



**A MAGIA E A SUBJETIVIDADE NA POESIA E NO CINEMA. UM ESTUDO COMPARANDO LITERATURA E CINEMA, BASEADO NO FILME *ASAS DO DESEJO*<sup>1</sup> E NO POEMA *CANÇÃO DA INFÂNCIA*<sup>2</sup>**

**THE MAGIC AND THE SUBJECTIVITY IN THE POETRY AND CINEMA. A STUDY COMPARING LITERATURE AND CINEMA, BASED ON THE MOVIE *ASAS DO DESEJO* AND ON THE POEM *CANÇÃO DA INFÂNCIA***

Júlio Sato<sup>3</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho procura não só estabelecer relações entre cinema e literatura enquanto artes, analisando seus constituintes, mas também pretende investigar a magia e a subjetividade delas, em sua influência sobre seus “receptores”. Esta dupla intenção é pautada pela análise de uma obra tomada como exemplo de “casamento” entre literatura e cinema, o filme “Asas do Desejo” (Wim Wenders) e o poema “Canção da Infância” (Peter Handke), e é alicerçada em teóricos do cinema, da literatura, mas também da sociologia, psicologia e antropologia, já que pertencem a todas estas áreas os conceitos de magia e de subjetividade que fazem justamente a ponte entre a manifestação artística pela palavra e pela imagem, e a questão da apreensão da realidade (se é que isso existe) e da sua representação pela humanidade. A questão da criança e dos processos cognitivos e de socialização têm privilégio na análise porque não apenas explicam a constituição das obras e nosso relacionamento com elas, mas também porque parecem estar sendo questionados explícita e deliberadamente por seus autores. Por fim, pode-se dizer que este estudo se sabe pretensioso mas também se sabe insuficiente para tratar de questões de tamanha importância e complexidade, tornando-se um consciente “começo” de um longo caminho que ainda terá de ser trilhado, com aumentos, diminuições, edições e várias outras análises similares e diferentes, tendo como meta uma melhor compreensão futura do assunto mais amplo que é a ligação entre a literatura e o cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura e cinema; magia; subjetividade; identificação e projeção; cognição.

**ABSTRACT:** This paper tries not only to establish relationships between movie and literature as arts, analyzing its elements, but also intends to investigate magic and subjectivity between them, and in their influence over their “spectators”. This double

<sup>1</sup> Título original “*Himmel über Berlin*”, filme de 1987, do cineasta alemão Wim Wenders, com Bruno Ganz, Solveig Domartin e Otto Sanders, cujo roteiro foi escrito em parceria entre Wim Wenders e Peter Handke.

<sup>2</sup> Título original “*Lied vom Kindsein*”, poema de 1987 do escritor austríaco Peter Handke, utilizado dentro do filme *Asas do Desejo* (como não há tradução publicada deste poema, utilizou-se aqui a tradução livre feita pelo autor deste artigo).

<sup>3</sup> Mestrando em Letras pela FFLCH-USP. Endereço de e-mail: [juliosato2005@gmail.com](mailto:juliosato2005@gmail.com)

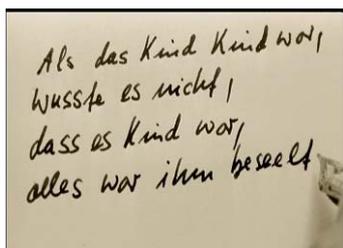


intention is conducted by the analysis of a piece taken as an example of “marriage” between literature and movie, the film “Wings of Desire” (Wim Wenders) and the poem “Song of the Childhood” (Peter Handke), and it is based upon theorists of the movies, of literature, but theorists of psychology, sociology and anthropology, since the concepts of magic and subjectivity belong to all those fields, concepts that enable us to build a bridge between the artistic manifestations through the word and through the image, and the matter of the reality apprehension (if this really exists) and its representation. The matter of the child and its cognitive processes and socialization have a privilege at the analysis because they do not just explain the constitution of the works of art and our relationship with them, but they also seem to be questioned in an explicit way by its authors. At last, we can say that we know how much pretentious this paper can seem to be, as well as we know that this paper is not sufficient to deal with so important and complex questions, so we acknowledge that this is just a “start” of a long way that we still must go, with increments, deductions, editions and many other similar and different analysis, having as a goal a better future comprehension of the broader subject that the link between literature and movie is.

**KEY-WORDS:** literature and movie; magic; subjectivity; identification and projection; cognition.

## I. QUANDO A CRIANÇA ERA CRIANÇA

Entramos no cinema e nos sentamos. Silêncio... De repente, na tela grande surge uma imagem de uma folha de papel em branco, completamente “vazia”. Então uma voz começa a declamar um poema. Em seguida, aproxima-se desta folha uma mão com uma caneta-tinteiro, que começa a escrever as seguintes palavras:



(Figura 1)

Não há sincronismo entre imagem e som, o que é um tanto quanto inquietante. As palavras que ouvimos não são as que estão sendo escritas. A voz vai muito adiante do que está sendo escrito. Além disso, a voz não apenas declama os versos, mas também **canta** alguns deles (os trechos transcritos em itálico são “cantados” ao invés de declamados como os demais):

Als das Kind Kind war,  
*ging es mit hängenden Armen,*



*wollte der Bach sei ein Fluß,  
der Fluss sei ein Strom,  
und diese Pfütze das Meer.  
Als das Kind Kind war,  
wusste es nicht, dass es Kind war,  
alles war ihm beseelt,  
und alle Seelen waren eins.  
Als das Kind Kind war,  
hatte es von nichts eine Meinung,  
hatte keine Gewohnheit,  
sass oft im Scheinedersitz,  
lief aus dem Stand,  
hatte einen Wirbel im Haar  
und machte kein Gesicht beim Fotografieren<sup>4</sup>.*

Uma das coisas curiosas é o fato de que este poema não foi publicado. Pelo menos não como tradicionalmente, ou seja, dentro de um livro de poesia. Foi apenas “veiculado” dentro do roteiro do filme (HANDKE e WENDERS, 2005) e, ainda assim, sem qualquer aparente intencionalidade de atingir um público de poesia<sup>5</sup>, como seria o caso do livro de poesia propriamente dito. Somente acaba aparecendo dentro do roteiro porque, de fato, faz parte do filme, assim como a câmera, os atores, o cenário, o figurino, a maquiagem, a edição, a trilha sonora, os diálogos etc. Este filme é emblemático para falarmos de literatura e cinema porque encerra as duas artes numa única obra. É apenas um exemplo, e sabemos que haveria outros. E de fato outros haverá, pois este é um trabalho apenas de provocação, que se pretende desdobrar, aumentando-se, corrigindo-se, em novos trabalhos mais abrangentes.

Por ora, poderíamos nos perguntar: este poema é um poema? É literatura? Se não soubéssemos que foi escrito por um poeta, teria ainda assim um “estatuto” de poesia em si?

<sup>4</sup>

<sup>5</sup> “Les rapports de la poésie et du cinéma posent avant tout un problème de public. Un art commercial peut-il aborder un genre qui, sous la forme littéraire, ne touche qu’une audience très limitée? Au cinéma, la poésie est-elle ‘rentable’? Et sous quelle forme?” (FUZELLIER, 1964, p. 91).



Ele não é apenas mais um dos elementos do filme? Por que o seu autor, que é poeta, cronista, dramaturgo e romancista, em suma, um homem das letras, nunca o quis publicar no “suporte” livro? Em que medida o poema pode ser analisado autonomamente, fora do filme? Por que sua participação no “longa” em conjunto com os outros elementos faz toda a diferença (partindo-se da premissa de que, sim, faz diferença!) na análise e na interpretação do filme? Façamos algumas reflexões a este respeito antes de voltarmos ao filme propriamente.

Lembre-mo-nos de que tanto o poema quanto o filme são obras ficcionais (entendendo-se “ficção” aqui não como um gênero literário, mas como uma capacidade mental, um estado da mente). Além disso, ambas têm em comum o fato de que “as categorias ficcionais, as temáticas, os debates de idéias, as técnicas de produção e a criatividade artística são elementos estruturadores do discurso literário, tanto quanto do cinematográfico. Parece justo lembrar-se de que a ênfase na busca de novas linguagens fez das vanguardas modernistas movimentos precursores do cinema. (...) O homem é um ser complexo, percebe e recria o mundo pela sintaxe dos sentidos, sentimentos, razão e emoção. O seu percurso de criação é marcado pelo seu desenvolvimento e incorporação de novas formas de expressão, novas linguagens e tecnologias.” (GLÓRIA, p. 7-8, 2004).

Porém, o que é próprio do cinema e que o diferencia da literatura, poderia-se dizer, é aquela diferença que há de mais aparente: sua plástica, sua materialidade, sua feitura prática. Em outras palavras, estamos nos referindo à iluminação, ao cenário (ou à locação), aos atores, à trilha sonora, à direção, à fotografia, à maquiagem, à montagem etc. Estes elementos podem existir na literatura se quisermos levar ao extremo a capacidade de imaginação do leitor, mas não é o caso. E, mesmo para o cinema, como acabamos de dizer, isso seria o mais aparente, o mais óbvio, mas também o mais superficial.

Se nos recordarmos daquilo que Umberto Eco comenta em seus “Seis passeios pelos bosques da ficção” (1994), é preciso mencionar que os esquemas de narração da literatura e do cinema diferem fundamentalmente.



Na primeira, pode tanto ocorrer apenas o mero esquema autor > narrador > leitor, como podem ocorrer esquemas mais complexos, como, por exemplo: pessoa física > autor > narrador > narrador-personagem > leitor. Eco exemplifica com um texto de Edgar Allan Poe, mas podemos usar um exemplo mais próximo de nós: Fernando Pessoa e seus heterônimos. Aqui, a pessoa física do autor, isto é, o autor empírico difere do autor (Fernando Pessoa cria um autor que é, por exemplo, Alberto Caieiro). Este autor imaginário pode ser o próprio narrador, como pode ainda (e isso é o que nos interessa) criar um narrador (uma outra voz). Este narrador pode ser um personagem (narrador intra-diegético) ou não (extra-diegético). E, finalmente, temos o receptor-leitor.

No segundo, podem ocorrer os mesmos esquemas que ocorrem na literatura, com a diferença de que existe sempre um narrador “a mais”: o “olho” da câmera. Para exemplificar, pensemos no filme “Adeus, Lênin!” (2003) do diretor alemão Wolfgang Becker. Trata-se de uma narrativa “contada” por Alex, personagem cuja mãe entrou em coma antes da queda do Muro de Berlim, mas que acordou depois, quando já ocorria a “ocidentalização”. Por recomendação médica de que a mãe não poderia passar por emoções fortes, correndo ainda risco de voltar ao coma ou mesmo falecer, o filho resolve criar um mundo ficcional para a mãe, gravando com um amigo programas em formato de TV, para exibí-los no aparelho de vídeo, além de cercá-la de produtos da antiga União Soviética etc., tudo na intenção de fazê-la crer que nada havia acontecido na cidade e no país, fazê-la crer que nada havia mudado.

Neste filme existe o autor empírico (Becker), existe um autor ficcional (que, diferentemente do que ocorre com os heterônimos de Pessoa, aqui nesse caso é o mesmo Becker), existe um narrador (que é a personagem-narrador Alex, o filho, narrando a história como um *flashback*) e, finalmente, o leitor-receptor (nós, espectadores).

Tanto na literatura, quanto no cinema, o narrador onisciente pode contar tudo e qualquer coisa, sabe de todos os eventos e até mesmo perscruta os pensamentos e sentimentos de todas as personagens.



Já no caso de narrador-personagem (como exemplificamos aqui na literatura e no cinema), teoricamente só poderia ser contado aquilo que ele próprio vivenciou ou testemunhou, mesmo que por relato de outras personagens. Entretanto, há no filme “Adeus, Lênin!” dois momentos fundamentais que nos são contados sem a presença de Alex (personagem-narrador).

Um dos momentos é quando a mãe sai do apartamento e, chegando à calçada, depara-se com a estátua de Lênin sendo carregada, pendurada num helicóptero, que no justo segundo em que passa por ela, vira-se em sua direção como se lhe apontasse a mão (uma cena, aliás, única no cinema).

O segundo momento significativo é quando o filho está mostrando uma de suas produções de TV pelo aparelho de vídeo para sua mãe no hospital, mas ela já sabe que aquela é uma farsa, um mundo ficcional criado por ele. Ela deixa de olhar para a TV (como fazia quando ainda estava ainda ludibriada por ele) e fica olhado **para ele** (que está de costas para ela, também de frente para a TV). O olhar terno da mãe significa que ela compreende o esforço que o filho teve e significa que ela lhe é grata por sua preocupação. Mas se o filme é um *flashback* e se a voz do narrador que pontua o filme inteiro em *off* é a de Alex, como nós espectadores conseguimos receber estas duas cenas (tanto a da estátua quanto a do hospital)? Quem nos conta estes dois episódios?

A câmera é, portanto, um narrador, um olho, que na literatura não existe. O fornecimento de imagens plásticas, visíveis, mesmo sem palavras (como é o caso das duas cenas citadas acima como exemplos) é uma descrição única do cinema. Assim como muitos elementos textuais de jogo de palavras, a materialidade das letras, a possibilidade de imaginar a plasticidade do narrado é único da literatura.



À exceção da poesia concreta ou experimentalista e dos haikais japoneses<sup>6</sup>, a literatura é uma linguagem que se baseia principalmente em uma língua, um código, nas palavras e em sua sonoridade. Estamos falando, sobretudo, de código verbal.

O cinema, por outro lado, nasceu já como uma arte que não se utilizaria do código verbal (no início do cinema mudo, tudo o que importava eram as imagens). Mesmo assim, o cinema incorporou o código verbal em sua comunicação, assim como o código sonoro (ruídos e música), tornando-se o que é hoje: uma linguagem feita de muitas linguagens (METZ, 2004).

Até aqui vimos diferenças no esquema de narração e a importância do “olho” da câmera, na plasticidade da feitura da obra, sua materialidade, e ainda a questão da linguagem própria de cada manifestação, tanto a literária quanto a cinematográfica. Adicionemos ainda que a literatura é uma obra de criação individual, ao passo que o cinema, uma obra de criação coletiva.

Por fim, e mais importante, lembremo-nos de que o cinema evoluiu para ser comunicação de massa e, desde seu nascimento, o filme é uma obra técnica, uma cópia reproduzível para o grande público. É, juntamente com a fotografia, uma obra de arte tecnicamente reproduzível: “A técnica do cinema lembra a técnica do esporte, no sentido de que todos os espectadores são, em ambos os casos, semi-conhecedores. Para que se fique convencido disso, basta ter ouvido um dia um grupo de jovens entregadores de jornais que, apoiados em suas bicicletas, comentam os resultados de uma competição ciclista.” (BENJAMIN, 1969, p. 32-33).

Claro que existe em Benjamin uma certa tendência a diminuir as artes reproduzíveis (não consideradas propriamente como artes, pois não possuem mais a “aura” e a autenticidade do original da obra de arte) em comparação às artes “anteriores”, tema que é polêmico demais e que levaria a desdobramentos de outras discussões que não aquela que queremos ter aqui. O que nos importa nessa passagem de Benjamin, porém, é que

---

<sup>6</sup> Nas línguas cuja escrita está baseada em ideogramas é completamente indissociável a linguagem verbal da não-verbal, já que os ideogramas não são apenas grafemas representando fonemas, mas sim índices (linguagem indiciária), ou seja, assim como a poesia concreta, não se apoiam apenas na linguagem verbal.



realmente existe a diferença, independente de julgamentos de valor que ela possa trazer por parte do espectador (no caso do cinema) e do leitor (de literatura).

Cristina Costa (2002) confirma esta teoria do semi-conhecedor ao lembrar Ginzburg: “entre a cultura oral e indiciária, plebéia e coletiva [e aqui está o cinema], e a cultura letrada, erudita e burguesa [lugar da poesia], existe um enorme abismo que separa uma linguagem do corpo de uma linguagem da mente, ou seja, a abstração do empirismo” (COSTA, 2002, p. 39). Isso se metaforiza na fala de uma das personagens do filme “Asas do Desejo” (aos vinte minutos de filme). O nome desta personagem é, aliás, bastante sugestivo: “Homer”:

“Erzähle, Muse, vom Erzähler, dem an den Weltrand verschlagenen kindlichen Uralten und mache an ihn kenntlich den Jedermann. Meine Zuhörer sind mit der Zeit zu Lesern geworden und sie sitzen nicht mehr im Kreis, sondern für sich, und einer weiß nichts vom anderen. Ein Greis bin ich mit einer brüchigen Stimme aber die Erzählung hebt immer noch an aus der Tiefe und der leicht geöffnete Mund wiederholt sie, so mächtig, wie mühelos, eine Liturgia, bei der niemand eingeweiht zu sein braucht, wie die Wörter und Sätze gemeint sind.”<sup>7</sup>

Homer é um ex-anjo que fica perambulando pela biblioteca nacional de Berlim, e seus pensamentos são ouvidos, em determinada altura do filme, pelos anjos. O temor e também a frustração de Homer é a iminência do fim da ficção. Mas o movimento é dialético, afinal, primeiro havia a cultura do corpo (a narratividade se dava de forma oral, sem registro escrito, e os ouvintes reuniam-se em roda); depois esta tradição ganhou uma forma nova: a escrita (e com ela, a erudição da classe burguesa como diz Ginzburg (*apud* Costa); e com o cinema, voltamos a nos reunir para ouvir (e ver) uma história ser contada.

De uma maneira ou de outra, nós sempre “(...) desenvolvemos a ficção como forma peculiar de experimentar a vida, a qual está presente já nas primeiras manifestações

<sup>7</sup> “Conta-me, Musa, sobre o narrador, sobre aquele infantil antiqüíssimo lançado à beira do mundo, e faze-o conhecido de todos. Meus ouvintes, com o tempo, transformaram-se em leitores e não se sentam mais em círculo, mas sim sozinhos, um não sabe nada do outro. Um ancião eu sou, com uma voz frágil, mas a narração ergue-se ainda da profundidade e a boca levemente aberta repete-a, tão poderosamente, quanto sem esforço, uma liturgia, na qual ninguém precisa ser iniciado, como as palavras e sentenças significam.”



expressivas da criança – nos jogos, nos contos e nas invenções infantis. Um espaço de nosso universo simbólico que, embora mantenha relação muito estreita com a realidade, a traduz sob forma de um distanciamento metafórico, poético, intencional e intersubjetivo. À medida que atingimos a idade adulta, adotamos uma atitude cada vez mais racional e lógica como base de nossas relações diante da vida e dos outros, relegando a experiência ficcional para espaços mais recônditos ou para áreas consideradas de menor importância – o lazer, o entretenimento e o espetáculo”. (COSTA, 2002, p. 29-30). Criança e espetáculo, aliás, são um gancho para voltarmos ao filme.

Nele, um poema começa falando de uma criança, quando ela não sabe que é criança, não tem consciência de si mesma no mundo, não está afeita a convenções, nem mesmo à convenção da língua, pois ainda não sabe falar. Até este momento do poema, o que sabemos da narração é que se trata da história de um anjo – Damiel – que perambula pela Berlim ainda dividida pelo muro, perscrutando o pensamento dos cidadãos e testemunhando seus dramas e alegrias, não podendo, entretanto, senti-los ele próprio, por não ser humano. Ele chega a explicitar essa insatisfação a seu amigo, o anjo Cassiel, num diálogo.

## II. POR QUE EU SOU EU, E NÃO SOU VOCÊ?

Até esta altura do filme, existe uma profunda identificação do anjo Damiel com as crianças que são, aliás, os únicos humanos que conseguem enxergá-lo.



(Figuras 2, 3, 4 e 5, da esquerda para a direita)

É quando voltamos a ouvir a voz declamando / cantando (em *itálico*) o poema (aos oito minutos e meio de filme):

Als das Kind Kind war,



war es die Zeit der folgenden fragen:

*Warum bin ich und warum nicht du?*

*Warum bin ich hier und warum nicht dort?*

*Wann begann die Zeit und wo endet der Raum?*

Ist das Leben unter der Sonne nicht bloß ein Traum?

Ist was ich sehe und höre und rieche nicht bloß der Schein einer Welt vor der Welt?

Gibt es tatsächlich das Böse und Leute, die wirklich die Bösen sind?

*Wie kann es sein, dass ich, der ich bin,*

*bevor ich wurde, nicht war,*

*und dass einmal ich, der ich bin,*

*nicht mehr der ich bin, sein werde?*<sup>8</sup>

Quanto ao conteúdo, o que temos são basicamente questões existenciais: “Por que eu sou eu e por que não você? Por que estou aqui e não aí? Quando começou o tempo e onde termina o espaço?”. Estas questões são essenciais para o entendimento do filme, afinal pontuam a problemática da identidade. O eu-lírico questiona por que o sujeito não é objeto ou outro sujeito e ainda coloca em dúvida se o mundo sensível realmente existe, ou se tudo não é apenas uma ilusão, um sonho (“Um lugar sob o sol nesta vida não é apenas um sonho?”), assim como se pergunta se tudo aquilo que o sujeito apreende do mundo objetivo corresponde, de fato, a esse mundo (“Aquilo que eu vejo e ouço e cheiro não é apenas a **aparência** de um mundo diante do mundo?”).

Num momento posterior, Damiel vai a um circo (justamente o modelo do espetáculo) e vê a trapezista Marion, uma mulher em busca de sua própria identidade, insatisfeita com sua vida de garçonne, vida essa à qual terá que retornar uma vez que o circo vá embora da cidade. Como o filme nos é dado pela perspectiva de Damiel, ele é todo em preto e branco, já que, de acordo com o filme, os anjos não enxergam cores. No momento, porém, no qual Damiel vê Marion pela primeira vez no circo, identifica-se de

---

<sup>8</sup> Tradução livre para o português: Quando a criança era criança, / era o tempo das seguintes perguntas: / Por que eu sou eu e por que não você? / Por que eu estou aqui e por que não aí? / Quando iniciou o tempo e onde termina o espaço? / (Um lugar n) a vida sob o sol não é apenas um sonho? / O que eu vejo e ouço e cheiro não é apenas a aparência de um mundo diante do mundo? / Existe de fato o Mal e as pessoas que realmente são as más? / Como pode ser que eu, que sou eu, / antes de ser eu mesmo, não era eu, / e que, em algum momento, eu que sou eu, / não mais serei este eu que eu sou?



maneira tão forte e sente-se tão entusiasmado que vê em cores por alguns segundos (e a imagem do filme também fica colorida por esse instante). Isso se dá aos vinte e cinco minutos de filme:



(Figuras 6, 7 e 8, da esquerda para a direita)

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

Aos cinquenta e quatro minutos de filme, Daniel volta ao circo. Identifica-se ainda com as crianças, mas agora já mais com Marion (para quem ele não pára de olhar) do que com as crianças (com quem ele trocava olhares até então). Aqui, ouvimos aquele que será o penúltimo trecho do poema:



(Figuras 9, 10 e 11, da esquerda para a direita)

Als das Kind Kind war,  
würgte es am Spinat, an den Erbsen, am Milchreis,  
und am gedünsteten Blumenkohl.  
und ißt jetzt das alles und nicht nur zur Not.  
Als das Kind Kind war,  
erwachte es einmal in einem fremden Bett  
und jetzt immer wieder,  
erschieden ihm viele Menschen schön



und jetzt nur noch im Glücksfall,  
stellte es sich klar ein Paradies vor  
und kann es jetzt höchstens ahnen,  
konnte es sich Nichts nicht denken  
und schaudert heute davor.  
Als das Kind Kind war,  
spielte es mit Begeisterung  
und jetzt, so ganz bei der Sache wie damals, nur noch,  
wenn diese Sache seine Arbeit ist.<sup>9</sup>

E posteriormente (aos oitenta e sete minutos de filme), quando Daniel deixa de ser um anjo para se transformar em um ser humano, momento a partir do qual tudo fica colorido, temos o seguinte:



(Figuras 12, 13, 14 e 15, da esquerda para a direita)

Além da busca pelo amor, Daniel busca algo mais. Esta seqüência de quando ele acorda humano, sem asas, quando nós, espectadores, já enxergamos cores no filme, é quando temos a noção do que é que ele procurava. De uma única vez ele experimenta diversas sensações jamais sentidas: frio, dor (pois sua armadura de anjo cai sobre sua cabeça, machucando-a), paladar (experimenta o próprio sangue), cor (vê que o sangue é vermelho, aprende as cores dos desenhos no muro de Berlim). Em seguida, com as moedas que ganhou do passante, toma um café quente, experimentando o prazer (humano) da ingestão de um alimento. A expressão no rosto da personagem em todos estes eventos é de

<sup>9</sup> Quando a criança era criança, / sentia ânsia com espinafre, ervilhas e arroz-doce, / e couve-flor cozida no vapor. / e come agora tudo isso e não apenas por obrigação. / Quando a criança era criança, / acordava de vez em quando em cama estranha / e agora sempre de novo, / muitos seres humanos lhe pareciam belos / e agora somente se for por sorte, / ela podia imaginar claramente o Paraíso / e pode agora ter a mais clara noção, / não consegue pensar o Nada / e hoje estremece diante disso. / Quando a criança era criança, / brincava com entusiasmo / e agora, tão envolvido como outrora, só que apenas / quando se trata de seu trabalho.



um misto entre alegria e assombramento, quase um arrebatamento, ou como os alemães diriam, um sentimento de *Staunen*.

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

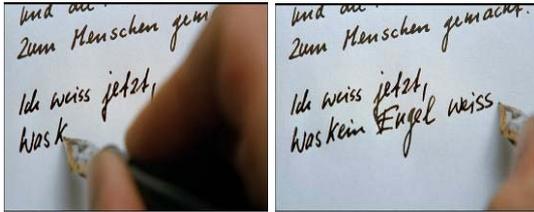
Damiel e Marion encontram-se numa noite, num concerto de *rock*. Conversam e se beijam. Somente os veremos na manhã seguinte: Damiel segurando uma corda na qual Marion está fazendo acrobacias circenses. Enquanto os vemos, ouvimos a voz de Damiel, que era *off*, mas agora é **fora de campo**<sup>10</sup>. A voz começa sobre as imagens de Damiel rodando a corda na qual Marion está fazendo acrobacias circenses.



(Figuras 16, 17 e 18, da esquerda para a direita)

Em seguida, porém, temos novamente a cena do início do filme: uma mão com uma caneta-tinteiro escrevendo numa folha de papel. Porém, agora não temos mais a falta de sincronia entre imagem e voz que tínhamos no começo. Agora sabemos que tudo ao que acabamos de assistir nos foi contado através de *flashback*. Por essa razão, no início do filme, não havia sincronia. Era uma lembrança, mas a voz já acelerava. E agora, entretanto, não estamos mais ouvindo as lembranças do anjo em sua “auto-biografia” em forma de poema. Estamos vendo de fato sua mão no “aqui” e no “agora” terminando de escrever e também contar. Cada palavra dita na trilha sonora deste instante do filme combina exatamente com cada palavra escrita.

<sup>10</sup> “**som *in***: a fonte do som (palavra, ruído ou música) é visível na tela (som *sincrônico*); **som *fora de campo***: a fonte do som não é visível na imagem, mas pode ser situada imaginariamente no espaço-tempo da ficção mostrada (som *diegético*); **som *off*** emana de uma fonte invisível situada num outro espaço-tempo, que não é representado na tela (som *extra-diegético* ou *heterodiegético*)”. CHION apud VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ (1994, p. 47-48).



(Figuras 19 e 20, da esquerda para a direita)

Etwas ist geschehen  
es geschieht immer noch.  
Es ist verbindlich!  
Es war in der Nacht,  
und es ist jetzt am Tag.  
Jetzt erst recht.  
Wer war wer?  
Ich war in ihr...  
und sie war um mich.  
Wer auf der Welt kann  
von sich behaupten,  
er war je mit einem anderen  
Menschen zusammen?  
Ich bin zusammen.  
Kein sterbliches Kind  
wurde gezeugt,  
sondern ein unsterbliches  
gemeinsames Bild.  
Ich habe in dieser Nacht  
das Staunen gelernt.  
Sie hat mich heimgeholt,  
und ich habe  
heimgefunden.  
Es war einmal.  
Es war einmal,  
und also wird es sein.  
Das Bild, das wir gezeugt haben,  
wird das Begleitbild



meines Sterbens sein.  
Ich werde darin gelebt haben.  
Erst das Staunen  
über uns zwei,  
das Staunen  
über den Mann und die Frau  
hat mich zum Menschen gemacht.  
Ich... weiss... jetzt,  
was... kein... Engel... weiss...<sup>11</sup>

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

No início do filme, também vemos a mão de Damiel (representando ele todo) e ouvimos sua voz. Porém, a imagem da escrita não está sincronizada com a fala. O poema está muito mais acelerado na voz do que na escrita (e na imagem). A voz está contando uma coisa que já aconteceu há muito tempo. Portanto, a primeira cena é a introdução de um *flashback*. Este *flashback*, aliás, é o filme todo. Em outras palavras: no início do enredo, a voz está distante daquilo que está sendo contado; é a voz de um narrador. No fim, a voz

<sup>11</sup> Tradução livre para o português: Algo aconteceu / E ainda está acontecendo / É algo amável! / Foi durante a noite, / E agora é durante o dia. / Agora já direito. / Quem era quem? / Eu estava nela... / e ela estava ao meu redor. / Quem no mundo poderia dizer, / que estava com outro / ser humano? / Eu estou. / Nenhuma criança mortal / foi gerada, / e sim uma imagem imortal unificada. / Eu nessa noite / aprendi o espanto. / Ela me trouxe para casa / e eu encontrei / minha casa. / Foi uma vez. / Era uma vez, / e assim será. / A imagem que nós / geramos / será a imagem que acompanhará / minha morte. / Eu terei vivido nela. / Primeiro o espanto / sobre nós dois, / o espanto / sobre o homem e a mulher / me tornou humano. / Eu... sei... agora, / o que... nenhum... anjo... sabe...



está de fato acompanhando a cena da personagem escrevendo “esse relato em forma de poema”. O poema são as lembranças recentes do narrador-personagem.

Porém, no início do poema, estas lembranças são mais uma reflexão sobre a criança e sobre como ela era quando era criança. Indo para o meio do poema, temos a mudança de um eu-lírico que reflete sobre uma criança (sobre uma terceira pessoa: “Quando a criança era criança”), para um eu-lírico que reflete sobre si mesmo (“Por que eu sou eu e por que não você?”). Chegando ao fim do poema, temos o convicto relato de experiências próprias (“Eu estava nela e ela estava ao meu redor” / “Eu nessa noite aprendi o espanto” etc.). E, mais importante, nos dois últimos versos do poema, que são perfeitamente sincronizados na imagem entre voz e escrita, aparece pela única vez a palavra “agora”: “Eu sei **agora** o que nenhum anjo sabe”, servindo para mostrar que tudo quanto foi relatado poeticamente no transcorrer do poema (e do filme!), termina aí, nesse momento, nesse “agora” do narrador-personagem, fazendo coincidir o momento final do enredo (*syuzhet*) e momento final da fábula (sobre *syuzhet* e fábula, ver BORDWELL, 1985, entre outros autores).

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

Aqui voltamos ao fato de que alguns versos são declamados e outros cantados. Isso intencionalmente gera a percepção de que a voz lírica ou o sujeito “muda”, “transforma-



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

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

No texto “A alma do cinema” (MORIN, 1957), vemos que a ligação entre nós e o mundo objetivo se dá, necessariamente, através de uma relação subjetiva que passa por processos de dois tipos: identificação e projeção. Os processos deste último tipo são o automorfismo, o antropomorfismo e o desdobramento, ao passo que o processo do primeiro é o cosmomorfismo. E o processo “misto” de projeção-identificação é o antropocosmomorfismo.

Resumidamente, no processo de projeção chamado automorfismo, eu me projeto em tudo (tudo é puro para os puros, e tudo é impuro para os impuros); no antropomorfismo, eu projeto minhas características (humanas) em tudo quanto não é humano; finalmente no processo de projeção chamado desdobramento, ocorre a alienação (até estados psíquicos alterados como a alucinação, por exemplo, são um processo de desdobramento: me vejo fora de mim). Já no processo de identificação (cosmomorfismo), absorvo o mundo ao me identificar com ele. E, por fim, no processo de antropocosmomorfismo, não apenas me identifico com o mundo, mas também com os outros seres humanos, passando por uma identificação total e passando por todos os processos tanto de identificação quanto de projeção.



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

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

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

O próprio Morin ainda vai nos lembrar de que “o lirismo, como nos mostra a poesia, serve-se naturalmente das mesmas vias e linguagem que a magia.” Esta, diz ele, é a visão pré-objetiva do mundo, um estado pré-subjetivo de afetividade. Quando evoluímos ao antropocismomorfismo, o que temos é o imaginário (através da relação subjetiva com o



mundo), pois a evolução “desmagifica” o universo e interioriza a magia. Desmagifica as coisas, as pessoas, e nossa relação com eles.

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

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

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

### III. MAGIA E SUBJETIVIDADE



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

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

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

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



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

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

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

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

O que fazem a literatura e o cinema, então? Ajudam-nos nesse percurso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AUMONT, Jacques *et alii*. **A estética do filme**. 3ª edição. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução**. In: BENJAMIN, Walter, ADORNO, Theodor W. e GOLDMANN, Lucien. **Sociologia da Arte IV**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.



- BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- CESARINO COSTA, Flávia. **O primeiro cinema. Espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- COSTA, Cristina. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FUZELLIER, Étienne. **Cinema et littérature**. Paris: Les éditions du cerf, 1964.
- GLÓRIA, Maria Palma (org.). **Literatura e Cinema: A Demanda do Santo Graal & Matrix, Eurico, o Presbítero & A Máscara do Zorro**. Bauru, SP: Edusc, 2004.
- HANDKE, Peter; WENDERS, Wim. **Der Himmel über Berlin – ein Filmbuch**, 5ª edição, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SACKS, Oliver. **Ver ou não ver**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul. **L'imaginaire**. Paris: Editions Gallimard, 1940.
- \_\_\_\_\_. **L'imagination**. Paris: Presses Universitaires de France, 1936.
- MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismael (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Emotion Pictures**. Lisboa: Edições 70, 1986.