



Significação: revista de cultura
audiovisual
E-ISSN: 2316-7114
significacao@usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

Avancini, Atílio
Asas da história, anjos do desejo
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 39, núm. 38, julio-diciembre, 2012, pp.
227-246
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766000011>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc



Asas da história, anjos do desejo

//////////

Atílio Avancini¹

1. Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
E-mail: avancini@usp.br

Resumo

Análise de leitura que o filme *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders, faz da cidade de Berlim, ressaltando a sintonia do projeto audiovisual com os escritores Walter Benjamin e Rainer Maria Rilke. Observa-se a cidade alemã dividida e fragmentada pelos traumas de guerra, mas diante da iminente queda do muro de Berlim. Na narrativa cinematográfica, a figura benjaminiana do “anjo da história” sustenta a ideia do conhecimento articulado pela luz da verdade e do amor e pela insustentabilidade da concepção histórica baseada na supremacia dos vencedores.

Palavras-chave

Cinema, fotografia, audiovisual, cotidiano urbano, história cultural.

Abstract

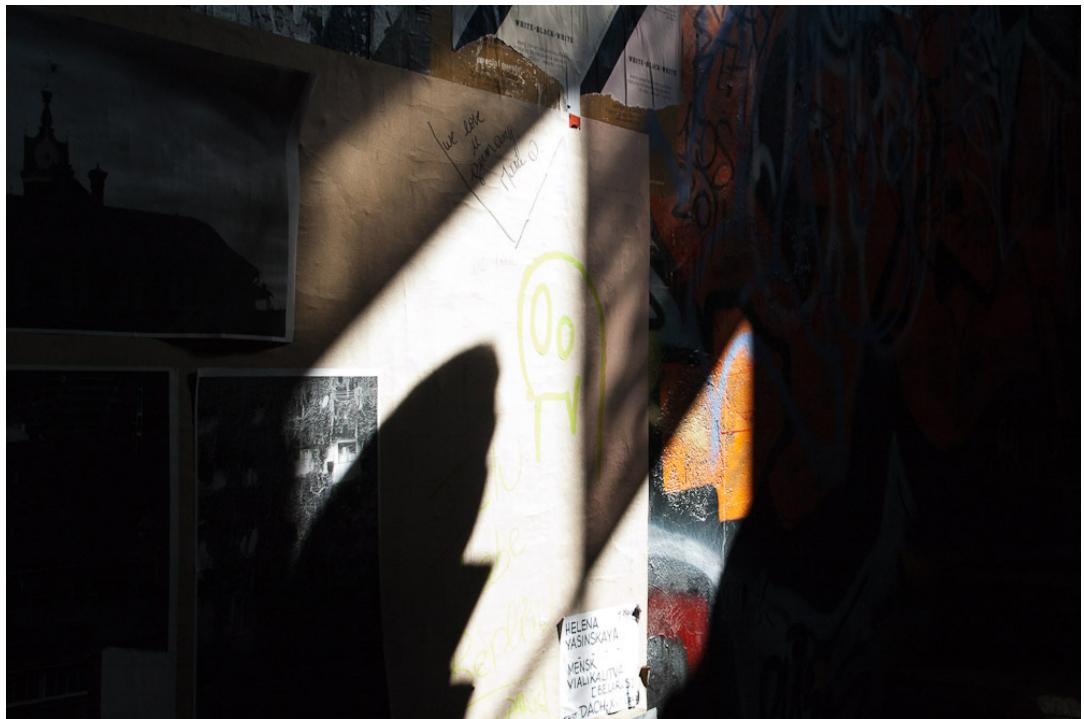
Analysis of the reading that the film *Wings of Desire* (1987), directed by Wim Wenders, does of the city of Berlin, emphasizing the harmony of audiovisual project with the writers Walter Benjamin and Rainer Maria Rilke. We can note the German city divided and fragmented by the war trauma, but also waiting for the imminent fall of the Berlin Wall. In the filmmaking narrative, the figure of Benjamin's "angel of history" supports the idea of knowledge articulated by the light of the truth and the love and the "unsustainability" of conception based on historical supremacy of winners.

Keywords

Cinema, photography, audiovisuality, everyday life urbanity, cultural history.

Walter Benjamin dá pouco valor à descrição minuciosa dos fatos históricos do passado, sob o ponto de vista dos vitoriosos, a partir do tradicional procedimento aditivo e causal. O historicismo utiliza a massa acumulativa dos fatos. E interliga o tempo, entre os momentos do passado humano, como o fio de contas do rosário entre os dedos. O estofo do que pode ser compreendido historicamente contém em seu interior a espacialidade do tempo, que é semente preciosa. Mas que se torna potencialidade insípida.

Em oposição ao materialismo histórico, há o verdadeiro historiador, que capta a configuração do passado, fundando um “agora” com base nas forças ocultas de espaços internos. A maestria de despertar no passado as centelhas da esperança é um privilégio do pesquisador interessado em rever uma época, procurando esquecer as fases posteriores da história e evitando uma relação de empatia com a história oficial. A chave do conhecimento, por via da apropriação das reminiscências, acontece como *insight*, que se articula de modo similar à luz veloz do *flash* ou do flagrante fotográfico. “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 2008, p. 224).



Galeria Tacheles.
Foto: Atílio Avancini¹

Os vencedores participam, de certo modo, de um cortejo triunfal. E os despojos são percebidos como bens culturais. Pois a cultura é também um monumento à barbárie advinda dos grandes e anônimos gênios criadores. “E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2008, p. 225).

1. As imagens deste artigo são fotografias de rua produzidas em Berlim (Alemanha) entre os dias 7 e 10 de abril de 2012. Foram registradas com câmera digital Nikon D70s (35 mm; 1,8) e processadas eletronicamente pelo autor.

Como reler, por via do cinema, a cidade de Berlim com seu símbolo mais marcante do pós-guerra ainda erguido — o Berliner Mauer (muro de Berlim) — e prestes a ser destruído? Para o diretor alemão, identificado com o seu objeto de análise, encarar esse espelho cultural é como se (re)ver. Wim Wenders, para não ser superficial e fugir do embate, realiza tal projeto como se estivesse diante do Gênesis bíblico: “No princípio criou Deus o céu e a terra”. E para tamanho desafio conta com o suporte de dois escritores-chave: Walter Benjamin (1892-1940) e Rainer Maria Rilke (1875-1926).

Asas do desejo

O pensamento dos escritores europeus Benjamin e Rilke é elemento inspirador, mediático e organizador da produção da obra cinematográfica *Asas do desejo* (*Der Himmel über Berlin* – O céu sobre Berlim), realizado em Berlim pela Road Movies, em 1987. *Asas do desejo* recebeu, entre outros, os prêmios de Direção no Festival de Cannes e de Filme e Fotografia da Academia de Cinema da Alemanha. O trio formado por Werner Herzog (1942), Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) e Wim Wenders (1945) é protagonista do cinema experimental alemão do pós-guerra. Os diretores fazem parte do Novo Cinema Alemão, caracterizado por baixos orçamentos, pelas influências da Nouvelle Vague francesa e pela união entre autor e objeto.

A retomada de Berlim, por meio de sua decupagem e de seu registro fotográfico, se faz perceptível na organização sequencial narrativa de *Asas do desejo*. O muro poderia sinalizar um dos últimos momentos da visibilidade da face materializada do mal? Ou da polaridade política entre a esquerda e a direita? Ou, ainda, da sociedade racional que impõe o mensurável, o previsível e o verificável? Em paralelo aos conceitos benjaminianos, este artigo não se estende à descrição do roteiro, mas se concentra na compreensão do jogo de metáforas em que ora a história humana representa Berlim, ora Berlim representa a história humana.

Uma das técnicas utilizadas pelo cineasta alemão está no embate visual entre o mono e o policromático da fotografia, que é produzida pelo francês Henri Alekan (1909-2001); na linguagem da câmera, com contraposições entre os ângulos altos (mergulho), por via dos olhares aéreos da cidade, e baixos (contramerengulho), valorizando a dimensão mística dos anjos; e na dialética entre movimentos de ascensão e queda, passado e presente, crianças e velhos. Ou seja, o jogo contraditório busca refletir a história de Berlim.

Em 1987, o “muro da Vergonha” (considerado assim pelos alemães do oeste) ainda está erguido e separa fisicamente a cidade. O Berliner Mauer (1961-1989) é o símbolo mais marcante da Guerra Fria, dividindo duas cidades (Berlim Ocidental e Berlim Oriental), dois países (República Democrática Alemã e República

Federal da Alemanha) e dois mundos geopolíticos (Estados Unidos da América e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas). *Asas do desejo* vai além, ao retratar a separação e o isolamento do homem moderno não apenas no sentido físico mas também na dimensão política, cultural e artística.

Impulsionado pela imaginação de Wenders — que por sua vez é influenciado pelas leituras de Rainer Maria Rilke —, Alekan cria uma tensão imagética voltada aos contrapontos visível-invisível, teoria-prática, bem-mal, tradição-modernidade, leveza-inquietação e sonho-pesadelo, que dominam o filme. Acostumado com o cinema de autor e antigo colaborador de Jean Cocteau (1889-1963), Alekan ainda assina dois projetos urbanísticos de iluminação em Paris: o Butte Montmartre (*18ème arrondissement*) e a linha 14 de metrô (Saint-Lazare-Olympiades). “Todas as cenas que se passam no ‘bunker’ de *Asas do Desejo* foram preparadas pela luz e somente em seguida Wim Wenders situou a ação. Isso é o contrário do que é feito habitualmente” (FOLHA DE S. PAULO, 2011).

O uso da linguagem cinematográfica busca discutir a ideia dual (guerra-paz ou inferno-céu) da palavra “concentração”. Pois, de um lado, aparece o campo de concentração das construções nazistas, usado para confinar e exterminar opositores políticos, judeus, ciganos, homossexuais e prisioneiros de guerra. Por outro lado, se evidencia o aperfeiçoamento da trapezista circense, orientada pelo seu treinador: “Concentre-se Marion! É preciso trabalhar duro para ter um voo seguro! Preste atenção!”.

A música também está incorporada a esse processo dicotômico. Jürgen Knieper (1941), responsável pelas trilhas orquestrais de Wenders, assina a criação musical do filme, mesclando o clássico e o popular. Na cena final, em torno da manifestação de amor (masculino-feminino) entre o anjo encarnado Dammiel e a trapezista Marion, há o contraponto do som *underground* da banda The Bad Seeds, com a participação do cantor Nick Cave, na casa berlimense Esplanade. O gênero musical popular criado pelos norte-americanos em torno da guitarra elétrica, *rock and roll*, acolhe mais o clima final (sereno e romântico) do que a sonoridade local e erudita, enraizada nas tradições da música secular e litúrgica europeia.

Asas do desejo é diálogo entre a vida física-espiritual e a infância-maturidade. O roteiro do escritor austríaco Peter Handke (1942), adaptado à visão do poeta, nascido em Praga, Rilke, é marcado pela reflexão existencialista, que busca a união transcendental do homem. Os versos de celebração da inocência infantil (e angelical) interagem com o entusiasmo da maturidade face aos desencantos do homem moderno. A narração dos quatro blocos de versos a seguir — produzidos cinematograficamente a partir da mão que escreve com caneta tinteiro e da recitação — alinha a organização das imagens sequenciais dentro da temática do contar histórias:

Quando a criança era criança, andava balançando os braços. Desejava que o riacho fosse rio, que o rio fosse torrente e essa poça, o mar. Quando a criança era criança, não sabia que era criança. Tudo era cheio de vida, e a vida era uma só. Quando a criança era criança, não tinha opinião, não tinha hábitos, sentava-se de pernas cruzadas, saía correndo, tinha um redemoinho no cabelo e não fazia pose para fotos.

Quando a criança era criança, era tempo dessas perguntas. Por que eu sou eu e não você? Por que estou aqui e por que não lá? Quando começou o tempo e onde termina o espaço? Será que a vida sob o sol nada mais é que um sonho? Será que o que vejo, escuto e cheiro não é apenas uma miragem do mundo anterior ao mundo? Será que realmente existem o mal e pessoas malvadas? Como é possível? Eu, que sou eu, não existia antes de existir. E no futuro eu, que sou eu, não serei mais quem eu sou.

Quando a criança era criança, detestava espinafre, ervilhas, arroz-doce e couve-flor refogada. Agora ela come de tudo, e não apenas porque precisa. Quando a criança era criança, acordou numa cama estranha, e hoje isso é frequente. Muitas pessoas lhe pareciam bonitas antes; hoje é raro, só com sorte. Tinha uma visão clara do paraíso; hoje consegue apenas supor. Não conseguia imaginar o nada; hoje treme ao pensar. Quando a criança era criança, brincava com entusiasmo. Hoje, só se entusiasma quando seu trabalho está envolvido.

Quando a criança era criança, vivia de maçãs e pão, e ainda é assim. Quando a criança era criança, amoras caíam em suas mãos, e ainda é assim. As nozes deixavam sua língua áspera, e ainda o fazem. Ao chegar ao topo da

montanha, queria outra mais alta. Em cada cidade, deseja outra cidade maior. E ainda o faz. Subia nas árvores para colher cerejas com grande alegria, como hoje. Ficava tímida diante de estranhos, e ainda fica. Aguardava a primeira neve e continua aguardando. Quando a criança era criança, atirou uma lança de madeira contra uma árvore, a qual tremula ali ainda hoje.



Rastros de sentidos

Konzerthaus Berlin.
Foto: Atílio Avancini

Narrar histórias para Roland Barthes (1915-1980), semiólogo francês, é criar harmonia com a vida. É tocar a sua essência. O cinema, transformado em discurso, é mensagem cultural de uso social. Compreende-se o cinema, bem como a fotografia, sob quatro práticas: mensagem mítica (revela o que os seres humanos têm em comum); mensagem alusiva (evoca algo sem fazer expressamente menção a ele); mensagem mnemônica (auxilia a mente pelo princípio de memorizar dados); mensagem pedagógica (conduz ao saber específico e à mente reflexiva). *Asas do desejo* busca atuar na mesma direção literal do termo pedagogo, cujo significado etimológico na Grécia Clássica é guiar, conduzir.



Escultura de Frank Meisler: *Trains to life, trains to death* (1938-1945).

Foto: Atílio Avancini

Na perspectiva de que o objeto cinema atua criativa e esteticamente a partir da visão interpretativa do mundo, utiliza-se o método teórico do alemão Erwin Panofsky (1892-1968) — aplicado às imagens pictóricas — para analisar os significados da narrativa cinematográfica. Vale ressaltar que o princípio analítico desse método não deve eliminar outras possibilidades, de diferentes abordagens. Toda a imagem, seja imobilizada, seja em movimento, tem um pensamento. Busca-se a palavra interpretativa que cria condições para melhor alçar a representação cinematográfica. Pois o dispositivo cinema atua como jogo dual de luz e sombra sob uma dimensão tricotômica complexa (imagem, palavra e som).

Como interpretar a linguagem cinematográfica? O método teórico de Panofsky se fundamenta em três etapas: descrição, análise cultural, interpretação. Cada uma dessas premissas — que, nesse caso, são aplicadas simultaneamente — deve ser seguida de outras possíveis aproximações para permitir diferentes matizes de

sentido. Tal método possibilita, a partir das categorias semióticas de Charles Sanders Peirce (1839-1914), relacionar nas imagens o ícone (reconhecimento por correspondência analógica) e o símbolo (ideias abstratas a partir de convenções culturais) para alçar a leitura interpretativa da mensagem.

Muro a ser ultrapassado

Dammiel (Bruno Ganz) e Cassiel (Otto Sander) são dois anjos que protegem as pessoas de Berlim. Escutam seus sentimentos e reflexões. Impedem o pessimismo vigente e desejam confortar a solidão. Vestidos como seres humanos, em pleno inverno europeu, passeiam de sobretudo e cachecol e usam os cabelos presos, do tipo rabo de cavalo. Apenas as crianças podem ver os anjos. Há o desejo de auxiliar pessoas, mas sem interferir no livre arbítrio de cada ser. Afinal, as ações humanas são sempre processos transformadores. A sugerida ambiência imaterializada das duas criaturas angelicais é formada em torno da síntese concentradora do preto e branco. Anjos e crianças transitam nesses dois mundos (cor e preto e branco), não havendo para eles qualquer fronteira, barreira ou divisão.

Mas Berlim está no espaço transitório para voltar a ser cidade livre. O muro é dispositivo militar a ser transposto, o que representa uma busca pela unidade. E um passo em direção à economia globalizada. Inseridos num carro novo conversível (símbolo de riqueza, ostentação e liberdade), Dammiel afirma a Cassiel (sentado no banco do motorista) que está cansado da existência eternamente espiritual. E se empolga com o explosivo afastamento do mal e dos demônios que rondam Berlim. “Não quero pairar para sempre, quero sentir um certo peso que ponha fim à falta de limite e me prenda ao chão, eu gostaria de poder dizer ‘agora’ a cada passo, a cada rajado de vento”.



Grafite no Berliner Mauer.
Foto: Atílio Avancini

Dammiel e Cassiel estão a vaguear entre leitores e pesquisadores numa biblioteca pública de Berlim, a Staatsbibliothek zu Berlin. O prédio modernista com pé-direito alto, janelas amplas e grandes luminárias circulares valoriza o templo do saber e do conhecimento. Cassiel pega o lápis de um estudante e encontra nas escadas de mármore um velho leitor chamado Homer (Curt Bois). Aqui Wenders, inspirado em Benjamin, cita Heródoto, “pai da história” e símbolo do narrador (do alemão, *erzähler*). Homer faz reflexões sobre a revelação do sentido das palavras e das frases. “Musa, conte-me sobre o contador de histórias. Nos confins do mundo, para a criança e para o ancião. Com o tempo, os ouvintes tornaram-se leitores. Não se sentam mais em círculo, mas sozinhos. E um desconhece o outro. Sou um velho de voz fraca, mas o conto continua brotando do meu interior.”.

Enquanto Cassiel está entretido com o narrador na biblioteca, o inquieto e curioso Dammiel se encanta com as crianças, flanando pelas ruas de Berlim. Lá, ao longe, avista a lona do circo Alekan,

que, em função de crise financeira, vive o fim de um sonho. Nesta noite de lua cheia, será a sua apresentação derradeira. O anjo adentra a arena e logo admira a bela mulher loira no alto do trapézio, a circense Marion (Solveig Dommartin), trajando asas de anjo. Cassiel segue seus movimentos extasiado. E escuta seus pensamentos. Marion desce do trapézio e “cai na real” da crise como desafio pessoal. Senta-se sobre o capô de um automóvel preto dos anos de 1930 e não se reconhece mais artista. Está só e triste. Espera ouvir palavras estimuladoras para o “voo seguro” da derradeira noite (a mão do anjo Cassiel toca seus ombros, ao som de acordes musicais). Ela então coloca as suas asas de anjo nas costas do acordeonista do circo. Nascerão outras asas da história no lugar das velhas? “Basta levantar a cabeça que vejo o mundo à minha frente e enche meu coração. Quando criança, eu queria viver numa ilha. Ser mulher sozinha e poderosa.”

Marion continua reflexiva e adentra seu *trailer* só. Coloca um *long-play* no toca-discos e se acomoda na cama. Percebe que está falando com alguém (o plano-sequência mostra a sua penteadeira repleta de fotografias e lembranças pessoais, como a fita do Nosso Senhor do Bonfim da Bahia — símbolo da fé). A trapezista, enquanto se veste, sente uma crescente onda de amor. Cassiel responde (invisivelmente para Marion) por gestos faciais e expressões corporais. Na cena, há uma pequena inserção da cor no enquadramento em torno da musa circense, que bem representa a transição da cidade alemã. “Berlim. Aqui sou estrangeira, mas tudo me é familiar. Seja como for, não se pode fugir, existe um muro.”. O anjo sofre de amor no céu sobre Berlim, fascinado pelo desejo, mas sem poder tocar o corpo da trapezista. Algo novo está para acontecer.



Anjo da história

Grafite no Berliner Mauer.

Foto: Atílio Avancini

Assistido por Cassiel na biblioteca, o sábio Homer aprecia o livro de imagens de August Sander. Livro e fotografia, além do próprio cinema, personificam a força salvadora da memória. Vale ressaltar que o fotógrafo alemão August Sander (1876-1964), no final de 1910, inicia mapeamento caracterizado pelo perfil social e antropológico do povo alemão. Registra vários tipos de profissional: circenses, operários, soldados, ciganos, cozinheiros, professores, políticos, agricultores e até desempregados. “Na fotografia social, o significado do que está sendo representado é mais importante do que o cumprimento de regras estéticas de forma e de composição” (KRAMER, 1980, p. 30).

Mas a obsessão nazista acredita no estereótipo facial do homem alemão; desse modo, o estudo de Sander é classificado como suspeito pelo sistema ditatorial. Em 1934, retiram de circulação o seu livro, *O rosto da época*, e destroem todo o seu arquivo de 40 mil negativos em preto e branco. Por sua vez, outro livro de fotografia,

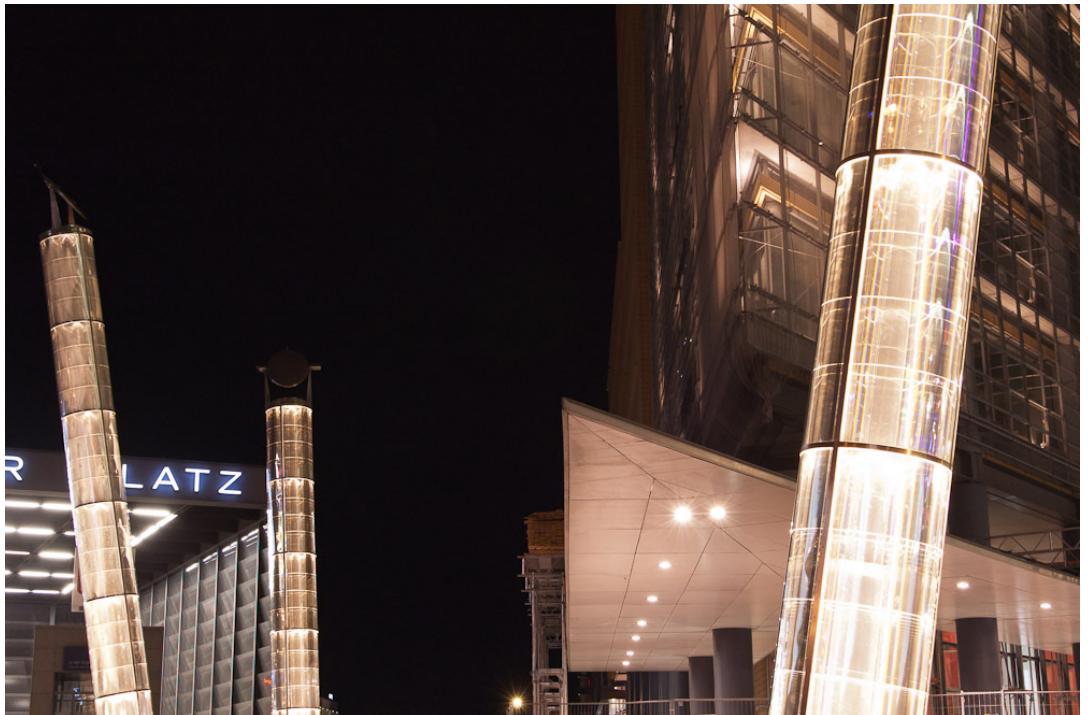
O rosto do povo alemão, de Erna Lendvai-Dircksen, é endossado pelo aparelho fascista, fazendo parte do método benjaminiano do historiador materialista. Erna era considerada engajada, e seus retratos evidenciam uma faceta idealizada da gente alemã.



Grafite no Berliner Mauer.

Foto: Atílio Avancini

Cassiel continua com o contador de histórias Homer na biblioteca. O sábio é como o “anjo da história” benjaminiano. Enquanto contempla as fotos de Sander, não deseja mais transitar entre o passado dos séculos, mas pensar o cotidiano. Seus heróis não são mais os guerreiros e os reis, mas as forças da paz. Acompanhado por Cassiel, o velho sábio está agora nas ruas da Berlim antiga, à procura da Potsdamer Platz. Tudo está transformado. Ele relembra o café, o fabricante de chocolate e a tabacaria, onde ia observar as pessoas no movimento das ruas. A Potsdamer Platz, totalmente devastada durante a Segunda Guerra Mundial, permanece abandonada durante o período da Guerra Fria. Entretanto, após a queda do muro, a praça é reconstruída, sendo um dos mais reluzentes símbolos da nova Berlim.



Potsdamer Platz.
Foto: Atílio Avancini

Por que as pessoas deixam de ser simpáticas? Por que o cantor imortal perde a voz? Por que não há “o puro espaço à nossa frente no qual as flores se abrem infinitamente” (RILKE, 2012, p. 157)? Homer faz evocar a figura do “anjo da história”, conduzido incondicionalmente ao futuro. Por isso, a concepção da história é sempre insustentável. É, portanto, um conceito, uma ideia, mais do que a literalidade do texto de Benjamin que guia as cenas de Wenders. O lugar e a época em que o filme é produzido valorizam o contador de histórias e o aspecto infantil e inocente da vida.

Há um quadro de Paul Klee que se intitula *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece se afastar de qualquer coisa em que ele fixa o olhar. Seus olhos estão escancarados, sua boca, aberta e suas asas, abertas. É assim que deve parecer o Anjo da História. Seu rosto está voltado para o passado. Lá, onde nos aparece uma cadeia de eventos, ele vê apenas uma catástrofe única, que acumula ruínas sobre ruínas, precipitando-as sobre nossos pés. O anjo desejaría se atrasar, acordar os mortos

e reunir o que está desmembrado. Mas do paraíso sopra uma tempestade que toma suas asas tão violentamente que o anjo não pode mais fechá-la. Essa tempestade o leva irresistivelmente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o amontoado de ruínas à sua frente se eleva até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (BENJAMIN, 2000, p. 434).

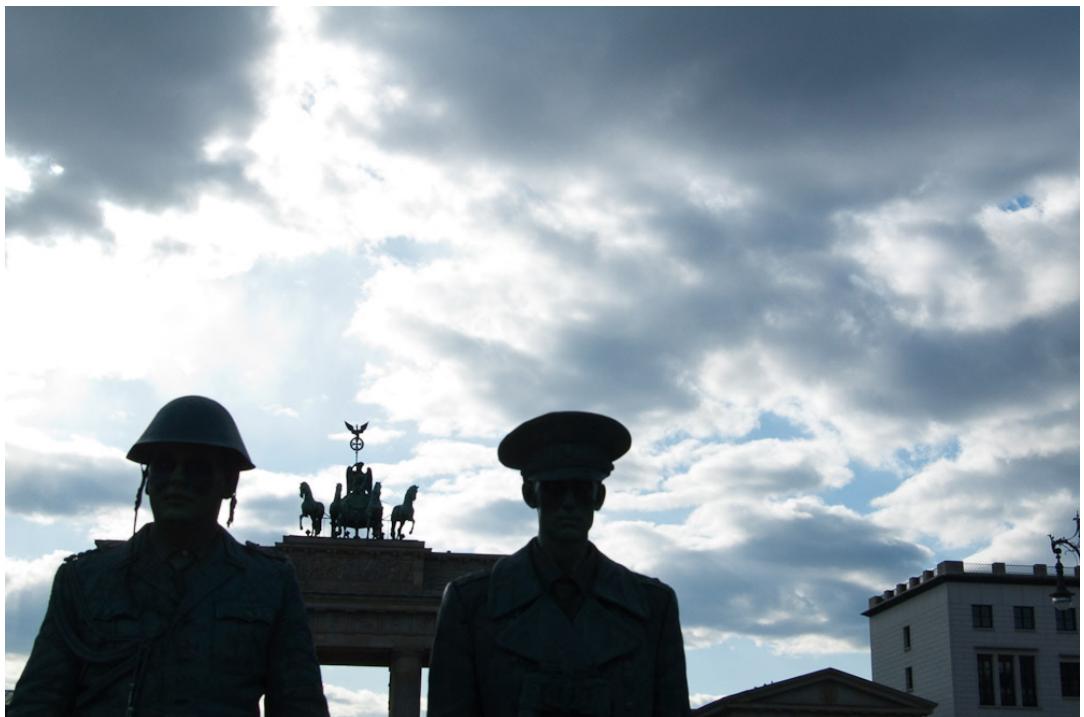
Lua nova de decisões

Dammiel despenca dos céus e encarna. Logo depois, cai uma armadura de ferro em sua cabeça. Utilizada na Idade Média por guerreiros e cavaleiros, a chapa de metal é uma barreira às armas brancas (atualmente, as forças policiais usam peças leves, compostas por camadas de tecidos e chapa plástica de alta resistência). As armaduras medievais simbolizam imobilização, peso, barulho, desconforto, proteção. A velha escora metálica é como a máscara da sociedade e da história prestes a se rasgar? O ferimento, provocado pela armadura, deixa marca vermelha entre a ponta dos dedos de Dammiel. A cor de sangue promove alegria pelo estar no mundo das cores. Assim, ele se exercita a descobrir o amarelo, o lilás, o azul, o laranja ou o verde. O prazer de sentir frio e de se agasalhar faz Dammiel trocar, numa casa de antiguidades, a inútil armadura por um casaco multicolorido, e ainda recebe algum dinheiro de volta.

Enquanto busca Marion, aproveita para saborear um café e vibra ao friccionar as mãos naquela manhã invernal. “Vou mergulhar de cabeça. Primeiro, quero tomar um banho; depois, ser barbeado; comprarei jornal, lerei manchetes e horóscopos.” Encontra no café de rua (*trailer*) o ator da série policial televisiva norte-americana *Columbo* (sucesso mundial na década de 1970) Peter Falk, que está em Berlim para recriar cenas cinematográficas da Segunda Guerra Mundial: detetive a descobrir mistérios. O ator afirma que o povo figurante do filme é como o povo figurante alemão durante a guerra. Ele também foi anjo no passado; portanto, bem comprehende o céu e o inferno de Berlim.

O filme encenado — o cinema do cinema — mostra cenas de produção e é ambientado em prédio antigo da Berlim destroçada pela guerra — como atualmente ainda resiste o espaço público artístico-cultural Galeria Tacheles. O dublê filmico chega a ser tão realista quanto as imagens da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, vale ressaltar alguns dados históricos. Quando Adolf Hitler se torna chanceler do Reich, em 1930, o partido Nacional Socialista destrói a democracia vigente. Joseph Goebbels é nomeado ministro das Diversões Públicas e Propaganda, focando uma estratégia de controle das massas. O regime nazista impõe à indústria da comunicação colaboração para o estabelecimento do Estado fascista. Assim, filmes de propaganda, fotografias de imprensa e programas de rádio espalham a ideologia política. Hitler e Goebbels, entusiastas das imagens reproduutíveis, fazem do cinema hollywoodiano modelo a ser copiado.

Imagens de ferros, grades, arames farpados, capacetes, metralhadoras, campos de concentração. Oficiais militares, nobres, políticos e presos de guerra. Berlim vive seu inferno. Realidade ou ficção? A arte de Wenders, entretanto, deseja reconquistar a história da cidade, para deixar de ser o palco dos conflitos do mundo moderno. O portal de Brandemburgo (Brandenburger Tor), depois de anos intransitável, continua a ser o símbolo da capital e da maior cidade da Alemanha. Em seu cume de pedra, repousa a deusa grega da paz, Eirene, puxada por quatro cavalos, que tem agora sua face voltada para a direção leste (os soviéticos fizeram a sua inversão). Eirene, portanto, sevê novamente prestes a ser o símbolo da prosperidade e da unificação da Alemanha.



Portal de Brandemburgo.

Foto: Atilio Avancini

Noite de lua nova, noite tranquila e sem derramamento de sangue em Berlim. Lua nova de decisões, quando ocorre o encontro do anjo caído e de sua amada. O casal Dammiel e Marion está em pé, face a face e olho no olho, no espaço Esplanade. Eles simbolizam a união. Para tocá-la, Dammiel passa da esfera angelical para a humana, deixando sua condição imortal. Marion percebe que não apenas ela mas também a cidade e o mundo todo têm parte nessa decisão renovadora. Agora, o homem e a mulher são mais que dois, pois encarnam a transição entre os dois mundos. A trapezista reconhece que é como se o casal estivesse na praça do povo, e todos desejassesem o mesmo. Uma história de novos ancestrais, que faz promover reflexão sobre a existência humana. “Veja os meus olhos; eles são o retrato da necessidade do futuro de todos que estão na praça.” Dammiel busca incessantemente a boca de Marion. O envolvimento amoroso dos dois se dá por inteiro, num labirinto de felicidade partilhada. Ele é ela; ela é ele. Os dois são um. Depois do esperado beijo, Dammiel agora sabe sobre a dimensão humana o que os anjos jamais poderiam saber.

Frestas do olhar

No momento em que a história tradicional já não oferece porto seguro, outras formas narrativas se tornam importantes. Benjamin cita o romance e o jornalismo. Mas Wenders considera de supremo valor a força testemunhal da fotografia e do cinema. Todas as representações têm em comum a possibilidade de encontrar interpretações para os acontecimentos. O velho sábio, bem como a mensagem fotográfica e a cinematográfica, contam histórias sem explicações definitivas — há sempre diversas interpretações a partir de diferentes pontos de vista. O sábio contador de histórias, portanto, constata que a vida humana é um livro aberto e contínuo. E que o materialismo histórico tem muitas vezes a memória curta.

Na cena final, Homer caminha só em direção ao muro de Berlim a ser ultrapassado e vencido. Como historiador atento, nada pode ser desperdiçado. Mas o pensador visionário reflete através da poesia e da arte. Ou seja, livre da camisa de força da história obrigatória dos vencedores. O “anjo da história”, neste caso, foi levado incondicionalmente pelo vento do amor soprado desde o paraíso? “Somente o poeta juntou as ruínas de um mundo desfeito e de novo o fez uno. Deu fé da beleza nova, peregrina, e, embora celebrando a própria má sina, purificou, infinitas, as ruínas: assim o aniquilador tornou-se mundo” (RILKE, 2012, p. 201). O poeta Wenders descobre que, para decifrar o enigma de Berlim, tem de dialogar não apenas com referências fotográficas e cinematográficas mais óbvias mas também com a literatura. Wenders filma Berlim, mas, principalmente, filma a paisagem interior das pessoas. Constrói uma história não oficial da capital, discute a identidade alemã e a sua relação com a Europa e com o mundo.

O mérito do cineasta é trazer outras vozes. Um cinema da imagem — e da palavra — que faz refletir e regenerar o humano. É como se a política e suas contingências se insinuassem e se sublimassem pelas frestas do olhar. Quem refaz não pode ficar alheio ao passado, pois as memórias de uma cidade são feitas de marcas visíveis e invisíveis. Afinal, tudo está inscrito na concretude das pedras e nas asas angelicais do tempo.

Referências

- BARTHES, R. *Oeuvres completes*: tome V. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- BENJAMIN, W. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Version 1939. Paris: Gallimard, 2008.
- _____. *Magia é técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Ioesp, 2009.
- _____. *Sur le concept d'histoire*. Paris: Gallimard, 2000.
- BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2000.
- FOLHA DE S. PAULO. Depoimento de Henri Alekan, 25 mar. 1989. In: CARLOS, C. S. (Ed.). *Catálogo Coleção Folha Cine Europeu: Asas do Desejo*, v. 7. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2011.
- GAGNEBIN, J. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, W. *Magia é técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- KRAMER, R. “Historical commentary”. In: SANDER, A. *August Sander, photographs of an epoch*. New York: Aperture, 1980.
- PAES, J. P. “A luta com o anjo”. In: RILKE, R. M. *Poemas Rainer Maria Rilke*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- RILKE, R. M. *Poemas Rainer Maria Rilke*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

Filmes

- ASAS do desejo. Direção: Wim Wenders. Berlim: Road Movies Berlim, 1987. 1 DVD Coleção Folha Cine Europeu v. 7 (128 min.), son., cor e p&b. Textos: Cássio Starling Carlos; Marcos Strecker; Pedro Maciel Guimarães.

submetido em: 7 jul. 2012 | aprovado em: 21 out. 2012