußte es nicht, dass es Kind war, alles war ihm beseelt, und alle Seelen waren eins.		Quando a criança era criança, não sabia que era criança, tudo lhe parecia ter alma, e todas as almas eram uma.
Als das Kind Kind war, hatte es von nichts eine Meinung, hatte keine Gewohnheit, sass oft im Schneidersitz, lief aus dem Stand, hatte einen Wirbel im Haar und machte kein Gesicht beim fotografieren.		Quando a criança era criança, não tinha opinião sobre nada, não tinha nenhum costume, sentava-se sempre de pernas cruzadas, saía correndo, tinha um redemoinho no cabelo e não fazia pose para fotografar.

Aqui uma voz masculina “lê” aquilo que está sendo escrito. Para quem assiste ao filme pela primeira vez, dá a impressão de que é uma espécie de narrador, alguém que vai conduzir um relato. Outro detalhe é o fato de que a voz não está sincronizada com o que está sendo escrito, o que causa uma certa dissonância tempo-espço. Por último, talvez algo mais sutil, é o caráter lúdico-poético do texto, que é declamado mas também cantado (os versos cantados são os que foram transcritos em itálico, acima). Mantenhamos estes elementos na memória para abordá-los de novo mais adiante.

A construção de significado pela imagem e pela palavra está em completa convergência. No âmbito da palavra, o poema fala de quando a criança está ainda construindo sua identidade, quando ela ainda não tinha opinião sobre nada, aliás, quando ela nem sabia que ela era criança, não tinha consciência de si mesma no mundo. No âmbito da imagem, mostra-se um papel em branco, metaforizando o vazio que será preenchido aos poucos, não apenas na narrativa, como na vida.

Como nos explica Morin, em seu texto “A alma do cinema” (1957), reunido no livro “A experiência do cinema” organizado em 1983 por Ismail Xavier:

“Representamos um papel na vida, não só perante os outros, mas também (e sobretudo) perante nós próprios. O vestíário (esse disfarce), o rosto (essa máscara), as palavras (essa convenção), o sentimento da nossa importância (essa comédia), tudo isso alimenta, na vida corrente, esse espetáculo que damos a nós próprios e aos outros, ou seja, as projeções-identificações imaginárias”. (MORIN, 1957, in XAVIER, 1983, p. 151)

O eu-lírico diz que quando a criança era criança, ela justamente não usava esse disfarce, nem essa máscara (não fazia pose nem careta para fotografias: era mais espontânea que o adulto), nem essas convenções (não tinha opinião sobre nada, saía correndo de repente, ainda não sabia falar).

O que se exhibe em seguida é a apresentação da personagem principal: o anjo Damiel, primeiramente em cima da Igreja da Memória (*Gedächtniskirche*), em Berlim, olhando a cidade; depois, seqüências de personagens anônimas cujos pensamentos podem ser ouvidos pelo anjo (e por nós, expectadores, na medida em que a perspectiva do filme é a do anjo). Só as crianças conseguem enxergá-lo. Existe uma certa identificação delas com ele, tanto aí, como também mais tarde, aos oito minutos e meio, quando voltamos a ouvir a voz declamando e cantando os versos do poema:

Original alemão:

Als das Kind Kind war,
war es die Zeit der folgenden fragen:
Warum bin ich und warum nicht du?
Warum bin ich hier und warum nicht dort?
Wann begann die Zeit und wo endet der Raum?
Ist das Leben unter der Sonne nicht bloß ein Traum?
Ist was ich sehe und höre und rieche nicht bloß der Schein
[einer Welt vor der Welt?
Gibt es tatsächlich das Böse und Leute, die wirklich die
[Bösen sind?
Wie kann es sein, dass ich, der ich bin,
bevor ich wurde, nicht war,
und dass einmal ich, der ich bin,
nicht mehr der ich bin, sein werde?

Tradução (livre):

Quando a criança era criança,
era o tempo das seguintes perguntas:
Por que eu sou eu e por que não você?
Por que eu estou aqui e por que não aí?
Quando começou o tempo e onde termina o espaço?
(Um lugar na) vida sob o sol não é apenas sonho?
O que eu vejo e ouço e cheiro não é apenas a aparência de
[um mundo diante do mundo?
Existe de fato o Mal e as pessoas que são realmente
[más?
Como pode ser que eu, que sou eu,
antes de ser eu mesmo, não era eu,
e que, em algum momento, eu que sou eu,
não mais este eu que sou serei?

Aqui o anjo Damiel está no interior de um prédio de apartamentos e interage visualmente com crianças. O poema está agora sem folha de papel e caneta. Mas o elemento lúdico-poético continua.

Quanto ao conteúdo, o que temos são basicamente questões existenciais: “Por que eu sou eu e por que não você? Por que estou aqui e não aí? Quando começou o tempo e onde termina o espaço?”. Estas questões são essenciais para o entendimento do filme, afinal pontuam a problemática da identidade. O eu-lírico questiona por que o sujeito não é objeto ou outro sujeito e

ainda coloca em dúvida se o mundo sensível realmente existe, ou se tudo não é apenas uma ilusão, um sonho (“Um lugar sob o sol nesta vida não é apenas um sonho?”), assim como se pergunta se tudo aquilo que o sujeito apreende do mundo objetivo corresponde, de fato, a esse mundo (“Aquilo que eu vejo e ouço e cheiro não é apenas a **aparência** de um mundo diante do mundo?”).

Todo este auto-questionamento é de Daniel. Sabemos disso aos dez minutos de filme, quando ele conversa com seu amigo, anjo Cassiel, dentro de um carro numa loja de automóveis. Eles se encontram para trocar informações do que cada um observou da vida humana cotidiana. E aqui o poema dá lugar a um diálogo filosófico, mas não menos poético:

Original alemão:

Tradução (livre):

Daniel: *Eine Passantin, die mitten im Regen den Schirm zusammenklappte und sich naß werden ließ... Ein Schüler, der seinem Lehrer beschrieb, wie ein Farn aus der Erde wächst, und der stauende Lehrer... Eine Blinde, die nach ihrer Uhr tastete, als sie mich spürte... Es ist herrlich, nur geistig zu leben und Tag für Tag für die Ewigkeit von den Leuten rein, was geistig ist, zu bezeugen – aber manchmal wird mir meine ewige Geistexistenz zuviel. Ich möchte dann nicht mehr so ewig drüberschweben, ich möchte ein Gewicht an mir spüren, das die Grenzenlosigkeit an mir aufhebt und mich erdfest macht. Ich möchte bei jedem Schritt oder Windstoß „Jetzt“ und... „Jetzt“ und „Jetzt“ sagen können und nicht wie immer „seit je“ und „in Ewigkeit“. Sich an den freien Platz am Kartentisch setzen, begrüßt werden, auch bloß mit einem Nicken. Die ganze Zeit, wenn wir schon einmal mittaten, war es doch nur **zum Schein**: haben uns im nächtlichen Ringkampf mit einem von denen **zum Schein** die Hüfte ausrenken lassen, haben **zum Schein** einen gesessen, haben getrunken... und gegessen **zum Schein**, haben uns Lämmer braten und Wein aufwarten lassen... draußen bei den Zelten in der Wüste, **nur zum Schein**! Nicht, dass ich ja gleich ein Kind zeugen oder einen Baum pflanzen möchte, aber es wäre doch schon etwas, beim Nachhausekommen nach einem langen Tag... wie Philip Marlowe die Katze zu füttern. Fieber haben, schwarze Finger zum Zeigenslesen, sich nicht immer nur am Geist begeistern, sondern endlich an einer Mahlzeit, einer Nackenlinie, ... einem Ohr. Lügen! Wie gedruckt! Beim Gehen das Knochengestell an sich mitgehen spüren. Endlich ahnen, statt immer alles zu wissen. „Ach“, und „Oh“ und „Ah“ und „Weh“ sagen können, statt „Ja und amen“!*

Cassiel: *Ja, und sich einmal auch begeistern können am Bösen. Von den Passanten im Vorbeigehen alle Dämonen der Erde auf sich übertragen und endlich hinaus in die Welt jagen... ein Wilder sein!*

Daniel: *Oder endlich zu spüren, wie es ist, unter dem Tisch die Schuhe auszuziehen und die Zehen auszustrecken, barfuß, so.*

Cassiel: *Allein bleiben! Geschehen lassen! Ernst bleiben! Wild können wir nur in dem Maß sein, wie wir unbedingt ernst bleiben. Nichts weiter tun als anschauen, sammeln, bezeugen, beglaubigen, wahren! Geist bleiben! Im Abstand bleiben! Im Wort bleiben!*

Daniel: Uma passante que fechou seu guarda-chuva no meio de uma chuva e se deixou molhar... Um aluno que descreveu para o seu professor como uma samambaia brota da terra, e o professor abismado... Uma cega que apalpou seu relógio ao sentir minha presença... É magnífico viver só espiritualmente e dia após dia testemunhar o que é espiritual das pessoas por toda eternidade – mas às vezes minha existência eterna me é demais. Eu gostaria de não apenas ficar flutuando eternamente por aí, gostaria de sentir um peso sobre mim, um peso que acabasse com a minha falta de limite e me tornasse terreno. Eu gostaria de poder, a cada passo ou a cada golpe de vento, dizer „agora“ e „agora“ e „agora“, ao invés de „desde sempre“ e „na eternidade“. Sentar-se a uma mesa de cartas na praça, ser cumprimentado, mesmo que apenas com um gesto. O tempo inteiro desde que agimos aqui sempre foi somente **por aparência**: em lutas à noite desvencilhar uma cintura apenas **por aparência**, sentar-se **por aparência**, beber **por aparência**, comer **por aparência**, assar cordeiros e tomar vinho, **por aparência**... lá fora nas tendas no deserto, só **por aparência**. Não quero dizer com isso que eu queira criar uma criança ou plantar uma árvore, mas seria já alguma coisa chegar em casa após um longo dia... como Philip Marlowe, alimentar o gato. Ter febre, ter os dedos escurecidos pela leitura do jornal, não se entusiasmar apenas pelo espírito, mas também por uma refeição, um contorno de uma nuca, uma orelha. Mentir! Como (se estivesse) deprimido! Sentir o mover dos ossos ao caminhar. Finalmente supor, ao invés de sempre saber tudo. Poder dizer „Oh“, „Ah“ e „Ai“ ao invés de apenas „Sim e amém“!

Cassiel: Sim, e poder de repente entusiasmar-se com o mal. Ser contaminado pelos demônios de todos os passantes quando eles passarem por você e finalmente sair pelo mundo em caça... tornar-se um selvagem!

Daniel: Ou finalmente sentir como é tirar os sapatos embaixo da mesa e esticar os dedos dos pés, pés descalços, assim.

Cassiel: Ficar sozinho! Deixar acontecer! Permanecer sério! Podemos ser selvagens apenas na medida em que permanecemos necessariamente sérios. Nada além de observar, colecionar, testemunhar, reconhecer, salvaguardar! Permanecer espírito! Permanecer à margem! Permanecer em palavra!

Este diálogo é o elemento mais comprobatório de que a procura de nossa personagem principal não está orientada principalmente pela busca de um amor, mas sim pela busca de uma identidade, através da construção de experiências sensíveis. O andamento do filme, até aí, traduz-se na apresentação deste problema, aparentemente sem solução. Um questionamento realmente existencial.

4 Tempo poético

A fábula (BORDWELL, 1985, p. 49) do filme é composta por apenas três dias e duas noites. A condensação de elementos deste tempo dentro de um *syuzhet* (op.cit., p. 49), entretanto, é tão grande que nos dá a impressão de que estamos vendo passar muito mais tempo. Esta percepção se deve não só à estrutura narrativa do filme, mas também, talvez principalmente, ao poema no filme.

Não existem *flashbacks* no meio da narração, não há cortes, acelerações ou efeitos que tais para construção temporal. Temos a impressão de que o tempo é contínuo e ininterrupto. Mas não é bem assim. O poema, embora de gênero lírico, possui também um tempo narrativo. Claro que, acima de tudo, é um tempo lírico, de reflexão (quando a criança era criança), mas não deixa de contar uma história (quando a criança era criança, ela não sabia que ela era criança). Uma “narrativa dentro do lírico”. Este tempo é o passado. Então, durante o filme, sabemos que alguma coisa está sendo referida em um tempo que já transcorreu ou que está na memória da voz que declama o poema, que é a voz de Daniel. Aliás, as vozes (portanto, a palavra) são a principal trilha sonora do filme. Há também diversos momentos de silêncio absoluto e contemplação, dependentes exclusivamente da imagem para passar sua mensagem. Outros momentos de intenso diálogo. Todos intencionalmente coordenados para que tenhamos a percepção da comunicação angelical.

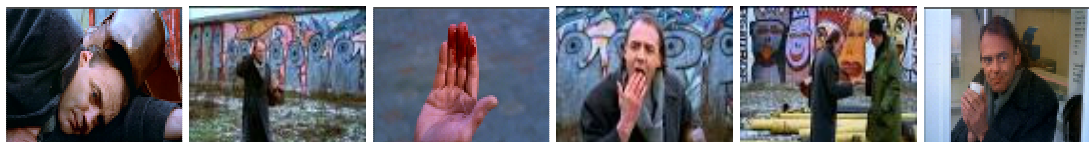
Aqui voltamos ao fato de que alguns versos são declamados e outros cantados. Isso intencionalmente gera a percepção de que a voz lírica ou o sujeito “muda”, “transforma-se”. Os versos declamados dão a impressão de serem lidos por um adulto. Já os versos cantados dão mais a impressão de serem lidos (cantados) por uma criança. Até parece que o adulto que lê os versos está falando “a respeito de uma criança” e, de repente, torna-se ela mesma (torna-se a criança), como num discurso indireto livre ou num fluxo de consciência. Esta identificação entre a voz do poema e a criança em seu conteúdo é a mesma que ocorre entre o anjo (a quem pertence a voz) e as personagens-crianças no filme. Este dado não é gratuito, já que o anjo está nos participando em uma reflexão sua a respeito de, talvez, sua própria infância.

Ainda um fato fílmico relevante para nossa percepção é o fato de que o filme quase todo é exibido em preto e branco, tornando-se colorido apenas nos poucos momentos em que Daniel tem contato com Marion, a trapezista por quem ele se apaixona:



Esta é uma metáfora para nos colocar no lugar dos anjos e sentirmos a experiência deles de visão, diferente da dos seres humanos.

E posteriormente, quando ele deixa de ser um anjo para se transformar em um ser humano, momento a partir do qual tudo fica colorido:



Havíamos dito, no primeiro item, que além da busca pelo amor, Daniel busca algo mais. Esta seqüência de quando ele acorda humano, sem asas, quando nós, expectadores, já enxergamos cores no filme, é quando temos a noção do que é que ele procurava. De uma única vez ele experimenta diversas sensações jamais sentidas: frio, dor (pois sua armadura de anjo cai sobre sua cabeça, machucando-a), paladar (experimenta o próprio sangue), cor (vê que o sangue é vermelho, aprende as cores das pixações do muro de Berlim). Em seguida, com as moedas que ganhou do passante, toma um café quente, experimentando o prazer (humano) da ingestão de um alimento. A expressão no rosto da personagem em todos estes eventos é de um misto entre alegria e assombramento, quase um arrebatamento, ou como os alemães diriam, um sentimento de *Erstaunen*.

Sua busca por Marion vem **após** esses momentos. E as sensações humanas lhe dão cada vez mais vontade de vida, independente de encontrar ou não Marion. Finalmente ele a encontra e o que se dá depois é a explicação de todos os elementos inquietantes anteriormente aparecidos no filme.



Daniel e Marion encontram-se numa noite, num concerto de *rock* e os vemos na manhã seguinte: Daniel segurando uma corda na qual Marion está fazendo acrobacias circenses. Enquanto os vemos, ouvimos a voz de Daniel, que era *off*, mas agora é **fora de campo**³, dizendo o seguinte:

Imagens em cena:	Original alemão:	Tradução (livre):
	<i>Etwas ist geschehen es geschieht immer noch. Es ist verbindlich! Es war in der Nacht, und es ist jetzt am Tag. Jetzt erst recht. Wer war wer? Ich war in ihr... und sie war um mich. Wer auf der Welt kann von sich behaupten, er war je mit einem anderen Menschen zusammen? Ich bin zusammen. Kein sterbliches Kind wurde gezeugt, sondern ein unsterbliches gemeinsames Bild. Ich habe in dieser Nacht das Staunen gelernt. Sie hat mich heimgeholt, und ich habe heimgefunden. Es war einmal. Es war einmal, und also wird es sein. Das Bild, das wir gezeugt haben, wird das Begleitbild meines Sterbens sein. Ich werde darin gelebt haben.</i>	Algo aconteceu E ainda acontece. É algo amável! Foi durante a noite, E agora é durante o dia. Agora já direito. Quem era quem? Eu estava nela... e ela estava ao meu redor. Quem no mundo poderia dizer, que estava com outro ser humano? Eu estou. Nenhuma criança mortal foi gerada, e sim uma imagem imortal unificada. Eu nessa noite aprendi o espanto. Ela me trouxe para casa e eu encontrei minha casa. Foi uma vez. Era uma vez, e assim será. A imagem que nós geramos será a imagem que acompanhará minha morte. Eu terei vivido nela.

³ “**som in**: a fonte do som (palavra, ruído ou música) é visível na tela (som *sincrônico*); **som fora de campo**: a fonte do som não é visível na imagem, mas pode ser situada imaginariamente no espaço-tempo da ficção mostrada (som *diegético*); **som off**: emana de uma fonte invisível situada num outro espaço-tempo, que não o representado na tela (som *extra-diegético* ou *heterodiegético*)”. CHION apud VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ (1994, p. 47-48).

	<i>Erst das Staunen über uns zwei, das Staunen über den Mann und die Frau hat mich zum Menschen gemacht. Ich... weiss... jetzt, was... kein... Engel... weiss..</i>	Antes o espanto sobre nós dois, o espanto sobre o homem e a mulher me tornou humano. Eu... sei... agora, o que... nenhum... anjo... sabe...
--	---	---

No início do filme, a voz de Daniel era *off* porque realmente não fazia parte da história narrada, era já um narrador distanciado, narrador extra-diegético. Até mesmo na cena em que Daniel está rodando a corda para Marion fazer suas acrobacias, quando ouvimos a voz, trata-se ainda de voz *off*. A voz só é *fora de campo* quando voltamos a ver, agora, no fim do filme, **a folha em branco do papel**. E esta mesma voz, que era *off*, e passou a ser *fora de campo*, torna-se uma voz *in* no momento em que podemos ver a caneta-tinteiro escrever no fim, pois ela está sendo segurada por Daniel, que é quem está falando, portanto, é um personagem visível (ainda que apenas sua mão seja visível) em cena, e a voz é mostrada ao mesmo tempo.

No início do filme, também vemos a mão de Daniel (representando ele todo) e ouvimos sua voz. Porém, a imagem da escrita não está sincronizada com a fala. O poema está muito mais acelerado na voz do que na escrita. A voz está contando uma coisa que já aconteceu há muito tempo. Portanto, a primeira cena é a introdução de um *flashback* que, aliás, é o filme todo. Em outras palavras: no início do enredo, a voz está distante daquilo que está sendo contado; é a voz de um narrador. No fim, a voz está de fato acompanhando a cena da personagem escrevendo “esse relato em forma de poema”. O poema são as lembranças recentes do narrador-personagem.

Porém, no início do poema, estas lembranças são mais uma reflexão sobre a criança e sobre como ela era quando ela era criança. Indo para o meio do poema, temos a mudança de um eu-lírico que reflete sobre uma criança (sobre uma terceira pessoa), para um eu-lírico que reflete sobre si mesmo (“Por que eu sou eu e por que não você?”). Chegando ao fim do poema, temos o convicto relato de experiências próprias (“Eu estava nela e ela estava ao meu redor” / “Eu nessa noite aprendi o espanto” etc.). E, mais importante, nos dois últimos versos do poema, que são perfeitamente sincronizados na imagem entre voz e escrita, aparece pela única vez a palavra “agora”: “Eu sei agora o que nenhum anjo sabe”, servindo para mostrar que tudo quanto foi relatado poeticamente no transcorrer do poema (e do filme!), termina aí, nesse momento, nesse “agora” do narrador-personagem, fazendo coincidir momento final do enredo (*syuzhet*) e momento final da fábula.

Adorno (1974, p.70) explica que “o eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como o oposto ao coletivo, à objetividade”. A busca do anjo Daniel por uma sua identidade passa, pois, pelo processo poético, lírico, de reflexão sobre suas vivências enquanto anjo e enquanto ser humano.

Conclusão

No texto “A alma do cinema” (MORIN, 1957), vemos que a ligação entre o mundo objetivo e nós se dá, necessariamente, através de uma relação subjetiva que passa por processos de identificação e projeção.

Os processos de projeção são o automorfismo, o antropomorfismo e o desdobramento. O processo de identificação é o cosmomorfismo. E o processo de projeção-identificação é o antropocosmomorfismo.

Resumidamente, no processo de projeção chamado automorfismo, eu me projeto em tudo (tudo é puro para os puros, e tudo é impuro para os impuros); no antropomorfismo, eu projeto minhas características (humanas) em tudo quanto não é humano; finalmente no processo de

projeção chamado desdobramento, ocorre a alienação (até estados psíquicos alterados como a alucinação, por exemplo, são um processo de desdobramento: me vejo fora de mim). Já no processo de identificação (cosmomorfismo), absorvo o mundo ao me identificar com ele. E, por fim, no processo de antropocosmomorfismo, não apenas me identifico com o mundo, mas também com os outros seres humanos, passando por uma identificação total e passando por todos os processos tanto de identificação quanto de projeção.

Morin nos dirá que estes processos psicológicos todos podem ser subjetivos ou mágicos. Retifiquemos, porém, que todo processo psicológico é subjetivo, inclusive os mágicos, pois tudo, absolutamente tudo no processo de apreensão do mundo passa, necessariamente, pelo homem que o percebe. Mas, voltando à teoria de Morin, concordemos que existe, sim, diferença entre os processos subjetivos pura e simplesmente e os processos subjetivos mágicos: no processo subjetivo “puro e simples”, criamos nosso imaginário a partir da nossa relação subjetiva com o mundo altamente contaminada por nosso repertório individual e coletivo já acumulado, o que pode “trair” nossa percepção, pois dependemos dos nossos sentidos e dessa bagagem. Já nos processos (subjetivos) mágicos, temos o duplo, a metamorfose, a analogia, a possessão: a coisa é o que ela é.

Como diz Morin, “historicamente, é a magia o primeiro estágio, a visão cronologicamente primeira da criança ou da humanidade na sua infância e, em certa medida, do cinema: tudo começa, sempre, pela alienação...”, pois a criança não faz ainda os processos psicológicos subjetivos de deformação da realidade objetiva como fazemos. Em compensação, ainda não cria valores e julgamentos, não se apropria daquela realidade subjetivamente e não cria seu imaginário. Novamente, ao que diz Morin acrescentemos ainda que a criança apropria-se sim subjetivamente, porém de maneira definitivamente diferente e menos “contaminada” que o adulto, afinal o repertório e a identidade da criança são meramente incipientes ainda.

Esse processo psicológico **mágico** (da criança) é aquele pelo qual passa o anjo Damiel até se tornar humano. É aquele pelo qual passam também as crianças. Daí a identificação entre elas e os anjos. A visão mágica do mundo, a visão de que aquilo que apreendemos de fato existe como tal, é a visão primeira da humanidade, da criança, e também é nossa visão no cinema, e na poesia!

O próprio Morin ainda vai nos lembrar de que “o lirismo, como nos mostra a poesia, serve-se naturalmente das mesmas vias e linguagem que a magia.” Esta, diz ele, é a visão pré-objetiva do mundo, um estado pré-subjetivo de afetividade. Quando evoluímos ao antro-po-cosmomorfismo, o que temos é o imaginário (através da relação subjetiva com o mundo), pois a evolução “desmagifica” o universo e interioriza a magia. Desmagifica as coisas, as pessoas, e nossa relação com eles.

O sentimento do amor é uma projeção-identificação por excelência, um processo projeção-identificação supremo, pois “identificamo-nos com o ser amado, com suas alegrias e tristezas (...), nele nos projetamos. (...) As suas fotografias, as suas bugigangas (...), tudo está penetrado pela sua presença. Os objetos inanimados estão impregnados da sua alma e obrigam-nos a amá-los” (MORIN, 1957) e por isso, por exemplo, Damiel rouba uma pedra do *trailer* de Marion (ainda que a roube apenas magicamente, já que a pedra continua lá, e o que o anjo leva consigo é apenas a idéia mágica da pedra em suas mãos, pois verdadeiramente não pode nem sequer tocar a pedra). É por isso também que o anjo evolui em sua relação subjetiva com o mundo, tornando-se humano na medida em que evolui seu amor por Marion.

Marion – ela própria – também tem sua oscilação entre momentos mágicos e momentos subjetivos. Os mágicos ela vivencia quando está no espetáculo (afinal, no espetáculo, como acabamos de ver, o estado psicológico mágico é aflorado em detrimento do subjetivo) e também quando ela sonha a certa altura do filme (não por acaso, sonha com Damiel), pois o sonho é, também, um momento em que nossa percepção subjetiva que deforma a realidade objetiva dá lugar, em maior ou menor grau, à percepção mágica das coisas e do mundo à nossa volta.

Por fim, o mais surpreendente deste filme-poema é o fato de que a linguagem cinematográfica tanto quanto a poética foram colocadas a serviço da **criação de um significado mágico para nós**, expectadores, na medida em que o cinema nos permite sonhar acordados e entrar no estado pré-objetivo de percepção, ou seja, no estado mágico da nossa psique, através do escuro da sala de cinema e do pacto ficcional que fazemos quando entramos nela, ou quando “entramos num poema”, pois “no espetáculo, tudo passa facilmente do grau afetivo ao grau mágico (ou no sonho)” (ibidem).

“Recebendo” este poema-filme ou este filme-poema, passamos pelo mesmo processo de evolução da visão mágica para a visão subjetiva pelo qual passam as crianças, pelo qual passou o anjo Daniel. Nós, receptores da obra, graças à maneira pela qual ela foi concebida, trilhamos os mesmos passos, primeiramente aceitando a ficção do anjo na terra, depois identificando-nos com ele ou com seu amigo Cassiel, ou com quaisquer das inúmeras personagens anônimas, ou com Marion, ou com o tema geral da fábula, passando já a um processo de cosmomorfismo e, por último, quando Daniel se torna humano e, portanto, **acaba a magia**, passamos a nos projetar-identificar pelo processo de antropro-cosmomorfismo, ou seja, pela **visão subjetiva, não mais mágica**, pois não o entendemos mais como um anjo, nem entendemos mais Marion como um espetáculo. Entendemo-lo como um homem buscando a felicidade em sua vida. Entendemo-la como uma mulher buscando a felicidade em sua vida. E entendemos a ambos como um homem e uma mulher procurando ser felizes um com o outro.

Não é uma coincidência que justamente estas duas personagens se identifiquem. Tanto um como a outra tinham os mesmos conflitos interiores de identidade. E isso converge com a idéia de que nós procuramos, em geral, ficar próximos de pessoas com características próximas das nossas, com quem possamos justamente nos identificar.

Para Daniel, particularmente, a questão é muito mais relevante, já que ele não apenas não possuía uma identidade, como também não possuía nem mesmo os instrumentos para alcançá-la, como um corpo, por exemplo:

“O ‘corpo’ parece uma noção simples, particularmente se comparado a conceitos como ‘eu’ e ‘auto-identidade’. O corpo é um objeto em que todos temos o privilégio de viver ou somos condenados a viver; fonte das sensações de bem-estar e de prazer, mas também das doenças e das tensões. Entretanto, (...) o corpo não é só uma entidade física que ‘possuímos’, é um sistema de ação, um modo de práxis, e sua imersão prática nas interações da vida cotidiana é uma parte essencial da manutenção de um sentido coerente de auto-identidade”. (GIDDENS, 2002, p. 95).

O fato de que, ao ganhar um corpo, passar pelas experiências todas por que passou, Daniel tenha resolvido relatar tudo através do poema, confirma ainda que:

“Fica claro que a auto-identidade, como fenômeno coerente, supõe uma narrativa – a narrativa do eu é explicitada. Manter um diário e trabalhar numa autobiografia são recomendações fundamentais para sustentar um sentido integrado do eu”. (GIDDENS, 2002, p. 73).

“A autobiografia é uma intervenção corretiva no passado, e não uma mera crônica de eventos passados. Um de seus aspectos, por exemplo, é ‘acalantar a criança que fomos’” (GIDDENS, 2002, p. 72).

Finalmente, lembremos que assim que aparentemente a problemática se solucionou, a última fala do filme é a voz de Marion dizendo “*Nous sommes embarqués*” (Nós embarcamos), fazendo tanto uma menção a uma continuação desse filme (continuação esta que será o filme “Tão perto, tão longe” de Wenders, filmado posteriormente, em 1993), como também uma continuação no sentido filosófico de que a evolução do estado mágico para o estado subjetivo e, portanto, para a criação de suas identidades, é apenas o começo, já que a identidade não é nem pode ser um caráter histórico e estanque da personalidade de um indivíduo, mas sim um estado em constante mutação e passível

das intervenções do próprio sujeito tanto quanto do mundo sensível: as coisas e as pessoas ao seu redor.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AUMONT, Jacques *et alii*. **A estética do filme**. 3ª edição. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- HANDKE, Peter; WENDERS, Wim. **Der Himmel über Berlin – ein Filmbuch**, 5ª edição, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SACKS, Oliver. **Ver ou não ver**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul. **L'imaginaire**. Paris: Editions Gallimard, 1940.
- _____. **L'imagination**. Paris: Presses Universitaires de France, 1936.
- MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990.
- _____. **Emotion Pictures**. Lisboa: Edições 70, 1986.