

Evidências da memória: Diálogos entre Walter Benjamin e Wim Wenders

LOUREIRO, Robson¹
robbsonn@uol.com.br

RANGEL, Sara Rocha²
sara@sararangel.com

Programa de Pós-Graduação em Educação
 Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Inúmeras mudanças marcam a trajetória de narrativas dos processos imagéticos do cinema como arte genuinamente moderna. Sob suas lentes, Wim Wenders propõe um percurso estético que move o espectador a sentir e a refletir acerca da consolidação de um filme de expressão artística na modernidade na contramão dos interesses da indústria cultural. Nossa hipótese é que o cinema de Wenders, pela mediação das personagens em ação com/ no espaço urbano, permite ao espectador ser o diretor do processo de construção e elaboração da história e da memória, individual e coletiva. Em seus filmes, os mecanismos que estruturam a linguagem cinematográfica - forma e significado - são construídos nos espaços silenciosos, vazios, do entre-imagens. Em sua cinematografia é possível encontrar lugares da memória e da experiência do sensível. A criação dos territórios da memória tornam-se fundamentais para a constituição de uma nova experiência. Experiência e memória são marcas da criação e da narrativa empreendida por Wim Wenders na composição de sua obra *Asas do Desejo* (1987). E tal como Walter Benjamin em *Infância em Berlim* por volta de 1900 e *Experiência e Pobreza* (1933), o cineasta viaja com seus personagens pelos espaços da cidade, pela História e memória de uma Alemanha, no pós-guerra, marcada pela alienação, pela degradação dos sentidos e pelas mudanças nos modos do existir em sociedade que emolduram a perda da experiência e requer a criação de uma nova história.

Palavras-chave: Cinema. Narrativa. Experiência. Memória. Educação.

Introdução

Quando interpelado sobre os motivos que o leva a fazer filmes, o cineasta Wim Wenders, vislumbrou uma série de possíveis respostas que atenderiam imediatamente à ânsia do entrevistador frente a essa *terrible question* (Wenders, 1991:2). Wenders faz um breve esboço de suas motivações a partir de reflexões de Béla Balázs, com seu *discurso da*

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFES). Pós-doutorado em filosofia – *School of Philosophy, University College Dublin*. Graduado em filosofia.

² Pesquisadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação e Filosofia (Nepefil/UFES) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES). Mestre em Educação. Professora de música e fotógrafa graduada em artes visuais e artes plásticas.

responsabilidade de se mostrar as coisas como elas são, pois o cinema pode resgatar a existência das coisas. Ele também recorre ao pensamento de Paul Cézanne: “Things are disappearing. If you want to see anything you have to hurry” (Wenders, 1991:2). Para Wenders, o ato de filmar é um ato heroico no qual a câmera se torna uma arma contra a tragédia, contra o seu desaparecimento, o seu esquecimento.

Wenders considera que a viagem é o tempo propício da aprendizagem, da compreensão do mundo e da elaboração do passado. Tal trajetória ele empreende em vários de seus filmes, principalmente os filmes de estrada - *road-movies* nos quais seus personagens estão sempre no limiar dos territórios (seja ele físico ou não), espaço do *chronos* entre passado e presente em busca de constituir uma nova história, reencontrar as suas origens identitárias e entender do mundo.

Assim, a nosso ver a linguagem cinematográfica wenderiana torna-se objeto de diálogo e reflexão em torno de pelo menos três características de sua estética, quais sejam: 1) do comprometimento crítico de Wenders com a história, com a memória e com o sentido pleno de experiência como abertura para a mudança, transformação e busca de autonomia; 2) pelo sentimento de inquietação que determina seus personagens; 3) pelo estímulo à uma percepção crítica frente a realidade. Somado a isso, evidenciamos quatro possibilidades de convergência técnica utilizadas em seus processos de construção narrativa, sendo: 1) o intervalo entre cenas como o espaço de significação; 2) o tempo que circunscreve o gesto do protagonista diante da câmera; 3) a duração empreendida da transição do entre imagens/planos e a 4) montagem.

Asas do desejo (1987) é o filme escolhido nessa comunicação após a leitura do ensaio *An attempted description of an indescribable film: from the first treatment for Wings of Desire* (Wenders: 1986). Ele revela suas primeiras elucubrações e contornos em torno do desejo, da cidade de Berlim, de sua própria nacionalidade, sua experiência da infância, de Deus, da História, de suas inspirações literárias, da música, do método, de anjos, das nuances da cor. Esse texto assemelha-se aos blocos de anotações, com seus fragmentos e rabiscos de um *presente que virou memória*. Retomadas em outro tempo, algumas partes ficaram esquecidas, negligenciadas por ideias melhores. O certo é que, ao abrir um caderno de anotações, o leitor atento empreende-se em uma viagem na qual cada página lhe confere a experiência do processo criativo, da qual anjos, narradores e cineastas habitam. A nosso ver,

há vários elementos dessa reflexão que nos remete as reflexões do ensaísta e filósofo Walter Benjamin, também reconhecido como um teórico da memória e da conservação do passado. Benjamin pensou sobre o cinema a partir das questões que envolvem o autor e a relação da obra de arte com as massas. Para ele, o cinema expressa o caráter de coletividade da obra, desde sua produção até a recepção. Sendo assim, o cinema é um instrumento revolucionário, de potencial educativo.

Reiteramos, aqui, a hipótese da qual sustentamos: o cinema de Wenders, pela mediação das personagens em ação com/e no espaço urbano, convida o espectador a ser o diretor do processo de direção e elaboração da história e da memória, individual e coletiva. Em seus filmes, por meio de mecanismos que estruturam a linguagem cinematográfica, o entendimento das imagens – forma e sentido – se constrói nas brechas do silêncio, dos vazios, do entre imagens. Dessa forma, na extensa lista de cenas possíveis para análise fílmica no percurso estético wenderiano, com as considerações em torno da filosofia de Walter Benjamin, optamos pelos seguintes elementos, presentes na narrativa: a criança, a biblioteca, o narrador e o anjo.

Imagem, Memória e Experiência.

A verdadeira imagem do passado *passa* voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade. Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela (Benjamin, 2012: 243).

O universo da memória é território de acolhimento, reservatório de imagens apreendidas por meio dos sentidos. Tais imagens, colecionamos pelo entrelaçamento da *temporalidade* compartilhada por várias gerações, na coletividade. Essas alegorias são capazes de imprimir marcas profundas que, conscientemente ou não, e a qualquer momento podem transportar-nos para os espaços da memória individual e coletiva, das recordações, da rememoração e do sonho.

Da *Alegoria da Caverna* em Platão, a John Amos Comenius com seu *Orbis Sensualium Pictus* de 1658; dos vitrais nas catedrais medievais, às imagens reproduzidas em larga escala pela indústria cultural, nota-se que a Humanidade transpôs importantes momentos de significação e entendimento das imagens. Como consequência, a formação mediada por imagens tornou-se progressivamente um objeto de extrema importância para a conduta e

reflexão histórico-político-social. Pois uma imagem é uma objetivação humana. Um objeto cultural e histórico da qual só nos é revelada por meio dos sentidos, da percepção e interpretação dela. São superfícies representativas decodificadas pela imaginação humana (Flusser, 2002:7). Um bem cultural fruto do trabalho intencional individual e coletivo ns de uma determinada época e sociedade.

Nenhuma imagem é apenas uma ilustração, aparentemente desprovida de ideologias. Nela os discursos de uma época expressam parte da realidade de espaços e tempos nos quais a experiência de vida na cidade tende a promover uma educação estética, política e cultural da percepção, da sensibilidade e da memória dos sujeitos. E foi justamente a partir da Modernidade que essa dinâmica se processou de forma mais intensa. E Benjamin (2012:183) nos lembra que: “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo em que seu modo de existência”. A arte genuinamente moderna, segundo Benjamin, não deve negligenciar o modo como a reprodução técnica da obra incutiu no espectador um novo olhar, uma nova percepção e uma nova sensibilidade. Benjamin considera que com o cinema, a percepção e a experiência estética coletiva sofreu transformações significativas, tais como: o declínio da aura, a proximidade com as massas, o caráter transitório e reprodutivo da imagem.

Em *A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin (2012) considera que a percepção do passante, daquele que se desloca no espaço e no tempo das cidades e da história, sofre modificações no contato com as novas formas de produção e reprodução da obra de arte. Isso acarreta na destruição da aura que lhe conferia o estado de unicidade e culto, ou seja, “[...]uma nova forma de percepção das coletividades humanas” que modifica “a relação da massa com a arte” (Benjamin, 2012, p. 183/202).

A fotografia e o cinema, escreve Benjamin, são pioneiros de uma arte singularmente moderna. Eles configuram uma ponte capaz de interligar os sentidos pela valorização de uma *memória coletiva*. O cinema evoca as lembranças e a experiência social por meio da sua narrativa estética que envolve a música, os diálogos, o enquadramento, o espaço e o tempo.

Nesse sentido, a compreensão e interpretação de um filme expressa o resultado dessa constelação de elementos internos e externos ao sujeito, a começar pelo entendimento de que o cinema é a experiência de uma produção coletiva. Sendo assim, a história, a memória, os

sentidos de vários indivíduos estão de alguma forma, inseridos na produção e na experiência cinematográfica.

Na análise de uma imagem filmica pode-se, de acordo com Benjamin, levar em consideração “A recepção através da dispersão” que transforma as estruturas perceptivas (Benjamin, 2012: 209); pelos intervalos entre imagens: “[...] a associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem” (Benjamin, 2012: 207); pelas teorias e pela interiorização da obra fílmica pelo espectador. Não obstante, a produção cinematográfica que serve aos interesses do capital, ao propagandear o seu aforismo em torno do entretenimento de massa tende a gerar um empobrecimento da percepção sensível dos indivíduos. Esta indústria, por meio de um conjunto de mecanismos de manipulação do desejo e da fantasia do público, por meio de seus produtos imagéticos tende a padronizar a perspectiva estética, que impõe uma progressiva formatação da memória coletiva e estabelecimento de um estado de alienação na qual a experiência estética se fragiliza.

Benjamin considerou que o enfraquecimento da *Erfahrung* (da experiência que envolve a memória vinculada à narrativa que se constitui no âmbito da tradição e do coletivo) fazia par com o avanço da *Erlebnis* (vivência individual que se sobrepõe ao coletivo) em uma Europa Pós 1ª Guerra onde houve um considerável aumento do número de indivíduos solitários. Instala-se aquilo que Benjamin denominou de barbárie, pois com indivíduos cada vez mais solitários, a transmissão da *Erfahrung* por meio da narrativa, da arte de contar, a experiência tornou-se cada vez mais dificultada. Para uma nova *Erfahrung* seria necessária, também, uma nova forma de narratividade. Nessas condições, a reconstrução e o fortalecimento da experiência se dariam pelo retorno da arte de narrar, por meio da aproximação entre indivíduos e gerações imprimindo aos processos de produção da arte e do trabalho o ritmo de uma produção artesanal que envolve a alma, o olho e mão. Tal afinidade fortaleceria a relação entre memória e tradição no seio das relações sociais e das experiências coletivas.

Essa é a tarefa do historiador: o da reelaboração da memória no presente para a sua reconfiguração futura. É o narrador da Modernidade quem tem o poder de redimir a humanidade pelo resgate do passado, pois a imagem do passado “[...] ameaça desaparecer com cada presente que não se sintá visado por ela” (Benjamin, 2012: 242). Portanto, por vias

do que se constituiu como memória, ela torna-se trabalho fundamental na recuperação de experiências que foram silenciadas ao longo da história. Em Benjamin, o historiador, materialista histórico, não deve se deter na concepção de uma “imagem eterna do passado” (Benjamin, 2012:250), na qual a história e os acontecimentos apresentam-se homogêneas e eternizadas em num determinado tempo e lugar. Atento às mudanças, lutas e acontecimentos, ao analisar a história deve-se ouvir os “ecos de vozes que emudeceram (Benjamin, 2012:242); deve-se estar atento às coisas "refinadas e espirituais" (Benjamin, 2012:243); deve-se "despertar no passado as centelhas da esperança" (Benjamin, 2012:244) e com isso opor-se à forma estanque, determinista, cronológica e linear de uma "imagem eterna do passado" (Benjamin, 2012:250) estabelecida pela lógica do materialismo tradicional engendrada pela classe dominante detentora e legitimadora do conhecimento histórico. Na tese XVII de seu ensaio Sobre o conceito de História (Benjamin, 2012:251), ele esclarece que o “princípio construtivo” da história possibilita a insurreição de uma “luta pelo passado oprimido” por meio de um movimento que articula memória e experiência originária. Então, em sua alegoria (tese IV) Benjamin nos alerta para a necessidade de percepção às coisas mínimas que o passado nos apresenta em seu movimento na direção do sol ou a uma fonte de luz que "se levanta no céu da história" (Benjamin, 2012:243). A memória é esse apelo – heliotrópico – contra o esquecimento; é potência que faz ecoar vozes que estão emudecidas no decurso do tempo. Sobre essa perspectiva, o historiador materialista deve desviar-se da barbárie a fim de cumprir a tarefa que lhe fora recomendada: a de “escovar a história contrapelo” da qual Walter Benjamin, em sua tese VII (2012: 244) nos faz refletir. Para que a barbárie não se repita, escreve Benjamin, é necessário contar.

A reconstrução da memória em uma analogia com a construção narrativa-imagética do cinema dá-se pela dinâmica e dialética das imagens e do pensamento em um tempo saturado de “agoras” (Benjamin, 2012:249). Assim, as possibilidades de reelaboração são infinitas tanto quanto infinitas forem as imagens da memória (individual e coletiva) e sua conhecibilidade. Em Benjamin, “[...] o passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade” (Benjamin, 2012: 243).

A redenção da humanidade por vias do resgate da memória eleva a esperança de um retorno à experiência (tradição) promovendo a apreensão da história pelo indivíduo em sociedade. No entanto, a repressão é a máxima da Modernidade. Direta ou indiretamente, os

indivíduos são pressionados/impulsionados pelo “agora” imediatista para um cerceamento da dialética correlata e esclarecedora da vida moderna. A reflexão crítica fica a cargo dos interesses e valores dos detentores do poder e da razão. O apelo que evoca ao esquecimento e à desmemorização potencializa o desaparecimento da capacidade de narrar a própria experiência que passa a ser dissipada no frenesi do tempo.

Se não há mais a valorização da experiência, na modernidade, e por consequência, o esquecimento (in) voluntário da tradição, os indivíduos estabelecem relações sociais a partir das vivências que tendem a não possibilitar relações autênticas, sociais e coletivas, pois há uma tendência para o encobrimento do *não eu*. Vivenciam a novidade do agora, do ineditismo e do imediato. Narrar é inadequado em uma sociedade de aparências. Valorizar a experiência do outro, das práticas sociais, das linguagens e expressões artísticas pode ser um caminho para o reencontro com a reflexão e para a construção de significados entre os sujeitos da história.

Crianças e Evidências

Em *Infância em Berlim por volta de 1900* (1995:71), Benjamin reconstrói o território de sua infância. Ele lança luz ao seu passado para a compreensão da história presente. Desvela o presente pela intercessão de sua vida pessoal com a história, no território labiríntico da memória: “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (Benjamin, 1987, p. 73). Ao perder-se na cidade, a criança diferentemente do adulto, tem mais chances de contemplar a vida em uma outra ordem de pertencimento e temporalidade que lhe confere a experiência do submergir o desconhecido, o indeterminado, sendo conduzido pela magia, sensibilidade e imaginação. Perder-se nos labirintos das recordações é deixar, assim como a criança, adentrar-se em territórios proibidos e esquecidos da história. Aqui estabelecemos um *link* com o cineasta Wim Wenders, para quem o cinema:

[,,] é o espelho adequado das cidades do século XX e dos homens que aí vivem [...] é um documento histórico do nosso tempo [...] capaz de apreender a essência das coisas, de captar o clima e os fatos do seu tempo, suas esperanças, suas angústias e seus desejos numa linguagem universalmente compreensível (Wenders, 1994, p. 181).

Na visão de Wenders, as crianças são as que mais bem desvendam labirintos e territórios de uma cidade. Elas são despertadas por sentimentos que provocam ideias, a imaginação, a fantasia e constroem histórias por meio da experiência, por exemplo, do brincar. Porém, à medida que envelhecemos, a uma forte tendência para esquecermos e já não somos capazes de enxergar anjos.



Imagem 2: Asas do Desejo (1987).

É dessa forma que, em um *plongée* (Imagem 1), a câmera de Wenders nos apresenta a primeira criança que, errante na cidade, se distrai com o olhar do anjo enquanto as pessoas transitam e se esbarram sem notar a presença da pequena menina. Pelo *contra-plongée*

(Imagem 2), ele reorienta o nosso olhar sob o ponto de vista da criança, assim, avistamos as ruínas de uma igreja e o anjo guardião. Imagens complementares que compõem um conjunto ideológico, composicional e estilístico. Somente as crianças podem ver os anjos que habitam a cidade. Somente elas possuem a capacidade de sentir e experienciar no espaço narrativo do filme, a dimensão temporal da ação dos anjos. Essa dimensão da criança no universo berlinense wenderiano tem um caráter alegórico ao entrelaçar anjos e crianças como seres que transitam pelos territórios sem fronteiras ou qualquer separação entre o mundo físico e espiritual. A criança é a celebração da ingenuidade diante do desencantamento do universo do adulto.

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

Neste poema de Rilke - poeta da cidade de Praga – adaptado pelo escritor e roteirista Peter Handke – o anjo Dammiel (Imagem 3) narra e escreve aquilo que seria o primeiro registro de sua existência como humano. No espaço da folha em branco, com uma caneta tinteiro, o ex-anjo preenche a tela com a memória e a reflexão em torno da existência humana.

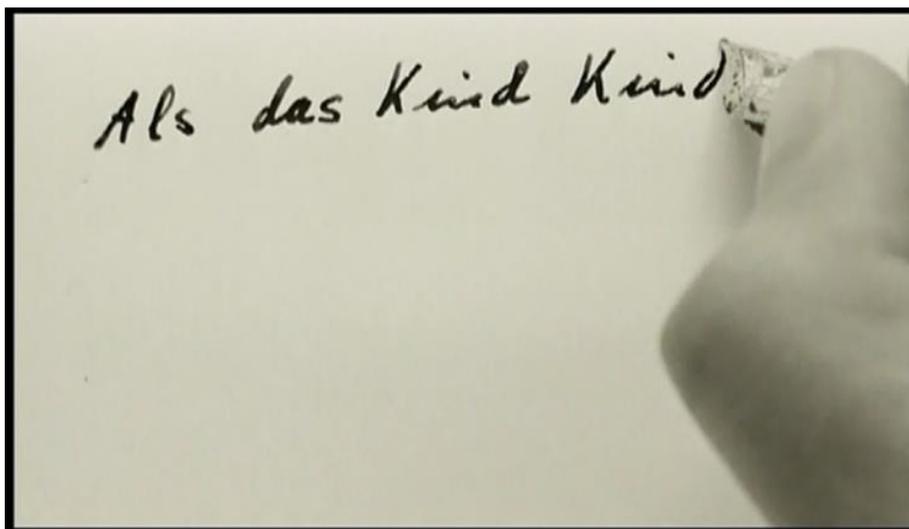


Imagem 3: Asas do Desejo (1987).

Biblioteca e Evidências

No filme de Wender, a biblioteca estatal de Berlim (Staatsbibliothek) apresenta-se como abrigo seguro para os que desejam viajar para os territórios da memória e da história. Ali, entre estantes e mesas, a polifonia de pensamentos preenche o silêncio visual que orienta o olhar ora dos anjos ora pela perspectiva da câmera, o que nos confere um sentido de *continuum* espacial e temporal à cena. Na lentidão do passeio da câmera, em *travellings* e planos-sequência longos, encontramos outros anjos que acompanham os seus solitários leitores. As vozes que ouvimos nos elevam, como espectadores, à condição de anjos, oniscientes diante dos desejos e reflexões dos indivíduos que se refugiam do caos da cidade. As muitas vozes “mentais” que ouvimos se intensificam até à sua supressão completa pelo canto coral de uma composição atonal e polifônica, *Die Kathedrale der Bucher - A catedral dos livros*, escrita por Jürgen Knieper. Nessa catedral, os anjos desfrutam com enlevo o som das muitas vozes que preenche o espaço sonoro da imagem enquanto permanecem em sua missão de salvaguardar a memória e a história de Berlim ao ajudar os seus habitantes a suportarem o passado de sua nação.

Na biblioteca (Imagem 4), o personagem Homer contempla um livro de fotografias do alemão August Sander (1876-1964). *Pessoas do Século XX* é o resultado dos mais de 40 anos de trabalho de Sander empreendidos em um projeto que reúne retratos do povo alemão e, ainda hoje, é consagrada como uma das obras fotográficas mais relevantes do séc. XX. Assim, vemos em mais um de seus filmes (*Alice nas Cidades* – 1974, *Paris Texas* – 1984, entre



Imagem 4: *Asas do Desejo* (1987).

outros) a inserção da fotografia.

No entanto, em *Asas do Desejo*, Wenders escolhe o espaço sagrado da memória e da História da Humanidade como local propício para apresentar a arte fotográfica em meio ao seu apelo aos clássicos da literatura mundial. A presença de Homer – o narrador – não só exalta, no cinema, a literatura como é alegoria do guardião da memória coletiva e do espírito da história. Tais evidências da memória visual e da literatura, a nosso ver tendem a escovar a história a contrapelo. Isso se dá, por exemplo, pelo folhear de suas páginas (Imagem 4), de traz para frente, das últimas páginas lança olhares para o passado inscrito nas páginas iniciais da história, da experiência originária do livro, para por fim emergir na cidade por um retorno ao gênesis, ao início da barbárie (Imagem 5).



Imagem 5: *Asas do Desejo* (1987).

Enquanto a câmera acompanha Homer, sendo a evidência da presença e do olhar do anjo Cassiel sobre ele, ouvimos os pensamentos de Homer, vemos aquilo que ele vê impresso no papel, então adentramos o seu espaço da recordação: voltamos no tempo para assistir com ele os horrores da guerra (Imagem 5). Nessa dialética de unificação pela “montagem”, que Homer emprega sob os fragmentos de memória – que tanto o livro quanto suas experiências trazem – possibilita a reelaboração de outras imagens pelo trabalho cognoscível da memória individual e coletiva. Assim, ele sai às ruas de Berlim; vai em busca dos fragmentos que evocam a “epopeia da paz”. Ele narra; luta para reascender em si mesmo os fatores que inúteis ou relevantes, preencheram aquelas ruas e os espaços, por hora, desconstruídos no silêncio

das ruínas do passado. Se contador de histórias desistir de narrar perderemos o lado épico da criança que confere às descobertas da vida um ar de novidade e de contemplação, da qual ela não se cansa de reviver.

O anjo Cassiel é o guardião do *anjo da história* wenderiano. Homer já não quer mais “viajar” pelos séculos da história, pois seu desejo é transitar por entre as portas entreabertas do passado recente da humanidade, como um dia após outro, em que se redescobre dentro de um território desconhecido, a própria Berlim. Sob a proteção de Cassiel, o narrador da história sai às ruas desertas à procura da Potsdamer Platz, local que virara ruína, em função dos bombardeios aliados durante a 2ª Guerra Mundial e continuava abandonada durante o período da Guerra Fria. De alguma forma, essa imagem evocada por Wenders, nos remete a Benjamin:

Há um quadro de Paul Klee que se intitula *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece se afastar de qualquer coisa em que ele fixa o olhar. Seus olhos estão escancarados, sua boca, aberta e suas asas, abertas. É assim que deve parecer o *Anjo da História*. Seu rosto está voltado para o passado. Lá, onde nos aparece uma cadeia de eventos, ele vê apenas uma catástrofe única, que acumula ruínas sobre ruínas, precipitando-as sobre nossos pés. O anjo desejaria se atrasar, acordar os mortos e reunir o que está desmembrado. Mas do paraíso sopra uma tempestade que toma suas asas tão violentamente que o anjo não pode mais fechá-la. Essa tempestade o leva irresistivelmente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o amontoado de ruínas à sua frente se eleva até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (BENJAMIN, 2012: 245,246).

Ainda com Benjamin, pode-se ler que “A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque pelo cinema, que como qualquer outro choque precisa ser interceptado por uma atenção aguda” (Benjamin, 2012:192). Em *Notícia de uma morte*, 1995:89), pela narração da memória de seus 5 anos de idade em Infância em Berlim, Benjamin (1995:89) confere ao que se convém chamar de *déjà vu* o caráter de um eco “[...] cuja ressonância que o provocou parece ter sido emitida em um momento qualquer na escuridão da vida passada” (Benjamin, 1995:89). A experiência do choque que o acomete de modo repentino em sua consciência, o atinge na forma de um som (Benjamin, 1995:89) e é desse modo que ela se apresenta à sua memória: pela narrativa emudecida, pelo silêncio do pai sobre a morte de seu primo por sífilis. A Potsdammer Platz, que o anjo Homer não mais reconhece também é habitada por

esse vazio, pelo silêncio de uma narrativa emudecida na história que lhe contaram. A imagem acompanha os personagens

até o encontro com as ruínas desse eco do passado. No momento em que ele repousa em um velho sofá, dois sons se mixam: o primeiro, de um avião (oculta ao enquadramento) que irrompe o silêncio da praça; o segundo som, de uma caixinha de música que está nas mãos de Homer. Nesse elogio à fotografia e pela evocação do silêncio e do som (música) silencia-se toda a mixórdia de *vozes mentais* que preenchem os espaços da biblioteca e os nossos ouvidos. Wenders parece desejar orientar o narrador rumo a reelaboração e a constituição de uma nova experiência por vias da memória, pelo retorno aos espaços vazios da história. O silêncio das vozes revela um passado de guerras que espalha seus efeitos na vida contemporânea por meio de uma “nova forma de miséria” (Benjamin, 2012:124) que sobreveio à humanidade pelo engendramento dos mecanismos de manipulação e reprodução técnica que privilegia o elogio do progresso pelo esclarecimento, pela informação e pela técnica que se converterá em um constante estado de regressão (Adorno, 2006:14) e de alienação humana.

Narrador e Evidências

O mundo parece entrar no crepúsculo, mas eu continuo a narrar como no começo. A minha ladainha que me sustem preservado dos distúrbios da nossa era e reservado para o futuro. Devo desistir agora? Se desistir, a humanidade perde o seu narrador, e perdendo o seu narrador, perde a inocência da infância. Onde estão os meus heróis? Onde estais, meus filhos? Onde estão os meus, os simples de espírito, os primitivos? Diz-me, Musa, o nome do pobre cantor imortal que abandonado pelos seus ouvintes, perdeu a voz e, de anjo de narração, passou a tocar realejo, esquecido ou escarneado, lá longe no limiar da terra de ninguém (Wim Wenders, *Asas do desejo*, 1987).

Mas, afinal, que é mesmo Homer? Ele é a figura do ancião-narrador-anjo da história de *Asas do Desejo* (Der Himmel über Berlin, Wenders, 1987) que toma como lócus Berlim, *the most terrible place on the Earth* (Wenders, 1991:78), palco memorialístico do estado Nazista e da Guerra Fria (1946-1991). Berlim Ocidental e Oriental são unidas pelo mesmo céu cinzento que encobre o sol e impede que a luz ilumine a cidade. Unidos também, pela fusão das imagens, estão três elementos: o céu, um olhar e a cidade (Imagem 6). Wenders nos revela seu desejo de desvendar esta cidade e seus cidadãos, que após “[...] over twenty years now, visits to this city have given me my only genuine experiences of Germany, because the

(hi)story that elsewhere in the country is suppressed or denied is physically and emotionally present here” (Wenders, 1991:74). Sob o céu de Berlim, o olhar do anjo da história para sobre a cidade que está adormecida.



Imagem 6: Asas do Desejo (1987).

Estamos na Berlim Ocidental: território de histórias silenciadas; de distanciamento que desloca indivíduos, moradores de um mesmo espaço residencial; um território que esconde fronteiras existenciais, políticas, artísticas e culturais – intransponíveis como o *Berliner Mauer* (1961-1989) que divide a cidade; lugar de sobreviventes de barbáries cujos efeitos abreviam as “ações da experiência” (BENJAMIN, 2012: 124); *locus* de memórias ocultas na solidão de seus habitantes.

Anjos e Evidências

Depois de sete anos nos Estados Unidos, Wim Wenders retornou à Alemanha, para observar, com os seus anjos, o comportamento dos berlinenses. No início do filme, a câmera segue o anjo Dammiel por várias histórias. Essa transitoriedade nos espaços das histórias dos humanos constitui o processo de humanização desse anjo.

Após a jornada por entre diferentes histórias, imagem e silêncio sincronizam-se. Dammiel aparece no banco dianteiro de um carro dentro de uma concessionária da BMW. O *travelling* suave, da direita para a esquerda, deixa saber que o espaço do motorista está vazio. No entanto, um novo *travelling* à direita revela a presença de Cassiel e a ausência de Dammiel

no banco do carona do carro. Esse jogo de imagens desenhado por Wenders marca dois polos distintos em um mesmo espaço imagético e conceitual, onde os vinte e três segundos de duração tornam-se necessários para a observação e desvelamento dos sentidos da imagem. Na sequência, os dois começam a relatar os fatos dos quais eles foram testemunhas durante aquele dia. Enquanto Cassiel atenta para os relatos, Dammiel está inclinado a ouvi-lo ao mesmo tempo em que observa, pela vitrine: um casal apaixonado, uma criança no colo de seus pais, um senhor solitário.

A diferença entre o momento vivido pelos dois anjos inscreve-se também na lista de eventos descritos. De Cassiel, que deseja manter o seu estado angelical, somente a assistir as ações dos homens, ouvimos: a exatidão das horas para o pôr do sol e para a lua, a previsão do tempo, o suicida, os selos das cartas e o inglês do soldado americano, o vazio do jovem senhor, os 50 anos dos jogos olímpicos, a leitura da *Odisséia* de Homero. De Dammiel, desejoso por se aproximar do ser humano, do amor, do *Eros*, ouvimos sobre: um aluno e sua samambaia, o guarda-chuva e uma cega. Uma cega, provavelmente adulta, que reage à presença do anjo.

Com o passar do tempo, Dammiel apreendeu as lembranças e as sensações que vivem os homens e isso provocou nele o desejo de conhecer tais experiências e emoções tal como o ser humano, a conquistar a sua própria história, ele quer entrar na História do mundo.

Dammiel: É ótimo ser espírito e testemunhar em toda a eternidade apenas o lado espiritual das pessoas. Mas, às vezes, 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, 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, comer e beber. Fingimos ter cordeiro assados e vinho servidos na tenda do deserto. Não, não preciso ter um filho ou plantar uma árvore, mas seria bom voltar para casa após um longo dia para comer, como o gato de Philip 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. Sentir os ossos se movendo enquanto caminha. Supor em vez de saber sempre. Pode dizer “ah!” “Oh!”, “ei!” em vez de sim e amém.

Cassiel: Sim. Pode-se empolgar com o mal, atrair todos os demônios da terra e sair do mundo! Ser selvagem!

Dammiel: Pelo menos sentir como é tirar os sapatos debaixo da mesa. Torcer os dedos dos pés, descalços, assim.

Cassiel: Ficar sozinho. Deixar acontecer. Ser sério. Só podemos ser selvagens à medida que formos sérios. Nada mais que olhar, reunir, testemunhar, preservar.

Palavras (quase) finais das evidências

Conjugadas pela dimensão da experiência e da memória, social e individual, vimos que é possível estabelecer relações com a imagem para além da manifestação da superficialidade dos impulsos luminosos que persistem na Modernidade.

A produção de sentidos e a compreensão de uma obra fílmica demanda o tempo do debruçar-se para conhecer, para dialogar e depois para contar. Por meio da linguagem, da técnica e da percepção o cinema de Wim Wenders ganha nova dimensão como produto cultural da Modernidade que não se rende aos apelos da indústria cultural do entretenimento.

O cinema, que articula o pensar e o refletir sobre o que se vê, tem papel fundamental na formação cultural e estética da sensibilidade. Então, passado e presente pelos mecanismos da sua linguagem, confirmam a denominação dada por Milton José de Almeida, “[...] da educação misteriosa de nossa memória”, sendo assim, participante da educação e da formação dos sentidos dos sujeitos.

Referências

ADORNO, Theodor W. Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo, Paz e Terra: 2010.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos. Traduzido do alemão por Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALMEIDA, Milton José de. Cinema: arte da memória. Campinas: Autores Associados, 1999.

_____. A educação Visual da memória – Imagens Agentes do Cinema e da Televisão. Pro-Posições, vol. 10 [2]: 29, p. 5-18. Campinas, 1999.

BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. – São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, v.1).

_____. Obras escolhidas II: Rua de Mão Única. São Paulo, Editora Brasiliense: 2000.

_____. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

BUCHKA, Peter. Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes. Trad. Lúcia Nagib. São Paulo: Cia das letras, 1987.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro, Relume Dumará: 2002.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. Lembrar, escrever esquecer. Rio de Janeiro, Editora 34: 2006.

_____. Sete aulas sobre: Linguagem, memória e história. Rio de Janeiro, Imago: 1997.

KOLKER, Robert Phillip; BEICKEN, Peter. The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire. New York: Cambridge University, 1993.

LOUREIRO, R.;ZUIN, A.(orgs). A teoria Crítica vai ao cinema. Vitória: Edufes, 2009.

MURICY, Katia. Alegorias da Dialética: Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro, Relume Dumará: 1999.

WENDERS, Wim. Emotion pictures. Trad. Annie Fragoso Lopes. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

_____. The logic of Images: Essays and Conversations. Trad. Michael Hofmann. Boston: Faber and Faber, 1991.

Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, nº 23: Cidade, Ministério da Cultura, 1994, p. 184.

Filmografia

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