

Análise do filme *Asas do Desejo*

Analysis of the film Wing of Desire

Mónica Santos Pereira Defreitas ^(a)

(a) Mestranda em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. Especialista em Metodologia do Ensino da Arte, pelo Instituto Brasileiro de Pós Graduação e Extensão. Graduada em Arquitetura, pela Universidade Técnica de Lisboa. Professora de História da Arte no curso de Turismo da Facinter - monica@facinter.br.

O CÉU?

O céu sobre ela é portanto a única coisa clara, transparente e compreensível. As nuvens passam, chove e neva e relampeja e troveja lá em cima, a lua nasce e passa lá em cima e eclipsa-se. O sol brilha hoje sobre a dupla cidade como sobre a cidade-ruína de 1945 e a “cidade-fachada” dos anos 50, como já tinha brilhado quando ainda não havia cidade, e como ainda brilhará quando, finalmente, já não houver cidade.

(WENDERS, 1990, p.104)

Introdução

Este trabalho objetiva apontar algumas considerações pessoais sobre o filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders. As dezenas de textos e artigos existentes sobre essa obra tornam o presente trabalho um grande desafio, pois o próprio Wim Wenders fez, ele mesmo, considerações sobre seu filme. Portanto, a persistência em analisá-lo não significa que tenham sido descobertas idéias ou pontos de vista inusitados, mas que se pretende desenvolver uma leitura subjetiva, relacionando os conteúdos explorados com temas como, por exemplo, as imagens da cidade. Importante seria ter conhecido o filme pela tradução de seu título em alemão, *Der Himmel Über Berlim (O Céu Sobre Berlim)*, o que, num primeiro contato com a obra, possibilitaria uma melhor compreensão que só foi possível mais tarde, pois,

como afirmou em Harvey (2004, p.282) - “o filme é uma forte e sensível evocação do sentido desse lugar”.

Por outro lado, isso significaria certo distanciamento daquele público que não se interessa propriamente pela cidade de Berlim, além de que existe a questão colocada pelo próprio WENDERS (1990, p.102), de que em seu desejo latente de fazer o filme, Berlim surgiria antes como representante do “mundo”; e o fato de a obra se desenrolar em Berlim não significa que seja *sobre* Berlim.

Quanto à narrativa, existe um convite à contemplação, sem ações rápidas demais ou seqüências vertiginosas. A narrativa é constituída de vários espaços e o espectador tem a oportunidade de perceber a história como interlocutor, sem que sinta a obra como algo hermético em que tudo já vem determinado. Wim Wenders se refere a esses espaços, essas brechas para reflexões, no documentário *Janela da Alma* (de Walter Carvalho e João Jardim, 2001), no qual fala sobre a maior parte das produções fílmicas atuais (que podem ser chamadas de comerciais) e sua falta de espaço para os sonhos, para a imaginação:

A maioria das imagens que vemos são fora de contexto. A maioria das imagens que vemos não tentam dizer algo, mas vender algo. Na verdade, a maioria das coisas que vemos, revistas, televisão, tentam nos vender alguma coisa. Mas a necessidade fundamental do ser humano é que as coisas comuniquem um significado, como a criança ao se deitar; ela quer ouvir uma história. Não é tanto a história que se conta; mas o próprio ato de contar história cria segurança e conforto. Acho que mesmo quando crescemos nós amamos o conforto e a segurança das histórias, qualquer que seja o tema. A estrutura da história cria um sentido. E nossa vida, de maneira geral, carece de sentido (...) temos uma intensa sede de sentido.

No filme *Asas do Desejo* essa busca de sentido é muito presente, pois muitos de seus personagens falam sobre esse *sentido* (existencial) de diversas formas, e a própria cidade proporciona a ocorrência desse diálogo existencial proposto pelo diretor. A referência à história e seu registro também são latentes ao longo da narrativa, questão que será melhor desenvolvida no decorrer deste texto.

Peixoto (2004, p.214), em *Paisagens Urbanas*, faz observações sobre a arte fotográfica, as quais podem, igualmente, ser aplicadas ao cinema, quando diz que “estamos acostumados a só ver aquilo que é dinâmico, que se agita ante nossos olhos, que acontece”, e coloca essas imagens em contraponto ao que seriam imagens menos aceleradas como gestos, ou o vento soprando nas árvores, o que talvez possa ser aplicado às imagens de *Asas do Desejo*, cujas cenas, tomando ainda as reflexões de Peixoto são “delicadas demais ou grandiosas demais para ficarem impressas na retina habituada só ao que é passageiro”.

Portanto, esta análise se debruça sobre a *forma* como a imagem da cidade é construída no filme, e sobre a relação dessa imagem com aspectos que dizem respeito às noções de tempo e espaço, relações estas, que podem ser percebidas pela observação das imagens da cidade em várias situações, como por exemplo entre cidade e habitantes, na forma como são exploradas as paisagens, nos vários olhares sobre as imagens que se desenvolvem ao longo da narrativa, nos objetos arquitetônicos como elementos constitutivos de determinada atmosfera fílmica.

O conceito de *pós-moderno* será abordado utilizando-se as teorias de Linda Hutcheon e David Harvey, não porque caminhem juntos em suas posturas, mas porque oferecem, cada um à sua maneira, análises sobre diferentes temas que podem ser usados para a interpretação do filme.

Não serão encontradas aqui teorias do cinema nem comentários específicos sobre aspectos estritamente técnicos da produção cinematográfica. As questões serão levantadas a partir da observação da representação¹ da cidade mediada pela lente cinematográfica. A cidade, com seus edifícios, ruas, objetos, pessoas, adquire determinado sentido, que a narrativa requalifica, pela representação do “real” (compreende-se que esse real é o espaço em que a relação se estabelece sem a mediação de um canal, que pode ser a fotografia, o filme, a literatura, a televisão etc.). Tempo, espaço, memória, visibilidade e invisibilidade, território, todos esses temas

1 Compreende-se por representação aquilo que está no lugar de algo real, ou seja, um signo.

encontram-se presentes no filme e podem ser percebidos mediante a relação da cidade reconstruída, presente na tela do cinema, pois o filme dá a conhecer uma cidade que não é a Berlim, mas *uma* Berlim. Portanto, este trabalho é, acima de tudo, uma busca que propõe determinadas relações sobre as questões acima citadas.

Aparições de Berlim

As cidades são percebidas a partir da observação direta do espaço “real”, de uma experiência *in loco*, e também por suas representações, e, por isso mesmo, expressam o real a partir de um ponto de vista específico, que, por sua vez, carrega a marca do enunciador (nesse caso, Wim Wenders).

Em ambas as situações o resultado é a produção de uma representação de cidade passível de ser imaginada, feita de uma malha de informações que se acumulam em uma imagem multifacetada. No filme em questão, o diretor se apropria de imagens de algumas partes da cidade de Berlim, recorta-as, tira-lhes a cor ou as re-contextualiza. Produz cenários feitos de concreto, mostra vazios, ruínas, pessoas, que acabam por constituem imagens sedutoras da cidade. O que ocorre nas cenas - que mostram um amálgama de imagens, vozes e músicas -, é a criação de uma série de analogias, pois não apenas passam uma informação objetiva, mas levam o espectador a dilatar o entendimento do que vê, havendo então a possibilidade de serem realizadas outras leituras interpretativas das cenas metafóricas que o filme apresenta.

O impacto da paisagem das grandes cidades é explorado com a devida consciência em *Asas do Desejo*. O diretor utiliza a cidade como cenário, sabendo de seu valor imagético e simbólico, como um meio material capaz de revelar marcas de uma época e de um tempo, presentes no espaço por meio da arquitetura. A esse respeito, Harvey (2004, p.30) lembra o arquiteto modernista Mies van der Rohe, para quem a arquitetura “é a vontade da época concebida em termos espaciais”; enquanto que para outros é “a espacialização do tempo através da imagem”. Ainda segundo Harvey (2004,

p.189), “as concepções do tempo e do espaço são criadas necessariamente através de práticas e processos materiais que servem à reprodução da vida social”. Vale então a pergunta: a que prática se refere o Muro de Berlim? Que espécie de vida social se desenrola nessa cidade intra-muros?

Quando Harvey diz que todo sistema de representação é uma espécie de espacialização que “congela automaticamente o fluxo da experiência e, ao fazê-lo, destrói o que se esforça por representar”, coloca a seguir a citação do filósofo Karsten Harries: “A arquitetura (...) não é apenas a domesticação do espaço, lutando e moldando um lugar habitável a partir do espaço; é também uma forte defesa contra o *terror do tempo*”. (2004, p.191). Entende-se com isso que, ao se criar uma representação, a destruição do referente (a cidade) é inevitável para a criação de um outro estado do referente. A arquitetura, por sua vez, molda o espaço, transforma-o em uma possível fonte de significados da vida social e cultural, cristalizando as idéias latentes em matéria concreta.

No filme, ruas, pontes, viadutos, becos, sucedem-se na representação da cidade. As cenas mostram o avesso da cidade bela, planejada e bem estruturada. Berlim se mostra aos pedaços, fragmentada, com paredes cegas, vazios e caminhos que não dão a lugar nenhum, além do grande muro. Portanto, a idéia moderna de obra acabada é inexistente.

Para que se possa interpretar melhor essas escolhas do diretor, uma breve ambientação do filme torna-se esclarecedora. O princípio da narrativa é determinante para a imersão do espectador na história que será contada. A primeira cena mostra, em close, a mão de um homem escrevendo sobre uma folha de papel e uma voz masculina em *off* repetindo o que está sendo escrito. A voz pausada recita um poema, parte falado e parte cantado, que introduz o espectador na narrativa e convoca-o a um estado de concentração, à incorporação do ritmo do filme:

*Quando a criança era criança,
Andava balançando os braços.
Desejava que o riacho fosse rio
E que o rio fosse torrente,
E a poça d'água, o mar.
Quando a criança era criança,*

*Não sabia que era criança.
Tudo era cheio de vida e vida era uma só.
Quando a criança era criança
Não tinha opinião, não tinha hábitos.
Sentava de pernas cruzadas, saía correndo.
Usava um topetinho e não fazia careta para fotos.²*

Essa mesma voz surge em outras cenas ao longo da narrativa, proporcionando ao espectador o questionamento de grandes temas existenciais. São mostradas, em preto e branco, nuvens de um céu nublado. Na banda sonora - e aí não há como chamar de *fundo* musical, porque a música é praticamente o sujeito dessa cena - violinos, violas e violoncelos dialogam, numa melodia que remete à música romântica e que logo se mistura a acordes modernos, como a desconstrução de um discurso melódico em fragmentos dispersos e dissonantes, o que já prenuncia as imagens da queda de um anjo, que acontecerá a seguir. Posteriormente, há um *close* repentino em um olho e a cena seguinte mostra uma cidade, em preto e branco, do ponto de vista de um vôo, que corresponde à visão dos anjos. Essa panorâmica desvenda Berlim pela primeira vez, mostrando suas ruas e suas quadras com pátios internos. Berlim é vista dos céus em meio a nuvens que ainda se dissipam. E então surge um anjo que, sobre um monumento, olha para a cidade (sons de uma harpa e um coro em uníssono, contínuo, como uma malha sonora que sustenta a narrativa, entram em cena).

Dá-se início, então, a uma lenta queda do anjo em direção à cidade. O olhar do espectador é convidado a acompanhar a perspectiva dos anjos, aproximando-se cada vez mais do chão, ao som de outros ruídos que vão se incorporando, dentre eles o som do que parece ser os pensamentos de todos os habitantes do lugar. Nesse momento a cidade começa a ser explorada num plano mais humano, mais terreno, contrapondo-se ao divino, que seria a visão a partir do céu.

Junto com os anjos, o espectador percorre os espaços da cidade e os interiores dos edifícios. Os anjos exploram os espaços de circulação das

² ²Obs.: os versos acima foram retirados das legendas em português do filme

peças, como corredores e escadas, trilhos de trem, ruas, calçadas, e a isso intercalam breves vôos. Pela sua condição etérea, eles poderiam simplesmente estar em qualquer lugar, sem efetuar percursos, mas essa movimentação faz com que a cidade seja explorada de forma mais verossímil, chamando o olhar do espectador a percorrer os espaços urbanos como num *game* e, às vezes, numa velocidade vertiginosa. A câmera percorre os interiores dos edifícios, passa pelas pessoas e pelos objetos, sempre em movimento, atravessa paredes, sai de um prédio e entra em outro, aproximando-se e distanciando-se, captando fragmentos de pensamentos, sussurros, lamentos. Há um descortinamento de tudo, nada é secreto. As pessoas, quase todas isoladas, desoladas, freqüentemente aparecem paradas (sentadas, encostadas), sendo que a câmera é que se movimenta em torno delas. Pode-se dizer que as pessoas posam, como se fosse para uma fotografia. Nessas cenas, fragmentadas, o filme remete ao discurso fotográfico, porque elas se sucedem sem uma continuidade. Wenders realiza, com essas tomadas, uma costura de cenários, desconectados uns dos outros, cada um com uma pequena história, com seus próprios personagens, num efeito *zapping*.

O primeiro contato com os habitantes da cidade permite perceber a solidão, o enclausuramento, talvez nem tanto causados pelos espaços físicos, ou nem mesmo pelo Muro de Berlim, mas pela própria condição humana, na qual o presente parece algo estarrecedor, separado de qualquer perspectiva de futuro. Em uma das cenas aparece uma família de três pessoas que mora na mesma casa, mas cada uma está em um ambiente distinto, em um compartimento, com pensamentos diversos, isoladas umas das outras. A cidade, as ruas, a casa, manifestam essa condição, expressa em termos espaciais, de maneira que a percepção da solidão e do isolamento nasce da disposição das pessoas no cenário urbano. Pode-se dizer que o plano de expressão reitera o plano do conteúdo, ou seja, as idéias de solidão, enclausuramento e descrença são manifestadas pelas imagens, no percurso da câmera por muros e paredes cegas e sem brilho, por quartos de portas fechadas, e também pelo contraponto entre o céu e a terra.

Desde o início do filme a idéia de infância é colocada, e acaba por permear toda a narrativa. A idade da inocência, do olhar cheio de sonhos, contrasta com o olhar adulto que, entre quatro paredes, não vê nada à sua frente. No decorrer da narrativa são as crianças que olham para cima, elas é que vêem o céu, os anjos. O anjo Damiel, após se transformar em humano, terá a mesma atitude inocente. Após sua experiência com a eternidade, ora distante, opta pela presença, pela matéria, ao invés da sabedoria, da certeza, da perfeição, mesmo que isso signifique sua finitude. Damiel é movido pelo desejo de fazer sua história e, claro, de se encontrar com Marion para juntos fazerem uma história; esse é o sentido que ele busca.

Do espaço atemporal do céu, os anjos participam e sempre participaram da construção da humanidade, como diz a epígrafe deste texto, que fala de um tempo eterno e de um sol que brilhava quando ainda não havia cidade; que brilha agora, enquanto a cidade existe e brilhará depois que já não houver cidade. É sobre esse testemunho que falam os dois anjos ao caminharem lado a lado numa paisagem vazia da cidade.

O céu sobre Berlim se faz presente, sobre seus símbolos e monumentos. Seus habitantes nascem, crescem e morrem, enquanto seu tempo contínuo permanece inalterado. O enredo do filme fala, pois, de um tempo eterno e de um tempo efêmero, do homem, que dura pouco, mas que neste pouco constrói sua história. As histórias se sucedem, e o importante é o ato de contá-las.

Espaços da cidade

A intenção deste texto não é ler a cidade de Berlim, mas buscar como essa cidade e seus elementos constitutivos são abordados e mostrados no filme. A relação do espectador com a cidade, que é feita por meio das imagens, cria uma atmosfera poética, uma quase realidade, filtrada pela lente, com seus enquadramentos e sua coloração. Pode-se dizer que existe um efeito de realidade, por duas questões: primeiro, o cenário é a própria cidade, cujas imagens aparentemente não contêm truques; depois, os anjos,

antropomórficos, vivem na cidade como os habitantes, vestem-se como homens, misturam-se com os personagens que não são anjos, o que em princípio torna difícil, na cena da biblioteca, por exemplo, saber quem é anjo e quem é mortal, distinção feita apenas pelo breve olhar e um cumprimento que os anjos dirigem à câmara (que representa outro anjo que passa).

Sobre a questão do efeito de realidade, Curchod (1987, p.3) em seu artigo *L'ange ou la mouche* afirma que

Le film utilise le réel pour créer l'illusion, la confusion s'installe; chaque monument est à la fois vrai et faux: l'ange géant de la Siedessaüle abrite sur son épaule les petits anges de Wenders; le Mur lui-même, si hostile, accueille dans son no man's land les deux anges qui bavardent non loin d'une patrouille au pied d'un mirador, l'un et l'autre plus vrais que nature.

Ainda segundo Courchod, a cidade e as pessoas se fundem com os anjos e os cenários são constituídos de imagens da realidade para criar uma ilusão. No entanto essa ilusão não leva o espectador à percepção de um simulacro ou uma fantasia, mas o coloca em um plano do real e faz crer que as imagens são representações do real, mesmo que seja um real aparentemente utópico. A cidade hostil, povoada de anjos, convoca a uma leitura poética, pois a urbanidade de Berlim, no filme, não se resume às ruas, paredes e pessoas solitárias. Os dois mundos, o divino e o humano, existentes em diferentes planos, cruzam-se, misturam-se. O Muro, os prédios, as ruas, as pontes, os viadutos, os monumentos possuem a dureza da concretude, do palpável, do visível, da matéria. O contraponto é a dimensão dos anjos que, apesar de distantes, se fazem presentes naquele ambiente. O que se vê na tela não é a cidade concreta, mas uma cidade imaginada e recriada a partir da cidade concreta.

A cidade de Asas do Desejo, cercada pelo Muro, surge como um grande cenário. Mas nem por isso ela nega sua condição de meio urbano cosmopolita, de cidade moderna e não limitada ao espaço cercado pelo Muro. Em nenhum momento a cidade parece estar fora do mundo que a cerca ou

fechada em si mesma, o que pode ser verificado até na fala dos personagens, quando se utilizam de idiomas diversos como o alemão, o inglês ou o francês.

Asas do Desejo leva o espectador a sentir a liberdade na cidade vigiada. A câmera liberta os personagens da cidade murada e dissocia a liberdade da condição física e espacial. Para o anjo Damiel, liberdade é a opção de escolher a possibilidade de uma história para sua vida.

A exploração das imagens da cidade se centra em uma cidade murada, uma capital dividida, resultado de desavenças políticas decorrentes da II Guerra Mundial. Porém o filme não apresenta fatos ou falas que coloquem na narrativa uma posição política ou ideológica relacionada a isso, apesar dessa questão ser determinante para o aspecto do lugar e para a vida nessa cidade. O espectador se depara com uma aparente ausência de crítica social, isto é, não há sinal de militância ou da tomada evidente de um partido, no entanto a crítica existe, de forma velada, sutil, muito mais dirigida à condição humana.

O filme explora visualmente territórios e elementos espaciais de naturezas diversas, como por exemplo o céu, a cidade, o muro, o circo, a biblioteca, e é isso que faz com que a representação da cidade contenha muitos significados. Por essa razão, alguns espaços representados no filme, considerados mais significativos, serão comentados, assim como seus possíveis significados na narrativa.

O céu é uma das primeiras imagens que se vê. Desde o início é o espaço vinculado aos anjos. Não se trata de um céu límpido, mas quase sempre nublado, marcas de um céu que carrega histórias contundentes, como aquela relativa às guerras. Mediante a cidade destruída e dilacerada pelos bombardeios, a visão de um céu (que se sabe povoado de anjos) contrasta com o mesmo céu que foi palco de aviões de guerra. Ele contém a idéia de testemunho, o que se evidencia pela força de sua expressividade e pelos diálogos entre os anjos. O céu sempre esteve lá, assim como o sol, “quando ainda não havia cidade” e “quando já não houver cidade” (WENDERS, 1990, p. 104). Espaço aéreo, etéreo, e também eterno e atemporal, é do céu que a cidade é vista pela primeira vez. Os anjos, por sua vez, habitantes desse

espaço, têm as mesmas qualidades de leveza do ar, do céu, presentes desde sempre. Sobre os anjos, diz Wenders (1990, p.108):

Não vêem apenas o mundo atual como ele se apresenta às pessoas. Vêem também simultaneamente a cidade tal qual ela se apresentava quando Deus virou as costas à Terra e os nossos anjos foram repudiados, no início de 1945. Por detrás da atual cidade, “no meio” e “por cima”, elevam-se ainda, como que congelados pelo tempo, os escombros, as ruínas, as fachadas queimadas das casas e as chaminés da cidade de ontem, vagos e, por vezes, apenas fracamente visíveis, mas sempre, apesar de tudo, ainda fantasmagoricamente presentes.

No filme os anjos estão presentes sim, mas não fantasmagoricamente. Os habitantes da cidade, estes sim, talvez tenham uma existência fantasmagórica, já que em muitas cenas parece que já morreram, dadas as expressões apáticas, os rostos pálidos e sem vida. Os anjos, invisíveis, parecem ter mais vida do que as pessoas.

Outro espaço digno de ser lembrado é a biblioteca, como o mais próximo do que seria a morada dos anjos na terra. Espaço concreto da salvaguarda do conhecimento registrado, abriga a memória não apenas da cidade mas da humanidade. O prédio da biblioteca, imponente, é visto apenas por dentro e nele os anjos perambulam ou ficam, como os anjos de Caravaggio sobre São Mateus, aproximam-se das pessoas que lêem e escrevem, inspirando-as.

Já o circo é o espaço da efemeridade e do transitório. A primeira visão que se tem dele é através de uma passagem, uma porta, talvez sob um viaduto, pela qual se pode ver ao longe a grande tenda. A cena, emoldurada, caracteriza-se como uma visão estática, fotográfica. O movimento cessa e a câmera apenas vai se aproximando, atravessa a passagem e se fixa no movimento das pessoas do circo. Surge então uma outra história, a de Marion e, com ela, o sonho do vôo. O circo, assim como a trapezista, não tem raízes, arma-se, desarma-se, indo de cidade em cidade, sem parada. O circo está sempre em trânsito e, quando termina, deixa no lugar uma fenda, um vazio, a ausência de algo vivido e que não está mais lá. O lugar deixa de ser um referencial e passa a ser mera ausência. O espaço do circo aborda também

(igualmente à transformação do anjo em homem) a questão da efemeridade, da ausência de raízes, da ausência de história. Depois que o circo se desmancha, Marion, no vazio deixado por ele, fala: “Não saberia dizer quem sou, não tenho a menor idéia. Sou alguém sem raízes, sem história, sem país, e gosto disso. Estou aqui, sou livre, posso imaginar tudo. Tudo é possível, só preciso levantar os olhos e voltar ao mundo”. O levantar os olhos remete ao céu e à mesma atitude das crianças, em sua visão inocente e sonhadora.

Os *trailers* são imagens recorrentes no filme e estão em vários lugares. Ao redor do circo, são moradas dos artistas, inclusive de Marion; no *set* de filmagem de Peter Falk (o personagem que é diretor de cinema) os *trailers* são usados para depósito, são lugares de funções diversas; nas ruas da cidade são quiosques de café. De qualquer forma, constituem-se em espaços transitórios e adquirem a função que lhes é dada.

O Muro traz a idéia de fronteira, de limite, de que há um dentro e um fora. É o elemento delimitador de um território, parede cega que serve para dividir, bloquear a passagem de pessoas, de informações, de trânsito, o oposto do que se encontra na liberdade do céu. O Muro está sempre presente ao longo do filme, mas seu papel mais marcante é justamente na passagem do anjo de sua existência atemporal para a condição humana. Na cidade vazia, o Muro é o cenário.

Finalmente há referência ao Potsdamer Platz. Único espaço que não existe como construção, é uma fenda no tecido urbano, um grande vazio. Ele existe como memória e a sua destruição faz com que a idéia aterradora da finitude se torne evidente. Os possíveis significados desse espaço serão desenvolvidos no item a seguir.

A cidade e a memória

A memória e a história podem ser consideradas como os principais temas do filme. A idéia de história é latente, e talvez até se possa dizer que possui um sentido crucial. O registro dos acontecimentos (históricos) é

mostrado em todas as suas modalidades: na palavra escrita (a primeira cena), na comunicação oral (Homero, o contador de histórias), no registro cinematográfico (o estúdio de Peter), no grafite dos muros (após o anjo se tornar homem), no desenho (retratos feitos por Peter), nas construções da cidade. Há uma preocupação em se recriar a realidade, em se registrar uma história.

As afirmações de CALVINO (1993, p.14) em *As Cidades Invisíveis*, possuem uma grande semelhança com a idéia de cidade exposta no filme, pois fala que a cidade não conta sua história, a história é que se encontra incrustada, marcada na cidade. E essas marcas são eloqüentes, não porque estão milimetricamente contadas, mas porque se relacionam com os homens que as construíram:

Poderia dizer-te de quantos degraus são as ruas em escadinhas, como são as aberturas dos arcos dos pórticos, de quantas lâminas de zinco são cobertos os telhados; mas já sei que seria o mesmo que não dizer nada. Não é disto que é feita a cidade, mas sim das relações entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos do seu passado: a distância a que está do solo um lampião e os pés a balançar de um usurpador enforcado. (...) É desta onda, que reflui das recordações, que a cidade se embebe como uma esponja e se dilata. (...) Mas a cidade não conta o seu passado, contém-no como as linhas da mão, escrito nas esquinas das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos postes das bandeiras, cada segmento marcado por sua vez de arranhões, riscos, cortes e entalhes.

Calvino fala de uma cidade marcada e histórica, porque é palco de acontecimentos, palco de uma humanidade que a vivenciou e deixou, no espaço e no tempo, registros de si própria. A referência à memória permeia todo filme, porém é percebida mais diretamente em algumas partes, vinculadas ao personagem Homero, em especial, personagem que surge na biblioteca, no princípio da narrativa.

Trata-se do velhinho de bengala que sobe as escadas, e que faz referência ao passado e à história como o registro da humanidade. Ele próprio intitula-se um contador de histórias. Um dos momentos mais ricos e poéticos do filme é a saída de Homero em busca do Potsdamer Platz (destruído pelos

bombardeios durante a Segunda Guerra). Referindo-se ao Potsdamer Platz a todo o momento, lembra de sua riqueza como cena urbana; chamando-o pelo nome, tenta reconstituí-lo. Amparado pela bengala (e por um anjo), Homero chega ao grande espaço vazio em pleno coração de Berlim, onde antes, segundo ele, havia um complexo de lojas, cafés e restaurantes, onde as pessoas se encontravam e a cidade resplandecia. É uma imagem instigante porque ele vai em busca da história, registrada em forma da arquitetura, e não acha nada além da ausência concreta e do que vem às suas lembranças.

O personagem tenta reconstruir a cidade, imaginando onde estariam os espaços que ele freqüentara em épocas passadas. Mas diante do imenso vazio, só o que pode fazer é tentar reconstituir em sua imaginação uma cidade que desapareceu, agora invisível e existente apenas em sua memória. Sem referência não há lugar, apenas espaço; no tecido urbano, aquela falha mostra-se como um apagamento da história. Não há vestígio do Potsdamer Platz, apenas um sofá em meio ao mato já crescido. Homero senta-se, na solidão do local devastado, como se o sofá estivesse dentro de uma sala de estar e aquele espaço lhe soa familiar.

Sua incursão é frustrada. O lugar que era antes o centro de Berlim, agora está vazio e o que resta são ruínas. Nos pensamentos do personagem, em *flash back*, são enunciadas imagens de guerra; Berlim surge em meio ao caos. Então, a Berlim atual dialoga com a Berlim da Segunda Guerra.

O passado é latente no vazio da cidade e com isso percebe-se que a história conta-se também por ausências. Para Wenders, (1990, p.109) “se quiserem, podem apagá-lo [o passado] com um movimento da mão e ficam, então, apenas no presente, mas sabemos que este ontem está ainda por toda a parte, presente atemporal e imaterial num ‘mundo paralelo’”. Pode-se perguntar então: o espaço vazio realmente abrigou um lugar? Que lembranças são essas, de uma cidade que só existe na memória? Da mesma forma, Bachelard (1998, p.72) indaga:

Perguntamo-nos: o que foi terá sido mesmo? Os fatos tiveram o valor que lhes dá a memória? A memória distante não se lembra deles senão dando-lhes um valor, uma auréola de felicidade. Apagado o

valor, os fatos já não se sustentam. Existiram? Uma irrealidade se infiltra na realidade das lembranças que estão na fronteira entre nossa história pessoal e uma pré-história indefinida, exatamente no ponto em que a casa natal, depois de nós, volta a nascer em nós. Pois antes de nós - Goyen nos faz compreender isso - ela era anônima. Era um lugar perdido no mundo. Assim, ao limiar do nosso espaço, antes da era do nosso tempo, reina um tremor feito de conquistas e perdas de ser. E toda a realidade da lembrança se torna fantasmagórica.

Homero, o contador de histórias, ainda terá histórias para contar? Diz ele perseverante, diante do vazio que não quer aceitar: “Não desistirei até encontrar o Potsdamer Platz. Onde estão meus heróis? Onde estão vocês meus filhos?” Ele chama pelo nome, mas o lugar não existe mais, o que há é um lugar perdido, as referências destruídas.

Asas do Desejo e o pós-moderno

O filme apresenta características da pós-modernidade, termo compreendido aqui segundo o conceito de Linda Hutcheon. Um dos aspectos destacados por Hutcheon (1991, p.142), é a presença, ou melhor, a aceitação e o uso dos paradoxos. No filme podem ser observados paradoxos, como a representação fictícia ao lado da histórica, o particular ao lado do geral, o presente e o passado caminhando juntos.

Essas características estão marcadas, primeiramente, na composição dos personagens do filme: *os anjos fictícios*, protagonistas, atuam ao lado dos habitantes da cidade, *peças reais*, segundo a narrativa. E não apenas as pessoas são reais, mas a própria cidade por onde os anjos perambulam; daí o efeito de realidade proporcionado pela mistura de realidade e ficção.

O *particular* e o *geral* surgem já nas primeiras cenas, ao se ver a imensidão do céu e Berlim vista do alto, até a lenta descida que mergulha na cidade, nos prédios, nas salas, nos quartos e faz seu mais profundo mergulho no interior do ser e no que têm de mais guardado, que são os pensamentos. Do plano genérico de uma vista aérea, parte-se para uma presença completamente imersa nos universos mínimos do sentimento.

A proximidade entre os habitantes, em seus lares situados em prédios de habitações multifamiliares, é aparente, porque, na verdade, a distância dos pensamentos individuais produzem um sentido de isolamento evidente. A massa humana e a forma genérica que adquire a cidade, vista dos céus entre as nuvens, numa atmosfera celestial, contradizem-se com os indivíduos compartimentalizados e herméticos dos prédios, dos trens, das ruas.

O *presente* e o *passado* dialogam constantemente em forma de imagens, de diálogos, de reflexões e de questionamentos estabelecidos entre e pelos personagens. A *visibilidade* e a *invisibilidade* são temas igualmente antagônicos e podem ser exemplificados na visibilidade dos anjos (pelo espectador e pelas crianças) e na invisibilidade pelas outras pessoas; na invisibilidade do Potsdamer Platz e na visibilidade realizada pela memória de Homero.

A idéia de *eternidade* e *mortalidade* (ou efemeridade) são visíveis na história do anjo e de sua transformação, que altera sua condição de anjo para a de homem, e coloca em questão os dois extremos de sua condição existencial. A condição do anjo e, ainda, a cidade murada, colocam a questão da *opressão versus liberdade*.

Entende-se que, ao serem colocados esses paradoxos sem que haja uma tomada de partido, como se percebe nessa narrativa, parte-se para a aceitação da ambigüidade como um valor existente, já que não há a necessidade de se estabelecer objetivos e modos ideais de conceber a sociedade, a cultura, a arte e até mesmo a política, como modelos de perfeição a serem seguidos.

Sobre o tom monocromático, Harvey (2004, p.283) destaca que “é-nos mostrado um quadro do urbano que é, seguindo o costume da sociologia pós-moderna, inteiramente *déclassé*”, que incorre em um discurso plural, que não coloca cores vibrantes sobre aspectos particulares das cenas, mas coloca em cena todas as possibilidades de maneira equânime.

O apelo aos anjos, personagens centrais, revela uma abertura a temáticas menos racionais, o que contraria as questões associadas ao moderno, exemplificadas por Harvey (2004, p.23), quando diz que “o

desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana”.

Asas do Desejo toca exatamente nesse lado sombrio da natureza humana, tanto no plano da expressão, isto é, na *forma* de mostrar a cidade e seus habitantes, quanto no plano do conteúdo, quando evoca, pela narrativa, uma série de reflexões acerca da postura moderna de perseguir um ideal, e apenas *um*, aclamado como sendo a salvação do processo de degradação em que se encontrava a sociedade: novos modos de viver, nova arquitetura e, finalmente, a ruptura definitiva com o passado consolidaria uma nova sociedade, baseada na democracia e na liberdade.

Já a noção de pós-modernidade vem trazer novos questionamentos, propondo uma postura mais abrangente, mais heterogênea, mais plural. Para Hutcheon,

O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência (formal ou temática). (...) O “marginal” e o “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito de homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca, ocidental) que podemos ter presumido. O conceito da não-identidade alienada dá lugar (...) ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada - mais um paradoxo pós-moderno. (1991, p.29).

Nesse sentido, nota-se que o filme centra seu foco justamente nesse “ex-cêntrico” quando escolhe como personagens figuras “excluídas” como o próprio anjo (com seu olhar de fora), os habitantes (excluídos do resto da Europa), a trapezista de circo, o velho, o cineasta (cujo trabalho é criar um mundo fictício), a criança. Os cenários excluem a beleza da cidade e mostram seu lado feio, cinza, vazio e frio, as paisagens de ninguém. A escolha do preto e branco significa muito mais um distanciamento em relação às imagens, ou

mesmo a exclusão de um olhar parcial, do que a colocação de um sentido negativo sobre elas (imagens).

Ainda sobre a questão da razão, o filme simplesmente desconstrói o mito da razão e da ciência como as forças libertadoras e, de certa maneira, criadoras de sentido. O fato de haver um anjo como protagonista evidencia essa desconstrução, assim como o fato de o anjo ser levado pela emoção a abdicar de sua condição de eternidade, unidade e perfeição. Sua escolha é pela condição humana, imperfeita, finita. Ele almeja, segundo o diálogo com seu companheiro, “o presente e não mais a eternidade”, “supor em vez de saber”, “ser selvagem”, “mentir”, em vez de “ser distante” e “manter a palavra”. E o que o leva a isso é a paixão, sentimento “irracional”. O anjo, protetor da humanidade, sai em busca de sua “auto-realização individual” (HARVEY, 2004, p.29).

As grandes causas sociais e políticas já não estão em pauta, embora exista uma crítica à barbárie que é a guerra, mas de uma forma velada e, talvez se possa dizer, poética.

A idéia de Harvey (2004, p.49) é de que existe um fato no pós-modernismo que pode ser o mais espantoso: “sua aceitação total do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico”. Ainda a esse respeito, Foucault (1983), citado por Harvey (2004, p. 49), incita-nos, por exemplo, a “desenvolver a ação, o pensamento e os desejos através da proliferação, da justaposição e da disjunção” e a “preferir o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os arranjos móveis aos sistemas. Acreditar que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade”. Essa idéias são exploradas no filme pelas metáforas construídas pelo circo, pelos *trailers*, e pela escolha do anjo de se tornar homem.

Isso tudo nada mais é do que a escolha do efêmero, que, no pós-modernismo, não exclui o passado, mas aceita a condição da finitude, do tempo, do espaço como algo a ser permanentemente construído e reconstruído. Para Hutcheon (1991, p. 39) “o pós-modernismo não nega a *existência* do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos *conhecer* o passado a não ser por meio de seus restos textualizados”. Por isso a ausência

do Potsdamer Platz aborda de maneira direta a relação do texto como suporte comunicacional, como inscrição com o conhecimento do passado, pois não há história sem texto.

A memória de Homero busca a confirmação dos fatos vividos pelos restos que espera encontrar. Se não encontra, a história acontece e passa. Terá ela existido? Homero passa pelo lugar sem marcas. Ele, o velho contador de histórias, chegará em breve ao final de seu tempo e logo não haverá mais contador de histórias, pelo menos não das histórias que ele guarda. Mas Berlim continuará a ter suas marcas, do passado, de muitas e outras histórias.

Considerações finais

Para Hutcheon (1991, p.103), “a teoria e a prática da arte pós-moderna tem mostrado maneiras de transformar o diferente, o *off*-centro, no veículo para o despertar da consciência estética e até mesmo política - talvez o passo primeiro e necessário para qualquer mudança radical”. Em vista disso, nota-se que o filme *Asas do Desejo* utiliza-se desse *off*-centro em toda a sua narrativa - entendendo *off*-centro como todas as coisas excluídas - expressado pelos personagens, pela arquitetura, por partes da cidade, até pela idéia da política excludente, explícita na divisão da cidade pelo Muro de Berlim. Hutcheon ainda fala da possibilidade de uma mudança radical, propiciada pelos discursos que têm como característica a utilização do *non sense* para provocar e despertar uma postura estética e política mais ativa.

Portanto, a leitura do filme proposta neste artigo abordou relações da narrativa com o espaço da cidade como cenário, em que Berlim é revelada em seu avesso. E esse avesso é justamente o plano almejado pelo personagem principal, o anjo, ser divino, que é despertado pela paixão e pelo desejo de sentido para sua existência. Para ele a eternidade não basta, é preciso haver *história*.

O espaço urbano evoca, pelas suas marcas, histórias que podem ser contadas das mais diferentes formas. Em toda a narrativa, o cenário é determinante para o desenvolvimento e a ambientação da trama. O espaço

construído, em oposição ao céu, remete a um sentido de humanidade, porque conta histórias de pessoas (e do anjo) que estão em busca de algo - que não sabem o que é - que dê sentido às suas vidas.

No filme, toda a história é reiterada pela relação dos personagens com o espaço. O anjo entre o céu e a terra. A trapezista e o circo que se desmancha, o velho Homero na biblioteca e em busca de um espaço perdido. Em uma das últimas cenas, por exemplo, o anjo Damiel, depois de se transformar em homem, percorre a cidade para chegar ao circo, e a visão da cidade em sua relação com o tempo, nessa parte do filme, é completamente diferente do princípio: as cenas fragmentadas e sem cor dão lugar a um percurso em que se vê uma continuidade, ou seja, o passar do tempo.

Por fim, vale dizer que o presente trabalho é apenas uma das múltiplas abordagens que ainda se pode fazer do filme. Essa análise deixou de abordar muitos temas, aprofundou alguns e manteve outros na superfície, como questões relativas ao espaço ou mesmo as metáforas, o que possibilitaria uma análise mais aprofundada.

Parece ser uma contradição ter iniciado o trabalho colocando-se que muito já foi falado sobre Asas do Desejo e terminar com a certeza de que ele ainda é um universo que pode ser muito explorado. Mas são essas justamente as características de uma obra de arte, não porque é mais importante ou melhor do que outras, mas porque permite que se façam quase que infinitas leituras, não necessariamente sobre ela, mas a partir dela.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **O Ar e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. Lisboa: Ed. Teorema, 1993.

CURCHOD, Olivier. **L'ange ou la mouche? Sur les Ailes du Désir**. Positif n°. 319. September, 1987.

HARVEY, David. **A condição Pós-Moderna**. 13ª ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JANELA da alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Brasil. Distribuidora: Europa, 2001. 1 filme (73 minutos): son., color.; 16mm.

WENDERS, Wim. **A Lógica das Imagens**. Vila Nova de Gaia: Edições 70, 1990.