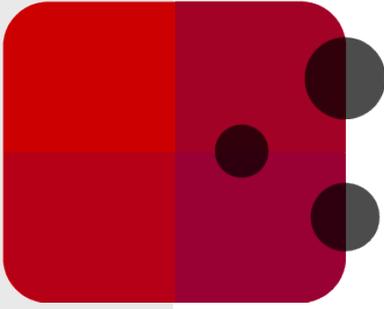


rebecca

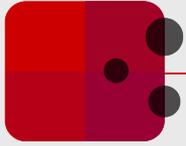


Afetos entre anjos e humanos:

Imagem e escritura em Asas do desejo

Pablo Gonçalo Pires de Campo Martins¹

1. É doutorando em comunicação da UFRJ e com mestrado na UnB. É formado como sociólogo pela USP. Atualmente é professor da pós-graduação em gestão cultural da Cândido Mendes e do curso de cinema do IESB. Email: pablogoncalo@gmail.com



Resumo

O artigo percorre o filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders, partindo da sua parceria com o escritor Peter Handke. São salientadas as diversas passagens afetivas presentes na dramaturgia, na narrativa e nas configurações estéticas do filme, assim como nas obras do cineasta e do escritor. Dessa forma, o artigo transita por temas como a amizade, o afeto, a colaboração, a Ekphrasis, a palavra e a imagem, a história e a narrativa.

Palavras-chave

Afeto, écfrase, intermedialidade, cinema novo alemão

Abstract

The paper examines the film *Wings of Desire*, by Wim Wenders, made in partnership with the writer Peter Handke. The paper focuses on various affective passages present in drama, narrative and aesthetics of that film, as well as in the works of the filmmaker and the writer. Thus, the article moves through themes like friendship, affection, collaboration, ekphrasis, word and image, history and narrative.

Keywords

Affect, ekphrasis, intermediality, new german cinema



A obra é a máscara mortuária da concepção.

(BENJAMIN, 2002: 115)

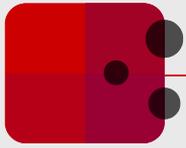
ano 1 número 2

Temáticas

Livres

Dois anjos, dois amigos, estão numa loja de carros, sentados numa BMW conversível. Eles conversam sobre o que viram ao longo dos dias: os horários do nascer e do pôr do sol; as efemérides e os acontecimentos de 50, 20 ou mesmo 200 anos atrás, quando François Blanchard sobrevoou uma cidade num balão. Enquanto falam, olham, apontam: um homem e uma mulher beijam-se apaixonadamente por detrás da vidraça da loja. O anjo continua a contar de um suicida que cola selos nas suas cartas de despedida; um prisioneiro que dá uma cabeçada num muro e diz: “Sim, agora”; um acontecimento na estação do metrô do zoológico: o condutor muda o nome da estação e chama-a de “terra do fogo”; nas colinas, um velho lê a Odisseia para um menino que, enquanto ouve a narrativa, para até de piscar. No fim do relato, o anjo fecha seu caderninho e pergunta: “E você, o que tem a dizer?”.

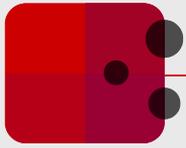
Como num diálogo – igual, horizontal –, chega a vez do outro. Ele mexe no seu caderno. Relata: um pedestre fechou um guarda-chuva e encharcou-se. Um aluno descreve ao seu professor, de forma surpreendente, como uma samambaia brota. Uma cega sente a presença do anjo e apalpa o relógio para tentar tocá-lo. Daí, o anjo confessa: “É ótimo ser espírito e testemunhar por toda a eternidade apenas o lado espiritual das pessoas. Mas às vezes – ele continua – me canso dessa existência espiritual. 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 rajada de vento. ‘Agora’ e ‘agora’ e não mais ‘para sempre’ e ‘eternamente’. Sentar-me numa mesa de jogos sem dinheiro, ser cumprimentado. Toda vez que participamos foi apenas fingimento. Lutamos com alguém e fingimos deslocar o quadril. Fingimos pegar um peixe. Fingimos sentar nas mesas, beber e comer. Fingimos ter cordeiros assados e vinhos servidos nas



tendas do deserto. Não, não precisa ter um filho ou plantar uma árvore. Mas seria bom voltar para casa após um longo dia para comer como o gato Phillip Marlowe. Ter febre, dedos pretos por causa do jornal. Não vibrar apenas pelo espírito, mas por uma refeição, pelos contornos de uma nuca, de uma orelha. Mentir, deslavadamente – e os dois anjos sorriem – sentir os ossos se movendo enquanto caminha. Supor em vez de saber sempre. Poder dizer ‘ah’, ‘oh’, ‘ei’, em vez de ‘sim’ e ‘amém’”. O outro anjo entra na mesma sintonia e devaneia: “Sim. Poder se empolgar com o mal, atrair todos os demônios da terra e sair pelo mundo!”. O anjo amigo sopra, com força. “Ser selvagem”, diz. “Pelo menos sentir como é tirar os sapatos debaixo da mesa. Torcer os dedos do pé, descalço, assim”. Ainda um pouco inconformado, o outro anjo arremata: “Ficar sozinho. Deixar acontecer. Ser sério. Só podemos ser selvagens à medida que formos sérios. Nada mais que olhar, reunir, testemunhar, preservar. Continuar espírito. Manter distância. Manter a palavra”.

Permanecemos vendo a mesma imagem. As falas emudecem. Ouvimos vozes fora do campo. A cena muda de tom dramático e narrativo – o mundo humano transborda-a e invade esse diálogo entre os anjos Damiel e Cassiel. Estamos, é claro, numa das sequências iniciais do filme *Asas do desejo*. Uma cena que transmite a condição dramática dos anjos, que veem todos, mas que não são vistos; que, como espíritos puros, flutuam por vários lugares, mas lamentam pelo fato de não terem ossos, carne e não sentirem as sensações e os afetos que corpo e existência humana propiciam. São imagens visíveis apenas às crianças e, às vezes, sentidas por alguns. Falam o que ninguém ouve e ouvem os pensamentos solitários dos transeuntes da Berlim plúmbea do final dos anos 1980.

Da cena do filme pulamos – ou cortamos – para outras, de bastidores, mais curtas, apoiadas em vestígios biográficos. Ele é um cineasta já reconhecido e leva consigo duas páginas de uma ideia de um filme novo. Está num avião. Quer rodar um filme sobre anjos. Vai visitar um amigo que não vê há dois anos.



O amigo mora na Áustria e é um escritor que já assinou dois roteiros dos seus filmes. Eles se encontram. Conversam. No escritório onde estão pende uma réplica do quadro *Homero*, de Rembrandt.

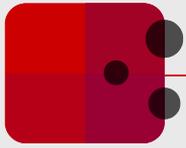
O cineasta convida o escritor para uma nova parceria, mas o escriba está exausto, esgotado e sequer aprecia a ideia de um filme com anjos. Terminou recentemente um romance longo e não quer ver uma máquina de escrever nos próximos seis meses. O amigo insiste. Ainda hesitante, o escritor concede. Aceita compor diálogos – monólogos poéticos - e diz que os mandará por correio, enquanto estiver viajando pela Europa.

E assim foi feito. O cineasta dessa breve história é Wim Wenders, o diretor de *Asas do desejo*. E Peter Handke é o escritor austríaco que assina parte do roteiro do filme.² Na verdade, Handke mandou apenas diálogos e versos soltos, desordenados, sem a descrição de cenas, minuciosas e visuais, que são caras ao seu estilo. Uma dessas sequências é justamente a que descrevemos na abertura deste artigo.

No entanto, o que haveria de comum entre as cenas do filme e aqueles acontecimentos que permearam sua escritura? É claro que não se trata apenas de uma relação entre a criação e a obra, criador e criatura, mas, distintamente, o que buscaremos ressaltar são os diálogos, as conversas, os afetos, a vontade de amizade, paixão e cooperação que existem e pulsam, seja como mote dramático no filme, seja como temas das obras e colaborações entre Handke e Wenders.³ Entre a escrita e a imagem, o roteiro e o filme, o afeto e a emoção, existe um

2. A narrativa dessa história pode ser conferida em (BRADY, 2011: 247).

3. Jean-Claude Carrière é um teórico que ressalta e realça o espaço da conversa e do diálogo com o diretor como caro processo criativo da escrita cinematográfica. Ver (CARRIERE, 2005). Há também o filme *Tempo de Viagem*, que marca o encontro entre Andrei Tarkovski e Tonino Guerra para realização de *Nostalgia*, do diretor russo. Nessa seara, outra obra conhecida é *Onde jaz o seu sorriso*, de Pedro Costa, que filma o par Straub-Huillet numa mesa de montagem decidindo pelo instante exato do corte. A conversa, assim, é lida como um gesto que revela o hibridismo da concepção.



momento, uma piscadela, de metamorfose, transformação e tradução entre a ideia e a sua materialização. É esse instante que tentaremos tatear.

Um ímpeto de transição, fugidio – um fluxo entre potências virtuais e o peso da matéria, entre o vácuo do afeto e o rasgo do gesto. Um espaço impreciso, às vezes abstrato demais, às vezes apenas real, mas que certamente merece uma atenção nas suas implicações estéticas, nas formas como cria uma dinâmica entre o sensível e o acontecimento. Uma dinâmica de éfrase, de um jogo de espelhos, ardente, entre a palavra e a imagem.⁴

Esses diálogos tácitos entre o escritor e o cineasta, portanto, parecem próximos às formas como os anjos veem e lidam com o mundo que observam, pois instauram possibilidades e limites entre os códigos da fala e do silêncio, da escrita e da imagem.⁵ Não por acaso a encenação da escrita – na primeira cena do filme – é mostrada como um ato similar a uma transição, uma passagem – um sopro de existência que cria, marca e suja a matéria, transformando, ou mesmo possibilitando, de maneira indelével as intenções do espírito.

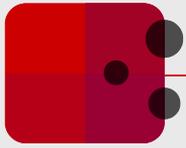
A cena do texto e sua inscrição antes do início do filme também pode ser lida como a representação da transição do escrito (Handke) para o filmado (Wenders): o escrever transforma-se a si mesmo como imagens em movimento de um filme. (PAECH, 2002: 73)

Dos filmes de colaboração entre Wenders e Handke, *Asas do desejo* é certamente o mais conhecido.⁶ Ele narra a história desses dois anjos, Daniel e

4. Esse conceito é trabalhado por (HEFFERNAN, 1993) e será detalhado mais adiante.

5. Uma boa genealogia dos conceitos dessas relações com a escritura está em (DERRIDA, 2000).

6. Os outros dois filmes são *O medo do goleiro diante do pênalti*, de 1972, e *Movimento em falso*, de 1975.



Cassiel, no seu mundo P&B, nas suas lidas para um devir humano. Certo dia, Damiel apaixonou-se por Marion, uma artista de circo – e nesse instante, em que se enaltece o surgimento da paixão, a imagem, subitamente, ganha cores. Daí em diante, Damiel pretende cair, sair do mundo do espírito para poder viver a paixão de forma íntegra e sensível. Paradoxalmente, o argumento do filme realça anjos que almejam a queda para, enfim, experimentarem um mundo sensível, físico, permeado pelo afeto, o cotidiano, o instantâneo e o fugidio. Marion encarna uma imagem que encanta Damiel, mas que ele não pode tocar nem sentir. Consequentemente, todo o andamento narrativo do filme parece levar a um momento final em que Marion e Damiel, ao serem ambos imagem e carne, personagens e sujeitos, possam simplesmente conversar, trocar olhares e tocar-se.

Esse argumento aposta numa relação tensa e complementar entre a escrita e a imagem. Continuemos na cena inicial, na qual há uma fala do anjo evocando sua infância, enquanto vemos sua mão escrevendo, como se o gesto da narrativa fosse tanto posterior quanto simultâneo e vivificador da própria narrativa que é engendrada (BLANCHOT, 2008: 18). A infância não é evocada por acaso, já que pressupõe que as crianças teriam uma unidade subjetiva entre elas e o mundo – uma subjetividade que é melancolicamente perdida e cuja unidade só gestos ousados, que visam recuperar a experiência, podem reinventar. Ao final, quando a imagem torna-se totalmente colorida, parece que o fato da vivência de Damiel, como sujeito humano e imagem, é que permite a sua narrativa. Assim, ele arremata: “Agora eu sei o que anjo nenhum sabe”. E, num último instante, Damiel parece, paradoxalmente, querer tanto compartilhar uma experiência assim como resguardá-la, em segredo. A imagem – o filme que vemos e vimos – surge como se fosse esta fagulha que palpita entre o instante da experiência, sua lembrança e sua narrativa. Uma relação contaminada por transições entre mídias, mas que também perpassa dinâmicas caras ao momento da éfrase; ou seja, “a representação verbal de representações visuais” (HEFFERNAN, 2004: 3). Trata-se de um jogo estético que usa uma mídia para justamente representar outra



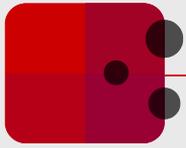
obra, que foi concebida em outra configuração material e estética. Num primeiro instante, a éfrase tende a assumir uma toada descritiva frente à poética épica, clássica, e acaba interrompendo a narrativa para traduzir imagens e esculturas ao poema. O escudo de Aquiles na *Ilíada*, de Homero, é um exemplo marcante.⁷ Assim como o grito de Laocoonte, que oscila, com diversas peculiaridades, entre a escultura antiga e os versos de Virgílio – diferenças e semelhanças que foram primeiramente analisadas por G. W. Lessing.

Por que ela representa verbalmente as artes visuais, a ekphrasis estabelece uma luta entre modos rivais de representação: entre, de um lado, a força condutora da narrativa e da palavra, e, de outro, a resistência, teimosa, da imagem fixa. (HEFFERNAN, 2004: 06).

Talvez possamos compreender a éfrase como um dos primeiros conceitos filosóficos que lida com fenômenos estéticos similares permeados por um diálogo intermediário. Mais do que uma ambivalência entre a narrativa e a descrição, pode-se partir da éfrase para, histórica e conceitualmente, perceber como ela ocorre num jogo entre literatura e cinema, numa dinâmica ímpar que se estabelece entre palavra e imagem e que, no caso do cinema, passa pela encenação.

Curiosamente, os anjos nesse filme são entes que existem, mas estão desprovidos de imagem – e apenas um deles, Daniel, permanece imaculado, conforma-se com a sua condição de anjo e não sucumbe ao mundo material. Mesmo que somente as crianças possam vê-los, esses anjos pairam pela cidade num estado de latência, numa zona intermediária anterior à existência, pré-humana. Há, portanto, um momento em que um anjo escreve, observa, percebe, e outro em que, ao renunciar-se como anjo, ele passa a viver de forma intensa: sente, ama, decepiona-se.

7. Heffernan (1993) inicia sua genealogia sobre a éfrase a partir da imagem do escudo de Aquiles na *Ilíada*, de Homero.



Sugerimos, assim, pensar as obras de Handke e Wenders – seja separadamente, seja por meio do diálogo que eles construíram – como permeadas por essa zona de transição que é própria à écfrase. Não se trata apenas de um espaço de tradução ou de transposição – já que quando traduzimos entre línguas ainda estamos alternando signos linguísticos –, mas de uma metamorfose material e semiótica. O gesto da écfrase dissolve materialmente uma obra para configurá-la novamente, composta por outros afetos, por outros poros. O que continuaremos a sugerir por aqui – e talvez corramos o risco de levar ao paroxismo ou a uma hipóstase um argumento obviamente indutivo – é que a metamorfose do anjo Damiel acaba, sutilmente, por mimetizar o gesto de transição da écfrase.

Estamos, assim, entrando no nebuloso terreno onde encontramos o gesto da escrita, a formação da imagem e a produção de presença. Em alguma medida, a escrita do anjo Damiel está tão vinculada a uma engrenagem narrativa como à sua transformação em homem e imagem. Não é por acaso que o próprio ato da escrita, no filme, assume uma instância corporal que institui e forma presença cênica. Ao escrever, o anjo deixa de apenas vagar como um fantasma – como os que circulam entre os leitores da biblioteca de Berlim – para, assim, por meio de uma narrativa, compartilhar a experiência da sua metamorfose.

Esses jogos entre imagem, escrita, corpo, ausência e presença concentram-se narrativamente no filme nas relações entre Damiel e Marion. De certa forma, a união do anjo com a dançarina resolve-se na imagem. Existem dois momentos, no filme, em que isso ocorre de maneira bem clara. No primeiro, enquanto Damiel ainda é um anjo, eles encontram-se num sonho – é, talvez, a primeira cena do filme em que vemos um toque de mãos. A montagem realça as fusões: a asa de Damiel funde-se com o rosto de Marion. E dessa vez é ela quem recita os versos que evocam a infância e reproduz as ingênuas e poéticas perguntas de crianças: “Porque eu sou eu e não sou você? / Quando começa o tempo e onde termina o espaço?”. Os espectadores tornam-se testemunhas de um toque que só realiza-se de fato por meio da imagem.



Ao final do filme, numa das suas últimas cenas, essa relação com a imagem será invertida. Damiel já deixou de ser anjo, tem um corpo, sensações, cria e compartilha afetos e emoções. Num *show*, ele encontra Marion, e agora eles olham-se e conversam. Numa palavra: os dois estão presentes, como corpo (e imagem). Marion, nesta cena, faz um número em que dança sobre uma corda esticada pelo ex-anjo. Damiel relata seu instante de estupefação. Ele não sabia quem era quem. Ele esteve nela e ela, nele. Ao fim, afirma: “Nenhuma criança mortal foi concebida, mas uma imagem imortal, compartilhada”. A cena seguinte é justamente a da escrita, como se a imagem concebida fosse traduzida ao relato, à narrativa. Com uma única diferença: o corpo que empunha a caneta é, agora, colorido.

Essa relação de toque, afeto, erotismo e encontro entre Marion e Damiel realça um movimento que, em outras palavras, marca transições no espírito ou simplesmente intervalos da experiência. Ele interrompe. Cria presença. Instaura diferenças. Deve-se, assim, reter um certo teor iconoclasta do ato da escrita:

O gesto de escrever não se orienta contra o objeto, mas indiretamente, por meio de uma imagem, ou seja, por meio da transmissão de uma imagem. Ele grava em argila, para dilacerar uma imagem. O inscrever (o escrever em geral) é iconoclástico (...). Na verdade, escrever consiste em uma transcodificação do pensamento, de uma tradução do código de superfície bidimensional das imagens para o código unidimensional das linhas, do compacto e confuso código das imagens para o claro e distinto código da escrita, das representações por imagens para os conceitos, das cenas para os processos, de contextos para os textos. (FLUSSER, 2010: 36-37)

Ao que parece, a escrita em *Asas do desejo* está relacionada com a metamorfose de Damiel de um anjo como uma imagem potente para um indivíduo, um sujeito e um personagem com uma presença concreta. O interessante é que, naquela cena em que Damiel segura Marion, o anjo Cassiel também está lá como uma

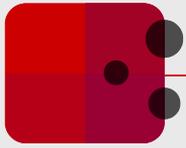


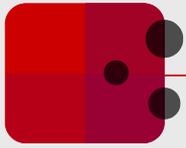
imagem que tudo testemunha, mas que não compartilha do mesmo ambiente e das mesmas sensações.

Além dessa dinâmica de éfrase, de escrita e de tradução de imagens para textos, observamos no filme de Wenders uma instigante aposta nos afetos. Visto assim, Damiel é um anjo afoito por ter experiências “reais”, que passem pelo corpo, e não sejam apenas restritas ao espírito, a conceitos. É nesse sentido que podemos também compreender o relato de Damiel – e o filme – como se buscasse compor uma história sobre afetos e a partir de afetos que paulatinamente materializam-se. Assim, temos de lembrar dessa íntima relação entre a estética e os afetos.

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objetos e dos estados de um sujeito percepiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. (DELEUZE, 2004: 217)

Esse ímpeto ao afeto fica bem representado na primeira cena em que o ator Peter Falk “encontra” o anjo Damiel. Trata-se da cena que resultará no segundo toque de mão no filme – ainda que Damiel seja apenas uma presença virtual. O ator sente essa presença e sabe que quem está ali é um anjo. Daí, ele diz que gostaria de poder vê-lo. Gostaria que ele pudesse sentir frio, fumar, tomar um café. Ou mesmo desenhar. Gostaria, enfim, que eles pudessem conversar, por que eles são amigos.

Essa sequência é importante, pois ela culmina na “queda” de Damiel. Antes de partir do virtual mundo angelical, ele despede-se de Cassiel, seu amigo, colega e companheiro. Damiel afirma que cairá de cabeça, que mergulhará, e que agora compreende o que os humanos queriam dizer com essa expressão. Sintomaticamente, a metamorfose de anjo para humano também é tecida por uma crescente afecção. Parece composta por toques e sensações crescentes. Ele, no sonho, toca e funde-se com Marion. Sente ciúmes. Cumprimenta o ator Peter



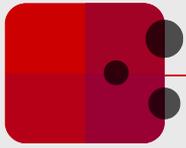
Falk. Empolga-se enquanto fala. Passa a respirar. Passa a deixar rastros – signos escritos? –, vestígios por onde pisa, passos por onde anda.

São disjunções. Entre a imagem virtual e o corpo presente. Separações e rearranjos cadenciados pelo afeto. Em alguma medida, essas metamorfoses parecem próximas dos diálogos intermediáticos que envolvem a dinâmica entre o roteiro e o filme – ou entre a amizade de Wim Wenders e Peter Handke. De um lado temos uma peça dramática que, como um dado – um documento –, é traduzida e adaptada à cena cinematográfica. No entanto, o próprio espaço do roteiro é em si intermediário, híbrido e fugidio. Como, mais uma vez, nos lembra Flusser:

Um roteiro é algo híbrido: uma metade ainda é um texto de um drama a ser encenado e, como tal, descendente de Sófocles; a outra metade já é programação de aparelhos e, como tal, antepassado dos programas calculados automaticamente por inteligência artificial. Do ponto de vista do passado, o roteirista pode ser considerado um dramaturgo; do ponto de vista do futuro, como um processador *word* não inteiramente automatizado. (FLUSSER, 2010: 206)

O espaço do roteiro, assim, estaria nos limiares articulados pela éfrase, ou seja, entre uma poética e uma dramaturgia e em diálogos intermediáticos com certos regimes de imagem.⁸ Mais do que um problema de adaptação, colaboração ou recomposição percebemos, portanto, uma dinâmica e um diálogo entre obras literárias, dramatúrgicas e visuais. Assim, são ecos da dramaturgia de Handke que vibram na câmera de Wenders. Ou, numa rua de mão dupla, padrões visuais caros ao cinema que reverberam na prosa romanesca de Handke. Como se fosse

8. “Esses universos não são nem virtuais, nem atuais, são possíveis, o possível como categoria estética (possível, por favor, senão eu sufoco), a existência do possível, enquanto que os acontecimentos são a realidade do virtual, das formas de um pensamento-natureza que sobrevoam todos os universos possíveis” (DELEUZE, 2004: 230)

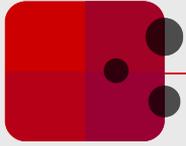


o diálogo de dois anjos – um virtual, outro que aposta no acontecimento fílmico – um diálogo entre amigos. Um bom fio de comparação entre essas duas obras, pautado pelo afeto, pode ser percebido nos ensaios cinematográficos de Wenders e em obras teatrais, poemas e romances do escritor austríaco. E ambas obras, ambas constelações estéticas, à sua maneira, reverberam em *Asas do desejo*.

Encontramos pelo menos duas características comuns na maioria dos documentários de Wim Wenders. Uma é a opção pelo ensaio. Em obras como *Um filme para Nick*, *Tokyo-Ga*, *Quarto 666* e, mais recentemente, *Pina*, seus filmes abordam tema e personagens de uma maneira particularmente ensaística, ou seja, não há uma forma muito definida ou clara, um modo narrativo preponderante, mas um tom que é esteticamente construído ao longo das filmagens e descoberto durante seu processo. A outra característica é a escolha de personagens que Wenders admira, exalta e tenta traçar filiações ou enaltecer amizades. Nicholas Ray, Ozu, os cineastas de Cannes em 1982 ou Pina Bausch, todos, ao seu modo, compartilham vínculos afetivos com Wenders.

Há, portanto, entre a amizade e o ensaio um gesto permeado pelo afeto. Assim, Wenders não coloca-se somente como personagem e narrador nesses filmes, mas como um sujeito afetivamente envolvido – e algumas vezes encantado – com o tema e as pessoas que filma. Nessa lida, o ensaio não é apenas uma forma (ADORNO, 1973) e um estilo de escrita ou de investigação, mas a aposta numa aproximação subjetiva, afetiva, relacional, horizontal, colaborativa e igualitária com quem ele filme. Trata-se menos de um ensaio *sobre alguém ou algo* do que um ensaio *com alguém ou algo*.

O exemplo mais notável é justamente *Um filme para Nick*, no qual Wenders acompanha com a câmera os últimos dias de vida e, de certa forma, mesmo a morte do cineasta Nicholas Ray. Embora à primeira vista a temática da morte possa soar como trágica ou dramática, Wenders pouco a pouco instila o tom de troca e de diálogo como predominante. Ele e Ray chegam a esboçar um



argumento para um filme – *Lighting over the water* – que permanece inacabado. Um filme-processo, portanto, permeado por uma linguagem de diário, que acaba dissolvendo seu personagem. Como se fosse um réquiem feito a quatro mãos, com a colaboração de quem morrerá. Assim, o que se compartilha, ao longo do encontro, são “pedaços de carinho”, como diz o próprio Wenders, instantes fugazes de troca de experiências e a busca pela construção de uma experiência comum. Se a tônica de uma estética do afeto já está presente no ensaio e na amizade, ela, ademais, culmina na observação da dissolução da imagem de um indivíduo, pois Ray morre pela imagem, ou na morte como um certo devir não humano do homem (DELEUZE, 2004: 220).

O espaço de troca, diálogo, amizade e colaboração é uma temática comum e transversal à obra de Wenders. Em *Alice nas cidades*, por exemplo, o fotógrafo Philip Winter acaba afeiçoando-se a Alice, a pequena criança com cerca de 8 anos. A relação não é apenas paternal, mas também permeada pela busca de experiências menores, instantes comuns que, dramaticamente, acabam por impulsionar o *road movie*. O mesmo ocorre em filmes como *No decurso do tempo* e *Movimento em falso* – a fase inicial de Wim Wenders –, em que os encontros são fortuitos, esboçam amizades, mas muitas vezes situam-se no instante do afeto. Antes, portanto, de delinear uma emoção clara, com um sentido. Elas situam-se entre. Num constante e indefinido estado de transição. De certa forma, o afeto mantém-se misterioso, enigmático – mantém-se como imagem.

Paralelamente, pode-se perceber uma relação de amizade artística entre Handke e Wenders. Uma tônica de mútua influência com projetos estéticos similares. Se compararmos com outros diálogos entre roteiristas e diretores, a parceria entre Handke e Wenders é das mais longas, pois perpassa quase duas décadas, concretiza-se de forma objetiva em três filmes, uma peça e diversas colaborações pontuais.⁹ No entanto, o que chama a atenção, aqui, é como essa

9. Além dos filmes citados, Wenders dirigiu a peça *Pelas aldeias* numa encenação em Salzburg.



diversidade de temas e abordagens, ora comuns, ora díspares, culmina na própria heterogeneidade de *Asas do desejo*.¹⁰

Na obra de Peter Handke, por exemplo, dificilmente encontramos a mesma abordagem que a de Wenders em relação à amizade. A maioria dos personagens do escritor austríaco são indivíduos solitários, com uma relação psicológica e social muito mais de desconfiança, paranoia e medo do que propriamente de troca, encontro e mútuo encantamento. Por outro lado, os longos solilóquios dos seus personagens talvez revelem uma inquietação interna, nuances psicológicas, que fiquem por demais opacas quando transmitidas apenas pela imagem.

Essa tônica solitária não impede que os personagens sejam permeados e construídos por um conjunto de afetos. Se nos voltarmos para a primeira fase da sua obra dramática veremos personagens que são compostos por muitas vozes e por sensações diversas, às vezes contraditórias entre si. Numa peça como *Kaspar*,¹¹ por exemplo, a própria disposição visual do texto incentiva uma polifonia de vozes, assim como a quebra da unicidade e da coerência do protagonista, Kaspar. Vozes, inclusive, que mostram muito mais uma cacofonia do mundo do que uma linearidade, uma organização lógica e racional do discurso. São relações diretas, com o mínimo possível de mediações, e que só estão cadenciadas pelo verbo pois esteticamente enunciadas na peça. Caso contrário seriam uma miríade de afetos, sensações e emoções num instante pré-verbal. De alguma maneira, Kaspar teatraliza essa multiplicidade de vozes e traça uma ponte comum entre o personagem – ou seus múltiplos – e esse instante imediato que é próprio ao afeto.

10. Nesse aspecto vale destacar o hibridismo dos estilos bem analisado por Bakhtin (2010: 84): “A estilística encerra cada fenômeno estilístico no contexto monológico de uma dada enunciação autônoma e fechada, como se o aprisionasse num contexto único: ela não pode fazer eco a outras enunciações, não pode realizar seu sentido estilístico em interação com elas, ela é obrigada a exaurir-se no seu contexto fechado”.

11. O personagem Kaspar significou um interessante diálogo geracional entre a tradição, o folclore e a geração de escritores e dramaturgos do pós-guerra. Ver Doppler (2002).



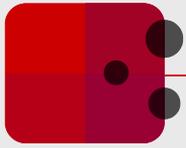
Podemos destacar mais duas pistas dessa dinâmica entre solidão e afeto em Handke, principalmente nas obras da sua primeira fase. Uma das pistas está justamente no título do poema *Die Innenwelt der Außerwelt der Innenwelt*, que pode ser aproximadamente traduzido como “o mundo do dentro do mundo de fora do mundo de dentro”. Há, claramente, nesse jogo de palavras uma dissolução da interioridade costurada por afetos, instantes que ecoam, sensivelmente, na dinâmica entre o sujeito e o mundo. No poema, Handke enfatiza a palavra nós, como um gesto de pertencimento do indivíduo ao mundo que o cerca. Assim, ele diz:

Nós vamos a nós
ali
quando estamos enfurecidos
depois, à tarde, como numa reportagem sobre um:
atentado
nos cansamos e deixamos ali as chaves constantemente penduradas
num chaveiro de hotel.¹²

(HANDKE, 2007: 104, tradução minha)

Os personagens e os sujeitos dramáticos de Peter Handke são constantemente afetados e comovidos pelas coisas, os objetos e a realidade material circundante. As sensações, dessa forma, são cortadas abruptamente e já encadeiam outras, novas, acumuladas com as anteriores. Assim também é o Gregor Keuschnig de *A hora da sensação verdadeira* (HANDKE, 1988). As imagens que ele vê e constrói e o modo como observa o mundo pairam num instante de imediaticidade, sem um sentido prévio, posterior, ou mesmo uma ausência de sentido que não é

12. No original: “Wir gehen in uns:/dort ist es/wenn wir wütend sind/spät am Nachmittag wie in einem Tatsachbericht über ein/Attentat/ wenn wir mude werden/ lassen uns dort die lückenlos hängenden Schlüssel an einem/ Hotel-Schlüsselbrett”.



propriamente o *nonsense* do *nouveau roman* ou do teatro do absurdo, de origem existencialista, ou, ainda, do esgotamento beckettiano (DELEUZE, 2010). Diferentemente, essa aposta estética situa-se numa zona intermediária entre o sensível, a sua tradução, os seus possíveis – fugidios ou inexistentes sentidos. São, de outro ponto de vista, simplesmente coisas que assim são e assim acontecem. Um exemplo interessante é o trecho de um dos fluxos de consciência que passa por Keuschnig enquanto ele vaga por Paris:

Era capaz de reter os factos, mas não os sentimentos. Quando, há uns anos atrás, a enfermeira lhe mostrou pela primeira vez a filha através do vidro, teria alguma coisa vibrado nele ao ver o rosto que a criança tinha arranhado? Sentiu uma sensação de felicidade, certo - mas como é que tinha sido na realidade? Não se lembrava de nenhuma sensação, mas do *facto* de se ter sentido feliz. O *facto* tocara-o de perto, é verdade, mas ele não conseguia, nem com os olhos fechados, voltar a experimentar esse estado de espírito. (HANDKE, 1988: 52)

Uma das características do jogo com imagem em Peter Handke, principalmente em sua primeira fase – anterior ao seu encontro com Cézanne – é a velocidade com que os quadros se formam. No mesmo ritmo, por outro lado, desfazem e convidam o leitor a novas imagens. São cenas desordenadas ou compostas de uma forma próxima a como os personagens à margem são afetadas pelo que veem, por aquilo que está ao redor.

O tema da solidão é outra tônica que perpassa boa parte das obras de Handke. Todos os seus personagens são solitários, estão à deriva, em momentos cruciais, mas que não necessariamente apontam uma catarse. O interessante é perceber como essa solidão pouco a pouco é valorizada e ganha uma aura mística, como se possibilitasse um encontro e uma harmonia entre o indivíduo e sua imagem.

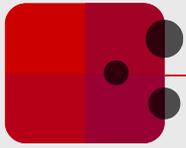


Diante de um café viu uma mulher só, inalcançável de tão absorta que estava, e no entanto ela tomou forma para ele, uma espécie de tabu sedutor, de modo que voltou a pensar: mas é isto, é isto, é toda a sua história. Nunca saberei mais coisas dela do que neste momento em que a vejo ali sentada sozinha. Observou cheio de curiosidade, os próprios pensamentos, sempre pronto a retê-los. Não queria esquecer mais nada e repetia na memória os momentos que tinha acabado de passar como se repetem as palavras de uma língua estranha. (HANDKE, 1988: 134)

Como se percebe, a solidão é opaca, mas, paradoxalmente, convida a um instigante voyeurismo especulativo. Essa potência narrativa da solidão é habilmente explorada na montagem de *Asas do desejo*. Enquanto os anjos vagueiam pela cidade, o que vemos são instantes solitários, quase inapreensíveis, não traduzidos, que transformam-se, pouco a pouco, em sensações sobrepostas. Lembro de carros passando na rua. Apartamentos em dias comuns. Passageiros de metrô. À primeira vista, todos esses indivíduos carregam segredos consigo. Sutilmente, a montagem acaba por desvendar instantes fortuitos do seus pensamentos, caros assim à metempsicose de Joyce no seu fluxo de consciência em Dublin, num 16 de junho.

A montagem tece um interessante contraponto entre essa metempsicose e os solilóquios, alternando-se de forma harmônica. São ecos afetivos dispersos no espaço e compartilhados apenas com os anjos – e os espectadores. Essa composição estética da solidão também acaba por estabelecer uma interessante disjunção entre afetos partilhados e afetos que permanecem mudos (BERTELSEN; MURPHY, 2010: 155) e assim, nessa dialética, acabam por desenhar uma transubjetividade de subjetividades. Dramaticamente, são esboços, são instantes, fragmentos, pedaços de sensações sem teleologia alguma.

No encontro concreto entre Damiel e Marion, ela fala sobre a solidão. No entanto, o diálogo enaltece a solidão como gesto de aceitação e compreensão de

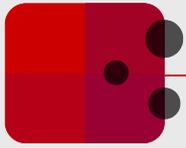


si. Assim, a solidão seria a tradução do sujeito na sua unidade. Marion confessa: “Nunca fui solitária. Mesmo quando estive sozinha e acompanhada”. Agora, ao retirar-se do circo, ao estar à deriva e aceitar o peso da sua presença no mundo, ela sente-se pronta: “Solidão significa: sim, estou finalmente inteira”. Seria, talvez, um eco da condição dramática do próprio Damiel, que agora é carne e imagem – uma unidade. E ambos agora, unos e solitários, compartilham das condições para o toque, podem partilhar afetos, vivências e experiências.

Esses indivíduos solitários, prenes de afetos, são, antes de tudo, cidadãos. Em alemão, o título original do filme é *O céu sobre Berlim* e remete a uma centralidade da capital alemã que certamente foi perdida na sua tradução ao inglês e ao português. Trata-se, portanto, de um filme que evoca a cidade num momento histórico em que ela ainda estava murada e dividida entre os lados ocupados pelos EUA e pela União Soviética. É claro que a história de Damiel, Marion, Cassiel, Homero e Falk pode também ser uma alegoria desse contexto. No entanto, o cenário da cidade sugere um complexo diálogo entre história, narrativa, imagem e testemunho.

A Berlim filmada por Wenders é bem diferente da Berlim de Walter Rutman, na sua obra *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, ou dos destroços imediatos ao pós-guerras registrados por Roberto Rosellini em *Alemanha ano zero*. É curioso constatar que ali, nesses dois clássicos, há, primeiro, um documentário empolgado com as sensações vertiginosas da modernidade e da metrópole. No filme de Rosellini, por outro lado, constatamos um susto frente à catástrofe que foi a Segunda Guerra e um questionamento sobre o devir humano que deverá soerguer-se dentro das suas mais bizarras consequências.

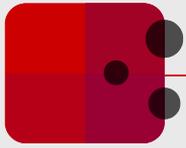
A Berlim de Wenders e Handke afasta-se, portanto, dessa empolgação moderna, assim com não se detém apenas nas ruínas e nas catástrofes. Os gestos do diretor e do escritor buscam atualizar uma Berlim com memórias esparsas, silentes, fragmentadas, dos que viveram, cresceram e vivem na Berlim, ora preto



e branco, ora colorida, registrada pela câmera de Henri Alekan. Trata-se de uma forma de captar a cidade que oscila entre a nostalgia, a melancolia frente à ruína, o gesto narrativo e a sua atualização. Um olhar histórico peculiar, digno do anjo de Paul Klee, que engendra uma atualização, cria, sugere uma imagem e mescla o tempo da memória com o instante do olhar do observador. Assim, o filme parece percorrer a dialética de atualização das imagens tão bem descrita e conceituada por Walter Benjamin nas suas *Passagens*:

A imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética (...). A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2005: 505-506, apud SELIGMAN-SILVA, 2010)

É assim, sob o mote da atualização, que podemos bem compreender duas das mais belas sequências do filme. A primeira realça um longo passeio de carro do anjo Cassiel. Enquanto ele observa a cidade pela janela, entre os intervalos do para-brisa, mescla-se o contemporâneo da Berlim do filme com imagens de arquivo. São sobretudo imagens captadas pelos soldados russos logo após a queda de Berlim. Imagens que realçam ruínas, casas demolidas, um caos na rua, uma cidade quase fantasmática, que repulsa, expele, mais do que convida à moradia. O interessante é que a montagem enfatiza o olhar do anjo, como se fosse o ponto de vista do próprio anjo da história de Benjamin, como se ele visse “essa tempestade (que) o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso”. O que vemos, nessa sequência, é uma espacialização da imagem, como se do terreno, do território e do espaço vibrassem imagens históricas latentes que invadem a retina do anjo, a câmera,

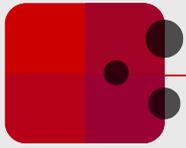


a tela. Por isso os *travellings* longos, as transições, as fusões. São mesclas de tempo que se dobram e se atualizam no espaço presente.

Não por acaso, o filme de Wenders e Handke aposta na intrínseca relação entre memória e narrativa. É assim que deslindamos a centralidade do personagem Homero, que encarna o nome e os trejeitos do narrador. Nos seus solilóquios, ele expressa sua angústia em tentar buscar uma narrativa épica que não esteja calcada na guerra, mas em momentos de paz, instantes menores, cotidianos – uma aposta que, curiosamente, é a mesma de Handke e Wenders. Ao mesmo tempo, seu medo é de que a magia da narrativa nos escape: “Se a humanidade perder a sua narrativa ou possibilidade de narrar, perderá também a sua infância”.

Ao sair da biblioteca – antro que duplica o mundo em outro mundo, mundo dos anjos, cinéfilos e leitores –, Homero passa a andar na rua, um lugar ermo, ao lado do muro. Estamos na segunda sequência para a qual gostaríamos de chamar a atenção. Estamos, na verdade, no que sobrou da Potsdamer Platz após o bombardeio e a ocupação da cidade por russos e estadunidenses; ou seja, nada. Homero anda por essa mesma praça vazia, que era o centro da Berlim desde a época da República de Weimar, e, enquanto caminha, lembra de detalhes. Do bonde, das carruagens com cavalos, do café Wertheim, do chocolate que bebeu por ali. É o seu relato, como narrador, que atualiza as ruínas históricas, as diferenças entre o passado vivido, sua lembrança e o momento atual, ou seja, a velocidade e transitoriedade da imagem do passado.

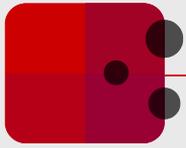
Há, também, uma inevitável atualização que ocorre no tempo em que vemos o filme. Rever, hoje, essa Potsdamer Platz em ruínas por onde o personagem Homero caminhou durante aquelas filmagens causa um interessante espanto histórico. Após a reunificação da Alemanha, Berlim foi uma das cidades que mais recebeu investimentos. O mote era erguer as principais inovações arquitetônicas, e o local que mais recebeu esses recursos foi justamente a Potsdamder Platz que vemos no filme. Caminhar por lá, hoje, nessas primeiras décadas do segundo



milênio, significa encontrar enormes prédios, arrojados, de vidros transparentes – uma imponência tecnológica e arquitetônica. Assim, esse gesto narrativo de estranhamento contemporâneo, caro ao filme de Handke e Wenders, atualiza-se constantemente, pois busca uma dialética, pela imagem, entre o arquivo, sua narrativa e o tempo, sempre presente, de quem vê aquela Berlim e assiste ao filme.

O que buscamos ressaltar nessa leitura de *Asas do desejo* foram, em síntese, as diversas passagens que a obra articula. São transições distintas, ora internas à obra – como o arco dramático vivido pelo anjo Daniel, ora externas, mas circundantes ao seu processo construtivo, como no diálogo artístico entre Wender e Handke que tentamos salientar. Nesse diapasão, *Asas do desejo* é um filme que poetiza o devir. Por isso, talvez, aposta tanto na transitoriedade como característica ímpar do afeto, que marca uma passagem transubjetiva entre corpos, objetos, coisas, tempos e espaços.

Se fôssemos escolher um gesto-síntese do filme, seria o toque. Não somente os toques concretos entre Daniel e Marion, mas os toques dos anjos, delicados e virtuais, nos transeuntes daquela Berlim, quando recostam ao ombro e sussurram palavras de consolo. O toque de cumplicidade entre um cineasta e um escritor, o espaço comum que transita entre as obras de Handke e Wenders. A passagem do texto poético à poesia da câmera, uma metamorfose similar às écfrases. O olhar histórico que o narrador Homero nos lança, sob o ponto de vista do anjo da história, que a nós, espectadores e *voyeurs*, nos toca e afeta de forma peculiar. Entre a imagem, seu lampejo, frente às nossas retinas e as sensações de história que forjamos ao ver, pela primeira vez, algo que logo esfacela-se. Uma simples passagem, um limiar, que, esteticamente, acontece e ocorre quando assume sua metamorfose. Um filme em dissolução. Uma poética do efêmero. ■



Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de W. Bolle e O. Mattos. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.

BERTELSEN, Lone; MURPHY, Andrew. An ethics of everyday infinities and powers: Félix Guattari and the refrain. In: GREGG, Melissa; SIEGWORTH, Gregory (Ed.). *The affect theory reader*. New York: Duke University Press, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre a venir*. Paris: Glimmard, 2008.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BRADY, Martin; LEAL, Joanne. *Wim Wenders and Peter Handke: collaboration, adaptation, recomposition*. New York: Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaften, 2011.

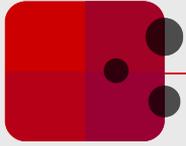
BUCHKA, Peter. *Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARRIERE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. _____. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____; GUATTARI, Félix. Percepto, Afecto e Conceito. In: _____. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2004.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011.



_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DOPPLER, Bernhard. *The return of the Kings: Peter Handke and the Burgertheater*. In: DEMERITT, Linda; LAMB-FAFFELBERG, Margarete (Org.). *Postwar Austrian theater*. Califórnia: Ariadne Press, Riverside, 2002.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

FLUSSER, Vílem. *A escrita: há futuro para a escrita?* São Paulo: Anablume, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

HANDKE, Peter. *O medo do goleiro diante do pênalti*. São Paulo: Brasiliense, 1988. _____. *Kaspar and other plays*. New York: Hill and Wang, 2000.

_____. *Leben ohne Poesie: Gedicht*. Frankfurt: Suhrkamp, 2007. _____. *A hora da sensação verdadeira*. Lisboa: Difusão Editorial, 1988.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of words: the poetic of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

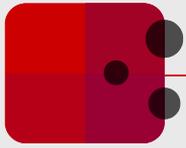
PAESCH, Joachim. *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler, 1997

_____. *Die Szene der Schrift und die Inszenierung des Schreibens im Film*, in *Schrift und Bild im Film*, ed. Hans-Edwin Friedrich and Uli Jung. Bielefeld: Aisthesis, 2002.

SAYAD, Cecília. *O jogo da reinvenção: Charlie Kaufman e o lugar do autor no cinema*. Rio de Janeiro: Alameda, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WHITEHEAD, Alfred North. *Process and Reality*. New York: Free Press, 1978.



Referências filmográficas

Berlim, Sinfonia de uma metrópole, Walter Rutmann, 1927.

Alemanha ano zero, Roberto Rosellini, 1947.

O medo do goleiro diante do pênalti, Wim Wenders, 1972.

Movimento em falso, Wim Wenders, 1974.

No decurso do tempo, Wim Wenders, 1976.

Tempo de viagem, Andrei Tarkovski, 1979,

Um filme para Nick – lighting over the water, Wim Wenders, 1980

Quarto 666, Wim Wenders, 1983

Tokyo-Ga, Wim Wenders, 1985

Asas do desejo, Wim Wenders, 1987.

Onde jaz o teu sorriso, Pedro Costa, 2000