Un i versi dade de São Paulo
Facul dade de Filos ofia, Letras e Gênci as Hu manas
Departa ment o de Letras Mo dernas
Progra ma de Pós-graduação em Língua e Literatura Ale m ã

JÚLI O SATO

A i mage me a palavra em Handke e Wenders

v. 01

São Paul o
2009

Uni versidade de São Paulo
Facul dade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Alemã

A I M A G E M E A P A L A V R A E M H A N D K E E W E N D E R S

Júlio Sato

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras,

Orientadora: Profa. Dra. Claudia S. Dornbusch.

v. 01

São Paulo
Junho de 2009

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Claudia Dornbusch agradeço pela disponibilidade, orientação e bom humor para encarar esse desafio.

Pelas ideias fundamentais tanto para este trabalho, quanto para futuros estudos agradeço a todos os professores que cruzaram meu caminho, dentre eles a Profa. Dra. Maria Gistina de Carvalho Costa, o Prof. Dr. Mauro Wilton, o Prof. Dr. Ismail Xavier, da ECA, com os quais frequentei cursos dos programas de pós-graduação; o Prof. Dr. Helmut Calle e a Profa. Dra. Aurora Bernardini, da FFLCH, que participaram de minha banca de qualificação com valiosos direcionamentos; a Profa. Dra. Rose Hkiji, da Antropologia, pela mediação no EPOG e suas indicações de bibliografia; e a Profa. Celeste Ribeiro de Sousa pelos textos sobre Handke e conversas na ABRALIC.

À colega de orientação de mestrado, companheira de percurso nos estudos da pós-graduação e grande amiga, Hisandra de Sousa Pedro, por todos os momentos de ajuda, e pelas valiosas opiniões.

Ao Gueber de Oliveira, pela paciência e por estar sempre ao meu lado.

RESUMO

Esta dissertação é fruto da pesquisa interdisciplinar acerca da coocorrência de imagem (código não verbal) e palavra (código verbal) na literatura e no cinema alemães, através de um recorte que resulta em obras de um cineasta e um escritor de língua alemã específicos. Discuto inicialmente algumas teorias que podem lançar alguma luz sobre o par palavra-imagem. Posteriormente verifico o problema da coocorrência a partir das obras escolhidas e sua análise. Lanço um olhar sobre um fenômeno particular para encontrar nele aquilo que é geral no que diz respeito ao uso da palavra e da imagem na obra de arte e na comunicação, passando pela questão da faculdade poética que reside, potencial, em cada ato de linguagem e em cada criação imagética ou linguística, de qualquer manifestação humana de comunicação.

PALAVRAS-CHAVE: literatura e cinema, palavra e imagem, signos, Wenders, Handke.

ABSTRACT

This dissertation is resultant of an interdisciplinary research on co-occurrence of image (non verbal code) and word (verbal code) in German literature and cinema, considered through the analysis of two specific German speaking authors: a writer and a filmmaker. Initially I discuss some theories that may shed some light on the word-image question. Then I verify the problem of the co-occurrence based on the selected works and their analysis. I put an eye on the particular phenomenon in order to search for what is general in whatever concerns the use of word and image in the work of art and in the communication, going through the question of the poetic faculty that resides, potentially, in each language act, in each image or linguistic creation, in any human communication manifestation.

KEY- WORDS: literature and cinema, word and image, signs, Handke, Wenders.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit ist Resultat einer interdisziplinären Forschung über die Koexistenz von Bild (nonverbale Sprache) und Wort (verbale Sprache) in der Literatur und im Film durch einen spezifischen Ausschnitt von dem Werk eines Schriftstellers und eines Filmemachers. Ich erörtere anfangs einige Theorien, die etwas Licht auf das Paar Wort-Bild werfen können. Danach diskutiere ich das Problem dieser Koexistenz aufgrund der ausgewählten Werke und ihre Analysen. Ich werfe einen Blick auf das spezifische Phänomen, um in ihm etwas Allgemeines in Beziehung auf die Anwendung von Bild und Wort im Kunstwerk und in der Kommunikation herauszufinden, durch die Frage der poetischen Eigenschaft, die potentiell in jedem Sprechakt, in jeder bildlichen oder linguistischen Schöpfung, in jeder menschlichen Kommunikationsäußerung liegt.

SCHLÜSSELWÖRTER: Literatur und Film Wort und Bild, Zeichen, Handke, Wenders.

*Ich weiss jetzt,
was kein Engel weiss.*

SUMÁRIO

PARTE 1 - O RASCUNHO	3
O caminho	4
Poe ma e filme: o tema e sua justificativa	6
PARTE 2 - O ESCRITO	11
I. LITERATURA E CINEMA, PALAVRA E IMAGEM	
À guisa de um ‘estado da arte’	11
II. INFÂNCIA	
Algumas considerações acerca de textos de Peter Handke	50
a) A escrita da infância	51
b) Poética cinematográfica	66
c) Canção do Ser-Giranga	73
III. O CÉU DE BERLIM E AS ASAS DO DESEJO	
Algumas considerações acerca de filmes de Wim Wenders	85
a) Berlim 1987	94
b) O ato de dar e o ser-criança	97
c) Daniel e Marion: sonho e realidade	104
d) Humanização e cores	107
PARTE 3 - POST SCRIPTUM	114
IV. PALAVRA E IMAGEM CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
BIBLIOGRAFIA	126
a) Livros	126
b) Sites da Internet	134
c) Filmes	134
Apêndice 1: Poe ma Lied vom Kindein	138
Apêndice 2: Conversa entre os anjos Daniel e Cassiel	141
Apêndice 3: Outros poemas - Falas da personagem Homer	143
Apêndice 4: Poe ma que inicia o filme <i>A notebook on dates and cities</i> (1989)	144
Apêndice 5: Glossário	147

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - ‘ ‘Minha mulher e minha sogra’, do caricaturista W E Hill, 1915. Reproduzido em MONACQ James. <i>Film verstehen</i> . Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999. (p. 155) . . .	29
Figura 2 - 1ª cena de <i>Asas do Desejo</i> , no primeiro segundo do filme	97
Figura 3 - Créditos iniciais do filme <i>Asas do desejo</i>	98
Figura 4 - Créditos iniciais do filme <i>Asas do desejo</i> (cont.)	98
Figura 5 - Créditos iniciais do filme <i>Asas do desejo</i> (cont.)	98
Figura 6 - Créditos iniciais do filme (continuação)	99
Figura 7 - 1ª cena após os créditos iniciais: nuvens (ângulo de baixo para cima)	99
Figura 8 - 2ª cena após créditos iniciais	99
Figura 9 - Tomada aérea de Berlim ângulo de cima para baixo	100
Figura 10 - Tomada aérea de Berlim ângulo de cima para baixo	100
Figura 11 - Tomada aérea de Berlim ângulo de cima para baixo	100
Figura 12 - Mãe ajuda sua filha paraplégica a se vestir	101
Figura 13 - Emcontracampo, o anjo Daniel é visto pela menina	101
Figura 14 - Novo contracampo para evidenciar o contato visual entre criança e anjo	101
Figura 15 - Câmera subjetiva (olhar de Daniel, vendo os brinquedos)	101
Figura 16 - Câmera continua seguindo os brinquedos todos enfileirados	101
Figura 17 - Câmera continua seguindo a fileira de brinquedos, expandindo	101
Figura 18 - Câmera mostra onde a fileira supostamente termina	101
Figura 19 - Câmera continua a direção apontada pela fileira de brinquedos: janela	101
Figura 20 - Já em outra posição, câmera focaliza a janela e o exterior dela	101
Figura 21 - Corte para tomada externa aérea (saindo pela janela pelo ar livre)	101
Figura 22 - Os anjos Daniel (Bruno Ganz) e Cassiel (Oto Sanders) conversam no interior de um carro, numa loja de veículos	103
Figura 23 - Daniel na Biblioteca Nacional de Berlim	103
Figura 24 - Corte para o interior do circo: personagem Marion pendura-se no trapézio	104
Figura 25 - Marion fazendo acrobacias	104
Figura 26 - Daniel enxerga Marion em cores	104
Figura 27 - Daniel enxerga Marion em cores	104
Figura 28 - Daniel enxerga Marion em cores	104
Figura 29 - Contracampo para Daniel	104
Figura 30 - Marion dormindo em seu trailer	107
Figura 31 - Marion em estado pré-hipnagógico	107

Figura 32 - Sonho de Marion: anjo	107
Figura 33 - Contracampo: corte para Marion	107
Figura 34 - Daniel adormece sobre Marion	107
Figura 35 - Daniel e Marion se dão as mãos	107
Figura 36 - Muro de Berlim lado ocidental	109
Figura 37 - Daniel acorda porque sua armadura de anjo cai-lhe sobre a cabeça	109
Figura 38 - Daniel vê que está sendo observado por crianças	109
Figura 39 - Contracampo para evidenciar que as crianças estão vendo Daniel caído no chão	109
Figura 40 - Daniel passa a mão na cabeça, nota que a mesma sangra, e vê o sangue em sua mão	109
Figura 41 - Daniel experimenta o sabor do sangue	109
Figura 42 - Daniel pergunta os nomes das cores a um passageiro	109
Figura 43 - Daniel experimenta um café, que comprou com um trocado que ganhou do passageiro	109
Figura 44 - Daniel mostra-se feliz por experimentar estas sensações	109
Figura 45 - Daniel experimenta um cigarro	109
Figura 46 - Imagem da estátua do anjo	111
Figura 47 - Marion fazendo acrobacias pendurada a uma corda. Ao fundo, a asa do anjo através da vidraça	111
Figura 48 - Marion e macrobacias. Ao fundo, o anjo Cassiel (em branco e preto)	111
Figura 49 - Daniel balança a corda à qual Marion está pendurada	111
Figura 50 - Sombra de Marion sobre a parede, projetada justamente onde há uma pintura de um casal	111
Figura 51 - Mão de Daniel escrevendo o poema, tal qual acontece no início do filme	111
Figura 52 - Enquanto ouvimos a voz de Daniel, podemos ver sua mão escrevendo aquilo que ele está dizendo	112
Figura 53 - Já sem a mão sobre as palavras, podemos ler o fim do poema, com um significativo ponto final	112

PARTE 1 - O RASCUNHO

Uma breve apresentação

Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noite me dessem.

Clarice Lispector - A Quinta História

Quando este trabalho teve início, ainda antes do meu ingresso no programa de pós-graduação em Letras, nas conversas preliminares com minha orientadora, pensamos juntos sobre um tema que não apenas estivesse de acordo com a linha de pesquisa à qual eu oficialmente me afiliaria - no caso de ser aprovado nas fases de seleção para o curso - como também queríamos que o objeto fosse como deve ser o de qualquer pesquisador: apaixonante.

Paixão significa, a um só tempo, amor, apego, admiração, mas também sofrimento, entrega e dedicação. Desta segunda acepção se podem citar como exemplos os termos ‘Paixão de Cristo’ e ‘Os sofrimentos do jovem Werther’ (‘*De Leiden des jungen Werthers*’).

O objeto escolhido é múltiplo (porque inclui um filme e um poema), consequentemente contém diferentes aprofundamentos possíveis, os quais poderiam ter sido levados a cabo, como diz Clarice, em mais projetos, em outros estudos, em mil e uma noites. Um recorte, no entanto, faz-se necessário.

Chegamos, então, a uma obra que são duas. O filme *Asas do Desejo* e o poema *Canção do Ser-Criança* são uma obra dupla em vários sentidos: é um filme e um poema; é alemão, mas dialoga com o mundo; tem palavras, mas também tem imagens; é um objeto de estudos, mas também se transformou numa paixão.

A seguir, um pouco deste estudo e desta paixão, relatados ora cronologicamente ora atendendo a outras lógicas.

E que as minhas palavras consigam ser imagens.

O caminho

No que tange a metodologia, Décio Veira Salomon classifica a pesquisa científica apenas entre empírica e não empírica. Esta última, segundo o autor, é a que se dá ‘predominantemente pelo processo dedutivo, por não ter a possibilidade de verificação empírica, recorrendo por isso à demonstração’. A primeira, por sua vez, ‘demanda o método indutivo: experimento, observação de campo, *survey* etc.’ (SALOMON, 2001: 300)

Ao separar as pesquisas apenas nestes dois tipos, Salomon está colocando nas do tipo empírico os estudos sobretudo das ciências exatas e biológicas, que necessitam de fato, deste tipo de abordagem

A presente dissertação, por esse viés, estaria necessariamente classificada no tipo não empírico, pois pretende demonstrar acontecimentos através de bibliografia e de imagens.

Por outro lado, esta demonstração de imagens ocorrerá na relação delas com o fato empírico da obra de arte. Assim o que realmente dará a tônica deste estudo é uma mescla entre as duas classificações de Salomon, mesmo que, *ça va sans dire*, predominando a metodologia não empírica sobre a empírica.

Já de acordo com Charles Peirce, a pesquisa e os métodos de raciocínio se dividem em dedução, indução, retrodução e analogia (PEIRCE, 2005: 5-6). A primeira é aquela em que relações não explicitamente mencionadas são trazidas à tona através do exame de um estado de coisas. A segunda, também chamada de inferência, é aquela em que partimos das conclusões acerca de um dado particular para uma assunção de ordem geral. A terceira é a adoção provisória de uma hipótese em virtude de serem passíveis de verificação experimental todas suas possíveis consequências, de tal modo que se pode esperar que a persistência na aplicação do mesmo método acabe por revelar seu desacordo com os fatos, se desacordo houver. E por último, a analogia é a inferência de que, num conjunto não muito extenso de objetos, se estes estão em concordância sob vários aspectos, podem muito provavelmente estar em concordância também sob um outro aspecto.

Se adotarmos a classificação de Peirce, então a presente pesquisa segue o método dedutivo de raciocínio, pois partirá de um diagrama, de uma descrição de um estado de

coisas como ele se dá, nas obras escolhidas e, a partir desta descrição, a partir deste diagrama, terá o objetivo de deduzir conclusões.

Por fim segundo a tipologia de abordagens metodológicas de Hisabete Adami Pereira dos Santos, este trabalho também é considerado dedutivo e se enquadra entre as pesquisas dos tipos descritivo, documental, bibliográfico e de estudo de caso (SANTOS, 2008) pois, conforme exposto acima, pretende-se examinar a bibliografia a respeito do assunto, aplicar conceitos fundamentais ao caso de obras específicas e verificar possíveis conclusões.

Assim o que ocorre na prática é que basicamente divide o trabalho três partes.

A primeira delas - O Rascunho - é a introdução que ora se apresenta, divide entre metodologia ('O caminho') e explicações sobre o tema e sua justificativa ('Poema e filme').

A segunda parte - O Escrito - entra na pesquisa propriamente dita e divide-se em três capítulos, sendo o primeiro deles teórico e os dois subsequentes de natureza prática. No capítulo teórico, trato daquilo que encontrei como sendo uma *fortuna critica*, ora identificando-me ora distanciando-me de autores e teóricos com cujos textos eu tive contato. Reflito sobre este *state of art* do meu objeto e valho-me daquilo que acho mais proveitoso (por que este e não aquele, critérios de escolha etc. estão detalhados no capítulo concernente). Além da revisão da *fortuna*, outro objetivo deste capítulo é traçar uma teorização que nos ajudará sobretudo nos capítulos práticos, posteriores. É uma introdução ao tema.

Em seguida, ainda na segunda parte, há dois capítulos práticos. No primeiro deles, trato da literatura de Peter Handke, não me prendendo exclusivamente ao poema específico do recorte dado a este trabalho. Analogamente, no segundo destes capítulos da segunda parte, introduzo informações sobre Wim Wenders e sobre seu cinema, focando bastante no filme específico do recorte, mas não reduzindo a análise apenas a ele. Destes dois capítulos, sobressaem elementos que serão mais importantes adiante. Ou seja, estes dois capítulos, que poderiam ter sido apenas as análises das obras, antecipam opiniões e achamentos que serão úteis para a conclusão.

Na terceira e última parte, apresento o último capítulo, que concluo as reflexões teóricas e onde comento minhas reflexões e conclusões sobre ambos, literatura e cinema,

palavra e imagem. Handke e Wenders, o filme e o poema, e apresento uma possível ideia de como encarar a coocorrência do código verbal e do não-verbal na obra de arte multimidiática.

Poema e filme: o tema e sua justificativa

A literatura e o cinema são distintos, porém semelhantes, são arte, mas também técnica. Nós nos projetamos naquilo que lemos e também naquilo a que assistimos. Será que o fazemos de maneira igual nos dois casos? E quando as duas coisas ocorrem simultaneamente? Aqui vamos explorar o processo pelo qual passa essa projeção, essa percepção e essa aprendizagem. O estudo se apoia no binômio da teoria (estudo dos teóricos da literatura e dos estudiosos do cinema) e da prática (demonstração através de obras), fazendo um recorte específico de um filme e de um poema que, conforme será explicado no próximo item, exemplifica a questão que quero abordar.

Muitos estudos a respeito de literatura e cinema procuram estabelecer relações entre uma obra de origem e sua realização em outro meio (*medium*).

Por um lado, temos um ‘‘movimento’’ partindo da literatura rumo ao cinema, por outro, temos o contrário. Naquele, obras literárias ganham ‘‘adaptação’’ na tela grande, nesse o cinema inspira escritores a criarem livros.

No movimento da literatura rumo ao cinema, podemos lembrar que tanto há livros que apenas ‘‘inspiraram’’ filmes como também há livros que foram ‘‘adaptados’’ para se tornarem filmes.

Um exemplo de ‘‘inspiração’’ é o filme *Movimento em Falso* (*Falsche Bewegung*) de 1975,, do diretor Wim Wenders, cujo roteiro foi escrito por Peter Handke, que se baseou, por sua vez, no romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*) (1795/96), de Goethe. Não se trata de uma ‘‘tentativa’’ de transpor para o mundo das imagens uma narrativa feita originalmente com palavras, mas, antes, é um filme que, digamos, ‘‘bebeu na fonte’’ da literatura, e que se pretendeu original desde sua concepção pelo autor.

Já um exemplo de ‘‘adaptação’’, para ficar nos ainda como filmes no cinema, é o caso de *A Letra Escarlate* (*The Scarlet Letter*), romance de Nathaniel Hawthorne, ‘‘adaptado’’

também por Wim Wenders e seu filme homônimo *A Letra Escarlate* (*Der scharlachrote Buchstabe*).

O movimento inverso - do cinema para a literatura - tem menos exemplos, mas podemos citar dois casos que vêm à memória: *O Pequeno Dicionário Amoroso*, filme da cineasta brasileira Sandra Werneck, do ano de 1996, e livro homônimo baseado no filme, de 1997, escrito por José Roberto Torero; também podemos nos lembrar de *2001, A Space Odyssey*, filme do diretor norte-americano Stanley Kubrick, do ano de 1968, e livro homônimo publicado no mesmo ano, escrito por Arthur C. Clarke (que escreveu o roteiro em conjunto com Kubrick).

Peter Zima (1995) organiza este tipo de influências que se realizam entre literatura e cinema em dois níveis principais, que se subdividem em três tipos cada. No primeiro nível estão os tipos de texto: *Texte für Filme* (textos que eu chamo de pré-filmes: foram criados sem a intenção de um dia serem ‘adaptados’ ou de servirem de ‘inspiração’ para filmes); *Texte zu Filmen* (textos também pré-filmes, isto é, obras também escritas, mas estas já com a intenção de servirem de base para filmes, como os roteiros, por exemplo, ou mesmo romances que são escritos já com a intenção de uma futura ‘adaptação fílmica’); e *Texte über Filme* (textos que eu chamo de pós-filmes, sobretudo de crítica ou de ensaística sobre cinema). O segundo nível contém os seguintes tipos de obras: *literarische Filme* (ao pé da letra, filmes literários, isto é, filmes realizados de uma forma especial da ‘adaptação’ de obras literárias ou dramáticas); *fílmische Literatur* (ao pé da letra, literatura fílmica, isto é, cinema baseado em literatura e/ou teatro); e *wechselseitige Einflüsse zwischen Literatur, Theater, Film* (ao pé da letra, influência mútua entre literatura, teatro e cinema, o que configura a intersemiotividade total de uma obra).

De qualquer maneira, tanto no movimento da literatura para o cinema, quanto no movimento contrário, o que muito se discute é a questão da ‘fidelidade ou infidelidade’ da ‘adaptação’, palavra que será utilizada entre aspas, já que quando usamos este termo, estamos também dizendo que houve uma ‘tradução’ de um meio (*medium*) para outro, e, como todos sabemos, uma tradução sempre é uma criação de algo novo (mesmo quando o ponto de origem e o de destino se localizam dentro do mesmo código ou do mesmo *medium*, como é o caso da tradução de um romance ou poema de uma língua para outra, do alemão para o português, por exemplo).

Dito isso, fica mais fácil explicar o tema deste trabalho, já que não se trata nem de um “movimento” da literatura rumo ao cinema, nem do inverso. Antes, o tema desta pesquisa de mestrado é a construção de significado através do uso da palavra (em sentido lato, isto é, o *λόγος* [Logos]) e em conjunto com a imagem visual (*εἶκον* [ícone]). Dito de outro modo: examino a construção do significado quando ela ocorre não apenas através da literatura e não apenas através do cinema, mas sim na junção dessas duas artes e dessas duas técnicas, levando-se em consideração suas especificidades, suas diferenças e suas semelhanças.

Se quisermos estabelecer uma pergunta de pesquisa, ela seria especificamente a seguinte: “Como a palavra e a imagem constroem significado quando ocorrem juntas?”

Responder a esta pergunta é importante porque, como diz Anatol Rosenfeld (1994: 17), ‘a maneira pela qual é comunicado um mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar’ (grifo meu).

O autor acrescenta que ‘nos [diferentes] gêneros [literários], manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginários e de atitudes em face do mundo’. Pode-se pensar que também é assim nos diferentes meios (*media*) em que os mundos imaginários são comunicados.

Para responder a esta pergunta, o objeto de estudo será uma obra que, como se mencionou antes, ao mesmo tempo, são duas: trata-se do filme *Asas do Desejo* (*Der Himmel über Berlin*) do cineasta e diretor alemão Wim Wenders, do ano de 1987; e do poema *Lied vom Kindsein* (que não foi traduzido para o português, nem mesmo publicado em sua própria língua, mas que traduziremos aqui como *Canção do Ser-Criança*) do poeta, escritor e dramaturgo austríaco Peter Handke. O poema “aparece” dentro do filme. Esta coocorrência é o objeto deste estudo.

No entanto, antes de entrarmos na análise propriamente dita, faz-se necessário levantar algumas questões preliminares, tais como:

‘O cinema que, por natureza é uma linguagem multicódigo, teria sempre dentro de si o germe da literatura? Em caso afirmativo, uma discussão sobre as diferenças e semelhanças entre literatura e cinema é inócua?’

‘Existe a classificação de gêneros de cinema (*western*, comédia, ação, ficção científica, romance, policial, suspense etc.). Podemos encontrar influência de gêneros ‘literários’ no cinema, por exemplo, especificamente da poesia, ou então da prosa etc.? Em outras palavras: existe um cinema-prosa, um cinema-poesia?’

Tais questões se justificam uma vez que, para analisarmos uma obra literária e uma obra cinematográfica, precisamos entender quais as diferenças e semelhanças entre elas.

Além disso, outra razão para estas perguntas é o fato de que a obra literária presente no filme não é em prosa, ou uma peça de teatro filmada, mas sim um poema, ou seja, uma obra do gênero poético ou lírico, em sua coocorrência com uma obra dramático-narrativa ou, se quisermos, apenas narrativa (o filme). Haverá um motivo para esta escolha por parte dos autores? Esta escolha estará ligada aos gêneros¹?

A hipótese é a de que não tenha sido ocasional esta escolha por gênero lírico, sobretudo em sua forma escrita, fortemente presente numa obra que, por ser cinematográfica, poderia ter escolhido não se valer dela.

E, sobretudo, a hipótese também é a de que esta escolha por poesia e escrita não as configure como simples elementos fílmicos, isto é, como meros coadjuvantes com funções específicas na narrativa, assim como a de que esta escolha por poesia e escrita se deva ao fato de que elas são códigos, são *media*, mas também são arte.

O filme e o poema analisados neste trabalho são exemplares, emblemáticos no que diz respeito a esse processo de coocorrência (literatura e cinema ocorrendo não como um em direção ao outro, não um servindo de base ou inspiração para o outro, servindo de origem para uma adaptação a um destino, mas sim ocorrendo concomitantemente) e, portanto, configuram o objeto ideal para esta pesquisa.

Como veremos no próximo capítulo, muitos trabalhos versam sobre adaptação, outros sobre algo que uma obra tem em comum com a outra, quando ambas estão em diferentes *media*, assim como há também estudos acerca de *lóγος* e *εἶκον*, mas em sua maioria, senão em sua totalidade, sempre abordando a comparação, não a coocorrência.

---

¹ Quando menciono ‘gêneros literários’ estou me referindo à tipologia de Anatol Rosenfeld que, por sua vez, é herdeira da classificação clássica aristotélica, ou seja, a divisão entre gênero lírico, gênero épico e gênero dramático. Não estou, portanto, fazendo referência à tipificação das formas literárias (que algumas correntes chamam de gêneros, em vez de formas), sejam elas o soneto, a canção, o romance, o conto, a crônica, a novela, a peça teatral etc. Sobre a classificação aqui usada, ver principalmente o primeiro capítulo de ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

Do ponto de vista das pesquisas feitas no Brasil, penso que este trabalho seja uma contribuição original aos estudos interdisciplinares na área de Língua e Literatura Alemã, especialmente quando as duas disciplinas sejam cinema e literatura.

Igualmente, a lírica, pouco trabalhada em relação à sua interdisciplinaridade com o cinema, será abordada de maneira aqui não menos original.

No que diz respeito à obra literária estudada, isto é, a de Peter Handke, este trabalho é importante no sentido da divulgação de sua relevância poética, já que muito do que temos deste autor em traduções brasileiras são as suas peças de teatro, tais como *Insulto ao público* (peça de 1966), *A hora em que não sabíamos nada uns sobre os outros* (peça ‘não falada’, de 1966) entre tantas outras; e as narrativas de maior popularidade no mundo todo, tais como *Os vespões* de 1966 (romance sobre o qual há uma dissertação de mestrado de 1985, também defendida em Língua e Literatura Alemã, na USP), *A mulher canhotã* (1976), *Breve carta para um longo adeus* (1972), *A ausência* (1987), *A repetição* (1986), entre outros; sendo quase nula até hoje a crítica acerca da lírica de Handke, que está em livros como *Der Rand der Wörter* de 1968 (cujas traduções poderiam ser ‘A margem das palavras’) e *Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* de 1969 (cujas traduções poderiam ser ‘O mundo interior do mundo exterior do mundo interior’ ou ‘A interioridade da exterioridade da interioridade’).

A característica que diferencia o presente trabalho dos demais que versam acerca da obra literária de Handke é a análise desta obra em sua relação com o cinema, e não a análise daquilo em que a obra está impregnada de elementos cinematográficos. Ou seja, analisa-se aqui como a obra literária dialoga com a obra cinematográfica, e não o que a obra literária tem de cinematográfica.

Igualmente, a característica que diferencia este dos demais trabalhos acerca de literatura e cinema é a importância, num universo tão multimidiático como o de hoje, da palavra e da imagem do *λόγος* e do *εἶκον*, e sua coocorrência.

Há alguns trabalhos que se dedicaram a questões similares, a partir de pontos de vista diferentes. Serão tratados no próximo capítulo.

PARTE 2 - O ESCRITO

Stille, du Urquell der Bilder!

Stille, du Großes Bild

*Stille, du Mutter der Phantasie!*²

Peter Handke - *Die Abwesenheit*³

I. LITERATURA E CINEMA, PALAVRA E IMAGEM

À guisa de um ‘estado da arte’

Este capítulo pretende fornecer uma fundamentação teórica, visando não apenas a investigar as duas manifestações artísticas - literatura e cinema - como fenômenos, mas principalmente instrumentalizar a análise que será desenvolvida nos capítulos posteriores, quando me debruçarei especificamente sobre os objetos de pesquisa, a saber, o filme *Himmel über Berlin* (‘*Les ailes du désir*’ / ‘Asas do Desejo’) do cineasta alemão Wim Wenders e o poema *Lied vom Kindsein* (‘Canção do Ser-Giança’) de Peter Handke. Serão levadas em consideração as diferenças e semelhanças entre os meios cinematográfico e literário.

Além disso, este capítulo dedica-se a uma revisão do estado da arte e, por isso mesmo, visitará tanto os textos cujo conteúdo se aproveitará no presente trabalho, quanto os textos cuja linha de raciocínio não vai de encontro ao ponto de vista aqui exposto.

Repetindo, portanto, o que foi mencionado no capítulo anterior, será dada relevância às questões ligadas à ocorrência da literatura em conjunto com a do cinema, sua coexistência, sua operação conjunta, e não às questões de adaptação. Procuraremos saber o que a palavra leva ao cinema, e o que a imagem traz à literatura.

Literatura e cinema são arte e técnica, como mencionei anteriormente. Então pretendo analisá-los teoricamente a partir destas duas perspectivas: o fazer poético (ou literário) e o fazer cinematográfico, no que eles têm em comum tanto quanto no que eles têm de divergente, especificamente dentro da obra escolhida como objeto de pesquisa.

---

² Silêncio, fonte original das imagens! / Silêncio, oh grande imagem! / Silêncio, mãe da fantasia! (HANDKE, Peter. *A ausência*. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 100.)

³ HANDKE, Peter. *Die Abwesenheit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987, p. 176.

Aliás, dizer que literatura e cinema são tanto arte quanto técnica é tão lugar-comum quanto lembrar que, para os gregos, arte e técnica são uma só coisa: *τεχνή*.

Lembrando que o tema deste trabalho é, por sua natureza, interdisciplinar, é importante tentar averiguar o que dizem os estudos consagrados sobre o fazer poético e sobre o fazer literário.

No entanto, o recorte se faz novamente necessário, já que tais estudos consagrados a milhares de anos de literatura e a pelo menos mais de um século de estudo sobre cinema somente podem ser tomados com algum critério.

Assim sendo, ao invés de iniciar um capítulo teórico fazendo um panorama do cinema até chegar aos objetos fílmicos desta pesquisa (Wim Wenders) e igualmente um panorama da literatura até chegar aos objetos literários desta pesquisa (Peter Handke), tarefa que muito provavelmente resultaria em enfadonha leitura para meus interlocutores, opto por deter-me numa fundamentação teórica que procure trilhar um caminho que leve a conceitos-chave para o entendimento da relação entre *λόγος* e *εἰκὼν* nos objetos de pesquisa específicos.

Alguns trabalhos a respeito foram publicados no Brasil, que agora comentarei brevemente, para mostrar em que medida o meu trabalho se diferencia deles.

No livro *Literatura, Cinema e Televisão* (PELEGRI N *et al.* 2003), há 5 ensaios: ‘Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*’, de Randal Johnson; ‘Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema’ de Ismail Xavier; ‘O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *O Mui as*’, de Hélio Guimarães; ‘Literatura, cinema e televisão’, de Hávio Aguiar; e ‘Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações’, da organizadora do volume.

Os textos de Randal Johnson, de Ismail Xavier e de Hélio Guimarães estudam o fenômeno das adaptações, que não é o caso do presente trabalho, conforme mencionado anteriormente.

O ensaio de Hávio Aguiar procura estabelecer regras gerais que mostrem as relações entre a narrativa no cinema e na literatura como, por exemplo, o fato de que uma ‘imagem estática contém em si um processo narrativo’ assim como uma palavra (o exemplo que ele utiliza é a palavra ‘bonbeirão’, para mostrar que ela já contém uma certa narratividade) ou ainda que ‘uma narração não é apenas um suceder de imagens; é,

potencialmente, a evocação de uma estrutura que pode ser visualizada como uma simultaneidade' (*id* p. 118), assim como acontece com uma sucessão de palavras. O que se segue a partir daí são também comparações de 'adaptações', que já não nos interessam particularmente aqui.

Já o primeiro ensaio do livro, de autoria de sua organizadora, intitulado 'Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações' tem um título que parece oferecer maior convergência como tema desta dissertação. Verificaremos se seu conteúdo também o faz.

Tânia Pellegrini propõe a ideia de que o surgimento do cinema e seu posterior desenvolvimento até os dias atuais trouxeram maneiras diferentes de enxergar o mundo, o que provocou mudanças não apenas na maneira de perceber as imagens do dia-a-dia (já que, segundo ela, passamos a viver num mundo preponderantemente imagético, não apenas no âmbito das imagens visuais das artes não verbais, mas também graças à televisão, à linguagem publicitária, aos *videogames* etc.), como também na maneira de se fazer literatura. A partir desta proposta, ela procura investigar 'soluções narrativas' que têm sido adotadas nesta nova configuração de coisas.

Uma das conclusões a que ela chega é a de que o cinema introduz uma nova maneira de entender o tempo, e se apoia em Henri Bergson para falar sobre a 'inadequação do relógio como único mensurador do escoar das horas' (*id*, p. 20), pois o diário da câmara 'mostra que a noção do tempo que passa é inseparável da experiência perceptiva visual' (*id*, p. 19), trazendo à literatura, por exemplo, o fluxo de consciência.

Se até aí, Pellegrini trata do tempo, outra conclusão a que ela chega refere-se ao espaço, quando diz que na literatura a narrativa está 'irremediavelmente presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem', enquanto o cinema tem o espaço 'ilimitadamente fluido e dinâmico' em virtude do 'fluir veloz das imagens' (*id*, p. 22).

A opinião da autora pode ser relativizada, contudo, já que o cinema também é linear ao seu modo. Mesmo que o filme use um *flashback* ou outros recursos de ordem não cronológica para contar uma história, ainda assim, na mesa de edição o que é posto são quadros um após o outro, sequencialmente. E, depois, na sala de cinema, o que será apresentado aos espectadores é também uma sequência, digamos, de duas horas de duração (ou mais, ou menos). Em outras palavras, a *fabula* pode não ser linear, mas o *syuzhet* sempre o é.

A respeito deste assunto, David Bordwell (1985) explica que o tempo e o espaço são instâncias que praticamente não podem ser separadas na análise fílmica, nem na literária e que, apenas por uma abstração, podemos pensar em uma ou outra coisa separadamente. Ele fala ainda sobre a importante distinção, no caso das narrativas (fílmicas ou literárias) entre *fabula* e *syuzhet*, isto é, enredo (estória e ordem cronológica, que pode ter duração de um dia, de alguns minutos, de uma vida inteira, de um século ou mais e que, mesmo que não seja apresentada de maneira cronológica, o espectador acaba organizando-a assim) e narração (maneira pela qual a estória é contada, que nem sempre segue uma ordem cronológica, podendo ser contada de trás para frente, em *flashbacks*, em fragmentos, desordenadamente etc., e pode durar duas horas, por exemplo, num filme, e o tempo da leitura de um livro).

Estas explicações que se concentram em Bordwell completariam as conclusões de Pellegrini, da mesma maneira que seria interessante incluir a visão de Eisenstein (2002b) que, por sua vez, ao se referir à montagem como o centro da criação de uma narrativa fílmica, explicita a artificialidade da ‘criação do tempo e do espaço’ para a percepção que o espectador terá ao assistir ao filme.

Há, sim, uma diferença entre o ‘fluir’ espaço-temporal do cinema e o da literatura, se pensarmos em exemplos de imagens difusas, transposição e justaposição de imagens no cinema, exemplos em que uma, duas, três ou mais cenas ou imagens aparecem umas sobre as outras, exatamente ao mesmo tempo⁴.

Portanto, Pellegrini tem razão em dizer que a relação espaço-tempo no cinema é diferente daquela que vemos na literatura, mas não pelo motivo do ‘fluir veloz das imagens’ (palavras da autora), e sim pelas possibilidades dadas através do *medium* cinematográfico, que não necessariamente diz respeito à velocidade.

De qualquer maneira, além do tempo e do espaço, Pellegrini aborda ainda dois temas que ela considera importantes na comparação entre literatura e cinema: o sujeito e a linguagem.

---

⁴ Sobre isso, ver ‘Tempo do espectador e tempo da imagem’ in: AUMONT, Jacques. *A imagem* 10ª ed Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993. (p. 161-163) e ‘Métodos de montagem’ in: EISENSTEIN Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

Por ‘‘sujeitô’’, Pellegrini entende o narrador que, no cinema, por vezes, é o ‘‘dho da cânera’’, criando a ilusão de que a narrativa tem uma certa objetividade, ilusão de que a narrativa ‘‘conta-se por si mesma’’, ilusão de que isso ocorre sem a intervenção de um narrador, o que, segundo ela, encontra sua expressão na literatura numa obra como *Uisses* de Joyce (exemplo dado pela autora).

Por ‘‘language m’’, a autora entende o *medium* do cinema que é diferente daquele da literatura naquilo que lhe é técnico, e remete a Benjamin para concluir que esta diferença nasce já com o surgimento da fotografia, que por sua vez havia alterado ‘‘a própria natureza da arte’’ (id, p 33), mas não chega a verdadeiramente estabelecer quais seriam as diferenças entre a linguagem do cinema e a da literatura.

As questões espaço-temporais apontadas por Tânia Pellegrini, assim como as de estrutura narrativa mencionadas por Hávio Aguiar, serão revisitadas quando da análise do filme e do poema desta pesquisa, mais adiante. No mais, entretanto, os textos podem servir de subsídio, conforme já citei, para aqueles que se dedicam ao fenômeno da ‘‘adaptação’’, o que não é o meu caso.

Recentemente foi publicado na revista *Aetria*, da Universidade Federal de Minas Gerais, um artigo de autoria de André Soares Veira, intitulado ‘‘Imagem e visibilidade na narrativa de Peter Handke’’⁵, que expõe a presença de elementos cinematográficos e imagéticos na narrativa do autor estudado, mas especificamente tomando em consideração dois textos: *A mulher canhota* e *Breve carta para um longo adeus*. O artigo aponta, com efeito, elementos que verifiquei presentes em outros textos de Handke e que demonstrarei mais adiante, a saber: elementos sinestésicos da literatura de Handke, que nos dão a impressão de estar nos assistindo a um filme. No entanto, Veira (*op.cit.*) não toca na questão que procuro examinar.

E, ainda no Brasil, os recentes trabalhos que versam sobre literatura e cinema, ou mais amplamente, sobre a relação entre *λόγος* e *εἶκον* são mais comumente de sociologia, antropologia ou linguística, abordando questões como a violência nas imagens e nas palavras, ou a dublagem de filmes etc.

---

⁵ VEIRA, André Soares. ‘‘Imagem e visibilidade na narrativa de Peter Handke’’. In *Aetria - Revista de Estudos de Literatura*, nº 14, jul-dez, 2006. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG

Uma recente tese de doutorado foi defendida em 2006 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, no Departamento de Letras Modernas, sob o título ‘Contribuições para uma poética do maravilhoso: um estudo comparativo entre a narrativa literária e cinematográfica’. A tese baseia-se na análise de um filme (no caso, *Matrix I*, de 1999, com direção de Andy e Larry Wachowski) e de um conto de fadas (a saber, *A Bela e a Fera*, em suas diversas variantes), naquilo que estas duas obras - filme e conto - tenham em comum, que, segundo a autora do estudo, é ‘o maravilhoso’. Como filme e conto não ocorrem em conjunto e não temos aí a relação de coocorrência entre *lóγος* e *εἶκον*, esta tese também não se configura como uma base teórica para a presente dissertação.

Trabalhos nesta linha há alguns na USP. ‘Semiótica das adaptações literárias no cinema e na televisão: análise de ‘Car men’, de Carlos Saura’ (tese de doutoramento em Linguística, de Antônio Adami, de 1994); ‘Iluminações da modernidade: uma caminhada com Rimbaud’ (tese de doutoramento em Teoria Literária e Literatura Comparada, de Maurício Salles de Vasconcelos, de 1994); ‘Grande Sertão - o romance transformado: abordagens do processo e a técnica de Walter George Durst na construção do roteiro televisivo’ (dissertação de mestrado em Literatura Brasileira, de Osvaldo José de Moraes, do ano de 1997); ‘O cine-romance em Marienbad’ (dissertação de mestrado em Letras, de Arlindo de Almeida Jr., de 2003); ‘Paulo Leminsky: os caminhos de uma poesia’ (tese de doutoramento em Letras, de Shirley José Mendes da Silva, de 1998); ‘Caligrafismos em Handke: descobrindo Ernst Toller’ (dissertação de mestrado em Língua e Literatura Alemã, de Cláudia Tiyyoko Shiina, de 2001); ‘Acor azul na literatura alemã: os poemas de Georg Trakl’ (dissertação de mestrado de Cristina Calido, em Língua e Literatura Alemã, de 2008, abordando o par literatura-pintura); ‘Literatura e pintura: diálogo intermedial entre Thomas Mann e Hoffmann’ (tese de doutoramento em Língua e Literatura Alemã, de Antônio Walter R de Barros Jr., de 2008, abordando literatura-pintura).

Celeste Ribeiro de Sousa, professora de Língua e Literatura Alemã na Faculdade de Letras da USP, tem dois textos relevantes sobre Handke, sendo um sobre sua relação com a crítica⁶, texto que contém uma análise sobre o breve romance *História de uma infância*

---

⁶ SOUSA, Celeste H M R. ‘Entre tapas e beijos: Peter Handke e a crítica’. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada. Belo Horizonte: ABRALIC 2002.

(1990 [1981]), e outro sobre a ‘‘desterritorialização do sujeito’’⁷, característica que leva Handke a ‘‘desgrudar’’ suas personagens e até seu narrador da base da linguagem e deixá-los sem lugar, sem nome, sem território.

José Pedro Antunes, professor de Língua e Literatura Alemã na Faculdade de Letras da UNESP de Araraquara é responsável por vários estudos sobre Handke e traduções de seus textos, mas também no âmbito mais literário e menos cinematográfico, sem menção à relação entre *lóγος* e *εἶκον*.

Na busca continuada por teorias que tratem do cinema e da literatura como artes que podem coocorrer, examinei um livro de Fuzellier cujo título deixava antever sua convergência como tema: *Généma et littérature* (FUZELLIER 1964). Por motivo de concisão, verifiquei apenas um dos capítulos, o mais significativo, também a julgar pelo próprio título do capítulo ‘‘Les rapports de la littérature et du cinéma’’ (*id.*, p. 107-122), onde o autor se pergunta o que pode o cinema trazer à literatura e vice-versa, exemplificando que é possível usar o cinema como elemento didático no ensino da literatura.

Curiosamente, Fuzellier não apenas não retoma a colaboração possível do cinema com a literatura, mas também não conclui quais seriam as colaborações da literatura para o cinema, na medida em que termina dizendo que muito daquilo que se estudou sobre a relação entre estas artes ficou no terreno da ‘‘adaptação’’ (da qual ele próprio também trata muito detalhadamente neste livro) e explica que, se há um tipo de cinema que consegue ‘‘fugir’’ deste esquema de ‘‘adaptação’’ (no qual, segundo ele mesmo, as obras literárias se colocam como ‘‘víti mas’’ da ‘‘má adaptação’’, ao passo que o cinema acaba sendo empobrecido em sua matéria), este tipo é o documentário cinematográfico, ao qual ele compara a crítica literária, dando a ambos um *status* de independência, uma relação ao outro.

No mais, Fuzellier dedica dois subcapítulos ao que ele chama de *Les dialogues* e *La psychologie*, onde defende que tanto as palavras dos diálogos quanto as que descrevem o psicológico das personagens são aquilo que o cinema ‘‘herdou’’ de mais importante da literatura, elementos que já eram usadas até no cinema mudo, através das legendas entre cenas.

---

⁷ SOUSA, Celeste H. M. R. ‘‘A desterritorialização do sujeito do avesso da pós-modernidade: o romance do homem bom de Peter Handke’’. In: XII Encontro Anpoll, 2000, Campinas. Sínteses. Niterói: Anpoll/UFE, 1998. v. 1.

No que diz respeito à adaptação fílmica, entretanto, apesar de ser um livro de 1964 e de carecer de atualização e alguns aspectos, trata-se de uma obra que pode ajudar àqueles que se dedicam à tarefa de comparar livros a filmes.

Porém, novamente, não se trata de uma teoria sobre a relação entre a literatura e o cinema, quando ocorrem simultaneamente. Parece-me, aliás, que este é um tipo de teoria ainda não explorado, seja porque a ocorrência de obras deste tipo seja pequena se comparada à ocorrência de adaptações; seja porque, independentemente do fator quantitativo, o tema não tenha ainda suscitado interesse dos críticos.

Por fim, na esteira de trabalhos que possivelmente lançariam luz a esta pesquisa, pude nos ter acesso a uma tese de doutoramento defendida na Universidade de Kassel, na Alemanha, em 2007, de autoria da brasileira Simone Malaguti, sob o título *Wim Wenders' Filme und ihre intermediäre Beziehung zur Literatur Peter Handkes*⁸.

A julgar pelo título, aparentemente poderia haver sinergia, não fosse pelo fato de que, no capítulo dedicado ao filme *Himmel über Berlin*, a autora insiste em classificar os textos de Handke (assim como textos de Homero, Rainer Maria Rilke e Walter Benjamin) como sendo ‘pré-textos’ (*Prätexte*) que inspiraram o filme, o que é um pouco contraditório como que ela mesma afirma em relação ao este e a outros filmes do mesmo cineasta.

Malaguti explica que há quatro possibilidades de apropriação, pelo filme, de uma obra literária, sendo elas *Nachahmung* (imitação), *Evokation* (evocação), *Transformation* (transformação) e *Transfiguration* (transfiguração). A primeira é aquela pela qual o filme procura imitar o livro, isto é, o mesmo que outros estudiosos do tema chamam ‘adaptação’. Muitos filmes colocam este exato termo em seus créditos: ‘Adaptado de...’. A segunda classificação da autora - a evocação - está próximo daquilo que muitos outros chamam de ‘inspiração’. É mais fácil identificar do que se trata quando, novamente, lembramos que alguns filmes escrevem nos próprios créditos o termo ‘Inspirado em...’ (‘inspirado em uma história verdadeira’, ou ‘inspirado no livro...’ etc.). Aqui, ao invés de o espectador criar uma esperança de que a obra cinematográfica esteja bem próxima da literária, já se sabe de antemão que esta serviu apenas como uma fonte, uma inspiração, uma ideia primeira para a criação daquela. Os conceitos de transformação - ou transformação interpretativa (*interpretierende Transformation*) - assim como o de transfiguração não ficam muito

---

⁸ Filmes de Wim Wenders e sua relação intermidiática com a literatura de Peter Handke.

delimitados. Mas cita-se um exemplo para a transformação: *Prospero's Book* (Peter Greenaway, 1991), em que o filme não se baseia nem se inspira num texto, mas sim em todos os textos da civilização ocidental ('*bezieht sich doch auf alle Texte der westlichen Zivilisation*'). Também se menciona que na transfiguração ou no *Zusammenspiel* todas as possibilidades de relação inter midiática ocorrem juntas, como uma bricolagem.

A autora deste estudo diz que o filme *Himmel über Berlin* é um '*Bruch*' (quebra) do paradigma de adaptações literárias para cinema feitas por Wenders, e que precisa de uma relativização para ser entendido, e de novos conceitos para ser interpretado; ela diz que a *Improvisation* (improvisação) é um dos novos conceitos a serem usados para esse entendimento, e, no entanto, ela mesma afirma que

Wenders hat sich in seinem Himmel über Berlin (1987) vor allem der folgenden literarischen Prätexte bedient:

- (1) *die Gedichte* „Lied vom Kindsein“, „Prolog für eine Liebe“ und „Anrufung der Welt“ (1987) von Peter Handke als primärer Prätext
- (2) *Das Gewicht der Welt* (1977) von Peter Handke
- (3) *Über den Begriff der Geschichte* (1940) von Walter Benjamin
- (4) *Düneser Hagen* (1923) von Rainer Maria Rilke
- (5) *Odyssee* (um 700 v. Chr.) von Homer⁹

Malaguti afirma logo em seguida que os textos do item (1), de autoria de Peter Handke, jamais foram publicados na forma de livro e, embora seu manuscrito esteja disponível para visitaçao no *Filmmuseum* em Berlim, estes poemas são muito mais parte do próprio filme do que uma 'literatura prévia', 'à parté' do filme.

Não se coloca em dúvida se a amizade de Wenders com Handke possibilitou ou não ao cineasta alemão a leitura das obras do escritor austríaco, como também deve estar acima de questionamentos se Wenders leu ou não leu os outros textos mencionados, pois se considerássemos tudo que os cineastas leem tudo que está ali armazenado em seu repertório literário pessoal, transformaríamos todos os filmes em obras que foram

---

⁹ Em seu *Himmel über Berlin* (1987), Wenders se serviu sobretudo dos seguintes pré-textos literários:

- (1) os poemas 'Lied vom Kindsein', 'Prolog für eine Liebe' e 'Anrufung der Welt' (1987) de Peter Handke, como pré-texto primário
- (2) *Das Gewicht der Welt* (1977) de Peter Handke
- (3) *Über den Begriff der Geschichte* (1940) de Walter Benjamin
- (4) *Düneser Hagen* (1923) de Rainer Maria Rilke
- (5) *Odisséia* (cerca de 700 a. C.), de Homero

‘adaptadas’ ou que ‘se servirão’ (‘*hat sich bedient*’, para usar o termo de Milaguti) de ‘pré-textos literários’.

Nova mente é importante reforçar que não há discordância - em absoluto - na questão de que Wenders tenha lido tais textos e tenha se inspirado.

Porém cada cineasta que já fez um filme provavel mente também já leu textos outros quaisquer, que configuraram inspiração - muitas vezes até inconscientemente - para suas criações. Todas as leituras prévias que um cineasta fez em sua vida estarão, consciente ou inconscientemente presentes na feitura de seus futuros filmes.

Himmel über Berlin não é uma adaptação, nem uma inspiração em textos literários. Ele é um filme que ‘dialoga’ com a literatura, e que a inclui como código constituinte da linguagem cinematográfica que, por natureza, já é multicódigo.

Na tese citada se afirma que muito do que se produziu em *Himmel über Berlin* foi improvisado pelo diretor e pela equipe. Esta afirmação se baseia nas entrevistas com o diretor. Os próprios diálogos entre anjos e algumas falas foram enviadas por Handke a Wenders a distância¹⁰. Porém estas afirmações estão mais no nível do comentário do que da análise.

O poema foi escrito para o filme, e não antes dele. Assim como a iluminação, o figurino, o cenário, a escolha do elenco, os ensaios, a técnica, a maquiagem, os operadores de câmera, os técnicos de som e todo o aparato necessário à elaboração cinematográfica também foram feitos para o filme. O poema nasce quando o filme nasce. São feitos juntos.

Daí a inadequação de mencionada tese como material de apoio para a presente dissertação.

Portanto, na busca por uma ou mais teorias que pudessem tratar do uso do código verbal e do não verbal numa obra de arte, encontrei embasamento tanto na semiótica quanto também em autores que trataram da linguagem da literatura e da linguagem do cinema do ponto de vista estético e que não chegaram a estabelecer relações entre uma e outra, mas deixaram o campo arado para o plantio.

Dentre estes últimos, escolhi teóricos que investiram seu tempo tanto no estudo da literatura quanto no do cinema e, embora os textos surgidos a partir deste investimento não

---

¹⁰ Sobre isso, ler também WENDERS, Wim *Alógica das imagens*. Trad: Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa: Edições 70, 1990

sejam do tipo que engloba conjuntamente os dois assuntos (que é o meu objetivo aqui), mesmo assim o fato de que um pensador se tenha debruçado sobre a literatura, em determinados textos e sobre cinema noutros, nos permitirá encontrar aí os ecos, a intertextualidade e a reflexão necessários ao entendimento a que pretendo chegar.

Walter Benjamin e Jean-Paul Sartre são, certamente, dois destes teóricos que se dedicaram ao estudo tanto do fenómeno literário quanto do cinematográfico. Com essa escolha eu não quero dizer, entretanto, que ambos tenham entendimentos parecidos ou convergentes em quaisquer áreas do saber. Porém tanto Benjamin quanto Sartre dedicaram-se ao estudo das artes de maneira interdisciplinar e publicaram textos que versam sobre cinema e literatura, mesmo que não especificamente (apenas sobre cinema, apenas sobre literatura), mas tratando destes assuntos do modo que nos interessa aqui, como veremos.

Os textos de Benjamin mais importantes para este estudo estão no livro *Migra e Técnica, Arte e Política* (BENJAMIN 1994): ‘‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’’ e ‘‘Adoutrina das senelhanças’’.

De Sartre, os escritos relevantes para esta pesquisa são *Qu'est-ce que c'est la littérature?* (1948) assim como o estudo d' *O Imaginário* (1996 [1940]) que investiga o fenómeno da imagem mental que o ser humano cria e recria tanto no dia-a-dia quanto nas artes (e aqui Sartre verifica os procedimentos da literatura e do cinema, assim como da pintura, da fotografia etc.).

Também é fundamental o exame dos textos de Edgar Morin que, diferentemente de Sartre e Benjamin, não se debruçou especificamente sobre a teoria da literatura, mas que escreveu sobre a comunicação de uma maneira bastante ampla (o que não deixa de incluir a literatura e o cinema, em sentido lato), com seus escritos *O Gênero ou O Homem Imaginário* (1956) e *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo* (1975).

E entre os primeiros de que eu tratava - os semióticos - encontrei substância bastante para reflexões nos textos de Peirce (*Semiótica*), Santaella (*Matrizes da Linguagem e do Pensamento, Semiótica Aplicada*), Zilberberg (*Razão e Poética do Sentido*), e outros, que virão à baila cada um a seu momento.

Outros autores serão citados na esteira dos já mencionados, à conveniência do assunto, quando necessário, mas será melhor citá-los no momento apropriado do que estabelecer toda uma bibliografia nesta introdução.

Por fim, mas não menos importante, podemos voltar alguns séculos, e lembrar que já Lessing, em seu *Laocoonte* (1998 [1766]) preocupou-se em demonstrar as diferenças e semelhanças entre a linguagem verbal da poesia e a linguagem não verbal, sobretudo da pintura^{1 1}.

Lessing defende a ideia de que a poesia supera a pintura, porque esta última não pode imitar o sofrimento e nem o feio^{1 2} como aquela. Explica também que existe uma limitação temporal^{1 3} para a pintura, que não existe na literatura, isto é, lá seria o campo da representação de um momento estante, aqui o da representação da ação e do movimento.

Então vemos que o debate no *Laocoonte* é atual, mas precisa dialogar com as novas artes (fotografia, cinema) para chegarmos a alguma conclusão a respeito do ‘reino da poesia versus reino das artes visuais’. Mas se há algo no *Laocoonte* que continua mais atual do que qualquer outra discussão é a diferença entre os signos arbitrários e os não arbitrários. E este ponto é fundamental, segundo explica Márcio Seligmann-Silva em seu texto de introdução ao *Laocoonte*, pois Lessing diz, em seus *paradipomena*^{1 4}, que a utilização de signos arbitrários ou não arbitrários deve ser feita de acordo com a natureza daquilo que se for representar, isto é, de acordo com uma ‘adequação icônica entre os signos utilizados e o tema da imitação’ (LESSING 1998: 50).

Uma figura humana da dimensão de uma polegada pode ser a imagem de uma pessoa; mas já é de certo modo uma imagem simbólica [i.e., existe abstração, M S-S]; nesse caso eu estou mais consciente do signo do que da coisa significada; eu tenho que primeiramente na minha imaginação

---

^{1 1} A assunção de que a principal oposição feita em Lessing seja entre poesia e pintura é relativa. O título do livro deixa entender que essa oposição seria, principalmente, entre poesia e escultura, já que o *Laocoonte* a que Lessing se refere é tanto o do poema quanto o da escultura (aliás, esta escultura encontra-se reproduzida em fotografia na capa do livro, na edição de 1998). Porém o subtítulo do livro de Lessing é *Sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, e vemos no conteúdo do texto que esta tentativa de abarcar as artes de maneira geral resulta na comparação entre a poesia e a pintura.

^{1 2} ‘Seu artista pintava apenas o belo, mas não o belo ordinário, o belo de gêneros mais baixos, constitua apenas o seu objeto casual, seu exercício, sua distração. Aperfeiçoamento do objeto mas não nas suas obras deveria extasiar’ (LESSING 1998: 89).

^{1 3} ‘Se o artista só pode utilizar da natureza sempre em transformação nunca mais do que um único momento, também apenas a partir de um único ponto de vista; (...) então é certo que aquele momento único e único ponto de vista desse único momento não podem ser escolhidos de modo fecundo de mais’ (LESSING 1998: 99).

^{1 4} Texto de Lessing que não chegou a ser traduzido integralmente, do qual Seligmann-Silva (tradutor do *Laocoonte*) cita apenas trechos que ele comenta e traduz na introdução ao *Laocoonte*.

elevar a figura reduzida novamente à sua dimensão verdadeira [= um nível mais de *tradução*] e esse trabalho da minha alma, por mais que ele seja veloz e fácil, ainda assim sempre impede o sucesso da intuição do signo. [...] Que a pintura utilize-se dos signos naturais deve assegurar a ela uma grande vantagem em relação à poesia, que só pode utilizar para si signos arbitrários. (LESSING 1998: 50).

E aqui Seligmann-Silva continua citando Lessing no texto dos *paralipomena*, que não foi traduzido e que, por isso, só é “acessível” através deste texto introdutório do tradutor:

No entanto ambas [pintura e poesia] também aqui não encontram-se muito distantes uma da outra, como poderia parecer numa primeira impressão, e a poesia não possui apenas signos arbitrários, mas antes também meios de elevar [*erhöhen*] os signos arbitrários até a dignidade e a força dos naturais. No início é certo que as primeiras línguas nasceram a partir das onomatopeias e que as primeiras palavras inventadas possuíam certas semelhanças com as coisas expressadas. Semelhantes palavras existem ainda agora em todas as línguas, em maior ou menor quantidade, conforme a língua nestas esteja mais ou menos afastada das suas primeiras origens. A partir da utilização inteligente dessas palavras surge o que se denomina de expressão musical na poesia [...]. Isso mostra que não falta à poesia de modo algum signos naturais. Mas ela também tem um meio de elevar os seus signos arbitrários até o valor dos signos naturais, a saber, a **metáfora**. **Uma vez que a força dos signos naturais consiste na semelhança deles com as coisas**, então ela introduz no lugar dessa semelhança - que ela não possui - uma outra semelhança que a coisa significada possui com uma outra, cujo conceito pode ser reiterado mais facilmente e de modo mais vivaz. **As comparações pertencem também a esse uso das metáforas**. [...]. (LESSING 1998: 50-51). (grifos meus)

Como aponta Mircio Seligmann-Silva, há um certo paradoxo nestas afirmações pois, ao mesmo tempo em que Lessing vê a língua como um sistema não-arbitrário (como afirma mais tarde Saussure), já que tem suas origens na onomatopeia, ele também afirma que esta configuração da linguagem verbal se distanciou de sua origem durante seu percurso, sua existência. Assim ele parece afirmar que a linguagem verbal é, a um só tempo, igual e diferente da linguagem não verbal. Igual porque tem as mesmas origens (o fato de consistirem na semelhança com a coisa referida ou significada), mas diferente porque a linguagem não verbal continua mais próxima desta origem enquanto a linguagem verbal tende a se distanciar dela.

Este mesmo paradoxo é abordado por Walter Benjamin em seu texto ‘A doutrina das semelhanças’ (BENJAMIN 1994: 108-113) quando afirma que as línguas são, em maior ou menor grau, onomatopáicas, portanto míméticas:

Em outras palavras: podemos dar um sentido à frase de Leonhard, contida em seu ensaio revelador *A palavra*: ‘‘Cada palavra e a língua inteira são onomatopáicas’’? A chave, que pela primeira vez torna essa tese transparente, está oculta no conceito da semelhança extra-sensível. Se ordenarmos várias palavras das diferentes línguas, com a mesma significação, em torno desse significado, como seu centro, pode-se verificar como todas essas palavras, que não têm entre si a menor semelhança, são semelhantes ao significado situado no centro. Tal concepção é naturalmente próxima das teorias místicas ou teológicas, sem com isso abandonar o âmbito da filologia empírica. Mas, como se sabe, as teorias místicas da linguagem não se contentam em submeter a palavra oral a seu campo reflexivo e preocupam-se igualmente com a palavra escrita. É digno de nota que esta pode esclarecer a essência das semelhanças extra-sensíveis, talvez melhor ainda que certas configurações sonoras da linguagem através da relação entre a imagem escrita de palavras ou letras como o significado, ou como a pessoa nomeadora. Assim a palavra *beth* tem o nome de uma casa. É portanto, a semelhança extra-sensível que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre novo, originário, irredutível. (BENJAMIN 1994: 111)

Na verdade, parece haver uma tentativa de teorização semiótica por parte de Benjamin neste trecho que não se resolve muito bem já que a proximidade ou semelhança que a linguagem verbal possa ter ou não ter com o objeto significado pode residir tanto na sua sonoridade, para a qual a justificativa seria a origem onomatopáica das línguas, como na sua escrita, para a qual (e isso Benjamin não discute) pode também haver semelhança, já que os ‘‘alfabetos’’ antigos tinham letras que não apenas designavam os sons por sua proximidade ou semelhança a objetos cujo nome tinham aqueles sons, como também designavam objetos, coisas, pessoas, animais e até deuses (tais como o alfabeto assírio, os hieróglifos egípcios etc.).

É necessário lembrar também que as línguas cujo código escrito são ideogramas guardam semelhança entre significado e coisa significada muito mais na escrita do que na sua sonoridade ou em sua possível relação onomatopáica de origem. O chinês é o exemplo, por excelência, destas línguas. Vejamos alguns poucos exemplos, e sua evolução:

	Grafado em osso	Grafado em bronze	Selo	Ofi cial	Nor mal	Escrit o pel o comput ador
Sol						
Lua						
Mont anha						
Água						
Fogo						

Tabela adaptada de *A escrita chinesa*^{1 5}

O japonês é, também, em sua própria medida, uma língua que mantém esta relação com a ancestralidade mímica da linguagem verbal - no que diz respeito à sua forma escrita - já que é, assim como o chinês - um idioma escrito em ideogramas. Contudo, e isso faz toda a diferença, não apenas em ideogramas.

Diferentemente da chinesa, a escrita japonesa tem 3 alfabetos. Dois deles - o *haragana* e o *kitakana* - representam sons. Não são exatamente fonêmicos como o alfabeto latino (e outros), já que não possuem um grafema para cada fonema, mas de toda maneira remetem-se à sonoridade da língua, mais do que à sua relação mímica com a coisa significada.

Estes dois alfabetos são simplificações e, ao mesmo tempo, elaborações a partir do conjunto de caracteres chineses - são os *kanjis*. Estes, por sua vez, dividem-se em três tipos: as pictografias, os símbolos e as ideografias (ROWLEY, 2006: 11).

Rowley chama de pictografias os caracteres que se parecem muito com os objetos que representam 門(portão). Eu os chamaria de ‘ícones’ (na primeira acepção da palavra grega de onde a palavra portuguesa ‘ícone’ é oriunda = imagem), pois eles guardam com a coisa representada uma relação de imitação imágica.

A segunda categoria, o autor a chama de ‘símbolos’, considerando os caracteres que utilizam modelos lógicos para indicar noções mais abstratas: 上(cima); 下(abaixo); 中

^{1 5} MENEZES Jr., Antônio José Bezerra de. *A escrita chinesa*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Orientais, 2007, Apostila

(*nei* o). Eu os chamaria de ‘índices’, pois, a exemplo do que nos ensina a semiótica, estes caracteres chineses/japoneses indicam algo, apontam para algo.

Por fim ele se refere aos caracteres que chama de ideografias e de fonoidografias. No primeiro grupo estão os caracteres que são formados pela combinação de dois outros caracteres dos que ele chama de pictografias e símbolos (que eu chamo de ícones e índices). Exemplo: 日月 (sol + lua) = claro, brilhante. No segundo grupo estão os caracteres que combinam um elemento que dá a indicação da pronúncia com um outro elemento que sugere o ‘assunto/tema’ do *kanji*. De acordo com o autor citado, cerca de 80% dos *kanjis* japoneses pertencem a esta categoria. Exemplo: 木 significa árvore; 材 significa tronco de árvore ou simplesmente madeira/recurso natural; 林 significa floresta; 森 significa selva. Podemos fazer uma associação com o radical de palavras em português e suas possíveis derivações. Exemplo: árvore e arvoredo, arborizar, arvorezinha, arvorar-se etc. A principal diferença entre o *kanji* e a palavra portuguesa é que aqui tanto a ideia contida na palavra quanto a sua forma escrita se relaciona mentre o substantivo primitivo e os substantivos que dele se derivaram ao passo que, nos *kanjis*, esta relação não existe necessariamente. O ‘desenho’ de uma árvore sozinha (木 é lido como *ki*, ao passo que o desenho de duas árvores juntas (significando floresta = 林 é lido como *hayashi*). As palavras *ki* e *hayashi* não se parecem como *árvore* e *arvoredo*. Seus desenhos (seus *kanjis*), sim parecem-se. Portanto, são muito mais parecidos com o par *árvore* e *floresta* (pois, nesse exemplo específico, também em português a ideia permanece próxima, no mesmo campo semântico, mas a realização sonora da palavra é muito distante).

O autor deste dicionário ilustrado não comenta o que ocorre aí, mas creio que podemos concluir algo mais: os caracteres que ele classifica como ideografias e como fonoidografias oscilam entre o que poderíamos chamar de ícones e símbolos, na semiótica.

As duas árvores dispostas juntas (林 parece querer significar floresta (onde se concentram mais duas ou mais árvores). Então, apesar de ser uma construção arbitrária e social / convencional (típica do símbolo), esse desenho deixa subentender-se como uma imagem = um ícone (um *είκων*). Já a disposição do ícone sol (日 junto com o ícone lua (月, para significar brilhante, quer parecer mais convencional, isto é, símbolo e não ícone.

Quando falamos em signos que são símbolos, não podemos esquecer dos ensinamentos deixados por Saussure, e cuja esteira Barthes explica que

A língua (...) é uma instituição social e um sistema de valores. Como instituição social, ela não é absolutamente um ato, escapa a qualquer premeditação; é a parte social da linguagem o indivíduo não pode, sozinho, nem criá-la, nem modificá-la. Trata-se essencialmente de um contrato coletivo ao qual temos de submeter-nos em bloco se quisermos comunicar; além disto, este produto social é autônomo, à maneira de um jogo com as suas regras, pois só se pode manejá-lo depois de uma aprendizagem (...). O aspecto institucional e o aspecto sistêmico estão evidentemente ligados: é porque a língua é um sistema de valores contratuais (em parte arbitrários, ou para ser mais exato motivados) que resiste às modificações do indivíduo sozinho e que, consequentemente, é uma instituição social. (BARTHES 1997: 17-18).

Sartre, por sua vez, defenderá a tese, mais radical, de que o signo linguístico é necessariamente arbitrário e de que a imagem não verbal é que mantém a semelhança com a coisa de que ela é imagem pois

A matéria do signo [linguístico] é totalmente indiferente ao objeto significado. Não há nenhuma relação entre ‘o escritório’, traços pretos sobre uma folha branca, e o ‘escritório’, objeto complexo que não é só físico, mas também social. A origem da ligação é a convenção, em seguida, é reforçada pelo hábito (...) Entre a matéria da imagem física e a de seu objeto existe uma relação inteiramente diversa: elas são *semelhantes*. (...) A matéria de nossa imagem quando olhamos um retrato, não é apenas esse emaranhado de linhas e cores de que falamos para simplificar. É na realidade uma *quase-pessoa*, com um *quase-rosto* etc. (...). (SARTRE 1996: 39).

E reforça a tese, dizendo que

Na significação, a palavra é apenas uma baliza; apresenta-se, desperta uma significação, e essa significação não volta nunca sobre ela própria, mas avança para a coisa e deixa cair a palavra. Ao contrário, no caso da imagem de base psíquica, a intencionalidade retorna constantemente à imagem-retrato. (SARTRE 1996: 40).

Não nos esqueçamos do porquê desta breve discussão sobre as escritas chinesa e japonesa: a questão da arbitrariedade ou não-arbitrariedade dos sistemas linguísticos, conforme havia sido discutida por Lessing e por Benjamin, acima, cujas opiniões podemos comparar com as de Sartre e Barthes.

Não pretendo levar este assunto à exaustão, mesmo porque esta não é uma pesquisa no campo da semiótica (embora a semiótica venha a trazer instrumentos para o seu

desenvolvimento), ou seja, não intenciono provar a validade ou invalidade da tese apresentada por Benjamin, o que não apenas seria um trabalho à parte, como também não seria o foco que nos importa. Portanto, o mais relevante é que consideraremos as afirmações de que a imagem (linguagem não verbal) mantém semelhança com a coisa de que ela é imagem ao passo que a palavra (linguagem verbal, tanto falada quanto escrita) pode ter mantido ou não esta semelhança em sua origem (não concluiremos se sim ou não, por ora).

Na citação de Barthes, acima, existe um ponto fundamental que também não havia sido discutido por Benjamin ou por Lessing: a questão da linguagem verbal como instituição social, como convenção, como contrato coletivo.

Este ponto nos permite deixar deliberadamente de lado a polêmica em que estávamos: se a linguagem verbal mantém ou não semelhança com as coisas significadas não importa na medida em que nos lembramos de que, hoje em dia, a criança, quando nasce e começa a adquirir a linguagem verbal, adquire-a já na forma de contrato social (de que tratou Barthes). O ser humano que está “chegando ao mundo” poderá apreendê-lo socialmente através tanto da linguagem verbal quanto das linguagens não verbais, mas a primeira será, certamente, uma herança, um aprendizado.

Nas afirmações de Sartre, vemos que a palavra (ou o signo linguístico) desperta uma significação, suscita-a, traz à tona algo que está ausente; ao passo que a imagem (ou signo não verbal) dá a coisa significada para nós. É a diferença entre *tell* e *show* respectivamente.

Bordwell retoma Aristóteles quando introduz esta distinção, lembrando que o grego já classificava uma obra dependendo do meio de imitação (o *medium* mesmo, ou seja, pintura ou linguagem), o objeto da imitação e o modo, a maneira pela qual ocorre a imitação (como tal coisa é imitada). Assim segundo a classificação aristotélica, o poeta pode imitar através da narração (falando como si mesmo - narrador - ou então como uma personagem), ou pode deixar as personagens falarem por si mesmas, sem interferir. “*The basic difference is between telling and showing*” (BORDWELL, 1985: 3).

É necessário manter estas ideias em mente para a análise que se seguirá nos próximos capítulos.

Tratamos até aqui da questão da natureza da linguagem verbal e da linguagem não verbal, com a consciência de não ter sido de uma maneira exaustiva e não pretendendo

chegar a conclusões no campo da semiótica, mas fazendo pontes em relação ao uso de uma e de outra linguagem, concluindo que esse uso se faz socialmente.

Agora é preciso ainda falar deste uso social das linguagens verbal e não verbal quando se trata de representação (no sentido usado por Auerbach em *Mimesis*), pois quando se trata de arte, as linguagens são usadas de maneira diferente (daquela em que são usadas no dia-a-dia).

Em *O imaginário*, Sartre explica que a obra de arte é um *analogon*, tal qual a imagem mental. ‘‘A obra de arte é um irreal’’ (SARTRE 1996: 245). O exemplo é um retrato pintado num quadro. Na medida em que damos importância ao objeto em si, passam a aparecer a madeira, a tela, as cores, as pinceladas; e a pessoa retratada desaparecerá. O objeto torna-se real. Na medida em que visto a pessoa retratada, ela me é ausente, trata-se do irreal da citação acima, um *analogon* da pessoa retratada. Esse *analogon*, essa pessoa retratada irá aparecer para minha consciência através de **um ato meu, uma intencionalidade**.

Figura 1 - ‘‘Minha mulher e minha sogra’’, do caricaturista W E Hill, 1915. Reproduzido em MONACQ, James. *Filmverstehen*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999. (p. 155)

Uma amostra de que aquilo que eu vejo depende, se não integralmente como quer Sartre, pelo menos depende em parte da minha intencionalidade é o desenho de W E Hill reproduzido acima. Podemos enxergar tanto uma senhora idosa com o perfil voltado para nós, como podemos também visualizar uma jovem que está, ao contrário, virando o rosto para trás, deixando-nos ver tão-somente sua mandíbula esquerda, parte de seu queixo, sua orelha esquerda e seu colo.

Alguém poderia contra-argumentar que a intencionalidade, neste desenho específico, foi a do desenhista muito mais do que a do receptor, já que a criação foi movida pelo objetivo de se fazer um desenho dúbio.

Mesmo assim um receptor poderia recusar-se a ver o dúbio e enxergar apenas a velha ou então a jovem no desenho.

Além disso, um exemplo em Sartre é o das imagens formadas pelas nuvens. Ali certamente não houve uma intencionalidade por parte de um desenhista, mas sim uma intencionalidade por parte do receptor. Muitas pessoas vêem formas significativas a partir dos formatos das nuvens, enquanto outras pessoas vêem tão-somente as próprias nuvens.

Sartre reforça ainda a ideia de que essa sensação de presença do ausente não se dá, através da minha intencionalidade, somente no caso da pintura figurativa. Ele exemplifica com o caso de quadros cubistas: posso não me remeter a algo que exista fora do quadro, na realidade empírica; mas mesmo assim posso escolher contemplar as técnicas utilizadas pelo pintor (nesse caso, o quadro não me é um *análogo* de nada, não me é um irreal) ou então optar por deixar-me iludir pelas linhas e formas geométricas como se as mesmas fosse tridimensionais (nesse caso, mesmo que os objetos ali pintados não existam na realidade empírica, ainda assim vejo profundidades e relações espaciais que não estão de verdade no quadro que, por sua vez, é plano). Os exemplos são muitos no caso das imagens visuais, campo mais abordado por Sartre em seu estudo d' *O Imaginário*. Entretanto, há uma menção muito importante acerca da linguagem verbal, no que se refere à obra de arte: o filósofo defende a ideia de que os *análogos* ocorrem igualmente no teatro e na literatura, seja no romance seja na poesia. Ele explica que o dramaturgo, o poeta e o romancista constituem através dos *análogos* verbais um objeto irreal. Mesmo um ator que, como a pintura, pode considerar o seu próprio corpo como um *análogo* de uma personagem imaginária, pode ter uma atitude de crer ou de não crer em sua personagem, ou seja, pode acreditar-se, no palco, apenas como a pessoa de carne-e-osso que está ali desempenhando uma função de ator, ou pode acreditar-se, naquele momento, como sendo a própria personagem (conforme nossa atitude perante a pintura). Sartre deixa claro que, em sua opinião, estas duas teses não se excluem pois

se compreendemos por ‘crença’ uma tese realizante, é evidente que o ator não coloca de modo algum que ele é Hamlet. Mas isso também não significa de modo algum que ele não se ‘nobilize’ por inteiro para produzi-lo. Ele utiliza todos os seus sentimentos, suas forças, gestos como *análogos* dos sentimentos e dos comportamentos de Hamlet. Mas, precisamente por esse motivo, irá irrealizá-los. Ele vive inteiramente num mundo irreal. E pouco importa se chora realmente, arrebatado por seu papel. Essas lágrimas (...) ele as apreende - e o público com ele - como

lágrimas de Hamlet, quer dizer, como *analogia* de lágrimas irreais. Aqui ocorre uma transformação semelhante àquela que indicávamos no sonho: o ator é engolido, tragado pelo irreal. Não é o personagem que se realiza no ator, é o ator que se *irrealiza* em seu personagem (SARTRE 1996: 248-249).

Se, por um lado, na passagem acima de *O imaginário*, Sartre explica o que há em comum nas obras de arte, devido a seu caráter irrealizante, sua qualidade de *analogon*, por outro, em *Qu'est-ce la littérature?* ele faz questão de dizer que, apesar de haver muito em comum entre as artes, precisamos também deixar claro o que as diferencia: não apenas sua forma, mas também sua matéria. Na origem de toda vocação artística, dirá o filósofo, existe uma certa escolha comum entre os artistas, escolha que só se diferenciara depois, no decorrer das circunstâncias, da formação e do contato com o mundo que cada artista vier a ter. É por isso que as artes (todas elas) de uma mesma época se influenciam mutuamente, e são condicionadas¹⁶ pelos mesmos fatores sociais. E então Sartre comenta sobre o diálogo que existe entre as artes de diferentes *média*.

*Mais ceux qui veulent faire voir l'absurdité d'une théorie littéraire en montrant qu'elle est inapplicable à la musique doivent prouver d'abord que les arts sont parallèles. Or ce parallélisme n'existe pas. Ici, comme partout, ce n'est pas seulement la forme qui différencie, mais aussi la matière; et c'est une chose que de travailler sur des couleurs et des sons, c'en est une autre de s'exprimer par des mots. Les notes, les couleurs, les formes ne sont pas des signes, elles ne renvoient à rien qui leur soit extérieur. Bien entendu, il est tout à fait impossible de les réduire strictement à elles-mêmes et l'idée d'un son pur, par exemple, est une abstraction: il n'y a. Merleau-Ponty l'a bien montré dans la Phénoménologie de la perception, de qualité ou de sensation si dépouillées qu'elles ne soient pénétrées de signification. Mais le petit sens obscur qui les habite, gaieté légère, timide tristesse, leur demeure immanent ou tremble autour d'elles comme une brume de chaleur; il est couleur ou son.*¹⁷ (SARTRE 1948: 13).

---

¹⁶ Não pretendo de maneira alguma dizer que as artes são 'condicionadas' por fatores sociais. Estou apenas parafraseando Sartre, 're-colocando' suas ideias aqui, para chegar a outro ponto, esse sim mais importante.

¹⁷ 'Mas aqueles que querem provar que uma teoria literária é absurda mostrando que a mesma não se pode aplicar à música, bem esses precisam antes de tudo provar que estas duas artes são paralelas. Ora, esse paralelismo não existe. Aqui, como também nas outras artes, não é só a forma que diferencia, mas também a matéria; trabalhar com cores e sons é uma coisa, exprimir-se com palavras é outra. As notas [musicais], as cores, as formas não são signos, não se referem a nada que lhes seja exterior. Claro, é impossível reduzi-las estritamente a elas mesmas e a ideia de um som puro, por exemplo, é uma abstração: não existe, como Merleau-Ponty bem mostrou na *Fenomenologia da percepção*, qualidade ou sensação tão despojada que não sejam penetradas de significação. Mas o pequeno sentido obscuro que as habita, alegria passageira, tímida tristeza, lhes permanece imanente ou tremera ao redor delas como um vapor; ele é cor ou som' (tradução minha).

E continua, através de variados exemplos, passando pela música, pintura, escultura, literatura, para explicar que, na linguagem não verbal, uma coisa significada não existe, ela é. Um pintor *faz* uma casa ao *pintá-la* em sua tela, ele a *cria*, isto é, ele cria a própria casa, uma casa imaginária, e não um signo de casa. Esta casa criada, gerada, ela guarda toda a ambiguidade das casas reais (*'toute l'ambiguïté des maisons réelles'*). Ao passo que o escritor nos guia em direção a um cortiço, por exemplo, e nos faz ver o símbolo das injustiças sociais, provoca nossa indignação etc. O pintor é mudo: ele nos apresenta um cortiço, o qual jamais será um símbolo da miséria; seria necessário que esse cortiço fosse um signo, mas ele é a coisa. O pintor *ruim* procura pelo tipo, ele *pinta o* árabe, *a* criança, *a* mulher, sendo que não existe nem *o* árabe, nem *a* criança, nem *a* mulher na realidade empírica, e nem mesmo na tela de sua pintura. É o que o bom pintor sabe, e então ele propõe *um* operário, no qual estarão aglutinados todos os sentimentos, todas as ideias, e uma infinidade de coisas contraditórias. O pintor se ocupa das coisas. O escritor se ocupa das significações. A partir disso, poderíamos entender que, para Sartre, o pintor está ocupado como o *showing* enquanto o escritor, como *telling*, de Bordwell.

Mesmo fazendo esta distinção, Sartre acredita que há outra diferenciação a ser feita: acredita que o campo dos signos é o da literatura, como resumida na, mas especificamente o da prosa literária, pois a poesia estaria no mesmo campo da pintura, escultura, música: o das coisas. A justificativa que ele nos dá é a de que o prosador utiliza as palavras (utiliza a linguagem verbal) como instrumento, tal qual fazemos todos no uso diário da língua, para a comunicação ordinária. O poeta, por sua vez, segundo Sartre, recusa-se a *utilizar* a linguagem como instrumento. Não quer *monstrar* o mundo, não quer *monstrar* as coisas que existem no mundo, nem quer *provar* alguma realidade ou *monstrar* alguma coisa. Assim conclui Sartre, a poesia não considera as palavras como signos (que remetem a coisas significadas), mas sim como as próprias coisas:

*L'homme qui parle est au-delà des mots, près de l'objet; le poète est en deçà. Pour le premier, ils sont domestiques; pour le second, ils restent à l'état sauvage. Pour celui-là, ce sont des conventions utiles, des outils qui s'usent peu à peu et qu'on jette quand ils ne peuvent plus servir; pour le second, ce sont des choses naturelles qui croissent naturellement sur la terre comme l'herbe et les arbres.*¹⁸ (SARTRE 1948: 19)

---

¹⁸ “O homem que fala está além das palavras, perto do objeto; o poeta está aquém. Para o primeiro, elas são domesticadas; para o segundo, conservam-se no estado selvagem. Para aquele, são convenções úteis,

E defende que, na poesia, se estabelece entre a palavra e a coisa significada uma dupla relação recíproca de semelhança mágica e de significação. É necessário apenas fazer um lençete de que, embora Sartre não mencione explicitamente, a prosa poética também deve ser considerada como a poesia.

Discordamos de Sartre, neste ponto, na medida em que ele defenda o fato de a pintura (ou artes visuais em geral) e a poesia se ocupe de coisas e não de signos, ao inverso do trabalho com a palavra (o prosador por exemplo, ou o falante comum) que usa signos e não coisas. Acreditamos, antes, que tanto num quanto noutro caso, o que se coloca aí são os signos, apenas diferentes tipos de signos. Enquanto no primeiro caso estaríamos falando principalmente de ícones e índices, no segundo estaríamos falando mais de símbolos, o que veremos adiante, ainda neste capítulo. Além disso, utilizaremos estes conceitos e esta discussão com Sartre na análise que se segue nos próximos capítulos, aplicando as definições a respeito de linguagem verbal e a respeito de poesia à análise do poema de Handke e de algumas falas poéticas do filme, assim como me valerei das afirmações acerca da linguagem não verbal e das artes que a usam para analisar as imagens, cenas e sequências do filme-objeto.

A questão da semelhança, retomada na última citação de Sartre, não apenas remete às primeiras afirmações de Benjamin, como também serão de importância fundamental para entender o comportamento da personagem do anjo, Daniel, em relação à personagem Marion, por quem ele se apaixona, e também em relação às crianças que aparecem no filme e no poema, sem falar no entendimento do tema geral desta dissertação.

Em relação àquilo que há de similar e de diferente na expressão artística tanto na linguagem verbal quanto nas não verbais nos ajudará a entender o porquê de um poema ter tanta importância dentro de um filme, a ponto de determinadas sequências deste filme serem exclusivamente o próprio poema e sua materialidade (imagem visual do poema sendo escrito, em vez de imagens da ação narrativa propriamente dita).

Feitas estas observações acerca da imagem retomemos por um instante a questão da escrita chinesa enquanto texto-imagem ou imagem-texto.

---

instrumentos que se usam pouco a pouco e que jogamos fora quando não servem mais; para o segundo, são coisas naturais que crescem naturalmente na terra como a grama e as árvores' (tradução minha).

Haroldo de Campos não apenas organiza o livro *Ideograma* (2000) como também participa dele com dois ensaios sobre o tema de nosso interesse. O ensaio ‘‘Fendilosa revisitado’’ fala da iconicidade dos signos da escrita chinesa, explicando que eles também sofreram um certo distanciamento da coisa representada, assim como os outros alfabetos, de outras línguas, como o português (ou o latim *mesmo*, se pensarmos no alfabeto propriamente dito). Num alfabeto fonético, como o nosso, não sobrou absolutamente nenhum traço de *semelhança* entre a *imagem* da letra (o *desenho mesmo*, o *caractere*) e a coisa significada na Antiguidade (quando letras eram deuses). No chinês, entretanto, os desenhos que se tornaram caracteres da escrita eram baseados *totalmente* na *semelhança* (ou *similaridade*, que em chinês é o *mesmo* que *semelhança*, segundo o autor) e, apesar da simplificação sofrida durante a *dinastia Ching*, por ordem de seu primeiro Imperador (cerca de dois mil anos atrás), ou seja, apesar de os caracteres terem passado a usar uma ‘‘espécie de estrutura organizada por traços, para delinear, de modo sutilmente sugestivo, sua *semelhança* com os objetos representados’’, ainda assim isso não significa que eles tenham perdido sua ligação com a coisa representada, não significa que ‘‘os caracteres atuais ‘não sejam baseados em ícones’, mas que não mais tomam a mera ‘similaridade’ como ‘padrão’. De signos ‘icônicos’, eles se transformaram numa espécie de ‘símbolos metafóricos’’. (*op. cit.*, p. 14-15).

Estamos dizendo que um caracter chinês pode ser um signo icônico ou um símbolo metafórico (palavras de Haroldo de Campos). O caracter chinês é, a um só tempo, uma *imagem* e uma *palavra*, um *λόγος* e um *εἶκον*, exatamente o tema desta dissertação. Então parece ser importante entendermos *melhor* exatamente o que vêm a ser estes signos icônicos ou símbolos metafóricos. E para isso, precisamos visitar a definição de signo¹⁹.

Voltemos a Saussure, que acreditava que a *semiologia* - ciência que ainda não existia constituída em seu tempo, mas que ele previa e prescrevia - devia abarcar a *linguística*, como sendo a ciência geral dos signos, enquanto esta última se dedicaria

---

¹⁹ Como o presente trabalho não é uma pesquisa sobre *semiótica*, nem sobre *linguística*, nem sobre *filosofia da linguagem* ou sobre o tema *signo per se*, então fica claro que a introdução ao tema do signo - e seus desdobramentos - não será exaustiva, nem conclusiva. Também não se espera que ela seja um *mapanhado* geral sobre signo. Literatura sobre *semiótica* propriamente dita está à disposição em grande quantidade e qualidade e, para quem deseja responder a perguntas específicas nesta área de pesquisa, as obras que consultei podem conferir valor *bibliográfico*. Eu, no entanto, usarei os conceitos visitados na *Semiótica* de maneira *aplicada*, sem perceber em qualquer momento a necessidade de fazer aqui uma *retrospectiva* completa de tudo que já se disse e tudo que já se escreveu sobre signo e sobre *semiótica*.

especificamente ao estudo do signo linguístico. Em outras palavras: enquanto a linguística trataria dos signos verbais, a semiologia trataria de todos os signos, tanto os verbais quanto os não verbais (SAUSSURE, 1995: 24). Assim o estudioso suíço definiu o signo da semiologia como qualquer coisa que signifique algo, e o signo linguístico, especificamente, como algo que une não uma coisa a uma palavra, mas sim um conceito a uma imagem acústica (*id.*, p. 79). O signo da semiologia (ou da semiótica) é o mesmo que a ‘imagem da coisa’ para Sartre (tanto para a linguagem verbal quanto para as não verbais). O autor do *Curso Geral de Linguística* ainda explica as características que definem o signo como tal: arbitrariedade e linearidade.

Roland Barthes, apesar de seguir Saussure, discorda deste último no que diz respeito ao fato de a Semiologia abarcar a Linguística, acreditando, antes, no inverso, já que mesmo os signos não verbais, para serem compreendidos pela mente humana, precisam necessariamente ser compreendidos através da linguagem verbal (BARTHES, 1996: 11-14). Este não pode ser o entendimento desta questão, se levarmos em consideração um único exemplo, o das pessoas surdas-mudas de nascença e que não adquirem a linguagem verbal, mas podem comunicar-se e inserir-se na vida social com efetividade: adquirem linguagem

Por outro lado, Barthes inicia uma divisão dos signos que irá mais de encontro às teorias que queremos alcançar para a aplicação no presente trabalho. Primeiramente, explica o teórico francês, retomando Santo Agostinho: ‘Um signo é uma coisa que, além da espécie ingerida pelos sentidos, faz vir ao pensamento, por si mesma, qualquer outra coisa’ (SANTO AGOSTINHO *apud* BARTHES, 1996: 39). Esta relação entre a coisa e o signo são os *relata*. E então Barthes julga importante definir os signos segundo suas relações com as coisas, segundo os *relata*, da seguinte maneira:

- 1) a relação implica ou não a **representação psíquica** de um dos *relata*; 2) a relação implica ou não uma **analogia** entre os *relata*; 3) a ligação entre os dois *relata* (o estímulo e sua resposta) é **imediat**a, ou não o é; 4) os *relata* **coincidem exatamente**, ou, ao contrário, um [*relatum*] ‘**ultrapassa**’ o outro; 5) a relação implica, ou não, uma **ligação existencial** com aquele que dela se utiliza (*id.* p. 39-40) (negritos meus).

Partindo destas cinco possibilidades, Barthes faz um quadro sinóptico bastante complexo para tentar dar conta de terminologias usadas por Hegel, Jung, Peirce e Vailon, que não reproduziremos aqui, já que mais importante é a sua afirmação de que o

signo semiológico também é, como seu modelo [que para Barthes é o signo linguístico], composto de um significante e um significado (a cor de um farol, por exemplo, é uma ordem de trânsito no código rodoviário), mas dele se separa no nível de suas substâncias. Muitos sistemas semiológicos (objetos, gestos, **imagens**) têm uma substância da expressão cujo ser não está na significação são, muitas vezes, objetos de uso, derivados pela sociedade para fins de significação: a roupa serve para nossa proteção, a comida para nossa alimentação, ainda quando, na verdade, sirva também para significar. (*id.*, p. 44) (negrito meu).

É curioso notar que, na edição de 1996, durante esta passagem Barthes faz uma nota de rodapé para a palavra ‘**imagens**’ em negrito na transcrição acima. Na nota, ele diz que ‘‘Na verdade, o caso da **imagem** deveria ficar reservado, pois a **imagem** é ‘**imediatamente**’ comunicante, quando não **significante**’’. Esta nota nos é mais relevante do que aquilo de que ela é nota, pois ela equivale a dizer que a afirmação de Barthes alinha-se com a de Lessing (a pintura ‘**dá**’ a coisa, a literatura **re**mete-nos à coisa significada), com a de Bordwell (o teatro e o cinema *show*; e a literatura *tells* alguma coisa) e com a de Sartre (a **imagem** visual já é a **imagem** mental daquela coisa ausente de que ela é **imagem**, ao passo que a palavra é uma **imagem** mental que suscita outra **imagem**, faz ficar ausente o que está presente na palavra).

O entendimento de Jakobson também parece com o de Barthes no que diz respeito à superioridade da Linguística sobre a Semiótica, sendo esta última por eles considerada uma parte da primeira.

Peirce não está de acordo com isso, acreditando antes que a Semiótica é a ciência geral dos signos, dentro da qual está inserida a Linguística. Mas mesmo assim Jakobson parece seguir a metodologia da divisão triádica de Peirce quando escreve, em seu *Linguística e Comunicação*, que

quando se estudarem cuidadosamente as ideias de Peirce a respeito das teorias dos signos, dos signos linguísticos em particular, ver-se-á o precioso auxílio que trazem às pesquisas sobre as relações entre a linguagem[verbal] e os outros sistemas de signos. Seremos então capazes de discernir os traços próprios do signo linguístico (JAKOBSON, edição semano, p. 17)

Mais importante, no entanto, é o que o linguista russo dirá, em seu *Linguística Poética Gneva*, quando, refletindo sobre os avanços ocorridos desde Saussure (que queria

que fosse criada uma teoria ou ciência geral dos signos) chegando aos estudos até ali compreendidos (contemporâneos da obra citada), afirma que

A relação entre a linguagem usual [verbal] e os demais tipos de signos pode ser tomada como um ponto de partida para o respectivo agrupamento. Uma variedade de sistemas semióticos consiste de diversos substitutos da linguagem falada. É o caso da escrita, que é - tanto ontogenética quanto filogeneticamente - uma aquisição secundária e opcional quando comparada ao discurso oral, universalmente humano, e embora às vezes os aspectos gráfico e fônico da linguagem sejam tidos pelos cientistas como duas ‘substâncias’ equivalentes. (JAKOBSON, 1970: 16)

Quando menciona a propriedade ontogenética e a filogenética, Jakobson está se referindo provavelmente aos conceitos de Vygotsky que classificam as características humanas que são da espécie biológica humana (filogenética) e da experiência individual do curso de uma vida (ontogenética) que as pessoas têm ou seja, o autor explica que a escrita não é natural como a língua falada é. E ele faz uma analogia com os outros sistemas de signos (não verbais), que ele considera igualmente não naturais (artificiais).

Podemos pensar que uma fotografia, uma pintura, um sofá, uma televisão ou um simples lápis são artificiais enquanto signos que se nos dão à percepção, porque foram construídos ou fabricados. Já uma montanha, uma nuvem ou o sol se pondo no horizonte são também signos²⁰ não verbais (imagens que se dão aos sentidos, para serem captadas e interpretadas), e não são artificiais, o que invalida o último comentário.

O contrário também é verdadeiro: a linguagem verbal - que Jakobson considera até aí como sendo natural (ontogênica e filogenética) pode ser artificial quando se fala em palavras inventadas, quando se usa palavras com sentido diferente do convencional, enfim quando se usam outras funções da linguagem que não a função denotativa ou referencial.

Uma tese de doutoramento recentemente defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, intitulada *Iconofotologia do Barroco Alemão*, de autoria de Antônio Jackson Brandão (2008), aborda o par literatura e fotografia. No que diz

---

²⁰ ‘Se qualquer coisa pode ser um signo, o que é preciso haver nela para que possa funcionar como signo? Para Peirce, entre as infinitas propriedades materiais, substanciais etc. que as coisas têm há três propriedades formais que lhes dão capacidade para funcionar como signo: sua mera qualidade, sua existência, quer dizer, o simples fato de existir, e seu caráter de lei. Na base do signo, estão, como se pode ver, as três categorias fenomenológicas. Ora, essas três propriedades são comuns a todas as coisas. Pela qualidade tudo pode ser signo, pela existência, tudo é signo, e pela lei, tudo deve ser signo. É por isso que tudo pode ser signo, sem deixar de ter suas outras propriedades’. (SANTAELLA, 2002: 12).

respeito à literatura, o objeto tratado pela tese é especificamente a poesia; e no que tange à fotografia, o autor estudou a fundo a questão da imagem defendendo que:

(...) essa revolução de per si não é nenhuma novidade para o *homo sapiens*, visto que o domínio ideológico é a origem do próprio homem enquanto ser racional. Assim quando ele apreende e domina a utilização da imagem em benefício próprio, desenvolve suas habilidades intelectuais para poder nomear os elementos da natureza. Dessa forma, as próprias imagens possibilitariam *a posteriori* (segundo a visão kantiana), a criação dos inúmeros sistemas linguísticos existentes, não só para serem meras imagens em nossa consciência, mas para que pudessem ser fixados e corporificados a partir de elementos naturais via *μίμησις* (mimesis). Inicialmente, essas imagens restringiam-se a meros indícios rupestres que foram reestilizados, dando origem a imagens distintas daquelas primitivas que buscavam representar. Ocorre, portanto, a desaparecimento necessária daquilo que a funda, pois o traço de representação primitivo foi sendo eliminado para tornar-se pura representação (Cf. Foucault, 1966, p. 33). Com a escrita fonética - abstração total dos elementos da natureza por meio da consciência humana - o homem tem o domínio pleno do *λόγος* (logos) que dele se origina e se *encarna* em qualquer superfície que seu criador queira. No entanto, o *eu* estava fadado a não poder fugir mais de sua própria imagem e daquelas que criaria, como na construção de um texto. (BRANDÃO, 2008: 10)

Conforme vemos na passagem acima, Brandão não se apoia em Lessing, Benjamin, Sartre, Barthes ou Jakobson, e sim em Foucault, mas está de acordo com aqueles primitivos ao dizer que a linguagem não verbal é a primeira ('indícios rupestres'), do ponto de vista do registro escrito, passando para a verbal ('pura representação'). É o mesmo que dizer que o código da escrita humana era icônica, mas como passar do tempo torna-se simbólica.

Os termos icônico e simbólico, aliás, estão calcados na teoria dos signos de Peirce, que o subdivide em signo icônico, signo indicário e signo simbólico, ou ainda quali-signo, si-n-signo, e legi-signo.

Nos livros *Semiótica aplicada* (2002) e *Matrizes da linguagem e do pensamento* (2005), Lúcia Santaella explica as teorias do semiótico norte-americano, ajudando-nos a entender o funcionamento - do ponto de vista semiótico - das coisas e seus significados.

Ela explica, em primeiro lugar, que o que dá fundamento ao signo são sua qualidade, sua mera existência e seu caráter de lei. O exemplo da autora para a qualidade é uma cor, uma cor qualquer, sem considerarmos em que ela está corporificada. Ela pode até ter um significado que é uma lei (o preto, por exemplo, como a cor do luto no Ocidente). Porém primordialmente a cor contém uma qualidade. Ela traz outras coisas à mente. A cor azul-

clara, por exemplo, pode produzir uma cadeia associativa que faz lembrar roupa de bebê, céu etc. A cor propriamente dita não é o céu nem a roupa. Mas ela os sugere, por sua qualidade. Pode ser uma cor, um cheiro, um aspecto etc. É o *quali-signo*, ou ícone.

No que diz respeito à existência, a autora explica que todo existente, tudo aquilo que é, que ocupa um lugar no tempo e no espaço, significa algo, está em relação a outros existentes, conecta-se a eles. Trata-se do *si-n-signo* (onde ‘*si-n*’ quer dizer singular, existente único em relação aos demais), ou do índice.

Por fim em relação à propriedade fundamental da lei de um signo, a explicação é a de que se trata de uma abstração, que age sobre algo. É o caso, por exemplo, das palavras. Elas têm força de lei, porque são uma abstração coletiva, ao mesmo tempo imposta e aceita pelos indivíduos daquela coletividade, por serem convenções sociais (leis). Eis então o *legi-signo*, ou símbolo.

Assim um ícone só pode sugerir ou evocar algo porque a qualidade que ele exibe se assemelha a uma outra qualidade. Peirce dividiu os ícones em três níveis: *imagem diagrama* e *metáfora*:

A *imagem* estabelece uma relação de semelhança com seu objeto puramente no nível da aparência. Imagens de um gato, de um bosque, de uma praça podem representar esses objetos quando apresentam níveis de similaridade como modo como os mesmos são visualmente percebidos.

O *diagrama* representa seu objeto por similaridade entre as relações internas que o signo exibe e as relações internas do objeto que o signo visa representar. O mapa do metrô de Londres, por exemplo, é um diagrama, pois a similaridade com seu objeto não se dá no nível das aparências, mas no nível das relações internas.

A *metáfora* representa seu objeto por similaridade no significado do representante e do representado. Ao aproximar o significado de duas coisas distintas, a metáfora produz uma faísca de sentido que nasce de uma identidade posta à mostra. É justamente esse efeito que uma frase do tipo ‘*Ele tem olhos de azeitona*’ produz. (SANTAELLA, 2002: 18)

Charles Sanders Peirce usa o termo ‘*substituto*’ para definir ícone: ‘*Qualquer coisa é capaz de ser um substituto para qualquer coisa com a qual se assemelhe*’ (PEIRCE, 2005: 64), e explica ainda que ‘*a única maneira de se comunicar diretamente uma ideia é através de um ícone; e todo método de comunicação indireta de uma ideia deve depender, para ser estabelecido, do uso de um ícone*’ (*id ib*)

Antes de prosseguirmos rumo ao índice e ao símbolo, é importante ressaltar que esta subdivisão dos ícones feita por Peirce, assim como a própria noção de ícone serão

fundamentais para os próximos capítulos do presente trabalho Santaella continua sua explicação sobre os três tipos de signos dizendo que o índice é bem diferente do ícone, e que isso pode ser evidenciado através do exemplo de uma fotografia de uma montanha:

A montanha, cuja imagem foi capturada na foto, de fato, existe fora e independentemente da foto. Assim a imagem que está na foto tem o poder de indicar exatamente aquela montanha singular na sua existência. O que dá fundamento ao índice é sua existência concreta. Para indicar a montanha, a foto evidentemente também precisa ser um existente tanto quanto a montanha o é. (*id*, p. 18-19)

Vimos até aqui que os ícones e os índices (para Peirce e Santaella) são imagens que remetem a outras coisas. Os primeiros remetem à qualidade de algo que está ausente, mas que se presentifica. Os segundos são uma imagem que indica algo concreto - existente - que está ausente, e também o presentifica (para usarmos a terminologia de Sartre, n' *O Imaginário*, conforme discutimos anteriormente). E, 'se, no caso do ícone, não há distinção entre o fundamento e o objeto imediato, já no caso do índice essa distinção é importante' (*id*, p. 19). Mais importante: o índice não necessariamente mantém uma relação de semelhança com seu objeto.

No exemplo da fotografia da montanha e a própria montanha, o índice é também um ícone, pois os níveis de signo se misturam e se alternam tendo maior ou menor presença em cada signo. Mas no exemplo clássico da semiótica para o que vem a ser um índice - a fumaça como índice de fogo - a fumaça e o fogo não mantêm nenhuma relação de semelhança. A fumaça pode até exibir alguns quali-signos icônicos (ela é cinza, é fluida, é difusa etc.), mas sua relação com o fogo é outra: é indicial. O índice é 'parte de um outro existente, para o qual o índice aponta'.

Já o símbolo - ou terceiridade, para usarmos a terminologia do próprio Peirce - tem uma ação mais complexa, por ser uma lei, uma abstração, uma convenção.

Se o fundamento do símbolo é uma lei, então o símbolo está plenamente habilitado para representar aquilo que a lei prescreve que ele represente. O hino nacional representa o Brasil. A bandeira brasileira representa o Brasil. A Praça dos Três Poderes, em Brasília, representa os três poderes. Convenções sociais agem aí no papel de leis que fazem com que esses signos devam representar seus objetos dinâmicos. (*id*, p. 20)

Os termos 'representar' e 'convenção' são definidoras do que é o símbolo.

Santaella faz ainda um ponto para determinar as diferenças entre ícone, índice e símbolo com base nas diferenças dos objetos dinâmicos e imediatos de cada um.

O objeto dinâmico é aquela coisa à qual nos referimos, à qual remetemos quando dizemos alguma coisa. O objeto imediato é o modo como o signo representa, indica, se assemelha, sugere ou evoca aquilo a que ele se refere. Ele tem uma função mediadora. O exemplo da autora para diferenciar o objeto dinâmico do imediato é a experiência de comparar a primeira página de dois jornais diferentes, em um mesmo dia. O objeto dinâmico de ambos são os acontecimentos mais recentes e importantes. O objeto imediato é a maneira pela qual esse objeto dinâmico é apresentado.

O objeto imediato de um ícone é sempre um objeto descritivo. O de um índice é um objeto designativo, e o de um símbolo é um objeto copulante. O objeto dinâmico também se divide em três, mas em vez de prosseguirmos discutindo as teorias de Peirce textualmente, a seguinte tabela resume os aspectos principais que serão utilizados na análise da obra da presente dissertação:

Verbo	Fundamento	Signo	Objeto Imediato	Objeto Dinâmico	Signo em si	Relação como objeto
Sugere	Quali-signo	ÍCONE	Descritivo	Possível	Abstrativo	Similaridade/ lembrança entre o signo e o objeto
Indica	Siñ-signo	ÍNDICE	Designativo	Ocorrência	Concretivo	Similaridade entre relações internas do signo e as relações internas de seu objeto. Uma parte de outra coisa.
Representa	Legi-signo	SÍMBOLO	Copulante	Necessitante/ Tipo	Coletivo	Se nelhança ‘construída’ entre o signo e o objeto sendo que esse constructo se dá socialmente.

ÍCONE	Image m	Se nelhança por aparência
	Diagrama	Similaridade entre as relações internas
	Metáfora	Similaridade entre o significado do representante e do representado

Os signos para Peirce não são ‘puros’ e ‘estanques’, incommunicáveis entre si. Esta visão é uma mera abstração científica e, em certa medida, didática.

No livro *Semiótica* (2005), o autor enumera dez classes de signos, baseando-se nas possíveis combinações entre eles, tais como: siñ-signo icônico (um signo que,

substantivamente, é um índice, mas que tem aspectos adjetivos de ícone), ou ainda legi-signo icônico etc. Não é necessário detalhar mos as dez classes aqui, pois o ponto é outro.

Peirce lembra que existe uma outra relação triádica: a do signo, da coisa em si (o objeto) e do interpretante:

Um *Signo*, ou *Representâmen*, é um Primeiro que se coloca numa relação triádica genuína, tal com um Segundo, denominado seu *Objeto*, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado seu *Interpretante*, que assume a mesma relação triádica com seu Objeto na qual ele próprio está em relação como o mesmo Objeto (PEIRCE, 2005: 63)

Portanto, é importante manter em mente a questão do *Interpretante* para quando iniciarmos a análise das obras.

O ícone é uma imagem de seu objeto, portanto, um *εἶκων* (ícone = imagem); o índice é uma parte daquilo de que é signo, portanto um *σήμα* (sema); e um símbolo é uma convenção, um *σύμβολον* (símbolon), ou seja, aquele que corre conjuntamente, que vai acompanhando por convenção. (*id.*, p. 63-76)

Peirce faz uma definição que não se pretendia enquanto tal, porque consta apenas como comentário, mas que resume o que queremos saber:

Um *ícone* é um signo que possuiria o caráter que o torna significativo, mesmo que seu objeto não existisse, tal como um risco feito a lápis representando uma linha geométrica. Um *índice* é um signo que de repente perderia seu caráter que o torna um signo se seu objeto fosse removido, mas que não perderia esse caráter se não houvesse interpretante. Tal é, por exemplo, o caso de um molde com um buraco de bala como signo de um tiro, pois sem o tiro não teria havido buraco; porém nele existe um buraco, quer tenha alguém ou não a capacidade de atribuí-lo a um tiro. Um *símbolo* é um signo que perderia o caráter que o torna um signo se não houvesse um interpretante. Tal é o caso de qualquer elocução de discurso que significa aquilo apenas por força de compreender-se que possui essa significação. (*id.*, p. 74)

Para efeito de terminologia, especificamente nesta dissertação, diferenciaremos a imagem que é um subtipo do ícone, chamando-a de ícone-imagem e, analogamente, os outros dois subtipos serão chamados ícone-diagrama e ícone-metáfora).

Assim quando mencionarmos ‘imagem’ puramente, estaremos nos referindo à imagem em sentido lato. Quando nos referirmos ao ícone-imagem estaremos falando do ícone que representa seu objeto por semelhança quase absoluta.

Da mesma maneira, quando se fizer menção ao ícone-metáfora, sabermos que não se trata da metáfora tradicionalmente classificada como tal na retórica e nas teorias

literárias, mas sim do ícone que representa seu objeto por transferência ou transposição, transporte.

Hans Belting (2005) - autor de ‘Por uma antropologia da imagem’ - defende, no entanto, que a imagem é mais do que o que a semiologia considera, isto é, mais do que pode ser abarcado por signos, sejam eles ícones, índices ou símbolos. Também é mais do que a tradição dos estudos da imagem lhe atribui. Seu entendimento de imagem como ‘imagem mental’ está próxima daquela de Sartre, em *O Imaginário*.

Para o francês, a imagem é uma representação de algo ausente. Eu posso considerar a imagem uma nova coisa (ausentificando o objeto representado), ou como uma imagem da coisa (presentificando-a), o que depende de minha intencionalidade (conforme discutido anteriormente nesta dissertação).

Para o alemão, a imagem também presentifica algo, porém ela ‘deve ser identificada como uma entidade simbólica’ (BELTING 2005: 67). Há muitas outras discussões ainda que são conduzidas pelo autor, que não apenas discute os princípios da utilização do conceito ‘imagem’ (pelos gregos, quando usaram pela primeira vez o termo *εἰκων*), mas também estuda a questão da imagem dos mortos, entre outras coisas. A nós, porém interessa particularmente o entendimento da imagem como ‘símbolo’, e veremos logo adiante por quê.

Dito isso a respeito das imagens, consideradas signos, do ponto de vista da Semiótica e, em sua pequena medida, consideradas como entidades mentais, do ponto de vista da Psicologia, Filosofia e da Antropologia, lembremos o que diz a Retórica tradicional sobre as palavras que são imagens.

Antônio Candião, n’ *O estudo analítico do poema* (1987) explica que, os elementos do discurso, para os retóricos, eram os *adornos*, divididos por sua vez em *tropos* e *figuras*. Os tropos são de três tipos:

Os do primeiro tipo servem para significar e ornar (alterando o sentido da palavra e, ao mesmo tempo, atribuindo-lhe um elemento de beleza). São a metáfora, a alegoria, a ironia, a metonímia, a metalepse, a antonomásia, a onomatopéia e a hipérbole.

Os do segundo tipo servem para apenas significar. A este tipo pertencem a sínecdoque e o epíteto.

E os do terceiro tipo servem apenas para ornar, ou seja, para acrescentar um elemento de beleza à palavra. São a perífrase e o *hipérbaton*.

Estas últimas não dizem respeito ao significado, e sim ao *significante* apenas. Por isso não serão consideradas deste ponto em diante. Serão analisados os tropos ou figuras de linguagem que tocam na questão do *signo* - tanto em sua parte *significante* quanto em sua parte *significado*. Assim, nossa atenção estará voltada às figuras do primeiro e do segundo grupo.

Cândido discute que a *metalepse* é o nome de um antecedente pelo do consequente (numa relação de ordem) e que ela é considerada por alguns autores como sendo uma *sinédoque*, e por outros como sendo uma *metonímia*. Um exemplo citado pelo estudioso é a frase “*Osol cairá*” (em que o vocábulo “*sol*” estaria *metonimicamente* no lugar de “*noite*”). Como existe esta polêmica em torno do conceito de *metalepse*, não nos prenderemos a ela, pois tanto a *metonímia* quanto a *sinédoque* - categorias dentro das quais a *metalepse* se encaixa - serão averiguadas em mais detalhe, o que garante que a própria questão da *metalepse* será examinada, seja aceitando uma corrente, seja aceitando a outra.

A *antonomásia* é o uso do acessório em lugar do nome próprio do indivíduo, dirá Cândido. Ocorre, portanto, o mesmo que se passa com a *metalepse*: para alguns a *antonomásia* é uma *sinédoque*, e para outros ela é uma *metonímia*. Deixaremos este tropo também como a *metalepse* para ser analisada como uma *sinédoque* ou como uma *metonímia*.

A *onomatopeia* é o uso de palavras que exprimem o som natural da coisa que pretendem significar. Cândido explica que, para muitos, ela não é um tropo, pois não traz mudança da palavra do seu sentido para outro. Ela estaria, para Lessing e Benjamin (como vimos anteriormente) nos inícios da linguagem verbal, quando as palavras estavam mais próximas de seu caráter de imitação da realidade, de seu caráter de *μίμεισις*.

A *ironia* é usada quando expressões contrárias àquelas que se pensa são colocadas para causar um impacto. Ela pode ser um *sarcasmo*, uma *antífrase* ou um *eufemismo*. Ela é um tropo que altera o significado original de uma palavra para causar o efeito desejado.

O exagero de um enunciado ou de uma palavra para além dos limites da verdade é o que se chama de *hipérbole*.

A *μεταφορά* (metáfora), palavra do grego antigo, pode ser traduzida para português também como ‘transporte’, ‘transposição’, ‘transferência’. É o que acontece, de fato, quando se constrói uma metáfora como, por exemplo, nos seguintes versos:

Als das Kind Kind war,	[Quando a criança era criança,
wußte es nicht, dass es Kind war,	ela não sabia que ela era criança,
alles war ihm beseelt,	tudo lhe parecia ter alma,
und alle Seelen waren eins.	e todas as almas eram uma só.]

A ‘criança’ neste poema não é necessariamente a criança concreta da realidade empírica que conhecemos. É antes, um *representâmen* (na terminologia de Peirce) que evoca possíveis em seu lugar. Isto é, o vocábulo ‘criança’ pode até mesmo significar simplesmente ‘criança’, mas seu potencial polissêmico é sua vantagem seu diferencial, sua mágica. É um significante que *transporta o interpretante*^{2 1} para inúmeros possíveis significados, pois

a metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia. (ARISTÓTELES, 1993: 107)

A analogia explicada por Aristóteles ecoa nas explicações de muitos - senão de todos - os teóricos da literatura até hoje em dia. Para Missaud Moisés, por exemplo:

a metáfora seria uma palavra-chave, ou palavra catalisadora, ou palavra-matriz, cercada de palavras secundárias ou dependentes, tudo compondo ‘atmosfera’ poéticas. (MOISÉS, 1996: 42)

Para o autor de *A análise literária*, uma metáfora ou palavra-chave estará cercada por outras palavras secundárias que, por sua vez, resultam do desdobramento da palavra-chave, realizando um processo circular: palavras-chave sempre estarão rodeadas de outras palavras que lhe serão subordinadas e lhes constituem o prolongamento ou amplificação. Desse modo, a obra toda de um poeta constituiria uma espécie de ‘polimetáfora’, ou ‘hipermetáfora’, composta de todas as metáforas que colaboram na estruturação dos seus poemas. É o mesmo que Candi do (1996) chama de *alegoria*, portanto

Poderíamos agrupar a hipérbole, a ironia, e a alegoria dentro de um grande grupo chamado metáfora, por enquanto.

No primeiro grupo de tropos, temos ainda a metonímia:

---

^{2 1} PEIRCE, 2005.

é o emprego do nome de um objeto por outro (relação de ordem): causa pelo efeito, sinal pela coisa significada, possuidor pela coisa possuída, continente pelo conteúdo, inventor pela invenção ou vice-versa: vivo do meu trabalho (não do produto do...), as togas contra as espadas; as armas de Holanda; a vontade do Céu, li Flatão (CANDIDO, 1987: 83)

Por fim os tropos chamados sinédoque^{2 2} e epíteto são aqueles que não transformam o significado original da palavra. São figuras denotativas mais do que conotativas. São o que são

Com relação à sinédoque, especificamente, há uma certa polêmica em torno de como definir o termo, e um evidente desacordo entre alguns teóricos nos quais pudemos nos debruçar por um instante para averiguar esta questão.

Por um lado, Cândido inclui a sinédoque no grupo de palavras denotativas. Por outro, muitos outros autores defendem que a sinédoque não é - como o epíteto - um tropo denotativo, mas sim uma espécie de ‘príma’ da metonímia, portanto participante do grupo dos tropos conotativos. Exemplos de autores que defendem esta ideia há vários.

Fiorin (2002), por exemplo, conceitualiza a sinédoque como sendo

um tipo de metonímia, em que a relação entre os dois significados é uma relação de inclusão, que não deixa de ser um tipo de contiguidade, de coexistência. Essa relação ocorre, quando um significado indica a parte e o outro, o todo, um expressa o conteúdo e o outro, o continente, etc. Com efeito, a parte está incluída no todo; o conteúdo está incluído no continente. (p. 66)

Deleuze (1983) vai além, quando defende que a sinédoque, por ser uma maneira de expressar a realidade através do *pars pro toto*, é um elemento constitutivo da linguagem (*op. cit.*, p. 112) e também quando menciona que a sinédoque pode ser agrupada juntamente com a metáfora e com a metonímia, por serem todas igualmente ‘tropos propriamente ditos, uma palavra tomada num sentido figurado [que] substitui uma outra palavra’ (*id.*, p. 206).

Para Umberto Eco, no entanto, não apenas a sinédoque inclui-se nos tropos conotativos, como também é a ‘‘nãe’’ de outras figuras, como a metáfora e a metonímia. Estas duas, para o estudioso italiano, são tipos de sinédoque. A discussão assim conduzida

---

^{2 2} Autores como José Luiz Fiorin (2002: 66) e Deleuze (1983: 112) consideram que a sinédoque seja um ‘tipo de metonímia’, em que também ocorre a transposição de sentido através da parte pelo todo. Porém como existe controvérsia sobre o tema, ficaremos, nesta dissertação, com a aceção de Antônio Cândido, que sistematiza todos os *tropoi* e diferencia cada um deles.

em *Semiótica e filosofia da linguagem* chega ao ponto de averiguar que não há muito sentido na distinção entre sinédoque e metonímia:

Quanto à sinédoque, fala-se de ‘substituição de dois termos entre si, segundo uma relação de maior ou menor extensão’ (parte pelo todo, todo pela parte, espécie pelo gênero, singular pelo plural ou vice-versa), enquanto para a metonímia se fala de ‘substituição de dois termos entre si, segundo uma relação de contiguidade’ (onde contiguidade é um conceito bastante vago porque compreende as relações causa/efeito, continente/conteúdo, meio por operação, lugar de origem por objeto originário, emblema por emblematizado e assim por diante). Em seguida, ao se especificar que a sinédoque opera substituições no interior do conteúdo conceitual de um termo, enquanto a metonímia age fora dele, não se entende por que /as velas de Colombo/ é sinédoque (vela por navio) e /os lenhos de Colombo/ é metonímia (lenho como matéria por navio como resultado formado). Como se fosse ‘conceitualmente essencial para o navio ter velas e não ser de madeira. (p. 148-149)

Também para Arlindo Machado (2006) e Jakobson (1970), a sinédoque é um tipo de metonímia (ou até mesmo vice-versa).

Voltando a Antônio Cándido, pude nos verificar que a estudiosa da tradução, Mariane Lederer, parece ser, dentre os autores dessa rápida revisão sobre os que se ocuparam da sinédoque, uma opinião consonante que quer entender este tropo como uma maneira simplesmente denotativa de expressão:

Tout texte est un compromis entre un explicite suffisamment court pour ne pas laisser par l'énoncé de choses sues et un implicite suffisamment évident pour ne pas laisser le lecteur dans l'ignorance du sens désigné par l'explicite. (...) J'ai repris à la rhétorique le terme de synecdoque pour désigner la partie explicite du sens.^{2 3} (LEDERER, 1994, p. 58)

Dada a polêmica, e não objetivando sair do foco deste trabalho (que nem de longe pretende lançar luz a uma definição de sinédoque), escolhemos então deixar a sinédoque de lado, conscientemente. Se, para uns, ela é um tipo de metonímia, já trataremos dela na presente dissertação quando tratarmos da própria metonímia. Se, para outros, ainda que para a maioria, ela é uma figura denotativa da linguagem distante da metáfora e da metonímia, então ela também está além do que almejamos aqui, que é investigar mais a estas duas últimas figuras naquilo que elas possam ter em comum com as imagens.

---

^{2 3} Qualquer texto é um compromisso entre elementos explícitos, relativamente breves para não fastidiar com a enunciação de fatos já conhecidos, e elementos implícitos suficientemente evidentes para não deixarem o leitor na ignorância do sentido designado pelos elementos explícitos. (...). Fui buscar à retórica o termo de sinédoque para designar a parte explícita do sentido.

Portanto, podemos agora defender a existência de três grandes grupos e um tropo isolado. Os três grandes estariam divididos entre metáfora (onde estão metáfora, alegoria, ironia, a hipérbole), metonímia (com a própria metonímia, possivelmente a metalepse e a antonomásia) e as figuras de linguagem denotativas, que não substituem nem transportam sentidos.

Os tropos do grupo da metáfora têm em comum a imitação por semelhança, a analogia. Os da metonímia estão agrupados em função de seu caráter de substituição por continuidade, por ordem por uma parte de um todo, pela indicação de uma coisa pela outra, por contiguidade etc.

Outras figuras tratam de ‘dar o significado’ da maneira que ele já é, ou seja, são as figuras de linguagem que usam o mesmo significado já existente na realidade empírica que se quer representar. Portanto, usam as regras que já são dadas para o uso das palavras como já se costuma usar, como já é ‘o hábito’. Trata-se do uso mais denotativo que conotativo da linguagem. Mas devemos nos lembrar de que tal uso também lança mão de um compêndio de significados historicamente e socialmente construídos, de um arcabouço de experiências que todo falante de uma língua herda como legado cultural e filogenético.

‘Soltá’ entre os grupos está a onomatopeia, imitação pura, que não pretende nem fazer analogia entre duas coisas, nem analogia entre partes de duas coisas, e nem representar uma coisa conforme o hábito/convenção, e sim ela - onomatopeia - quer ser a coisa em si.

Finalizando este primeiro capítulo, portanto, poderíamos dizer que o ícone da Semiótica está para a metáfora da Teoria Literária, assim como o índice está para a metonímia, e o símbolo para a sinédoque. A metáfora é um quali-signo, a metonímia um si-n-signo, e a sinédoque, um legi-signo. Missaud Moisés, sobre isso, acredita que:

(...) a análise do significante deve levar ao significado, já que está a seu serviço: temos que analisar o significante *para* compreender o significado; partimos sempre do significante para o significado, pois que não há outra maneira de perquiri-lo.

Desse modo, a análise não deve ser da palavra pela palavra, mas da palavra como intermediário entre o leitor e um conteúdo de ideias, sentimentos e emoções que nela se coagula. Ou, se preferirmos, análise da palavra como veículo de comunicação entre o escritor e o público. Assim entendida, a palavra surge como um ícone, isto é, como objeto gráfico pleno de sentidos, variável dentro de uma escala complexa de valor. É enquanto ícone, enquanto expressão de significados vários, que a palavra tem de ser analisada. (MOISÉS, 1996: 26)

Aqui então chegamos a um instrumental que quer parecer suficiente para a análise das obras escolhidas no recorte do presente estudo.

Além das ferramentas, contudo, podemos antecipar algumas questões importantes, tais como o fato de o poema de Handke em questão nunca ter sido publicado em livro, o fato de o filme de Wenders ter sido não baseado em um ou mais livros, mas sim ter sido constituído juntamente com a literatura de Handke, no próprio momento de feitura do filme, e até o fato de estes dois autores terem discutido passo a passo a construção do roteiro de maneira a amalgamar as imagens visuais e os trechos do poema.

Vejamos agora, pois, um pouco sobre cada um destes autores e suas obras específicas, para logo depois nos debruçarmos nesse amalgama, que se configura como o objeto desta pesquisa propriamente dita.

II. INFÂNCIA

Algumas considerações acerca de textos de Peter Handke

Nascido em 1942 em Griffen, Áustria, Peter Handke não é apenas um escritor renomado, mas também um agitador cultural e político, muitas vezes mais conhecido do grande público por esta última via do que pela primeira.

Ganhou dois prêmios literários importantes - o Gerhard Hauptmann, em 1967, e o Georg Büchner, em 1972 - mas devolveu o último em 1992 em protesto contra o bombardeio em território sérvio e a intervenção da OTAN na ex-Iugoslávia. Dentre as ações que chocaram a opinião pública, no âmbito da vida pública e política - deve-se contar a sua visita ao funeral de Slobodan Milošević, ex-ditador sérvio condenado pelo Tribunal de Haia.

Estes dados são de natureza biográfica e estão aqui aventados mais para proverem informação no nível de comentário - por mera curiosidade, se for o caso - ao leitor do presente estudo, do que para servirem de fonte ou alicerce para quaisquer das análises que se seguirão. Ao contrário: não adepto da crítica genética, o autor desta dissertação faz questão de esclarecer que é mais importante, por exemplo, lembrar das polêmicas de ordem cultural e literária - propriamente estética - em que Handke esteve envolvido desde os inícios de sua produção intelectual.

Polêmicas tais como a sua palestra no Grupo 47 (de que participava também à época, Heinrich Böll e Günter Grass, entre outros), em que criticou ferrenhamente a então prosa de língua alemã, classificando-a de ‘tida’ e ‘impotente’ no que diz respeito à (in)capacidade criativa^{2 4}. Handke deixou o grupo pela sua incompatibilidade de ‘crenças estéticas’.

Este tipo de comportamento de nosso autor - ainda que não fosse público através de notícias em jornais e/ou entrevistas - irão nos importar em primeiro plano já que é algo visível em sua obra.

---

^{2 4} Notícia da Folha de São Paulo, de 21 de janeiro de 2008, disponível no link <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u365455.shtml>

a) A escrita da infância

‘¿Dónde está el niño que yo fui,
sigue adentro de mí o se fue?
(...)
¿Por qué anduvi mos tanto tiempo
creciendo para separarnos?
¿Por qué no mori mos los dos
cuando mi infancia se murió?’

(PABLO NERUDA *El libro de las preguntas*.^{2 5} 1974)

Christa Wölf inicia seu *Kindheitsmuster*^{2 6} com os versos de Neruda vertidos para o alemão (não apenas os que foram reproduzidos acima, mas sim o poema inteiro). Estes versos são, coincidentemente, de muita importância para a análise da obra de Peter Handke intitulada *Kindergeschichte*.

Todo adulto foi uma criança. Esta não é uma constatação inocente, óbvia ou desnecessária. Na idade adulta, muitas pessoas esquecem-se de sua infância. Se não se esquecem por completo (pois se lembram de episódios aqui e ali, suscitados por algum elemento associativo), no mínimo podemos dizer que os elementos infantis não fazem parte constantemente da vida dos adultos. Não conscientemente. E o mais paradoxal é que, apesar de não nos darmos conta conscientemente dos elementos da nossa infância, apesar de nós nos lembrarmos apenas de vez em quando de alguns acontecimentos isolados da infância, ainda assim é aquilo que aconteceu na nossa infância e adolescência que, em grande parte, forma o que somos hoje, pois é a fase de maior intensidade do processo de definição de quem eu sou face ao(s) outro(s):

Quando, pelo visor do berçário, mostraram a criança para o adulto, este não viu ali um recém-nascido, mas sim um ser humano completo (...) Por trás do vidro, o que lhe apresentavam não era uma ‘filhã’, tampouco um ‘descendente’, mas uma criança. O pensamento do homem foi: ela está contente. Gosta de estar no mundo. O fato é que, a criança, sem qualquer

---

^{2 5} NERUDA, Pablo *El libro de las preguntas*. Santiago de Chile: Editorial Planeta, 1974.

^{2 6} *Kindheitsmuster*, ao pé da letra, significa ‘modelo de infância’ e é o título de um romance de memória da autora Christa Wölf. O subtítulo da obra é o que a caracteriza como romance, justamente: *Kindheitsmuster: ein Roman* (cf. Bibliografia).

característica especial, irradiava serenidade - a inocência era uma forma do espírito!^{2 7} (HANDKE 1990: 9).

Nesta passagem vemos que já no primeiro ‘encontro’ entre o adulto (personagem narrador, ou seja, personagem-sujeito) e a criança (o outro, personagem-outro, personagem-objeto), aquele considera esta como um ser humano completo (*ein vollkommener Mensch*), mas isso é porque eles ainda estão separados pelo *Trenn glasscheibe*, metáfora para o estranhamento e distanciamento entre eles.

Aqui, a palavra *Trenn glasscheibe* (ao pé da letra, chapa de vidro ou vidraça de separação) significa aquilo que ela de fato é, ou seja, o objeto vítreo, podendo ser entendida, portanto, como um ícone-imagem, mas também podendo ser entendida como a ideia abstrata de separação e estranhamento, conforme mencionamos acima, ou seja, funcionando como um ícone-metáfora. Nesta situação, é mais forte a função denotativa e, na outra, a conotativa. Na primeira, o objeto representado se dá aos nossos olhos da mente, enquanto lemos o trecho do livro. Na segunda, imaginamos, somos transportados (através do transporte, da metáfora) até outra significação. Nesta passagem o *show* (mostrar) e o *tell* (contar/relatar) de Bordwell (1985) funciona duplamente.

O que a língua portuguesa, na tradução brasileira, não deixa transparecer é a escolha do autor que, em alemão, fica muito clara: o *outro* que está do lado de lá do vidro não é uma filha, nem um descendente, mas sim *ein Kind*, substantivo neutro que denota o grau primeiro do ser humano, o estágio no qual nós todos ainda somos inocentes, um vazio que está pronto para ser preenchido, mas não da maneira que os outros queiram preencher, e sim de uma maneira complexa e que leva Handke a fazer as reflexões que faz, não apenas neste livro, mas em outras obras.

Outro momento de perda da poeticidade do texto original, quando traduzido, é quando se usa *característica* para substituir *Kennzeichen*. O vocábulo alemão também pode significar, simplesmente, marca, característica, sinal (como o sinal de nascença etc.). Mas o substantivo primitivo, a partir do qual este é formado, é a palavra *Zeichen* que, por sua vez, significa *desenho, signo*. A outra parte do substantivo vem do verbo *kennen*, que pode

---

^{2 7} No original: *Als dem Erwachsenen durch die Trenn glasscheibe das Kind gezeigt wurde, erblickte er da kein Neugeborenes, sondern einen vollkommenen Menschen. (...) Hinter dem Glas wurde ihm nicht eine ‘Tochter’ entgegengehalten, oder gar ein ‘Nachkomme’, sondern ein Kind. Der Gedanke des Mannes war: Es ist zufrieden. Es ist gern auf der Welt. Allein die Tatsache Kind, ohne besonderes Kennzeichen, strahlte Heiterkeit aus - die Unschuld war eine Form des Geistes!* (HANDKE 1981a: 9).

ser traduzido por *conhecer*. Dizer que a criança, quando nasceu e foi mostrada através do *Trenn glassscheibe*, não tinha nenhum *Kennzeichen* é muito mais do que dizer apenas que ela não tinha nenhum sinal que a caracterizasse de maneira específica, diferenciando-a das demais crianças. É também dizer que ela não tinha nenhum índice, nenhum signo, nenhuma pegada, nenhum rastro por onde poderíamos seguir para encontrar, no fim do caminho, a própria criança em sua essência. Não o podemos. Esta palavra, assim enpregada, é, ao mesmo tempo, um ícone e um índice, ou seja, uma metáfora (levando-nos ao significado diferente daquele que a palavra denotativamente traz) e uma metonímia (que nos alça para o significado de um todo - o caráter da criança, sua essência - a partir de uma parte - seu sinal, sua marca).

Esta preocupação de Handke com o momento da infância aparecerá mais tarde em sua obra (HANDKE; WENDERS 1987) quando escreve o poema usado no filme *Himmel über Berlin* (Asas do desejo) de Wim Wenders, em 1987, do qual reproduzimos aqui apenas a primeira estrofe, ou primeiro bloco (o poema inteiro estará no capítulo dedicado à sua análise e também no Apêndice 1 do presente trabalho):

Lied vom Kindein		Canção do Ser- Criança	
Versos Peter Handke		Peter Handke (tradução minha)	
001	Als das Kind Kind war,		Quando a criança era criança,
002	ging es mit hängenden Armen,		ela andava balançando os braços,
003	wollte der Bach sei ein Fluß,		queria que o riacho fosse um rio,
004	der Fluß sei ein Strom,		e que o rio fosse uma torrente,
005	und diese Flüsse das Meer.		e que essa poça fosse o mar.
006	Als das Kind Kind war,		Quando a criança era criança,
007	wußte es nicht, dass es Kind war,		ela não sabia que ela era criança,
008	alles war ihm beseelt,		tudo lhe parecia ter alma,
009	und alle Seelen waren eins.		e todas as almas eram uma só
010	Als das Kind Kind war,		Quando a criança era criança,
011	hatte es von nichts eine Meinung,		ela não tinha opinião sobre nada,
012	hatte keine Gewohnheit,		não tinha costume algum
013	sass oft im Schneidersitz,		sentava-se com as pernas cruzadas,
014	lief aus dem Stand,		saía correndo,
015	hatte einen Wirbel im Haar		tinha um redemoinho no cabelo
016	und machte kein Gesicht bei fotografieren.		e não fazia cara para ser fotografada.

O poema nos diz que, quando se é criança, não se tem consciência nem de si mesmo como criança ou como qualquer outra coisa. Quando eu sou criança, tudo me parece ser uma massa homogênea em conjunto comigo mesmo. Quando eu sou criança, ainda não

tenho opinião formada a respeito das coisas à minha volta, não tenho hábitos (no sentido de não estar ainda afeito às regras sociais, aos simulacros, às convenções, às instituições). E quando sou criança, não acho que seja evidente a resposta para a pergunta ‘quem sou eu?’. Eu pergunto isso e tantas outras coisas. Quando sou criança, eu me pergunto se tudo que eu apreendo do mundo (*was ich sehe und höre und rieche*^{2 8}) existe ou não, se é apenas minha interpretação, se as coisas são como são etc.

A análise completa do poema será feita no próximo item

Aqui, o poema e a narrativa estão sendo comparados brevemente pois sua convergência de temas não é, acredito, uma coincidência.

Assim não apenas a narrativa *Kindergeschichte*^{2 9}, mas toda a tetralogia na qual ela se insere, a tônica será a relação entre o sujeito e as coisas e pessoas (o mundo à sua volta) e a apreensão de seus significados por esse sujeito.

Esta tetralogia compõe-se dos livros *Langsame Heimkehr* (1979), *Die Lehre der Sainte Victoire* (1980), *Kindergeschichte* (publicado em 1981 em alemão e publicado em português no Brasil em 1990) e *Über die Dörfer* (também de 1981).

O primeiro deles (*Langsame Heimkehr*^{3 0}) dá o nome à tetralogia inteira e conta, em terceira pessoa, a experiência da personagem Sorger, um geólogo, que sai de seu país rumo ao ‘extremo norte’, para ganhar novas visões de mundo. As coisas todas deverão ser nomeadas por ele e, inclusive, não há nomes geográficos (com algumas exceções, como *Europa*, por exemplo).

O extremo norte (‘*Am Ende des Arbeitstages in dem hellgrau angestrichenen Gebelholzhaus am Rand der vor allem von Indianern bevölkerten Siedlung weit weg im hohen Norden des anderen Erdteils*’^{3 1}, *Langsame Heimkehr*, pág. 9) pode ser identificado como o Alasca, mas principalmente como o lugar sem palavras, onde as coisas não têm

---

^{2 8} ‘‘O que vejo e ouço e cheiro’’ (o que apreendo pelos sentidos do olhar, da audição e do olfato) (tradução minha).

^{2 9} História de uma infância (segundo a tradução de Nicolino Simone Neto, cf. bibliografia) ou História de crianças (tradução minha).

^{3 0} Lento regresso ao lar (tradução minha).

^{3 1} ‘‘Ao fim do dia de trabalho, na casa fronteira de madeira caiada em verde-claro, nos limites da colônia habitada por indígenas, bem longe no extremo norte do outro lado da Terra’’ (tradução minha).

nome e cuja descrição se encontra na primeira das três partes do livro, intitulada *De Vorzeitformen*^{3 2}.

Estas *Vorzeitformen* parecem remeter a formas (significantes) sem conteúdo (significado), portanto um tempo em que não havia signos.

O geólogo passa ainda pela cidade universitária da costa ocidental, identificável como algum lugar na Califórnia, talvez Los Angeles, nos Estados Unidos, e pela cidade das cidades, (possivelmente Nova Iorque). É curioso notar que, quando ele vai para a Califórnia, menciona que está saindo do lugar das coisas sem nome para voltar ao mundo dos nomes:

(...) zum nächsten Tag an dem Valentin Sorger mit einem Koffer aus dem namenlosen, schon winterlich dämmrigen Landstrich (...) in die Welt der Namen zurückflog. In der Universitätsstadt an der Westküste des Kontinents (...)^{3 3} (HANDKE 1984: 89).

Aí vemos que o livro faz um movimento dialético (até dialógico), já que Sorger pertencia originalmente ao mundo de coisas nomeadas (nascido na Europa, tendo morado em cidades grandes dos Estados Unidos), onde o indivíduo se conforma a regras de relações pré-existentes a ele próprio (mundo da cultura), mas ele vai para um mundo sem regras e sem nomes (mundo da natureza), onde ele se vê necessariamente tendo de construir estes nomes, estas classificações e estas relações, para posteriormente retornar (eis o título do livro) lentamente ao seu lar, passando primeiro por cidades que, mesmo sendo estrangeiras, eram lhe mais próximas, menos ‘estranhas’ (na segunda parte do livro, chamada *Das Raumverbot*^{3 4}, muito sugestiva enquanto a proibição do espaço, a delimitação do espaço, o cerceamento, a não-liberdade, pelo menos não a liberdade que havia sido experimentada no extremo norte), até voltar para a Europa, na terceira e última parte, chamada *Das Gesetz*, a lei, a metonímia das regras sociais, das ligações fixas e classificações prontas. Aqui, ao intitular a última parte do livro de ‘Aleí’ (sendo uma única lei), Handke inicialmente cria uma relação de contiguidade entre a parte e o todo, relação que nos remete de um dado concreto (a lei em sua forma escrita, e dada aos cidadãos) a uma ideia muito ampla, abstrata e convencional.

---

^{3 2} Poderíamos traduzir *De Vorzeitformen* aproximadamente como *As formas primordiais* ou *As formas anteriores ao tempo*. Num liberdade poética de tradução: *As formas i ne moriais*.

^{3 3} ‘(...) no dia seguinte, no qual Valentin Sorger, com uma mala, voou da região crepuscular sem nome, que já entrava no inverno de volta para o mundo dos nomes. Na cidade universitária na costa oeste do continente (...)’ (tradução minha).

^{3 4} A Proibição do Espaço ou A Proibição Espacial (tradução minha).

Além destas informações fornecidas pelos capítulos de *Langsame Hei nkehr*, também podemos lembrar que o narrador neste livro é o que costumávamos chamar de onisciente, ou seja, aquele que ‘nos deixa ver’ tudo quanto ocorre com a personagem Sorger e com as outras personagens igualmente.

Pela tipologia de Genette, poderíamos dizer que o narrador de *Langsame Hei nkehr* tem posição heterodiegética e focalização atorial, como no romance *Der Prozeß* de Kafka. Pelo modelo ampliado de Scheffel e Martinez, o lugar é intradiegético. Retomaremos este narrador em breve.

A segunda obra da tetralogia, *De Lehre der Sainte Victoire*^{3 5}, diferentemente, tem um narrador com posição homodiegética, focalização atorial e lugar intradiegético, ou seja, o tradicional narrador em primeira pessoa.

Relata a experiência do próprio Handke na Provence, França, ao pé do monte de Santa Vitória, retratado em quadros por Cézanne mais de sessenta vezes, numa busca da realidade através da representação e da arte. O segundo livro da tetralogia é composto por muitas reflexões estéticas de Handke através de suas próprias divagações e de várias menções a outros artistas, pensadores e filósofos. A principal dessas reflexões remete justamente ao ponto principal da tetralogia: o descentrar-se, morando em outro lugar, experimentando o novo, em busca do seu próprio eu, e o retorno para esse eu, após a experiência do diferente.

O último livro da tetralogia é *Über die Dörfer - Dramatisches Gedicht*^{3 6} que, como o próprio subtítulo diz, é uma obra que é *dramatisch*, ou seja, é formatado para teatro, graças à sua forte dramaticidade. Há personagens com falas intercaladas em diálogos a serem encenados num palco. Nesse sentido, o papel desempenhado pelo narrador é o da justaposição entre os elementos dramáticos, sem que ele - narrador - exponha qualquer fala, reflexão ou pensamento.

Aqui podemos novamente lembrar os conceitos mencionados no primeiro capítulo da presente dissertação, quando nos ativemos à diferença entre *show* e *tell* de David

---

^{3 5} ‘A Doutrina de Santa Vitória’ (tradução minha).

^{3 6} *Über die Dörfer* pode ser traduzido como *Pelos Povos (ou Povoados)*, porém aqui a preposição ‘por’ / ‘pelos’ não tem a função de ‘em nome de’ ou ‘a favor de’, como se esse título significasse que algo será feito pelos povos, em nome destes povos, para benefício deles. Antes, a preposição alemã ‘über’ significa ‘por cima de’, ‘por através de’, ou seja, trata-se de um relato de algo que vai acontecer em movimento, passando pelos povoados.

Bordwell, distinção confirmada por Lessing, Sartre e outros autores, cada um à sua maneira, com terminologias diversas.

A quarta obra da tetralogia de Handke, que podemos considerar como obra conclusiva, é, portanto, uma obra que *shows* em vez de *tell*, tal qual a pintura que, por exemplo para Lessing, coloca a coisa em nossa frente, ao contrário da literatura que retira a coisa, torna-a ausente para então trazê-la de volta através da nossa imaginação, quando lemos e, então, evocamos a coisa que a palavra faz trazer nos de volta.

Über die Dörfer coloca a coisa diante de nós - espectadores, mas através de palavras, o que é ao mesmo tempo um paradoxo e uma complementaridade entre um e outro modo de apresentar algo.

Nesta obra, o que temos, na prática, são grandes monólogos reflexivos da personagem principal, o que, juntamente com a composição em versos justifica a outra parte de seu subtítulo *Dramatisches Gedicht* (poema dramático). Mas mais do que o fato de a obra ser escrita em versos, sua justificativa para o subtítulo reside em sua poeticidade, ainda que tivesse sido escrito em prosa.

Nestes monólogos do protagonista Gregor, o ponto mais enfatizado é novamente o retorno ao lar, pois ele, que havia abandonado a família para se tornar uma pessoa bem sucedida profissional e financeiramente, vê-se agora de volta à casa dos pais para resolver pendências referentes à herança e, principalmente, referentes à relação com seu irmão e sua irmã, que, aliás, é a parte mais complexa para ele, e para nós, leitores. A personagem principal aqui também foi experimentar o mundo exterior, o estrangeiro, o diferente, aprendeu a renomear coisas e relações, e volta para o lar, para os seus, para si.

Já na *Kindergeschichte*, o narrador oscila entre narrador-personagem quando em raros momentos usa o *eu* para narrar, e entre o narrador distanciado. Sabemos que o adulto (personagem narrada por um narrador) é o próprio narrador, já que este está relatando aqueles 9 anos passados com a filha a partir de um *flashback*. A principal diferença deste nosso caso para os *flashbacks* tradicionalmente utilizados em narrativas é o fato de que, aqui, a personagem principal já se vê tão distante de si mesma no passado, que considera a si mesma como um outro, e fala de si na terceira pessoa.

Se *Langsame Heimkehr* é em terceira pessoa, *Lehre der Sainte Victoire* em primeira, *Kindergeschichte* em primeira e terceira, como numa junção dos dois anteriores, o que

temos é a evolução desse movimento narratológico em *Über die Dörfer*, ‘sem narrador’. Isto é, na verdade há narrador ficcional, mas não há narrador fictício, ou seja, a apresentação das coisas se dá como no teatro, gênero dramático de Rosenfeld, em sentido substantivo, com grande poética, ou seja, lírica no sentido adjetivo (ROSENFELD, 1994: 17-18).

E, além desta evolução que une todas as quatro obras, também vemos que em todas as quatro aparece em passagens referentes a memórias de infância:

Der gerade noch atenbehinderte Mensch rannte in die wiedergewonnene Luft hinaus, drehte das Lebensbündel mehrere Runden ums Haus herum und schrie wie in der ewigen Kinderzeit^{3 7} (HANDKE 1984: 92).

Durch diese Anmerkung des Wissenschaftlers hat sich mir, über das bloße Wiedererkennen hinaus, ein Bild der Einheit zwischen meiner ältesten Vergangenheit und der Gegenwart gezeigt: In einem weiteren Augenblick ‘des stehenden Jetzt’ sehe ich die Leute von damals - Eltern, Geschwister, und sogar noch die Großeltern - vereint mit den heutigen, wie sie sich über meine Farbenangaben zu unliegenden Dingen belustigen. Es erscheint geradezu als ein Familienspiel, nicht die Farben raten zu lassen; wobei freilich nicht die anderen die Verwirren sind, sondern ich^{3 8} (HANDKE 1980: 11)

Zu Sifters ersten Erinnerungen gehörten die dunklen Flecken in ihm^{3 9} (HANDKE 1980: 14).

Noch vor dem Schulalter waren sie einmal einen ganzen Tag verschwunden, und ich lief den Bach ab, bis jenseits des Nachbardorfes, wo er schon in den grossen Fluss mündete^{4 0} (HANDKE 1981b: 12).

Se está clara a temática da infância, precisa ficar mais clara a questão relacionada a ela, ou seja, a construção de significados pela criança (abordada no *Kindergeschichte*) e a construção de significados pelo adulto (abordada em toda a tetralogia, inclusive na própria *Kindergeschichte*).

---

^{3 7} ‘ ‘O homem há pouco ofegante correu para fora, para o ar reconquistado, como um feixe de vida deu mais e mais voltas em torno da casa e gritou como se estivesse ainda na eterna época de criança’ (tradução minha).

^{3 8} ‘ ‘Aravés desta observação do cientista, graças a um mero reconhecimento, mostrou-se para mim uma imagem da unidade entre meu passado mais distante e meu presente: num momento expandido do ‘agora permanente’ eu vejo as pessoas de outrora - pais, irmãos, e até mesmo os avós - reunidos com as pessoas de hoje e então, e vejo como eles se divertem com minha brincadeira de colorir as coisas ao redor. Aparece agora como um jogo de família, no qual minha tarefa é adicionar as cores; onde ocorre que com certeza não são os outros que cometem erros, mas sim eu’ (tradução minha).

^{3 9} ‘ ‘Parte das primeiras lembranças de Sifter eram as manchas escuras nele próprio’ (tradução: Claudia Dornbusch).

^{4 0} ‘ ‘Antes da idade escolar, uma certa vez eles desapareceram durante um dia inteiro, e eu corri riacho acima, até chegar ao vilarejo vizinho, onde ele desaguava no grande rio’ (tradução minha).

Voltemos, pois, à nossa *Kindergeschichte*, e tomemos um pouco de tempo para verificar novamente em que ela consiste, a começar por seu título.

Wolf escreve seu *Kindheitsmuster* em 1979 e lhe dá o subtítulo *Roman*, deixando bem claro que se trata de uma obra ficcional, independentemente da existência de elementos tanto ficcionais quanto não-ficcionais (autobiográficos) na obra. Analogamente, o título *Kindergeschichte*, obra publicada por Handke em 1981, também pode ser analisado a partir de uma perspectiva apenas ficcional, já que se trata de uma *Kindergeschichte*.

Essa perspectiva estaria desconsiderando o fato de que *Geschichte* em alemão tem dois usos, diferentemente do inglês, por exemplo, que conta com duas palavras diferentes: *story* e *history*^{4 1}. O que temos no título da obra analisada é, por si só, uma ambiguidade: *Kindergeschichte* é um relato real, uma *wirkliche Geschichte* ou uma narração ficcional, uma *literarische Geschichte*?

Pensando em Handke como autor consciente de sua produção, quer nos parecer que houve uma intencionalidade dele para que esta ambiguidade existisse mesmo. Afinal, se ele não quisesse assim publicaria a obra com o nome *Kindergeschichte, ein Roman* ou *Kindergeschichte, eine Novelle*, ou ainda *Kindheitsroman* ou qualquer outra das tantas escolhas paradigmáticas possíveis para esse sintagma, deixando mais claro, desde o título, que se trata de obra ficcional, como foi feito por Christa Wolf.

Houve uma certa resistência da crítica especializada na aceitação desta obra de Handke por causa desta ambiguidade e por causa do estilo, pois os analistas comentaram entre outras coisas, que a mera reprodução da realidade e o fato de ser um relato meramente autobiográfico, não a fazia numa obra muito bem recebida:

Die Textstelle charakterisiert Eigenarten der neueren Arbeiten Handkes, die von der Kritik in der Regel besonders aufmerksam aber alles in allem nicht besonders beifällig registriert wurden (...)^{4 2}. (TJ MPE 1985: 315)

O presente trabalho, entretanto, tem por objetivo analisar a obra em questão considerando-a como obra de ficção e, diferentemente dos críticos da época, comentados

---

^{4 1} Em português, havia também tal diferenciação: *estória*, enquanto narração, ficção, e oposição a *história*, enquanto relato de acontecimento real, ou enquanto a ciência da historiologia / historiografia. Esta distinção não é mais aceita, pois em português o uso do termo *estória* foi oficialmente abolido. Porém, nesta dissertação, para efeito de terminologia, usa-se o termo *estória* quando se trata de ficção.

^{4 2} ‘‘Olugar do texto caracteriza idiosincrasias dos novos trabalhos de Handke, os quais foram registrados pela crítica, via de regra, com especial atenção, mas, no fundo, não com muita receptividade’’. (tradução minha).

por Karl Lorenz Tímpe, pretende mos aqui explorar aquilo que é justamente *beifällig*^{4 3} neste romance.

Um dos elementos que permitem que classifiquemos a obra como ficcional é o fato de que o relato se encontra entre parênteses, isto é, inserido dentro de um quadro, uma moldura, um *Rahmen*^{4 4}, que serve ao leitor como uma proposta de que, ao se abrir a capa do livro, aceite-se um *pacto ficcional*, sabendo-se estar diante de uma obra narrativa ficcional. O primeiro parêntese ou a parte inicial da moldura é a seguinte epígrafe:

‘*Dunit endete der Sommer.
Im darauffolgenden Winter...*’^{4 5}

Alguns poderiam encontrar nessas frases o argumento de que o verão que acabara e o inverno que ali se inicia, na narrativa, são descontextualizados, isto é, não se referem a um tempo determinado na realidade, não têm um ano, ou uma outra referência temporal qualquer que transforme a *story* numa *history*. E que, portanto, trata-se de uma obra ficcional.

Este argumento não nos serve, já que qualquer outro relato ficcional também pode se servir do mesmo elemento, desde as *Mirchen*^{4 6} (‘*es war einmal*’), ‘era uma vez’, sem data específica), até as narrativas contemporâneas.

A ênfase deve recair sobre uma outra característica, mais simples, e também mais importante: começando o texto com esse elemento, fez-se um recorte. Não importa a data real, nem a ficcional, mas há um recorte, uma edição, um momento que o autor tomou como início e outro, como fim. O momento final é a seguinte passagem

(...) e a testemunha ocular, aqui e mais tarde, pensa e continuará pensando na frase do poeta que deveria valer para qualquer história de uma criança e não só para uma história escrita: ‘*Canilena: eternizar a plenitude do amor e de toda felicidade apaixonada*’.^{4 7} (HANDKE 1990: 91)

E, além desse desfecho, o livro termina realmente com uma citação em grego clássico, retirada da *Móde olímpica* de Hndaro:

---

^{4 3} ‘*Digno de aprovação*’, e referência ao texto de Tímpe, mencionado antes.

^{4 4} ‘*Rahmen*’ significa ‘quadro’ ou ‘moldura’, e é um conceito caro à teoria literária alemã.

^{4 5} ‘*Comisso, terminou o verão / No inverno seguinte...*’ (tradução minha).

^{4 6} ‘*Conto de fadas alemão*’.

^{4 7} No original: (...) und der Augenzeuge denkt hier und später immer wieder den Satz des Dichters nach, der für jede Geschichte eines Kindes gelten sollte, nicht nur für eine geschriebene: ‘*Canilena: die Fülle der Liebe und jedes leidenschaftlichen Glücks verewigend*’. (HANDKE 1981a: 109)

‘ ‘ Ὅσο, τέχνον, δούρο πάγκαινον ’ες χώραν ἵμεν φόμας ’οπι δέν ’ ^{4 8} .

‘ ‘Vem criança, e segue minha voz para o caminho e objetivo comum a todos’ ^{4 9} .

Na *Kindergeschichte*, o pai (o adulto, *der Erwachsene*) durante nove anos esteve preocupado em primeiro plano com a formação, com a educação e com a sociabilização de sua filha, sofrendo sentimentos conflitantes, estando, de um lado, a tentativa da construção de uma personalidade única e independente das regras sociais e do estado de coisas e das relações prontas que existem entre as coisas e pessoas, e, de outro, a necessidade da vida social e a inclusão do indivíduo no coletivo, com todas as suas consequências (conforme discutido em tantas outras obras, sobretudo em *Kaspar*, de 1967). Portanto é essa a contextualização necessária à citação de Hindke, querendo dizer que o pai (ou a mãe, ou os pais etc.), oferece um modelo (segue minha voz) e mostra o caminho para a sociedade (caminho e objetivo comum a todos), nas mesmas assim a criança, o indivíduo é quem será o autor, o sujeito de sua própria formação, com as trocas que vier a realizar com os outros nesse processo.

A passagem ‘ ‘vem criança’ ’ é, por oposição, uma maneira de entender que quem está falando não é criança. O termo ‘ ‘voz’ ’ é uma metonímia que significa algo mais amplo e abstrato do que a voz física, acústica: ela nos lança para a apreensão de ideias como liderança, condução, guia, modelo.

O nome *Kindergeschichte* tem ainda uma outra problemática: teve seu título traduzido para o português como *História de uma infância*, mas se formos mais fiéis ao termo, sabemos que *Kind* está para *crianças/filhos(as)* assim como *Geschichte* está para *história*, portanto, *história de crianças*, que poderia variar em português para *história infantil*, *história dos filhos*. Tanto assim que na publicação de língua espanhola, o título ficou como *Historia de niños*. O título original em alemão não contém a palavra infância (*Kindheit*) pois não é *Kindheitsgeschichte*, ou ainda *Geschichte einer Kindheit* (essa expressão simplesmente tira a tradução feita por Simone Neto). Esta problemática está sendo levada em consideração pela seguinte razão: o título em alemão é mais significativo e

---

^{4 8} *Kindergeschichte*, 1981 e *História de uma infância*, 1990.

^{4 9} Tradução para o português, segundo consta no artigo ‘ ‘Entre tapas e beijos: Peter Hindke e a crítica’ ’ da Profa. Dra. Celeste de Sousa, publicado na Revista Brasileira de Literatura Comparada, Belo Horizonte, 2002.

esclarecedor da obra do que sua tradução brasileira, pois apesar de se tratar da *story* de uma única criança (a filha do adulto) no enredo, ainda assim o ponto principal do enfoque do presente trabalho é o fato de que muitos dos elementos importantes da formação desta criança são perfeitamente visíveis na história de qualquer criança, nas vidas das crianças em geral, elementos que mostram como o ser humano, na infância, cria significados para as coisas e pessoas, para as relações e para tudo quanto o cerca. No trecho a seguir, por exemplo, vemos como se dá a construção de significado e de valor:

Só então, e com os movimentos da alavanca do carrinho que transporta o bebê por entre calçadas e ruas, é que esta passa a ser a cidade natal da criança. As sombras das folhas, as poças de chuva e o vento frio da neve são as marcas das estações, nunca tão nítidas assim⁵⁰ (HANDKE 1990: 12)

O narrador não nomeia nada, nem as pessoas, nem os lugares, nem as cidades, tal qual ocorre na primeira das três partes de *Langsame Heimkehr* (quando Sorger está no Alasca, ou antes, no extremo norte, aprendendo a classificar tudo, nomear tudo, apreender tudo).

Esta passagem oferece muitas metáforas e metonímias, portanto muitas imagens: ‘o carrinho que transporta o bebê’ está levando-o para uma pequena transformação. O próprio carrinho é uma metáfora que nos eleva do conceito concreto de carrinho para o conceito de algo que está nos levando para outro local. E ele também é uma metáfora no sentido metalinguístico do termo, já que ele é uma metáfora duas vezes (metáfora = transporte).

Calçadas e ruas são metonímias da cidade. Tornar-se cidade natal da criança é uma alegoria para mostrar que o objeto dinâmico (PERCE, 2005) ou o referente (JAKOBSON, sem ano), que é a cidade, ainda se dá para a criança meramente como um significante, sem significado. Ela está, nesse passeio no carrinho de bebê, ganhando significado pela primeira vez. A cidade está se transformando num signo para a criança.

As sombras das folhas, as poças de chuva e o vento frio da neve são elementos que poderiam ser deixados como metonímias ou índices (indicando as estações), mas Handke explicita esta relação indicial / metonímica, verbalizando mesmo que tais elementos são indícios, marcas, sinais das estações do ano, novamente fazendo um exercício metalinguístico

---

⁵⁰ No original: *Diese wird so erst, und mit den Hebelbewegungen am Wagen zwischen Gehsteigen und Straßen, die Geburtsstadt des Kindes. Laubschatten, Regenlachen und Schneeluft stehen für die noch nie so deutlichen Jahreszeiten* (HANDKE 1981a: 14)

Em *Kindergeschichte*, temos a história de um pai e sua filha, desde o nascimento da menina até a separação de seus pais. É um *flashback* porque o relato é contado pelo próprio pai que se vê de maneira distanciada e não se chama de ‘eu’, mas si m de ‘o adulto’, ‘o homem’, assim como chama a filha apenas de ‘a filha’, ‘a criança’, ‘a menina’. Transcorrem nove anos durante a narrativa, sendo que cada capítulo é dedicado a um destes anos. O primeiro capítulo não apenas retrata o momento do nascimento da criança, mas começa com a divagação do narrador a respeito de si mesmo quando ainda era um adolescente, um *Heranwachsende* e fazia planos de ter um filho ou uma filha, *ein Kind*, assim como fazia também planos de ter uma esposa e um trabalho, uma profissão. Estes dois últimos planos entretanto eram naturais, esperados, diferentemente do plano de se tornar pai, que era um desafio, um planejamento mesmo, e por isso podemos dizer que no começo do livro o leitor recebe o programa da narração:

Um dos planos para o futuro do adolescente era o de mais tarde viver com uma criança. Associava a isso a ideia de uma comunhão sem palavras, de uma breve troca de olhares, de um agachar-se, de uma risca irregular no cabelo, de proximidade e distância, em feliz harmonia.^{5 1} (HANDKE 1990: 7).

Nesse *flashback*, nosso narrador volta a muito antes do início da narrativa, a qual se inicia com o nascimento de sua filha, pois ele aí regride até sua adolescência, quando revê os planos que tinha de ser pai, e como ele, àquela época, entendia essa realidade (a paternidade), como uma *glückliche Einheit*, que em português teria encontrado uma tradução melhor se, ao invés de *feliz harmonia*, fosse *feliz unidade* mesmo, pois é o que Handke intencionou não apenas aí, mas em outras passagens que foram traduzidas da mesma maneira (coma palavra harmonia, ao invés de unidade).

Não é à toa que, no decorrer dos nove anos desta narrativa, o nosso personagem narrador aprende que um pai e uma filha não apenas não terão o mesmo entendimento sobre o mundo, não apreenderão as coisas à sua volta de maneira idêntica, mas também não são uma unidade, mas sim sujeitos autônomos. E isso está metafórico na finalização do livro:

---

^{5 1} No original: *Ein Zukunftsgedanke des Heranwachsenden war es, später mit einem Kind zu leben. Dazu gehörte die Vorstellung von einer wortlosen Gemeinschaftlichkeit, von kurzen Blickwechseln, einem Sich-dazu-Hocken, einem unregelmäßigen Scheitel im Haar, von Nähe und Weite in glücklicher Einheit.* (HANDKE 1981a: 14)

Na primavera seguinte, (...) a criança está em pé num pátio arenoso diante da casa. (...) e, através desses espaços, ela agora vai, num só passo, ao selvagem e universal, até o fim do mundo. (...) Num chuvosa manhã do outono seguinte, o adulto acompanha a criança um trecho até a escola (...). Outros alunos se aproximam e a criança continua sozinha com eles.^{5 2} (HANDKE 1990: 90).

Nós vemos que esta constatação vai sendo feita pelo adulto, mas aos poucos, não de uma única vez. A ele são necessários os nove anos da primeira fase de convívio com a criança, até que esta se torne uma pré-adolescente, para que ele, adulto, entenda por completo a autonomia de cada um. No capítulo 2, temos um esboço do que ele passa a entender apenas mais tarde:

Mais tarde, na primavera, a criança está sentada sozinha sobre o cavaleiro do carrossel. Em seu contorno, a praça parece branca de espuma como um recife; só agora havia parado de chover. Um menino solavanco percorre a roda que se põe em marcha, e a criança, afastada do adulto de um modo inteiramente novo, ergue os olhos por um instante, mas logo se esquece, nessa viagem circular, e já não tem mais os olhos para qualquer outra coisa. O homem mais tarde, se lembrou de um momento de sua própria infância, quando, certa vez, apesar de estar com sua mãe no mesmo quarto pequeno, ele a sentiu longe, a uma distância dilacerante e aflita: como aquela mulher, ali, pode ser alguém diferente de mim aqui?^{5 3} (HANDKE 1990: 21-22).

Não reproduziremos a versão original, alemã, aqui por mera concisão, mas mesmo à parte de quaisquer possíveis problemas tradutológicos, o que precisamos principalmente apreender aí é que Handke faz um resumo de toda uma teoria da alteridade e, ainda, ao mesmo tempo, externaliza a emotividade de saber-se não inteiro com sua filha, mas sim parte, ou antes, por saber que são dois inteiros de nenhuma parte, não duas partes de um inteiro. A metáfora do carrossel é perfeitamente associável à questão de que, vendo o momento presente (que para o narrador já é um momento passado) da filha ali, distanciando-se dele, é um momento análogo àquele momento (um momento no passado da personagem e no ultra-passado, chamemos assim do narrador-personagem) em que ele constata que ele e sua mãe são pessoas diferentes. E quando mencionamos aqui que sua filha está se distanciando dele, não é no sentido emocional (pai e filha conflitantes, que não se entendem que não se dão), mas sim no sentido de separação entre sujeito e objeto, para

---

^{5 2} Por motivo de concisão, daqui em diante, ao invés de citar o original, mencionarei em nota de rodapé qual é a página correspondente do livro *Kindergeschichte*. Neste caso, o original está em HANDKE 1981a: 108.

^{5 3} Original em alemão: HANDKE 1981a: 24.

se tornarem sujeito e sujeito, mesmo que intimamente ligados pela parte emocional (nesta, não há distância mental).

No capítulo 3, vemos esta constatação se intensificar:

Como tempo, limitada a sua casa e, contudo, sem encontrar descanso nela, o homem perdeu finalmente toda a sensibilidade para as cores e as formas, como também para as distâncias e a disposição dos objetos; via-se cercado por eles naquela maldita penumbra que lhe turvava a visão como se fosse em espelhos cegos, enquanto a criança se movimentava de um lado para o outro, objeto indistinto em meio a muitas coisas. Era a irrealidade e irrealidade quer dizer: não existe o ‘você’.^{5 4} (HANDKE 1990: 36).

E ainda:

Compreendemos, portanto, o adulto e dele nos compadece-mos: com uma tal atenção, a criança aparece pela primeira vez em sua história como um sujeito atuante; e sua intervenção, em como todas as outras posteriores em ocasiões diversas, é como um contato, frente a frente e ao mesmo tempo tão perfeitamente lacônico como o sinal para ‘continuar o jogo’ de um árbitro experimentado (que é, particularmente, alguém deste mundo)^{5 5}. (HANDKE 1990: 38).

Poderíamos estender a citação de exemplos até o final do livro aqui, mas isso seria desnecessário, pois o que queremos discutir é como o narrador-personagem utiliza a estratégia de distanciar-se de si mesmo para entender-se melhor no passado e no presente, mencionando que até se compadece dele mesmo, uma vez que toma noção de como os sujeitos são atuantes, independentes e autônomos, e de como não há juízo na relação entre as pessoas, a não ser pelas regras e convenções sociais a que o nosso autor não tem afeição alguma. O conflito que se dá toda vez que o ‘eu’ se enfrenta com o ‘outro’ é, pois, o conflito de perceber que o ‘outro’ também é um ‘eu’ que se encara como um ‘outro’, autonomamente. E o *Kindergeschichte* não é uma história de crianças, nem de adultos, mas antes a história da relação entre o ‘eu’ e o ‘outro’. Assim como toda a tetralogia em que esta narrativa se insere.

---

^{5 4} Original em alemão: HANDKE 1981a: 41-42.

^{5 5} Original em alemão: HANDKE 1981a: 43.

b) Poética cinematográfica

Auch dort ist die Leinwand unsichtbar. Umso vordringlicher der Ton: Knall und Fall, Schreien, Toben, Bersten, Röcheln, Explosionen, noch und noch, Knattern, Rattern, Todesgurgeln, Weiterknattern, -explodieren, und so fort. Ins Bild kommt mir dazu allein das sprunghaft wechselnde Licht auf den wieder leeren Stuhllehnen vor ihr, die Lichtsprünge auch an den Seitenwänden des Kinos, dazu die stillen Bodenlichter an den Stufen, für jede Reihe eine Stufe, diese Lichter wie die einer Landebahn^{5 6}.

Peter Handke - Kali

Desde seus primeiros textos, pelo menos desde os primeiros mais conhecidos - *Insulto ao público* (peça teatral de 1966), *Os vespões* (romance de 1966) e *Peça falada* (peça teatral de 1966) - Handke adota uma postura diante dos espectadores, dos leitores e da crítica: a da proposta de renovação sempre (SOUSA 2002), portanto inicia aí um processo que não cessará: a procura da linguagem ideal para a escrita literária.

No início, já havia uma intersecção entre literatura e teatro de que Handke não abria e continua não abrindo mão. E no percurso desta procura pela linguagem ideal, o escritor realiza projetos paralelos aos da literatura e do teatro, fazendo não apenas roteiros de cinema e televisão, e peças radiofônicas, como também fazendo seus próprios filmes.

Dois filmes mais importantes de sua autoria são *O medo do goleiro diante do pênalti* em 1972, baseado no romance que também é de sua autoria, e *A mulher canhotas* em 1977, também baseada em romance dele próprio.

Isso sem falar das colaborações em roteiros para cinema^{5 7}, como a conhecida parceria com Wim Wenders, donde temos o fruto que se traduz no objeto de pesquisa deste trabalho.

---

^{5 6} Aí também a tela era invisível. Portanto só dava para ouvir os sons: estampidos e quedas, gritos, clamores, quebraduras, agonias, explosões, sem parar, estalos, barulhos, estrangulamentos, outros estalos, -explode-me e assim por diante. Só me vem à mente a luz inconstante sobre os braços das poltronas diante dela, os picos de luz também nas paredes laterais do cinema, e as silenciosas luzes do piso nos degraus, para cada fileira um degrau, estas luzes como se fosse numa pista de aterrissagem (tradução minha)

^{5 7} Handke escreveu o roteiro adaptado e dirigiu, em 1972, para televisão, o filme *Die Angst des Tormanns bei dem Elfmeter* a partir do romance de sua autoria. Em 1977, fez a adaptação de outro romance seu para a tela grande, mantendo o título *Die linkshändige Frau*. Em 1992, mais uma vez adaptou um livro seu para cinema, desta vez *Die Abwesenheit*. Em 1998, ele colaborou no roteiro adaptado de *Grande dos Anjos* (*City of Angels*), versão de Hollywood para o filme *Himmel über Berlin*. Com Wenders, Handke escreveu o roteiro de *Himmel über Berlin* (1987) e escreveu o roteiro adaptado de *Falsche Bewegung* (1975) que Wenders dirigiu. Handke escreveu ainda outros roteiros, dirigiu e até mesmo atuou em alguns filmes.

Assim Handke sempre teve influências do cinema que convergiram com sua busca por uma linguagem renovadora, capaz de tornar o ato de escrever literariamente algo que seja realmente possível.

Nesta sua busca, poderia citar diversos textos nos quais elementos imagéticos e cinematográficos apareçam pois não são poucos. Entretanto, prefiro ater-me a dois textos relevantes para esta pesquisa: o próprio poema, objeto deste trabalho; e o romance *História de uma infância* (HANDKE 1990), que tem o mesmo tema do poema: a criança (conforme vimos no capítulo anterior).

Para começar, nem no romance e nem no poema existem nomes para as personagens ou para o narrador ou para o eu-lírico. Nada é fixo. No poema, a ‘criança quando era criança não sabia que era criança’, assim como no romance ‘um dos planos do adolescente era o de mais tarde viver com uma criança’ etc.

Na primeira página de *História de uma infância*, o texto não apenas exemplifica esta falta de nomes, como também traz diversas imagens:

Um dos planos para o futuro do adolescente era o de mais tarde viver com uma criança. Associava a isso a ideia de uma comunhão sem palavras, de uma breve troca de olhares, de um agachar-se, de uma risca irregular no cabelo, de proximidade e distância, em feliz harmonia. A luz dessa imagem recorrente era a escuridão, pouco antes de começar a chover num pátio vazio, coberto de areia grossa e cercado por uma guirlanda de céspede, diante de uma casa jamais nítida, somente pressentida pelas costas, sob a espessa folhagem de árvores altas e largas, às vezes sussurrantes. (HANDKE 1990: 7).

A ‘comunhão de palavras’ à qual Handke se refere é talvez a linguagem ideal a que ele aspira literariamente, e um indício desta possibilidade é o fato de que este parágrafo, que exemplifica como se dá a narrativa do livro inteiro, é escrito mais poética do que prosaicamente, embora não esteja em versos: as palavras são muito mais figuras de retórica do que referentes para coisas referidas (denotação). Vejamos:

Proximidade e distância mostram perspectiva cinematográfica, ou perspectiva imagética em geral, se quisermos, assim como harmonia (e o termo no original não é *Harmonie*, mas sim *Einheit*, que significa ao pé da letra união, unidade, sendo que este termo reaparecerá várias vezes durante a narrativa) remete ao sentir-se uno como Outro.

No que diz respeito à imagem cinematográfica (imagem em movimento, ou imagem narrativa), vejamos que a própria palavra ‘imagem’ (*Bild*) aparece no trecho ‘Aluz dessa

imagem recorrente era a escuridão', não apenas fazendo uma clara referência ao cinema (luz da imagem = imagem projetada através da luz), como também faz seu contraponto (luz *versus* escuridão). Este tema voltará diversas vezes:

No espaço entre a porta e a cama, o chão nu de linóleo resplandece sob a luz esbranquiçada e sibilante do néon. Ao tremular da luz recém-acesa, o rosto da mulher já estava voltado (...) (HANDKE 1990: 8).

(...) atrás dele, nada senão o espaço claro do céu, onde, à altura dos cotovelos estão no entanto nitidamente desenhados raios e turbilhões que um espectador comparou com os espíritos alados que, na arte de outrora, pairavam ao redor das figuras principais (...) (HANDKE 1990: 14).

Glorioso dia de março a refletir o esmalte branco de uma cozinha vazia da cidade desejada que revela ao longe, diante da janela, os telhados tantas vezes celebrados. Os modernos botões metálicos dos interruptores de luz cintilam (...) (HANDKE 1990: 19).

Assim como a 'imagem' também reaparecerá:

(...) a imagem dos dois corresponde a um quadro do pintor que mostra um homem jovem em pé, a cabeça abaixada, à beira-mar, com as mãos apoiadas nos quadris, como que mespera (...) (HANDKE 1990: 14).

A testemunha ocular implora uma bênção para essa imagem ficando ao mesmo tempo impassível. Ele sabe que em todo instante místico se encerra uma lei geral, cuja forma ele deve trazer à luz, e que só é válida pela forma que lhe é adequada; e ele sabe também que liberar pelo pensamento a sucessão de formas de um tal instante é a tarefa humana mais difícil de todas. (HANDKE 1990: 24).

Estas imagens, luzes, perspectivas não permitem apenas que tracemos uma correspondência entre a escrita de Handke e um roteiro de cinema, uma descrição por menorizada da cena conforme ela deve ser filmada, mas também as palavras utilizadas e as construções escolhidas pelo autor nos leva a um universo de metalinguagem onde ele não apenas está narrando a história de uma personagem um homem que se vê sozinho com sua filha recém-nascida, mas também faz uma discussão estética do ato de escrever, explicando que a imagem pode ser vista, porque ela está lá, mas se esta imagem tiver de ser traduzida por palavras, desmistificando-se, esta será a tarefa 'humana mais difícil de todas'.

Este trecho parece remeter a Benjamin, quando o mesmo diz, em *A doutrina das semelhanças* (BENJAMIN 1994), que na medida em que a humanidade se distanciou a

linguagem e as artes de sua natureza mágica ou religiosa, tornou-as também mais distantes da dimensão extra-sensível do ser humano, deixando-lhes próximas apenas a dimensão sensível, tornando pequena ou rara a possibilidade de passagem de uma para a outra.

Tal vez por esse motivo Handke empregue a poesia, ou melhor, a linguagem poética, mesmo quando escrevendo em prosa: para resgatar a dimensão extra-sensível da comunicação humana. Este é também o objetivo quando o autor não nomeia personagens e lugares: a construção de significados e nomes deve ocorrer em conjunto com o leitor.

Veja mos o exemplo do poema *Canção do Ser-Criança*, através da análise de alguns versos da última estrofe:

085	Kei n sterbli ches K i n d	Nenhu ma criança mortal
086	wur de gezeugt,	fo i gerada,
087	sonder n ei n unsterbli ches	mas si mu ma i mage m i mortal
088	ge me i nsa nes B i l d	u ma i mage m e m conj unt o.
097	Das B i l d, das wi r gezeugt haben,	A i mage m que nós gera mos
098	wi r d das Begleitbi l d	será a i mage m que aco mpanhará
099	mei nes Sterbens sei n	M nha morte.
100	Ich werde da ri n gelebt haben.	Eu terei vi vi do nela.

Lembre mo-nos do início do poema analisado brevemente no capítulo anterior, quando vi mos que se trata de um eu-lírico refletindo sobre a natureza de ser criança (‘Quando a criança era criança, queria que o riacho fosse um rio, que o rio fosse uma torrente...’).

A i mage m e m conj unt o que foi gerada, a i nagem que nós gera mos e a i mage m na qual eu terei vi vi do, nesses versos, além de terem o poder polissêmico de re netere m a diversos possíveis significados metafóricos e metonímicos, têm também o fato de estarem representadas originalmente em alemão, idioma que não distingue quadro e i mage m

The German language ignores the difference between picture and image, which, though it seems to be a lack of distinction, nicely connects mental images and physical artifacts to one another^{5 8}. (BELTING, 2005)

Agora vemos aqui as i nagens tomando lugar do pensamento infantil: não se gerou uma criança, mas si mu ma i mage m o eu-lírico será acompanhado por esta i nagem até sua

^{5 8} A língua alemã ignora a diferença entre *picture* (quadro, fotografia, pintura, representação pictórica) e *image* (i nagem), mas embora pareça ser uma falta de distinção, ela conecta bem as imagens mentais aos artefatos físicos. (Tradução minha)

morte; e ele terá vivido dentro desta imagem. Esta preferência pela imagem para mostrar, ou antes de mostrar suas opiniões é paradoxal com o fato de Handke usar justamente as palavras. No entanto, podemos entender que ele use um meio para subvertê-lo, tal qual fez com o teatro, como explica Celeste Sousa:

(...) percebe que um texto escrito não seria o veículo apropriado para investir contra o teatro, porque provavelmente seria inócuo. Pensa, assim, no paradoxo de protestar contra o teatro dentro do próprio teatro, não do teatro em si, considerado como um valor absoluto, mas do teatro visto como fenômeno histórico. (SOUSA 2002: 84).

Tal vez protestar contra a linguagem através de outro meio seria igualmente inócuo, ao que Handke reage usando a própria linguagem para não só protestar, mas também propor sua renovação.

Como explica André Soares Veira em seu artigo publicado pela revista *Atéria* (VEIRA 2006), quando analisa *A mulher canhota* e *Breve cara para um longo adeus*, de Handke:

Em um mundo saturado de imagens, o narrador aprende a contemplar os acontecimentos, nova conquista para um indivíduo até então insulado em seu mundo, preso à velocidade da informação, ao *zapping*, ao olhar que não consegue selecionar a imagem, muito menos, detê-la por uma fração de segundo para admirá-la e, então, nomeá-la, de forma reflexiva. (...) Do mesmo modo, [Handke] percebe que a criança sente-se mais à vontade diante dos signos e imagens da civilização, como se fosse em próprios da natureza, do que em relação à verdadeira natureza, esta representando uma fonte de inquietação e angústia para ambos [para a criança e para o adulto]. (VEIRA 2006: 87).

Assim para tratar da questão abrangente do ‘fazer literário’, Handke escolhe a linguagem (*λόγος*) não apenas em oposição a outros meios como cinema, teatro, rádio, mas também em oposição ao próprio *λόγος*, na medida em que não usa a palavra para significar, mas sim para indicar, representar, transportar, tornando mágico o processo de recepção pelos leitores, e, assim, usando predominantemente a linguagem poética, seja na prosa seja na poesia e em versos. É o que vemos em outro poema de Handke, este mais antigo, de 1968, também em tradução no Brasil:

Der Rand der Wörter

Wir sitzen am Rand des Feldwegs und
reden
Die größte Not ist lange vorbei, denn am
Gletscherrand lagern die Leichen ab

Wer steht am Rand des Feldes, am Rand
des Highways? - Cary Grant!
Am Grubenrand liegt, vom Spaten
gespalten, ein Engerling
Der Rand des Schmutzflecks trocknet
schon
Es wird bitter kalt, und dem Captain Scott
fängt die Winde vom Rand her zu eiteln
an

Am Rand der Erschöpfung reden wir alle
in Hauptsätzen
Von den schmutzigen Taschen des Toten
haben die Fingernägel des Flünderers
einen Rand

Wir sitzen am Rand des Feldwegs, am
Rand des Feldes, und reden, und reden

Wo der Rand der Wörter sein sollte, fängt
trockenes Laub an den Rändern zu
brennen an, und die Wörter krümmen sich
unendlich langsam in sich selber:
„Diese Trauerränder!“
Dieser Rand der Trauer.

1968

A margem das palavras^{5 9}

Estamos sentados à margem do caminho do
campo e conversamos.
A maior urgência já não existe faz tempo,
pois os cadáveres estão na margem da
geladeira

Que está à margem do campo, à margem
da auto-estrada? - Cary Grant!
À margem da cova, partida por uma pá, está
uma larva de verme.

A margem da nódoa já está secando.

Vejo um frio arrepiante, e a ferida do
Capitão Scott começa a supurar a partir de
sua margem

À margem do esgotamento todos nós
conversamos por orações principais.
Dos bolsos mundos do defunto, as unhas
do saqueador ganham uma margem

Estamos sentados à beira do caminho do
campo, à beira do campo, e conversamos, e
conversamos.

Onde deveria ser a margem das palavras, é
onde começa a queimar a folhagem seca e em
suas beiradas, e as palavras curvam-se em
eterna lentidão sobre si mesmas:

‘Estas unhas sujas!’

Esta margem da tristeza.

1968

O título deste poema é tão significativo quanto seu conteúdo em versos: estar à margem das palavras não significa estar em um lugar onde não se pode usá-las. Significa, antes, estar à parte delas, longe delas, mas não que usando-as.

Também devemos nos lembrar de que *Rand* em alemão significa margem tanto quanto significa limite, barreira, beira, bordo.. Assim estar à margem das palavras é ao mesmo tempo estar no limite das palavras, estar no lugar onde elas não podem chegar porque estão contidas dentro de certos limites.

As palavras são um universo finito, diria o matemático e linguista Händke precisa torná-lo infinito, como o fazem os poetas. E novamente lança mão não apenas da

---

^{5 9} Tradução minha.

linguagem poética, através da qual um mundo contém vários mundos, como também volta a se referir ao mundo cinematográfico e a fazer uso das imagens icônicas, quando se refere aos cadáveres que já estão na margem da geleira, e a Cary Grant sentado à margem do campo, e um verme partido por uma pá à margem de uma cova, e nos faz visualizar a ferida do Capitão Scott, numa sequência cinematográfica em que podemos até imaginar os cortes de uma cena para outra, isto é, dos cadáveres para o rosto de Cary Grant, daí para a cova e o verme, e então para a ferida de Scott.

O movimento do poema se parece com uma experiência relatada por Eisenstein (2002b), através da qual se perguntou a uma plateia de espectadores o que eles podiam dizer a respeito da sequência de fotos que lhes tinha sido mostradas: uma foto do rosto de um homem, uma foto de um prato de sopa, uma foto de uma criança num caixão. Todos responderam que se tratava de um relato da morte da filha de um senhor que estava triste. Mas o que teria a ver o prato de sopa com o resto? Alguns acharam que ele jantava sopa sempre com a filha, e o prato de sopa agora o fazia lembrar da morte da filha; outros pensaram que havia um veneno na sopa, motivo da morte da filha etc. De qualquer maneira, este experimento foi feito para provar que o ser humano mentalmente constrói narrativas e que nem uma imagem estática pode ser narrada.

Handke parece querer nos fazer passar por um experimento como este colando ‘imagens’ de coisas que poderiam estar muito distantes umas das outras neste poema (corpos mortos na geleira, Cary Grant, cova, Capitão Scott), mas que permitem construir a narrativa que talvez já estivesse intencionada nas escolhas feitas pelo poeta.

Fazendo uma pequena pesquisa de contextualização, qualquer leitor pode verificar que o Capitão Scott a que Handke se refere neste poema é, com efeito, um protagonista de um filme de cinema, a saber, *A tragédia do Capitão Scott*⁶⁰, que conta a história de um capitão que tenta salvar a vida de indígenas norte-americanos na Antártida, passando por muitas dificuldades, motivo pelo qual Handke tenha mencionado a ferida da personagem.

Igualmente, a menção ao ator hollywoodiano Cary Grant à margem ou à beira de uma estrada nos Estados Unidos (a típica *highway* estadunidense) pode se referir a um filme em que Grant aparece à beira de uma estrada: *Intriga Internacional*⁶¹ de 1959, em

---

⁶⁰ Título original: *Scott of the Antarctic*. Dir.: Charles Frend. Inglaterra, 1948. 111 minutos, cor.

⁶¹ Título original: *North by Northwest*. Dir.: Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1959.

que Grant é o protagonista, mas não de uma história em alto-mar ou em geleiras, e sim como um homem que acaba sendo confundido com um espião internacional e as consequências desta confusão se dão no desenrolar do filme.

Não pretendo me estender na sinopse dos filmes e muito menos em sua análise, pois o objetivo não é fazer uma nova pesquisa, mas antes comentar tão somente que estes elementos cinematográficos já estavam presentes na poética de Handke desde muito cedo, lembrando que o poema é de 1968.

Quando Handke aponta que ‘à margem do esgotamento todos nós conversamos por orações principais’, isto é, sem períodos compostos, sem subordinações ou coordenações frasais, estamos ‘economizando’ linguagem. O sofrimento, o esgotamento, o cansaço nos leva a um estado em que a linguagem é supérflua.

Finalmente, uma pergunta com uma resposta enbutida: ‘onde deveria ser a margem das palavras’, isto é, onde deveria ser o limite do λόγος, onde o discurso deve terminar? A resposta é ‘onde começa a queimar a folhagem seca em suas beiradas, e as palavras curvam-se eterna e vagarosamente sobre si mesmas’, ou seja, numa metáfora em que a folhagem seca é a linguagem superada, cada folha é cada palavra sem uso, ou com o uso desgastado, talvez por causa da intensidade do uso de imagens no cotidiano midiático em que vivemos. A linguagem verbal deve limitar-se no mesmo ponto onde as palavras curvam-se sobre si mesmas, queimando, deixando de existir.

c) Canção do Ser-Criança

Fiz hoje na escola uma composição sobre o Dia da Bandeira, tão bonita mas tão bonita.. pois até usei palavras que eu não sei bem o que querem dizer..

Clarice Lispector - Poesia (in Descoberta do Mundo)

O poema *Lied vom Kindsein* de Peter Handke jamais foi publicado em forma de livro de poemas ou de poemas escolhidos etc., tendo sido impresso tão somente no livro que é o roteiro do filme. Não estou mencionando esta informação sem motivo algum. Primeiramente ela é importante porque demonstra o quanto Handke quis que este poema ficasse vinculado de fato ao filme. Além disso, também mencionei isso para lembrar que

este poema não apenas não foi publicado como tampouco foi traduzido, isto é, não existe nenhuma versão brasileira para o mesmo. Assim sendo, todas as traduções do poema que aparecem neste trabalho são minhas.

Apesar de não ter sido publicado em formato de livro, mesmo assim o poema aparece, no livro do roteiro (HANDKE; WENDERS 2005), em formato de poema, como estamos acostumados a ver, isto é, com estrofes e versos separados de maneira bastante visível. As estrofes estão separadas por ‘‘aparições’’ do poema no filme, isto é, não apenas formalmente na escrita (no livro do roteiro), com também porque há espaços de tempo entre os momentos em que o poema é declamado ou projetado na tela.

Já com relação aos versos, podemos ver que estão separados porque a grafia dos mesmos é, como já disse, bastante clara na impressão no livro.

Usarei aqui, para efeito de facilitação, a mesma divisão do filme, ou seja, cada ‘‘momento’’ em que aparece o poema no filme foi transcrito num bloco (ou numa estrofe).

O bloco 1 se dá no primeiro segundo de filme, antes mesmo dos créditos iniciais. Em outras palavras: é a primeira imagem que vemos quando assistimos ao filme: uma mão segurando uma caneta se aproxima de uma folha em branco de papel e começa a escrever os versos 6, 7, 8 e 9 deste bloco, mas a voz que ouvimos começa do verso 1 propriamente, e termina só no verso 16. Isto quer dizer que não há sincronia entre a voz que lê o poema e a mão que o escreve.

Lied vom Kindein		Canção do Ser-Criança
Versos Peter Handke		Peter Handke (Tradução: Júlio Sato)
Estrofe 1	001 Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	002 ging es mit hängenden Armen,	ela andava balançando os braços,
	003 wollte der Bach sei ein Fluß,	queria que o riacho fosse um rio,
	004 der Fluß sei ein Strom,	e que o rio fosse uma torrente,
	005 und diese Pütze das Meer.	e que essa poça fosse o mar.
	006 Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	007 wußte es nicht, dass es Kind war,	ela não sabia que ela era criança,
	008 alles war ihm beseelt,	tudo lhe parecia ter alma,
	009 und alle Seelen waren eins.	e todas as almas eram uma só
	010 Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	011 hatte es von nichts eine Meinung,	ela não tinha opinião sobre nada,
	012 hatte keine Gewohnheit,	não tinha costume algum
	013 sass oft im Schneidersitz,	sentava-se com as pernas cruzadas,
	014 lief aus dem Sand,	sáa correndo,
	015 hatte einen Wirbel im Haar	tinha um redemoinho no cabelo
	016 und machte kein Gesicht bei m fotografieren	e não fazia pose para ser fotografada.

Não se trata, como se pode ver, de um poema extremamente herético e de etapas difíceis de transpor, rumo a uma interpretação. Trata-se antes de uma manifestação a respeito da criança antes de sua inserção completa nas regras sociais da convivência no coletivo, e antes de os modos de apreensão do mundo estarem totalmente impregnados nesta criança. Em suma, trata-se daquilo de que fala explicitamente o título, motivo pelo qual preferi (como mencionei antes) traduzir ao pé da letra *Lied vom Kindsein* por *Canção do Ser-Criança* em vez de *Canção da Infância* ou ainda *Canção das Crianças*. Pois entendo que o ‘ser criança’, o estado em que se encontra qualquer criança, quando se é criança, é o que Handke procura estabelecer como importante no início do poema, início este que parece querer que compreendamos que quando uma criança ainda é criança, ela não tem ainda uma consciência imaginante, se quisermos usar os termos de Sartre (1996).

O fato de que a criança não tinha opinião sobre nada significa que tudo lhe era indiferente, assim como o fato de que ela não fazia poses para fotografias significa que, para ela, uma fotografia é um objeto, e não uma representação, um *analogon*, como explicamos na introdução teórica no Capítulo I deste trabalho. Como Sartre explica: podemos escolher a realidade (no caso de uma foto, não ver a pessoa fotografada, e sim o objeto *foto*, isto é, aquela folha de papel com cores e linhas impressas nela) ou optar pela ficção do *analogon* (visar a pessoa fotografada, sua representação, e ignorar parcialmente o objeto *foto* como coisa).

Além disso, não fazer pose para fotografia significa ainda não simular diante da captação da imagem ou diante do mundo.

Por outro lado, a criança tem a visão mágica, a visão de que tudo possui uma alma (‘tudo lhe parecia ter alma, / e todas as almas eram uma só’). Isso converge com a vontade que a criança tem de que um rio seja uma torrente, de que uma poça seja um mar inteiro. 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 antropocentrismo, o que temos é o imaginário (através da relação subjetiva com o

mundo), pois a evolução ‘desmágica’ o universo e interioriza a magia. Desmágica as coisas, as pessoas, e nossa relação com elas.

Esse processo de ‘desmágificação’ ou ‘desmistificação’ se inicia no poema, quando começa as perguntas de cunho filosófico-existencial, pelas quais a criança parece tomar uma consciência que antes ela não tinha, conforme vemos na estrofe 2, isto é, segundo momento em que o poema volta a ser declamado no *filme* (desta vez, sem ser escrito na tela, e si mapenas declamado), o que ocorre por volta de 8’30” de *filme*:

Estrofe 2	Versos	Original	Tradução
	017	Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	018	war es die Zeit der folgenden Fragen:	era o tempo das seguintes perguntas:
	019	Warum bin ich und warum nicht du?	Por que eu sou eu e por que não (sou) você?
	020	Warum bin ich hier und warum nicht dort?	Por que estou aqui e por que não (estou) aí?
	021	Wann begann die Zeit und wo endet der Raum?	Quando começou o tempo e onde termina o espaço?
	022	Ist das Leben unter der Sonne nicht bloß ein Traum?	A vida sob o sol não é meramente um sonho?
	023	Ist was ich sehe und höre und rieche	Aquilo que eu vejo e ouço e cheiro
	024	nicht bloß der Schein einer Welt vor der Welt?	Não é meramente a aparência de um mundo diante do mundo?
	025	Gibt es tatsächlich das Böse und Leute, die wirklich die Bösen sind?	Existe de fato o Mal e pessoas que são realmente más?
	026	Wie kann es sein, dass ich, der ich bin,	Como pode ser que eu que sou eu,
	027	bevor ich wurde, nicht war,	antes de me tornar eu, não era eu,
	028	und dass einmal ich, der ich bin,	e que em algum momento eu, que sou eu,
	029	nicht mehr der ich bin, sein werde?	Não mais este eu que eu sou serei?

Quando a criança fazia perguntas tais como ‘‘Quem sou? Por que eu sou eu, e não sou você?’’ etc., começa não apenas a ter uma apreensão do Outro. Não existe mais a concepção de que ‘todas as almas são uma só’.

Anthony Giddens (2002: 49-56) explica que existem quatro questões existenciais definidoras da identidade, as quais, resumidamente falando, seriam a questão relacionada à própria existência (sobretudo presente na criança); a questão que diz respeito não apenas à natureza do ser como às relações entre o mundo exterior e a vida humana; a questão da existência de outras pessoas (a questão do outro); e a questão da auto-identidade (como o indivíduo vê-se a si mesmo).

Estas questões da identidade podem ser reconhecidas nos questionamentos que o eu-lírico faz sobretudo nos versos 19 e 20 assim como nos versos 26, 27, 28 e 29.

Já nos demais versos, a discussão se volta à teoria da percepção: aquilo que eu apreendo do mundo é realmente o mundo, tal qual ele se dá à minha apreensão? Sartre nos explica que nós apreendemos o mundo (fenômeno da percepção) e então transformamos esta apreensão e imagens mentais (imaginário):

‘Toda consciência coloca seu objeto, mas cada uma à sua maneira. A percepção, por exemplo, coloca seu objeto como existente. A imagem contém do mesmo modo, um ato de crença ou um ato posicional. Esse ato pode tomar quatro, e somente quatro formas: pode colocar o objeto como inexistente, ou como ausente, ou como existente em outra parte; pode também ‘neutralizar-se’, isto é, não colocar seu objeto como existente. Dois desses atos são negações: o quarto corresponde a uma suspensão ou neutralização da tese. O terceiro, que é positivo, supõe uma negação implícita da existência natural e presente do objeto. Esses atos posicionais - essa observação é capital - não se acrescentam à imagem uma vez constituída; o ato posicional é constitutivo da consciência da imagem. Qualquer outra teoria, além de ser contrária aos dados da reflexão, nos faria cair de novo na ilusão da imanência.’ (SARTRE 1996: 26)

A imagem que eu construo de alguma coisa pode ser ou não ser exatamente igual àquela coisa da qual ela é uma imagem. Independentemente de existir ou não a identidade entre a imagem e a coisa imaginada, a questão é que existem estas duas atitudes da nossa consciência perante o mundo: perceber e imaginar.

Na percepção, segundo Sartre, existe um aprendizado, um processo. Este processo pode ter duração indefinida, enquanto eu quiser perceber o objeto. Esta é a posição, por exemplo, de Cézanne, ao retratar mais de 60 vezes, o monte de Santa Vitória, procurando levar à exaustão seu processo de percepção, de apreensão de uma realidade. O que não funciona nesse processo - e Handke aborda isso em seu romance *Die Lehre der Sainte-Victoire* - é o fato de que ao ‘colocar’ a pequena montanha na tela de sua pintura, Cézanne já está passando do fenômeno da percepção para o da imaginação. Logo, como saber se a coisa percebida tem uma identidade com a coisa imaginada? É a questão existencial com que se depara o eu-lírico do nosso poema.

Voltando para a primeira discussão desta estrofe - a questão da identidade - eis onde os dois sub-temas convergem eu busco minha própria identidade e me coloco como diferente do Outro; em seguida, me pergunto se aquilo que eu apreendo do mundo é exatamente o que é; e termino perguntando se eu sou realmente eu mesmo e se algum dia, quando eu não existir mais, ainda assim meu continuarei sendo eu mesmo. O novíssimo que

o poeta fez foi o de círculo porque, agora, no final da estrofe, ele não duvida apenas da existência das coisas do mundo conforme ele as apreende; passa a duvidar de si mesmo também como ele ‘se apreende a si mesmo’, como ele ‘se auto-percebe’.

Por fim nas não menos importante, existem duas perguntas de cunho ético nesta estrofe. Uma é ‘A vida sob o sol não é meramente um sonho?’ e a outra é ‘Existe de fato o Mal e as pessoas que são realmente más?’.

Pode ser que estas perguntas sirvam como pano de fundo para uma questão que se cruza com a questão individual de busca de identidade: uma questão coletiva de identidade, no que concerne à então divisão das Alemanhas e à descrença de algumas pessoas na possibilidade de uma vida melhor, uma vida ‘sob o sol’, tanto quanto uma descrença no fato de que realmente o ‘outrolado’ seja o ‘lado mau’. Uma pergunta retórica (‘Existe de fato o Mal?’) que quer, antes de tudo, responder a si mesma: não existe alguém que seja exclusivamente bom nem alguém que seja exclusivamente mau. Não existe o ‘Mal puro’, isto é, aquele que pode ter sido por tanto tempo ‘classificado’ como mau só por estar ‘do outrolado’.

Este tipo de descrença e apatia acontece, aparentemente, não apenas na ‘evolução’ da história da divisão das Alemanhas, como também no processo de tornar-se adulto, quando passamos a duvidar de muitas coisas que nos eram ditas quando éramos crianças. Isso é o que será confirmado pela próxima estrofe:

Estrofe 3	030	Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	031	würgte es am Spinat, an den Erbsen, am Milchreis,	Sentia ânsia com espinafre, ervilhas e arroz- doce,
	032	Und am gedünsteten Hunkohl.	E couve-flor refogada.
	033	Und ist jetzt das alles und nicht nur zur Not.	E come agora tudo isso e não apenas por obrigação.
	034	Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	035	er wachte es einmal in einem fremden Bett	Acordou certa vez numa cama estranha
	036	Und jetzt immer wieder,	Isso continua acontecendo sempre,
	037	erschiene ihm viele Menschen schön	muitos seres humanos lhe pareciam belos
	038	Und jetzt nur noch im Glücksfall,	e agora só numa feliz coincidência,
	039	stellte es sich klar ein Paradies vor	imaginava claramente um Paraíso
	040	Und kann es jetzt höchstens ahnen,	e pode agora ter apenas uma noção,
	041	konnte es sich Nichts nicht denken	não conseguiu pensar no nada
	042	und schaudert heute davor.	e hoje estremece diante disso.
	043	Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	044	spielte es mit Begeisterung	brincava com entusiasmo

- 045 und jetzt, so ganz bei der Sache wie damals, e agora, tão envolvida como outrora, só que
nur noch,
046 wenn diese Sache seine Arbeit ist. quando se trata de seu trabalho

A estrofe 3 é declamada (também se mesclada aparecendo na tela, isto é, diferente da estrofe 1 e parecida com a estrofe 2) quando o anjo Daniel está no circo onde trabalha Marion, aos 57 de filme. Há basicamente crianças na plateia, onde se encontra também Daniel, assistindo ao espetáculo. Seu comportamento é idêntico ao das crianças: sorri e demonstra uma alegria quase incontida, olhando o espetáculo e os artistas circenses com muito entusiasmo. Seu amigo Cassiel o observa, de longe.

Os versos desta estrofe, apesar de não trazerem perguntas filosófico-existenciais, são bastante enigmáticos, porque não têm necessariamente a ver com a cena a que assistimos simultaneamente.

A ponte que podemos fazer entre o que vemos e o que ouvimos é o fato de que o conteúdo do poema compara o comportamento da criança e do adulto em relação às mesmas coisas: alguns alimentos não eram do gosto da criança, mas ela os comia, por obrigação, ao passo que o adulto os come também mas não só por obrigação; a criança dormiu e comia de estranhos, e o adulto também não havendo aqui diferença alguma entre os dois comportamentos, como em relação à comida; para a criança, os seres humanos eram belos, mas para o adulto, esta opinião só é possível em determinados casos, se houver ‘sorte’ e ‘encontrar’ pessoas que sejam belas (e o significado aqui, podemos supor, é o de beleza interior); a criança conseguia imaginar como seria o Paraíso, porém o adulto mal consegue ter a noção do que venha a ser isso; a criança ficava envolvida com sua brincadeira, sua atividade infantil, lúdica enquanto que o adulto também se envolve, mas com seu trabalho apenas.

Fazendo esta ponte, vemos que o que está sendo descrito é a perda da visão mágica da criança, no processo de tornar-se adulto. Daniel entusiasma-se com este tipo de visão do mundo, diferente de como os anjos em geral (supostamente) veriam o mundo; como Cassiel, aliás, deve ver o mundo, já que nesta cena ele aparece, como que para fazer o contraponto com Daniel (lembremo-nos de que Cassiel não aparece em outras cenas ou sequências de leitura do poema até aqui).

Os elementos que vêm sendo trabalhados no poema até este ponto parecem uma progressão do mundo da criança para o mundo do adulto, porém não com uma visão

‘evolucionista’, no sentido de que a evolução natural seja deixar de ver o mundo de determinada maneira (criança) para tornar-se ‘melhor’ ao passar a enxergá-lo de outra maneira (adulto), até mesmo porque Daniel anseia pela visão mágica da criança e está, até aqui, em conflito interno entre as duas atitudes possíveis.

Entretanto, quando o filme está com o tempo aproximado de 85, o poema faz um tipo de ‘retrocesso’ ou movimento circular, pois retoma, aqui na estrofe 4 (versos de 47 a 52) os mesmos versos 17 a 22, da estrofe 2, acima. Isso se dá quando Daniel vai até o *trailer* de Marion, que está adorando. E também se deita, parecendo também adormecer. Temos um corte para uma sequência que seria o sonho de Marion. Daniel está dentro deste sonho (possivelmente ele também estaria sonhando). Enquanto vemos esta sequência dos dois se encontrando nesse ambiente onírico (que está descrito em mais detalhes no capítulo dedicado à análise do filme), ouvimos novamente, então, os seguintes versos:

Estrofe 4	047	Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	048	war es die Zeit der folgenden Fragen:	era o tempo das seguintes perguntas:
	049	Warum bin ich und warum nicht du?	Por que eu sou eu e por que não (sou) você?
	050	Warum bin ich hier und warum nicht dort?	Por que estou aqui e por que não (estou) aí?
	051	Wann begann die Zeit und wo endet der Raum?	Quando começou o tempo e onde termina o espaço?
	052	Ist das Leben unter der Sonne nicht bloß ein Traum?	A vida sob o sol não é meramente um sonho?

A semelhança entre os versos 17 a 22 e estes agora, de 47 a 52, é o fato de que ambos são declamados com voz fora de campo (*som off*), mas diferença entre os dois momentos é que, no primeiro, a voz que ouvimos é de Daniel e, no segundo, de Marion. Isto é, Marion está se fazendo perguntas filosófico-existenciais tanto quanto Daniel. As mesmas perguntas sobre identidade e crença ou descrença na realidade norteiam a crise que leva as duas personagens a se encontrar.

O movimento de retomada destes versos pode estar ligado a uma ideia de reforço, reafirmação de que estas são as questões principais e motivadoras das circunstâncias que virão a seguir.

O filme transcorre e Daniel decide tornar-se humano, o que ocorre com 92 de duração da narrativa. Após experimentar sabor, temperatura, cores etc., Daniel - agora humano - está perambulando pelas ruas de Berlim quando ouvimos a estrofe 5 do poema

(novamente com voz fora de campo, isto é, som *off*, sem escrita). A voz é, de novo, de Daniel:

Estrofe 5	053	Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	054	genügte ihm die Nahrung Apfel, Brot,	era malhe suficientes como ali mento maçã, pão
	055	und so ist es immer noch	E continua sendo assim
	056	Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	057	fielen ihm die Beeren wie nur Beeren in die Hand	a moras caía malhe na mão como só a moras fazem
	058	und jetzt immer noch,	e continua sendo assim hoje e amanhã,
	059	machten ihm die frischen Walnüsse eine rauhe Zunge	as nozes lhe deixava ma língua áspera
	060	und jetzt immer noch,	e ainda é assim
	061	hatte es auf jedem Berg die Sehnsucht nach dem immer höheren Berg	e em cada montanha ela [a criança] ansiava pela montanha ainda mais alta
	062	und in jeder Stadt die Sehnsucht nach der noch größeren Stadt,	e em cada cidade, ansiava por uma cidade ainda maior,
	063	und das ist immer noch so,	e continua sendo assim
	064	griff ich im Wipfel eines Baums nach den Kirschen in einem Hochgefühl	alcançava as cerejas na copa de uma árvore e sentia orgulho
	065	wie auch heute noch,	como ainda hoje
	066	hatte Scheu vor jedem Fremden und hat sie immer noch,	sentia timidez diante de cada pessoa estranha e ainda sente,
	067	wartete es auf den ersten Schnee und wartet so immer noch	Esperava pela primeira neve e ainda espera.
	068	Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	069	warf es einen Stock als Lanze gegen den Baum	lançou um taco como lança contra uma árvore,
	070	und sie zittert da heute noch.	E ela [a lança] estremece lá ainda hoje.

Em contrapartida à estrofe 3, que comparava o comportamento da criança diante de determinadas coisas e o comportamento do adulto, diante das mesmas coisas, havendo confrontos e dissonâncias entre os dois, agora na estrofe 5 o que temos é uma repetição que não precisa ser transcrita, pois está muito clara na própria leitura do poema: todos os elementos elencados desta vez são indiferentes à mudança de idade, ou seja, tanto a criança quanto o adulto sentem-se de maneira igual perante eles (quando criança, maçã e pão bastavam como ali mento; e agora, adulto, continua bastando etc.). A criança já é um adulto. Com essa transformação, passamos à fase final do poema, estrofe 6

Estrofe 6	071	Es was ist geschehen	Algo aconteceu
	072	es geschieht immer noch	e continua acontecendo.
	073	Es ist verbindlich!	É algo necessário!
	074	Es war in der Nacht,	Foi durante a noite,
	075	und es ist jetzt am Tag	E agora é durante o dia

076	Jetzt erst recht.	Agora si m
077	Wer war wer?	Que mera que m?
078	Ich war in ihr...	Eu estava nela..
079	und sie war um mich	e ela estava ao meu redor.
080	Wer auf der Welt kann	Que m no mundo pode
081	von sich behaupten,	afirmar realmente
082	er war je mit einem anderen	já haver estado com outro
083	Menschen zusammen?	ser humano em conjunção?
084	Ich bin zusammen.	Eu posso
085	Kein sterbliches Kind	Nenhuma criança mortal
086	wurde gezeugt,	foi gerada,
087	sondern ein unsterbliches	e sim uma imortal
088	geistesartiges Bild	unificada.
089	Ich habe in dieser Nacht	Eu nessa noite
090	das Staunen gelernt.	aprendi o espanto.
091	Sie hat mich eingeholt,	Ela me trouxe para casa
092	und ich habe	e eu encontrei
093	eingefunden.	minha casa.
094	Es war einmal.	Foi uma vez.
095	Es war einmal,	Era uma vez,
096	und also wird es sein	e assim será.
097	Das Bild, das wir gezeugt haben,	A imagem que nós geramos
098	wird das Begleitbild	será a imagem que acompanhará
099	meines Sterbens sein	minha morte.
100	Ich werde darin gelebt haben.	Eu terei vivido nela.
101	Erst das Staunen	Só o espanto
102	über uns zwei,	sobre nós dois,
103	das Staunen	o espanto
104	über den Mann und die Frau	sobre o homem e a mulher
105	hat mich zum Menschen gemacht.	me tornou humano.
106	Ich... weiss... jetzt,	Eu... sei... agora,
107	was... kein... Engel... weiss..	o que... nenhum.. anjo.. sabe...

Esta última estrofe não é apenas declamada, mas também aparece em tela, como acontece com a estrofe 1. A diferença principal é o fato de que, no início do filme, a voz que ouvimos está completamente fora de sincronia com o que está sendo escrito, ao passo que, aqui, os últimos versos da estrofe 6 e a voz que os leem estão em consonância perfeita, o que, conforme já mencionei, permite-nos interpretar que no início, havia, entre o tempo do narrar e o tempo narrado, uma distância maior do que agora.

Não são apenas os elementos fílmicos que nos deixam interpretar desta maneira, senão também os literários: na estrofe 1, todos os verbos estão conjugados no tempo passado, relatando um acontecimento do qual o eu-lírico está distanciado; na estrofe 2, o tempo do presente nos verbos não se refere a acontecimentos do ‘agora’, mas sim a questões existenciais atemporais, tais como ‘por que eu sou eu?’ ou ainda ‘o mundo que eu

percebo diante de meus olhos de fato existe?'; a estrofe 3 volta a usar o tempo passado, como na estrofe 1, isto é, para relatar hábitos que a criança tinha quando era ainda uma criança; a estrofe 4 é repetição de uma parte da estrofe 2, isto é, coloca questões existenciais.

A mudança ocorre na estrofe 5, quando o tempo verbal oscila entre passado e presente, não por uma incerteza, mas sim por uma contraposição, uma comparação das coisas que eram das coisas que são, em relação ao eu-lírico que, ainda aqui na estrofe 5, apesar de já conseguir fazer essa comparação entre as 'idades', ainda refere-se a si mesmo na terceira pessoa, como nas estrofes 1, 3 e 4.

Finalmente, voltando à estrofe 6, o que temos não é uma oscilação de tempos, como na estrofe 5 (passado e presente alternando-se verso a verso), mas sim uma evolução: a estrofe inicia com verbos no passado e termina com verbos no presente. Além disso, os verbos conjugados em tempo passado do começo da estrofe se referem a um passado muito recente, pontuado por advérbios temporais que nos localizam e nos contextualizam tais como 'algo aconteceu / foi durante a **noite**', isto é, não se trata mais de um passado remoto, não se trata mais de contrapor meu presente de adulto a um passado infantil.

A estrofe remete à noite de amor entre o agora ex-anjo Daniel e Marion como tendo sido o momento de conclusão de sua transformação em ser humano, não o início desta transformação.

O início se dá na estrofe 5, como vimos, pois é a experiência sensível que Daniel tem pela primeira vez sentindo sabores, frios, enxergando cores etc., que o introduz no mundo humano e, então, a noite de amor com Marion, a experiência do sentimento, das emoções, conclui esta transformação que não é feita apenas das experiências sensíveis, mas também das extra-sensíveis, como as classifica Sartre (1996).

Os versos 'Nenhuma criança mortal / foi gerada, / e sim uma imagem mortal / unificada' também remetem à criação do imaginário (SARTRE 1996) de Daniel, opondo a imagem à visão da criança. Em seguida, a personagem de Daniel explicita que a soma destas experiências é o espanto: 'Esta noite eu aprendi o espanto', que é o fenômeno da percepção.

Esta estrofe culmina com as afirmações dos 7 últimos que, se quisermos transcrever linearmente, dizem o seguinte: ‘‘Só o espanto sobre nós dois, o espanto sobre o homem e a mulher me tornou humano. Eu... sei... agora o que... nenhum.. anjo.. sabe...’’.

Este é o momento de maior interação, co-ocorrência, junção *nes*mo, entre o poema e o filme: especificamente a frase ‘‘Eu... sei... agora o que... nenhum.. anjo.. sabe...’’ só tem reticências porque elas marcam o tempo da escrita: o poema está acontecendo no exato instante em que a ação do filme é a redação deste *nes*mo poema. A palavra ‘‘agora’’ coloca tempo do narrar e tempo narrado em sincronia. Claro que sabemos que esta é uma obra reprodutível e que se trata de uma cópia de um negativo que se vê na sala do cinema e, portanto, se quisermos ser radicais, o tempo narrado sempre está distanciado, já que a obra não é uma obra aberta, e si mestá terminada e passível de consumo por nós, espectadores / leitores. Entretanto, o cineasta parece querer provocar a ilusão de que, após contar sua história pessoal, Daniel está concluindo ‘‘agora’’ que a história da transformação acabou, neste exato momento do ‘‘agora’’.

III. O CÉU DE BERLIM E AS ASAS DO DESEJO

Algumas considerações acerca de filmes de Wim Wenders

*Por que então escrever
Sobre o que está mais que visto?
Mas o que talvez ainda ninguém saiba
seja o que eu próprio ainda ignora.
Será que vou conseguir
descobrir alguma coisa escrevendo?
A minha profissão não é 'exprimir-me por
[palavras]'.
Não sou filósofo, nem sociólogo,
nem psicólogo, e por certo não sou jornalista.
A minha profissão é ver e mostrar uma coisa
[vista]
que também se pode tornar narrativa ou escrita
mas em imagens, no cinema.*

Wim Wenders - *Emotion Pictures* (p. 169)

Nem médico, nem filósofo, nem pintor, mas sim um homem de cinema. Após tentar três faculdades entre Alemanha e França, Wim Wenders volta ao seu país natal para estudar Cinema, em Munique.

Além destas paragens, na Europa, o alemão de Düsseldorf foi trabalhar nos Estados Unidos, depois voltou novamente para a Alemanha, países entre os quais transita até hoje.

Analogamente ao que havia sido explicado na introdução sobre a literatura de Handke, no Capítulo II, acima, também aqui não se pretende absolutamente traçar um paralelo entre vida e obra, nem tampouco apresentar uma biografia resumida. Trata-se, antes, de meros comentários, ainda que sirvam para entender um pouco que o cineasta em questão tem um gosto pela estrada, pela mudança, pelo novo, por descobertas. Este gosto está em seus *road movies*, mas também (embora de um modo diferente) em nosso *Himmel über Berlin*.

Segundo Francis Vanoye e Anne Collet-Lété, analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. O objetivo deste trabalho, entretanto, é de natureza mais prática, conquanto pretende mais analisar recortes do filme - por razões de concisão - do que analisá-lo por inteiro. Mesmo assim se há um comentário relevante acerca desta contextualização, especificamente a respeito de Wenders, eis-lo:

Assim como nos romances, as obras pictóricas ou musicais, os filmes inscrevem-se em correntes, em tendências e até em 'escolas' estéticas, ou

nelas se inspiram *a posteriori*. O cinema da modernidade europeia, de Jean-Luc Godard a Wim Wenders e a Léos Carax, é um cinema de cinéfilos, que integram em suas obras painéis inteiros da história do cinema através da prática da citação, do pastiche ou da paródia (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ 1994: 23).

É importante, pois, manter em mente, que o cinema de Wenders, como afirmam Vanoye e Goliot-Lété, é condensado e contém inúmeras ‘informações’ e ‘referências’. No caso específico do *Asas do Desejo*, vamos desde o existencialismo (com personagens que perguntam ‘Por que eu sou eu e não sou você?’), até a questão da Segunda Grande Guerra (com um ‘filme dentro do filme’, em que Peter Falk, um ‘ex-anjo’, agora ator, diga-se de passagem representando a si mesmo, está participando das filmagens de um documentário em Berlim sobre a guerra, a certa altura do *Asas do Desejo*); passamos da busca pela identidade (personagens Marion e Daniel em busca de seu ‘eu’) à discussão entre palavra e imagem (discussão do poema, de inúmeras cenas, e também dos monólogos da personagem Homer, na Biblioteca Nacional de Berlim ou numa praça destruída); podemos analisar a questão do ‘fazer cinematográfico’ (o fato de o filme ser em preto e branco, e depois ficar colorido, ou mesmo os comentários durante a filmagem do documentário sobre a guerra etc.) até a divisão da Alemanha em duas (a apresentação das imagens do Miro de Berlim diversas vezes, a passagem do anjo do lado oriental para o lado ocidental, quando se torna humano etc.). Assim para evitar a profusão de possibilidades de análise, darei enfoque ao que mais nos importa aqui, particularmente.

A literatura e, principalmente a literatura em sua forma escrita visualizada, está presente em muitos outros trabalhos de Wenders, de maneira que não apenas chama a atenção como também suscita a suspeita de que a palavra, o *λόγος* seja muito caro a este cineasta, tanto quanto o *εἰκόν* que, claro, é indispensável na feitura dos filmes.

Exemplos importantes nesse sentido são *Paris, Texas*, de 1984; *O estado das coisas* de 1982; *Identidade de nós mesmos*, documentário de 1989; e principalmente *O céu de Lisboa* de 1994.

No primeiro destes exemplos, *Paris, Texas*, Wenders mostra a história de Travis, um homem estadunidense que abandonou a família e passou a viver vagando pelo deserto de seu país. No início do filme, esta personagem chega a um posto de gasolina e loja de conveniência no deserto, onde entra em busca de água e desmaia. Na cena que antecede o desmaio, aparece pendurada numa coluna uma lousa onde está escrito

‘The dust has come to stay.
You can go,
or stay
or whatever’.

Este dizer é o programa do filme, e está escrito, não por acaso, de maneira poética, principalmente por causa de sua forma, em versos, mas também por causa de sua linguagem denotativa. O pó, no poema, não significa necessariamente o pó, senão o estado de coisas, o mecanismo pelo qual a vida acontece. Pode também metaforizar a sujeira, o indesejado. De qualquer maneira, trata-se de um símbolo, mais do que um signo. Seu uso poético distancia seu significado de seu significante, e passa a remeter a outras coisas, polissemicamente.

Em *O estado das coisas*, o cineasta conta metalinguisticamente a história de um diretor de cinema alemão que está em Portugal com a sua equipe (atores, cinegrafistas, diretor de fotografia, roteirista e outros) tentando finalizar um filme de nome *The survivors*^{6 2}, porém sem sucesso. O produtor deste filme dentro do filme é estadunidense e ninguém tem notícias de seu paradeiro. Ele não responde aos telefonemas do diretor que decide ir aos Estados Unidos procurar por ele. No ínterim esse diretor empresta a uma das atrizes um livro intitulado *The Searchers*, de Alain Le May, que fora então ‘adaptado’ para filme de cinema por John Ford, com o mesmo título (em português, o filme foi traduzido para ‘Rastros de ódio’).

Nesse filme, as páginas do livro são focalizadas pela câmera em diversas sequências. O som que acompanha tais imagens é a voz ora do diretor do filme (dentro do filme) ora de uma das atrizes, com quem o livro fica emprestado.

Os trechos lidos são os seguintes:

Aos 16 25' de filme, uma das atrizes do filme dentro do filme lê o título e a primeira página:

‘The Searchers’ by Alain Le May
This people had a kind of courage that may be the finest gift of man: the
courage of those who simply keep on, and on, doing the next thing for

---

^{6 2} O *sobreviventes*, contando, por sua vez, a história de ficção científica de seres humanos que estão num pretenso futuro longínquo, onde não há mais água e a terra está desolada, e está muito difícil sobreviver. Este filme dentro do filme (metadiege) lembra-nos também um recurso literário usado por exemplo por Cervantes em *Don Quixote*.

beyond all reasonable endurance, seldom thinking of themselves as martyred, and never thinking of themselves as brave.^{6 3}

Aos 19 30', mais um parágrafo

The evening light was uncommonly clear, better to see by than the full glare of the sun. He didn't see anything that meant much. Not for a long time.^{6 4}

E aos 32 20', o diretor do filme dentro do filme escreve, desolado, numa folha de papel (a câmera focaliza enquanto ele está escrevendo, tal qual acontece em *Asas do Desejo*), em forma de poema, o seguinte:

Stories
only exist
in stories
(whereas life goes by
without the need
to turn into stories).^{6 5}

Finalmente, aos 46 05' de filme, o diretor do filme dentro do filme lê:

The twisted remains of the juniper, blackened and sand-scoured, had vaguely the shape of a man, or the withered corpse of a man. One arm seemed upraised in a writing gesture of agony or perhaps of warning. But nothing about it explained the awful sinking of the heart, the terrible sense of inevitable doom that overpowered him each of the times he encountered this shape. And Mirt himself more or less believed that the thing was some kind of sign. An evil prophecy is always fulfilled.^{6 6}

Veamos que neste filme, o texto literário retorna repetidas vezes, quase como um *Leit motiv*, mas talvez mais recorrente e mais significativo do que um *Leit motiv*, mais como o eixo central do filme, uma metáfora para o que assistimos, pois o filme segue contando a

---

^{6 3} “Esse povo tinha uma espécie de coragem que talvez fosse o melhor dom do homem. Era a coragem daqueles que simplesmente seguem em frente dão o próximo passo além de toda resistência razoável raramente considerando a si mesmos como mártires e jamais vendo a si mesmos como corajosos.” (tradução minha)

^{6 4} “Aluz do entardecer estava estranhamente clara, e deixava tudo mais nítido do que como brilho do sol. Ele não viu nada que fosse muito significativo. Não por muito tempo.” (tradução minha)

^{6 5} “As histórias / só existem / nelas mesmas / (enquanto a vida transcorre / sem a necessidade / de virar histórias)” (tradução minha)

^{6 6} “Os restos retorcidos do junípero, apetrejados e erodidos pela areia, tinha a vaga forma de um homem ou do cadáver murcho de um homem. Um braço parecia erguido, num gesto desesperado de agonia ou talvez de aviso. Mas nada explicava o peso terrível do coração, a terrível impressão de condenação inevitável que se apoderava dele cada vez que ele se deparava com a tal forma. E o próprio Mirt mais ou menos acreditava que aquele objeto era uma espécie de sinal. Uma profecia maldita sempre se cumpre.”

história deste diretor que, ao viajar para os Estados Unidos, primeiramente não consegue encontrar o produtor do seu filme, quando quase no fim do filme, encontra-o, inicia com ele uma conversa que o faz entender que o filme que está tentando dirigir, um ‘filme de arte’, não gerará bilheteria, nem lucros, nem propaganda, o que impediu o produtor não apenas de mandar mais verbas para a finalização do mesmo, como também o deixou com várias dívidas, sendo procurado pelos credores gangsteres que o querem assassinar por sua inadimplência. Trata-se de um filme a respeito de um filme que, por sua vez, é a respeito de fazer cinema. Curiosamente, quando o diretor está procurando pelo produtor em Los Angeles, passa pela frente de um cinema onde estão sendo afixadas as letras que mostram o próximo filme que entrará em cartaz: *The searchers*. Metáfora não apenas de que aquele filme *The survivors* não poderia ser jamais finalizado, como também metáfora do paradoxo que existe entre a obra literária (tida como obra de arte) e sua ‘adaptação’ fílmica que não pode, por vezes, dependendo da questão do mercado, ser feita de maneira muito poética, muito artística, resultando num ‘filme de arte’, para o qual pelo menos segundo este filme de Wenders, não há mercado. Tudo isso não é só mostrado, mas também é escrito.

O segundo exemplo é o documentário *Identidade de nós mesmos* cujo título original não pretende tanta filosofia (*A notebook on clothes and cities*, de 1989). Este filme trata da moda tanto como fenômeno mercantil (produto) quanto artístico (criação do estilista, especificamente nesse caso, Yohji Yamamoto), e começa com uma reflexão do diretor, reflexão esta que aparece novamente não apenas escrita na tela, como também em forma de poema, em versos, reproduzido e traduzido no Apêndice 4 desta dissertação.

Podemos dividir este ‘poema’ ou esta ‘reflexão’ de Wenders em três grandes blocos de discussão.

O primeiro vai do que podemos chamar de verso 1 até o 39 trata de sermos aquilo que parecemos, isto é, a questão filosófica *Sein x Schein*, ser x parecer, e o paradoxo inerente a esta questão, já que a aparência e o nosso entorno é totalmente mutável e efêmero.

Exemplos disso são os termos ‘Identity’, ‘Belong’, ‘Self’ e ‘Recognize’ e perguntas tais como ‘Is that what we call identity? The accord between the image we have created of ourselves and... ourselves? Just who is that, ourselves?’

O segundo bloco temático vai do verso 40 até o 66 e trata exatamente do mesmo assunto tratado por Benjamin em seu texto ‘‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’’ (1994). Wenders, nesse bloco, não examina a questão tão a fundo quanto Benjamin, mas ‘‘estica’’ a problemática até os dias mais atuais, entrando (mesmo que superficialmente) na passagem da reprodução eletrônica para a reprodução digital das imagens: ‘*Images above all, change faster and faster*’; ‘*Everything is copy*’.

O terceiro e último bloco de assunto fala do papel da moda na constituição da identidade pessoal e coletiva, e compara este papel ao do cinema, sob o mesmo enfoque.

Não me deterei à análise exaustiva deste poema-reflexão e nem ao exame de cada uma de suas partes pois, assim como outros assuntos no presente trabalho, este é apenas um exemplo da utilização da escrita poética por Wenders em seus filmes, e não um novo objeto de estudo a ser dissecado em todas as suas possibilidades.

O último dos exemplos escolhidos para demonstrar esta ideia da escrita no cinema de Wenders é também o mais significativa. Trata-se do filme *O céu de Lisboa*, de 1994.

Ele é mais significativo por dois motivos: primeiramente porque estamos aqui falando de poesia propriamente dita, já que o que aparece na tela do cinema não são reflexões do próprio cineasta e nem literatura em prosa, mas sim poemas de Fernando Pessoa, com sua escrita visualizada; e em segundo lugar, mas não menos importante, porque o título original do filme é *Lisbon Story* (História de Lisboa), mas em países de língua portuguesa o título ficou *O céu de Lisboa*.

Este último aspecto é comparável ao título do objeto de pesquisa deste trabalho: *Der Himmel über Berlin* - o céu sobre Berlim. Este título ficou *Asas do desejo* em todas as outras línguas em que foi ‘‘adaptado’’ (*Les ailes du désir*; *The wings of desire*) provavelmente porque o céu que paira sobre a cidade de Berlim ou a cidade propriamente dita não são o primeiro foco dado ao filme por quem assiste a ele em outro país, onde a percepção dos espectadores provavelmente se voltaria mais para a questão da ‘‘história de amor’’ entre Daniel e Marion (do que para a história de Berlim a separação pelo muro etc.). Assim o termo ‘‘asas’’ notonicamente seria o próprio anjo, enquanto que o termo ‘‘desejo’’ conotaria o próprio desejo deste anjo pela figura de Marion, e o próprio desejo de tornar-se humano.

Igual mente, para um ‘não-português’, o filme *O céu de Lisboa* pode ter mais apelo no que diz respeito a uma história qualquer que aconteceu naquela cidade, assim como poderia ter acontecido em qualquer outra cidade. Para um português, entretanto, tratar do céu e da atmosfera que cerca a cidade de Lisboa, a relação com o rio Tejo, figura recorrente na narração, entre outras coisas, são muito mais importantes.

Assim para Portugal, onde foi feito o filme, ele se chama *O céu de Lisboa*. Para a Alemanha onde foi feito o outro filme, este se chama *O céu de Berlim*.

E em ambos, a poesia está presente como nunca. Vejamos os trechos em que Fernando Pessoa ‘colabora’ com Wenders na criação de significados:

Aos 13 de filme, o protagonista do filme vê a seguinte frase de Pessoa escrita em letras enormes na parede do quarto

‘Ah não | ser
eu toda a | gente
e toda a | parte’

Este dizer se confunde com a situação do protagonista, por ser uma pessoa do mundo e pelo fato de a Europa ter se tornado uma comunidade, esta frase remete a uma outra, mencionada pelo protagonista que estava, no início do filme, indo de carro da Alemanha para Portugal, passando pelos países fronteiriços: ‘Europa ohne Grenzen’ (Europa sem fronteiras).

Aos 37 de filme, o protagonista pega um livro nas mãos e o abre numa página qualquer. A câmera focaliza esta página, onde temos o poema em inglês de um lado e sua tradução em alemão do outro:

**Em alemão, na página direita do livro
bilingue**

XXI

*Das blindgeborene Denken weiß vom Sehen
Sorgsam ertastet's aus Konturen Formen,
Läßt Form versteh'n als etwas, dessen Wesen
in irrige Dunkelheit der Tastsinn kleidet.
Doch woher, wenn vom Seh'n nicht, weiß der
Tastsinn,
dass Tasten ein verschloss'ner, leerer Sinn?*

**Em inglês (original), do lado esquerdo do
livro bilingue**

XXI

*Thought was born blind, but Thought knows
what is seeing
Its careful touch whispering forms from shapes,
Still suggests forms as ought whose proper being
Mere finding touch with erring darkness drapes.
Yet whence, except from guessed sight, does
touch teach
That touch is but a close and empty sense?*

*Wie soll der Tastsinn, selber unbefriedigt,
wahrere Sinne ganz verstehen können?
Ein Ding berührt, bleibt, hört Berührung auf,
bekannt und äußerlich in der Erinnerung*

*How does mere touch, self-uncontented, reach
For some truer sense's whole intelligent?
The thing once touched, if touch be now
omitted
Stands yet in memory real and onward known,
So the untouching memory of you*

Mais adiante, aos 45' de filme, novamente a cena da focalização das páginas do livro para que nós, espectadores, leiamos ao mesmo tempo em que ouvimos a voz da personagem em sua leitura:

*In broad daylight even sounds shine,
on the repose of the wide field they linger.
It rustles, the breeze silent.
I have wanted, like sounds, to live by things
And not be theirs, a winged consequence
Carrying the real far.*

Virando a página, dele:

*I listen without looking and so see
Through the grove nymphs and fauns stepping a
maze
Between trees that cast shade or dread, beneath
Branches which whisper as they feel my gaze.

But who was it, did pass? No-one knows that.
I rouse up and hear the heart beat -
That heart which has in it no room for what
Is left after illusion has leaked out.

Who am I, I who am not my own heart?*

Por fim aos 61' de filme, vemos o protagonista ler e em não uma versão poética do seguinte poema do heterônimo Álvaro de Campos:

*Ai não havia eletricidade.
Por isso foi à luz de uma vela mortiça
Que li, inserto na cama,
O que estava à não paralar -
A Bíblia, em português (coisa curiosa), feita para protestantes.
E reli a "Primeira Epístola aos Coríntios".
Em torno de mim sossego excessivo de noite de província
Fazia um grande barulho ao contrário,
Dava-me uma tendência do choro para a desolação.
A "Primeira Epístola aos Coríntios" ...
Relia-a à luz de uma vela subitamente antiquíssima,*

E um grande mar de emoção ouvia-se dentro de mim..
Sou nada..
Sou uma ficção..
Quando eu a quero de mim ou de tudo neste mundo?
"Se eu não tivesse a caridade."
E a soberana luz manda, e do alto dos séculos,
A grande mensagem com que a alma é livre..
"Se eu não tivesse a caridade..."
Meu Deus, e eu que não tenho a caridade! ...

Assim como é difícil para o diretor de *The survivors*, filme dentro do filme *O estado das coisas*, que sem o seu produtor e sem dinheiro tenta finalizar o filme em Portugal, também aqui, em *O céu de Lisboa*, o protagonista se encontra em dificuldades para ajudar a terminar o filme. Primeiro porque ele é o engenheiro de som que foi chamado da Alemanha por seu amigo Friedrich, que por sua vez é o diretor, mas que está desaparecido. Segundo porque mesmo quando Phillip (o protagonista, engenheiro de som) encontra Friedrich (o diretor), este diz não querer terminar o filme pois perdeu a crença no 'fazer cinematográfico' como 'fazer artístico' e resolveu criar uma nova maneira de 'capturar as imagens': deixando a câmera pendurada em suas costas enquanto perambula pela cidade, não sofrendo portanto a interferência da escolha consciente, do olhar, do querer capturar uma determinada imagem ao invés de outra, do querer capturar uma determinada imagem de determinado ponto de vista e não de outro. Assim as imagens se dão conforme elas são mesmo (segundo esta nova maneira de entender o cinema, explicada por esse diretor ao seu amigo engenheiro de som).

Phillip, nosso protagonista, entretanto, faz Friedrich entender que é justamente o olhar do diretor, suas escolhas conscientes que são a arte do fazer cinematográfico.

Poderíamos analisar por menorizada mente todos os poemas mencionados para mostrar como eles não apenas convergem com esta dialética do entendimento sobre o próprio cinema, como também na verdade, dão essa tônica ao filme, sendo portanto indispensáveis à sua feitura.

Será necessário ter em mente estas características que se repetem nesses filmes tanto quanto no *Asas do desejo* para as considerações finais.

a) Berlim 1987

O enredo de *Asas do Desejo*^{6 7} é ambientado na Berlim pós-guerra, contando a história de anjos que observam o dia-a-dia da população da cidade alemã dividida, tentando confortar a solidão e a depressão destas pessoas. Um destes anjos, Daniel, deseja tornar-se humano.

A participação dos anjos na vida das pessoas é puramente espiritual, não tendo eles a possibilidade de sentir verdadeiramente o que os humanos sentem, ver como os humanos veem. Daniel está entediado com esta ‘‘existência espiritual’’ (*geistliche Existenz*), acompanhando os seres humanos em metrô, aviões, nas ruas, nos apartamentos, mas apenas como ‘‘testemunha’’, conforme menciona em um dos diálogos com seu amigo, o anjo Cassiel (veremos adiante um trecho deste diálogo que, por sua vez, está reproduzido integralmente no Apêndice 2). Durante seus percursos pela cidade, vagando mais ou menos sem rumo, de passagem por um circo, Daniel depara-se com Mirion, uma trapezista, por quem ele vem se apaixonar.

Desde 1987, quando foi lançado o filme, o céu sobre Berlim pode ter continuado o mesmo, mas a cidade mudou bastante. Na época, a cidade estava dividida. Uma Berlim marcada pela disputa do poder mundial, palco da batalha ideológica da Guerra Fria, pelo menos até a queda do Muro de Berlim em 1989:

Em termos de história política, o período dos anos 1960 a 1990 coincide quase que exatamente com o da existência do muro de Berlim (1961-1989). O Muro foi mais que uma mera fronteira entre dois países, foi o símbolo da era da Guerra Fria e a arma na luta contra o capitalismo com a qual o socialismo real acabou se auto-aniquilando. Com o Muro, aumentaram as divergências já existentes entre os dois estados alemães desde sua fundação em 1949: a República Federal Alemã e a República Democrática Alemã cristalizaram-se em sistemas político-econômico-sociais muito diferentes (BOLLE 1994: 315-316).

Ainda enquanto comentário, diria que, ao final do filme, uma frase pode ser lida no céu de Berlim "*Fortsetzung folgt*" (‘‘Continua’’). E de fato continuou: em 1993, após a queda do muro, Wenders fez outro filme de anjos: *Tão Longe, Tão Perto (In weiter Ferne, so nah)*, em que o anjo Cassiel (Otto Sander), que era amigo de Daniel em *Asas do Desejo*,

---

^{6 7} A ficha técnica deste, assim como a de outros filmes, está na bibliografia.

Esta experiência de ver com um novo olhar, mesmo que seja um primeiro olhar, é o que perseguiremos neste trabalho, no que diz respeito ao processo pelo qual passa o anjo Daniel, em sua transformação em ser humano, ou seja, em seu nascimento e consequente início de percepções sensoriais do mundo ao seu redor.

Para isso, vamos usar tanto a análise fílmica (naquilo que é próprio ao cinema, e naquilo em que o cinema difere da literatura e de outros gêneros narrativos ou dramático-narrativos) quanto da análise literária (do ponto de vista da análise da narrativa propriamente dita). Assim, a análise tanto da forma quanto do conteúdo não é apenas uma opção de trabalho, mas muito mais uma necessidade, tendo-se em vista a força que uma tem sobre a outra, e considerando-se as explicações de Eisenstein (2002b) sobre como muitas vezes a forma no cinema determina o conteúdo, o significado dramático-narrativo.

Roman Jakobson, para o entendimento da forma enquanto constituinte do significado no cinema, diz que

Pars pro toto é o método fundamental da conversão cinematográfica dos objetos e signos. A terminologia da cenarização, com os seus ‘planos médios’, ‘primeiros planos’, ‘primeiríssimos planos’, é nesse sentido bastante instrutiva. O cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contiguidade ou segundo a similaridade e o contraste, isto é: segue o caminho da *metonímia* ou o da *metáfora* (os dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica). (JAKOBSON 1970).

Ao fim deste item dedicado ao cinema de Wenders, devemos salientar que estas definições não são mera retórica nem meros comentários metalinguísticos sobre o que é ou o que não é o cinema ou a ‘feitura de filmes’, mas está tratando da construção do significado no cinema em geral, assim como pretendemos tratar da construção do significado no filme aqui estudado em particular.

---

os mundos internos dos seres humanos. Eles conseguem escutar o que as pessoas pensam o que é representado no filme pelas vozes dos seres humanos individuais num monólogo interminável, este fluxo de consciência funcionando em todos nós sem parar. (...). Os anjos anotam e trocam entre si as (partes de) histórias individuais que eles testemunham. Os anjos mesmos, entretanto, não têm uma história individual. (...) Acompanhamos dois anjos diferentes, Daniel e Cassiel, em seus caminhos pelos espaços da cidade, vendo-os experimentarem como os seres humanos ordinários a partir do interior destes seres humanos. Assim experimentamos nossa própria maneira de experimentar o mundo, visto de fora. Esta posição realmente conhece tudo, sabe todos os eventos, todos os segredos, todos os destinos; ela nota até como cada ser humano é um prisioneiro de sua própria história e incapaz de ver qualquer coisa além dela. Mas, por outro lado, esta posição mesma não sabe como é ser um prisioneiro do tempo, espaço e causalidade.’ (tradução minha).

b) O ato de dar e o ser-criança

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso não desaguasse noutro posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem brilhante e esguia permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer modo a aparição deve ter sido real.

Graciliano Ramos - Infância

Figura 2 - 1ª cena de *Asas do Desejo*, no primeiro segundo do filme

O filme tem um total de 2:02:18 (120'18''), contando desde a apresentação com os créditos iniciais, até o último dos créditos finais.

Antes mesmo dos créditos iniciais que costumam aparecer antes da primeira imagem ou cena, em *Asas do Desejo* temos uma sequência que poderíamos chamar de pré-apresentação. Trata-se de um fragmento do poema de Peter Handke, *Lied vom Kindsein* (Canção do Ser-Criança^{6 9}), sendo em parte declamado e em parte cantado pelo protagonista Daniel (papel do ator Bruno Ganz).

Acompanha a declamação uma imagem de uma folha de papel em branco, onde o anjo vai escrevendo o poema, enquanto o declama/canta.

Quanto a este poema, é importante notar, em primeiro lugar, que a voz *off* da personagem Daniel não é sincronizada com o texto sendo escrito na imagem da cena: há um desconpasso, aparentemente irrelevante.

Em segundo lugar, mas tão relevante quanto, é o fato de que há versos cantados (em *itálico*), com ritmo e musicalidade, ao invés de apenas declamados, dando-nos a nítida impressão de que se trata de um fluxo de consciência: a parte falada parece ser o anjo, de consciência dita adulta, descrevendo como é uma criança, quando ela é criança; ao passo

^{6 9} Optei por traduzir *Lied vom Kindsein* ao pé da letra: *Canção do Ser-Criança*, ao invés de *Canção da Infância*, porque esta escolha tem consequências para a análise que segue.

que os versos cantados parecem ser a criança que existe dentro do anjo, parecem não ser uma consciência adulta refletindo sobre os gestos e atitudes típicos de uma criança, mas sim a criança - ela própria - falando (cantando) sobre seu dia-a-dia, sobre seu jeito de ser, não havendo reflexão a respeito, não sendo esta ação mais do que simples entretenimento pueril e expressão de vontades talvez tolas (a criança queria que a poça d'água fosse um mar, e queria que tudo fosse animado, e que todos fossem um só etc.), mas que, veremos, não são tão tolas assim.

Há uma clara ruptura quando se diz que a criança não fazia pose para fotografias, pois é um verso que começa cantado (fluxo de consciência da criança) e termina falado/declamado pela voz da própria personagem. É nessa ruptura tão abrupta que esta pré-apresentação dá passagem ao início 'clássico' do filme, que são os créditos iniciais.

Ouve-se então, uma música relativamente fúnebre de violino e violoncelo, com alguns sons espaçados de piano. À medida que a música avança, aparecem os créditos. Alguns poucos estão reproduzidos abaixo:

Figura 3 - Créditos iniciais do filme *Asas do desejo*

Figura 4 - Créditos iniciais do filme *Asas do desejo* (cont.)

Figura 5 - Créditos iniciais do filme *Asas do desejo* (cont.)

Nota-se que (i) há ausência de cor (já uma indicação que o filme poderá ser em preto-e-branco, o que de fato é, quase que por inteiro) e que (ii) além dos nomes dos responsáveis por música, edição etc., escritos em branco sobre o fundo preto, há também pequenos riscos brancos que parece malfeitos (como rabiscos mesmo) e ao mesmo tempo como se fosse o rascunho das letras que estão nítidas, ou seja, parece tentativas de uma escrita que acabou ficando como meros rabiscos (convivendo com a escrita propriamente dita).

Este quadro, com este crédito do título do filme, desaparece lentamente dando lugar ao céu mesmo da cidade, num jogo de *mise-en-cadre*, que faz pensar que um plano é a tradução do outro (primeiro a palavra, depois a imagem ambos significando a mesma coisa), mas simultaneamente nos dá a ideia de um primeiro campo para um jogo que virá em seguida de campo-contracampo: o nome *Céu sobre Berlim* enquanto parte do filme que nos faz lembrar que isso é um filme e que estamos assinando um ‘contrato’ para entrar nos momentaneamente em sua ‘realidade ficcional’, que olha para o céu, que parece ser o objeto de visão de alguém e em seguida vemos um olho que poderia estar olhando para o céu do plano anterior, e em seguida ainda aparece a imagem da cidade (visão aérea, olhando para baixo), como contracampo do olho (o olho estava olhando para o céu, e em seguida olhou para baixo). Sem medo de uma *overinterpretation*, podemos ainda lembrar que a Figura 5 até lembra o formato de um olho humano, pois o termo *Der Himmel über* seria a parte superior e *Berlin* seria a parte inferior deste olho.

Figura 8 - 2ª cena após créditos iniciais

A cena é um olho que mira o céu de Berlim. Nesta imagem de Wenders, não temos apenas um exemplo de construção clássica de cinema por ter nos campo-contracampo com a cidade (o olho do anjo Daniel é focalizado pela câmera para que o público possa saber

Figura 6 - Créditos iniciais do filme (continuação)
Título do filme em alemão: *Der Himmel über Berlin*
(O Céu sobre Berlim)

Figura 7 - 1ª cena após os créditos iniciais: nuvens
(ângulo de baixo para cima)

No primeiro capítulo de seu livro *A Imagem*, Jacques Aumont (AUMONT 1993) nos explica a importância do olho enquanto órgão sensorial e de percepção para o ser humano no que diz respeito à construção da realidade daquilo que está em torno de cada um.

que me é o sujeito do olhar, numa típica subjetivação de câmera, pois imediatamente se passa a uma cena de visão de cima para baixo, focalizando as ruas de Berlim significando que aquilo que estamos vendo é o que a personagem está vendo).

Figura 9 - Tomada aérea de Berlim ângulo de cima para baixo

Figura 10 - Tomada aérea de Berlim ângulo de cima para baixo

Figura 11 - Tomada aérea de Berlim ângulo de cima para baixo

A sequência (figuras 8, 9 e 10) que mostra as ruas dá uma ideia de labirinto, uma noção de que a personagem está neste labirinto e que precisa encontrar uma saída, uma solução para um problema. É importante notar que conforme a sequência se move, não há uma saída aparente. A câmera se posiciona de uma maneira tal neste plano que o espectador sente-se como num labirinto sem saída de fato.

Em seguida, uma pequena sequência em que se mostra como as crianças enxergam o anjo (diferentemente dos humanos) e como se dá esta identificação entre anjo e crianças.

Uma pequena garota atravessando a rua olha para cima e, num jogo de campo-contracampo, subjetiva-se a imagem passando-se ao plano do anjo sobre a igreja (trata-se do olhar da garota). Em seguida, um corte para a rua novamente, desta vez para um ônibus onde estão duas outras meninas, uma dizendo para a outra ‘‘Guck mal!’’ (Olhe!), apontando para cima e, quando o ônibus começa a se mover, uma vez mais temos campo-contracampo, cortando para o plano em que o anjo está sobre a igreja. Desta vez a câmera se move da esquerda para a direita, dando a nós, espectadores, a noção de que estamos dentro do ônibus (e que adotamos o olhar das meninas), e que este está em movimento. Corta-se para uma asa em movimento, como que atestando de que a figura que está lá no alto de fato é um anjo. Há ainda duas outras crianças: uma num tipo de nacação próprio para carregar bebês, nas costas de um pai; outra na garupa da bicicleta de uma mãe. O anjo consegue ouvir ora o pensamento do pai ora o da mãe, mas não se comunica com estes adultos. São as crianças que conseguem olhá-lo, o que faz extremamente, com as cabeças caídas para trás, mirando o

alta. Uma vez mais, com o campo-contracampo, o olhar para o alto fixa-se num avião que está passando e, numa ‘‘continuidade de cena’’ (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ 1994: 25), corta-se para o interior deste avião. A câmara move-se no corredor focalizando passageiros, para sobre uma pequena menina, que olha fixamente para ‘‘nós’’ (subjetivação da imagem): com campo-contracampo corta-se para o anjo Daniel em primeiro plano (alvo do olhar da menina). Ocorre aí de novo uma identificação entre anjo e criança.

A câmara vai fechando no semblante da personagem do anjo e fazendo campo-contracampo com a menina, aproximando-se cada vez mais num *close-in* no anjo, reiterando esta identificação.

Aos 8’35’ de filme, temos mais uma parte do poema, novamente com versos apenas declamados, e outros cantados. Trata-se da seguinte sequência:

Figura 12 - Mãe ajuda sua filha paraplégica a se vestir

Figura 13 - Em contracampo, o anjo Daniel é visto pela menina

Figura 14 - Novo contracampo para evidenciar o contato visual entre criança e anjo

Figura 15 - Câmera subjetiva (olhar de Daniel, vendo os brinquedos)

Figura 16 - Câmera continua seguindo os brinquedos todos enfileirados

Figura 17 - Câmera continua seguindo a fileira de brinquedos, expandindo

Figura 18 - Câmera mostra onde a fileira supostamente termina

Figura 19 - Câmera continua a direção apontada pela fileira de brinquedos: janela

Figura 20 - Já em outra posição, câmera focaliza a janela e o exterior dela

Figura 21 - Corte para tomada externa aérea (saída pela janela pelo ar livre)

Aqui nós descobrimos, em primeiro lugar, que existe uma certa consciência do anjo Daniel que está fora dele, isto é, além de sua personagem.

Por um lado, no início do filme, podíamos considerar que, na cena de sua mãe escrevendo o poema e sua voz declamando-o (ou cantando-o) simultaneamente, tratava-se de sua voz *off* (já que ele estava em cena, sem estar presente na imagem mostrada).

Por outro, vemos agora que ele está em cena e também sua imagem está sendo mostrada (uma vez que ele faz campo-contracampo com a menina que parece poder enxergá-lo, assim como as demais crianças), e é nesse momento mesmo que ouvimos o

poe ma voltar à tona no fil me, sem que ele o esteja pronunciando. Pode ser, portanto, uma voz interior (o pensamento do anjo que estaria sendo ouvido pelos espectadores), ou uma voz *over* do próprio Daniel (ou de sua consciência), mas não naquele tempo nem naquele espaço narrados, e sim num futuro da narração, talvez. Esta última possibilidade é mais remota, dado que o fil me não é um *flashback* e não caracteriza um personagem narrador. Fiquemos, portanto, com a voz interior do protagonista, a voz que faz reflexões.

Neste momento, temos novamente a dualidade entre a voz adulta reflexiva que declama alguns versos em contraposição à voz apenas expressiva (e não reflexiva) da criança que é o anjo mes mo, presente nos versos que são mais cantados e possuem mais ritmo (verificar estrofe 2 do poema *Canção do Ser-Griança*, conforme item II.c) desta dissertação, acima).

Notamos que na sequência em que o poema está sendo declamado / cantado (em *itálico*), existe uma interação com a menina que está sendo arrumada / vestida por alguém (talvez sua mãe).

Curiosamente, o olhar da menina leva o olhar do anjo até um plano de pequenos brinquedos enfileirados, numa fila inclusive bastante extensa, todos se encaimando para o mes mo destino que vai sendo seguido pela câmera até chegarmos finalmente à janela entreaberta e, através dela, a câmera vai buscar a imagem do plano exterior, para onde temos então um corte. A metáfora aí parece ser a de que o crescimento, a aprendizagem e a tomada de consciência vão do mundo interior para o exterior, num processo que é longo por natureza.

Aqui já é possível notar alguma construção de significado, relacionando este progresso à primeira parte do poema (que abre o fil me), na qual se enfatiza muito a falta de consciência da criança e sua prontidão diante do mundo, para captá-lo, apreendê-lo como se fosse pela primeira vez.

Agora, mes mo os versos cantados são uma reflexão bastante mais requintada do que seria normal para uma criança, com questões existenciais (como ‘‘que msou eu, que mera eu antes de eu ser eu mes mo?’’), e questões de alteridade (como ‘‘por que eu sou eu e eu não sou você?’’), para não falar das questões filosóficas (como ‘‘quando começou o tempo e onde termina o espaço?’’ ou ainda ‘‘existe o mal?’’ etc.).

Este último trecho deixa transparecer conformidade com uma certa tristeza na vida ('Um lugar ao Sol nessa vida não é apenas um sonho?'), o que vai convergir e simultaneamente vai entrar em confronto com duas outras cenas.

Figura 22 - Os anjos Daniel (Bruno Ganz) e Cassiel (Otto Sanders) conversam no interior de um carro, numa loja de veículos

Numa delas, aos 11'54', Daniel e Cassiel estão conversando dentro de um carro, no interior de uma loja de carros. Ambos sacam de suas pequenas cadernetas onde fazem anotações sobre a observação da vida de seres humanos. Ao passo que Cassiel conta coisas grandiosas tais como as Olimpíadas de 15 anos antes, ou a viagem num balão sobre a cidade, feita por um homem 200 anos antes, Daniel concentra-se no relato de acontecimentos corriqueiros, cotidianos, tais como uma mulher que,

repentinamente, resolve fechar seu guarda-chuva no meio de uma tempestade, ficando toda ensopada.

Este paradoxo entre o tipo de relato de um e de outro mostra-nos o quanto o protagonista desta narração está interessado naquilo que é mais humano e menos divino, o quanto está entediado de sua existência que, embora eterna, limita-o nas possibilidades de percepção da realidade.

Já na cena que temos aos 18'38', na biblioteca onde os anjos costumam ouvir a leitura dos humanos e interagir de certa forma com o imaginário criativo e intelectual da humanidade, Daniel mostra novamente seu tédio ao querer manusear a caneta que está sendo utilizada por uma moça que faz anotações. Ironicamente, a folha que está sobre a mesa enquanto ela faz anotações traz o título *Das Ende der Welt* (O fim do mundo), sendo aparentemente o nome de uma música, com partituras em seguida.

Figura 23 - Daniel na Biblioteca Nacional de Berlim

Durante toda esta parte do filme, ou seja, pouco mais do que os primeiros 20, temos o que podemos chamar de contextualização e justificação dos sentimentos de descontentamento e de vazio que toma nosso protagonista.

c) Daniel e Marion: sonho e realidade

Apenas aos 23'40' temos a primeira sequência-chave para nossa interpretação, quando Daniel tem mais um momento de interação com uma criança, mas mais importante que isso, leva seu olhar a um circo que está na cidade. O olhar é construído primeiro através de um jogo de campo-contracampo entre o anjo e a criança, e em seguida através de uma subjetivação da imagem quando temos, por último, o rosto do anjo mirando fixamente um ponto. A imagem se aproxima através de um *zoom-in* e é como se atravessássemos o túnel junto com Daniel, chegando ao interior do circo, numa metáfora de caminho, processo, transformação.

Já no interior do circo, temos a imagem da heroína: Marion, a trapezista do circo, uma jovem tão entediada quanto Daniel, mas por motivo diferente, ele por falta de vida, no sentido de vivacidade, e ela por falta de um amor, mesmo sendo uma pessoa cheia de vivacidade. Um possui o que o outro busca, e vice-versa. A vivacidade do trapézio apaixona Daniel, quase o enfeitiça imediatamente. É quando temos a primeira sequência em cores do filme todo.

Figura 24 - Corte para o interior do circo: personagem Marion pendura-se no trapézio

Figura 25 - Marion fazendo acrobacias

Figura 26 - Daniel enxerga Marion em cores

Figura 27 - Daniel enxerga Marion em cores

Figura 28 - Daniel enxerga Marion em cores

Figura 29 - Contracampo para Daniel

A semelhança entre estas duas personagens se dá através de diversos recursos utilizados por Wenders: a escolha da profissão da heroína na diegese (conforme roteiro de Peter Handke), por ser uma atividade que a mantém posicionada no alto, assim como os anjos; há a escolha de seu figurino como de um anjo, com asas postiças até; há a lona do circo pintada de cor azul por dentro, tal qual fosse o céu.

Temos diante de nossos olhos a construção cinematográfica de um anjo através da representação desta mulher. O significado todo se construiu através da percepção de elementos significativos.

É quase como se um anjo somente pudesse se apaixonar por uma criatura angelical. Paradoxalmente, o que mais atrai o anjo naquela criatura angelical é sua humanidade, não sua ‘angelicidade’.

Existem também várias outras características em torno da personagem de Marion que poderiam ser consideradas como atraentes para Daniel, tais como o fato de que ela é uma artista e de que, por esse motivo, está no centro das atenções dos outros, ou ainda o fato de que uma artista circense tem um certo aspecto de inatingível, na divisão entre apresentador e plateia, no esquema do espetáculo.

Aos 23’40’ do filme é o momento em que Daniel vislumbra o circo. Dos 25’12’ aos 25’22’ se dá a parte colorida, com Marion no trapézio. É a primeira parte do filme que possui cor, a primeira parte do filme em que Daniel está tendo de fato alguma percepção do mundo à sua volta, tal qual os humanos têm.

Analogamente, ocorre uma aproximação já dentro do trailer de Marion, alguns minutos mais tarde (ela termina seu ensaio no trapézio, deixa a lona do circo, dirige-se ao seu trailer, e é seguida pelo anjo sempre a observá-la em todos os seus passos).

Aos 29’25’ Marion entra no trailer, começa a refletir sobre sua própria vida, escolhe um disco e, ainda com pensamento reflexivo, começa a despir-se, e aos 33’42’, a imagem torna-se novamente colorida. Aos 34’22’, Marion distrai-se com as esferas de malabares, como que se conformando com o estado de coisas que se apresenta. É o fim da sequência colorida, com a fusão desta imagem com a da próxima cena.

Há diversas outras passagens no filme que poderíamos decupar, mas assim como foi dito no início deste trabalho, o intuito é fazer a análise apenas de recortes mais

significativos que provavelmente tenham sido pensados para a construção do significado para o protagonista.

Assim saltaremos agora para os 81'32' do filme, quando temos uma cena de Marion dormindo, e tendo um sonho.

Acontece uma fusão entre a imagem do rosto de Marion e as asas de um anjo, com uma cena resultante bastante esfumada, até que se tem a visão mais clara do anjo Daniel. Corte em plano e contra-plano para Marion, aos 81'46', desta vez, já de pé, caminhando dentro de seu próprio sonho. Embora sem cor, esta sequência é altamente significativa, porque Marion desta vez é quem está declamando o poema. Não existem versos cantados em oposição aos declamados, o que denota mais claramente que, diferente de Daniel que está passando pelo processo comum às crianças, que é o processo do aprendizado e das primeiras percepções do mundo ao seu redor, Marion, ao contrário, apenas reflete, já de maneira adulta, não necessariamente aprendendo ou apreendendo alguma coisa.

Sartre, em seu *O imaginário* dedica um capítulo inteiro às imagens hipnagógicas, isto é, aquelas que estão no limiar entre sonho e realidade. Como este não é um trabalho de interpretação psicanalítica e como o viés que dou à interpretação é muito mais a de que o sonho é uma metáfora da identificação entre Daniel e Marion, creio que nos importa em primeiro lugar o que se pode depreender desta cena, lembrando Sartre, numa outra passagem

A contemplação estética é um **sonho provocado**, e a passagem para o real é um autêntico despertar. Já se falou muito na 'decepção' que acompanha o retorno à realidade. Mas isso não explicaria por que esse mal-estar persista, por exemplo, após a audição de uma peça realista e cruel; nesse caso, a realidade deveria ser apreendida como tranquilizadora. Na realidade, esse mal-estar é igual ao que a pessoa que dorme tem ao despertar: uma consciência fascinada, bloqueada no imaginário, vê-se de repente libertada pela interrupção brusca da peça da sinfonia e retoma subitamente contato com a existência. Não é preciso mais nada para provocar o fastio nauseante que caracteriza a consciência realizante. (SARTRE 1996: 251).

Podemos entender que a metáfora da identificação entre as duas personagens também remeta, metalinguisticamente, à situação dos espectadores que estão assistindo ao filme e, como se estivessem sonhando, contemplam esta semi-realidade, ficção intencional.

Figura 30 - Marion dormindo em seu trailer

Figura 31 - Marion e mestado pré-hipnagógico

Figura 32 - Sonho de Marion: anjo

Figura 33 - Contracampo: corte para Marion

Figura 34 - Daniel adormece sobre Marion

Figura 35 - Daniel e Marion se dão as mãos

O que ouvi nos durante esta sequência são os versos da estrofe 4 (verificar item III.c) desta dissertação). O próprio Daniel já havia declamado esses versos anteriormente no filme (estrofe 2), porém parece que, quando Daniel diz “Quando a criança era criança”, ele está se referindo a si mesmo, tentando ter consciência deste processo de percepção no qual ele procura se inserir, ao passo que, quando Marion diz a mesma frase, ela está se referindo ao processo, e não a si mesma. Esta sequência termina aos 82’ 10”, com Daniel e Marion dando-se as mãos, numa cena claramente dialogando com outra obra de arte: a pintura que representa Deus e o homem fazendo contato, no interior da abóbada da Capela Sistina, de Michelangelo.

d) Humanização e cores

Chegamos assim à sequência mais contundente e comprobatória de que o anjo Daniel está no processo de criação de significados, procurando apreender o mundo, tal qual uma criança. Trata-se da sequência que tem início aos 87’ 26” do filme, em que ele está conversando com seu amigo, o anjo Cassiel, falando das possibilidades de se tornar humano, e Cassiel, quando tenta persuadi-lo do contrário, olha para trás e vê que existem

pegadas de apenas uma pessoa no caminho que os dois percorreram ou seja, as pegadas de Daniel que já é naquele instante um ser humano, capaz de deixar pegadas, numa metáfora de que o homem não apenas consegue perceber o mundo pelos sentidos e criar significados conforme ocorre esta recepção, mas também pode fazer uma história, deixar um legado de significados, contribuir de alguma maneira, deixar uma marca, diferente dos anjos que tentam interagir, mas que não podem deixar marca alguma de sua existência em lugar algum e em pessoa alguma. No exato instante em que Cassiel entende (gera entendimento e cria significado) que Daniel tornou-se humano, este vai gradativamente aparecendo colorido.

Como última interação física entre os anjos, Cassiel toma Daniel ao colo e carregando como que o sabendo um anjo caído. Outras interações entre eles poderão acontecer, mas apenas, digamos, ‘espiritualmente’.

Continuamos na mesma sequência, sem Cassiel, e estando Daniel caído desacordado no chão, à beira do Muro de Berlim o qual está todo pintado por grafites, pichações e desenhos alegres, destoando metaforicamente com o significado pesado de separação e conflito que o muro deveria ter.

Daniel desperta com sua própria armadura de anjo sendo derrubada sobre si. Olha para cima, mas não temos campo-contracampo com o céu, subjetivando o olhar do ex-anjo, pois o céu já não é mais significativo. O olhar para cima é apenas um olhar para o passado desimportante.

Entretanto, quando Daniel olha para frente, aí sim temos corte para o contracampo onde estão crianças cochichando a respeito daquele homem estranhamente dormindo no chão de um lugar tão frio e desolado. Elas hipotetizam que ele esteja bêbado, pois é a criação de significado possível para aquelas crianças, dado seu repertório a respeito de exemplos como aquele que estão vendo, vivenciando, percebendo. O campo-contracampo eram necessários aí, pois as crianças são muito representativas para Daniel, agora humano. Elas representam o futuro, por serem crianças; representam que ele se identifica mais com elas e menos com o céu, porque agora se tornou humano (e as crianças também são humanas); e, além disso tudo, a identificação ocorre assim como no poema de Handke, em que o anjo se vê como criança no processo de percepção do mundo e criação dos significados.

Figura 36 - Muro de Berlim no lado ocidental.

Figura 37 - Daniel lembra porque sua cabeça dói depois de cair sobre a cabeça.

Figura 38 - Daniel vê que está sendo observado por crianças.

Figura 39 - Daniel contraindo o corpo para evidenciar que as crianças estão vendo Daniel caído no chão.

Figura 40 - Daniel passa a mão na cabeça, nota que a mão está sangrando, e vê o sangue em sua mão.

Figura 41 - Daniel experimenta o sabor do sangue.

Figura 42 - Daniel pergunta os nomes das cores a um passageiro.

Figura 43 - Daniel experimenta um café, que comprime com o trocador que ganhou do passageiro.

Figura 44 - Daniel mostra-se feliz por experimentar estas sensações.

Figura 45 - Daniel experimenta um cigarro.

As cenas importantes que se seguem são:

- Daniel olhando para um lado da rua, está aparentemente se movendo e depois para o outro lado, que também parece não ter um ponto final, estando ele na metade deste caminho infinito, como uma metáfora para dizer que, mesmo humano, a vida não tem um começo e nem um fim é um percurso na eternidade.
- Daniel tocando sua cabeça com a mão e dando-se conta de que está sangrando, olha verdadeira e espantado seu próprio sangue na mão, experimenta-o levando a mão à língua, constata que o sangue tem cor e gosto.
- Daniel encontra um passageiro, pergunta sobre a cor do sangue, constatando que é vermelho (o passageiro até pergunta se ele está ferido, mas ele não está se importando com isso e continua com outras questões), pergunta sobre a cor de várias personagens curiosas pintadas no então Muro de Berlim e vai aprendendo todas aquelas cores.

- Ganha uma esmola do passante para um café, e degusta o café como uma experiência realmente nova, surpreendente e inigualável. Trata-se de uma cena muito significativa, no entanto não há sequer uma palavra dita nela. A expressão do ator mostrando que aquela experiência para ele é uma realização, o símbolo de haver alcançado algo dispensa falas, tal qual Peter Handke fez em sua peça para teatro ‘‘Agora em que não sabíamos nada uns sobre os outros’’ (*Die Stunde, in der wir nichts voneinander wussten*), uma peça sem fala alguma.
- Quando se encontra pela segunda vez com o ator Peter Falk (já haviam se encontrado uma vez, quando Daniel ainda era anjo, cena na qual Peter Falk sente a presença de Daniel, conversa com ele, sem contudo poder ouvir resposta ou obter qualquer interação na época em que o anjo ainda não tinha como vivenciar a matéria), e experimenta um ciarró, recebe algumas ‘‘dicas’’ sobre a vida e aprende que Peter Falk também era um anjo caído. Destas dicas, a mais valiosa aparenta ser a de que não adiantaria que ele, Peter Falk, ensinasse ou contasse tudo a Daniel, pois o importante na experiência vivida era exatamente vivê-la por si mesmo, passar por todas as coisas, experimentar e vivenciar tudo, aprender.

Depois disso, temos a sequência na qual Daniel procura por Marion sem, no entanto, a encontrar, o que vai acontecer um pouco adiante, na apresentação musical de uma banda num bar. O encontro dá-se de uma maneira ao mesmo tempo surpreendente e já esperada.

Daniel já conhecia Marion por observá-la, e ela o conhecia de seu sonho. Assim ambos procuravam-se mas sem necessariamente ter uma certeza que iriam se encontrar algum dia, o que ocorre naquele momento. Marion faz, novamente, uma reflexão filosófica, e ficam juntos. Uma última sequência importante é a que está abaixo.

Figura 46 - Imagem da estátua do anjo.

Figura 47 - Marion fazendo acrobacias pendurada a uma corda. Ao fundo, a asa do anjo através da vitraça.

Figura 48 - Marion e macrobacias. Ao fundo, o anjo Cassiel (em branco e preto).

Figura 49 - Daniel balança a corda à qual Marion está pendurada.

Figura 50 - Sombra de Marion sobre a parede, projetada justamente onde há uma pintura de um casal.

Figura 51 - Mão de Daniel escrevendo o poema, tal qual acontece no início do filme.

Focaliza-se a famosa estátua de anjo para se introduzir a cena em que está Marion pendurada a uma corda, no alto, enquanto Daniel está segurando e girando esta mesma corda. Ironicamente o efeito cinematográfico nos deixa ver aí que Marion virou o anjo de Daniel, pois ela está agora no alto, onde ele costumava ficar e observar a cidade, de cima de edifícios ou estruturas elevadas. E, por outro lado, está no chão. A cena é colorida. Mas Cassiel aparece num dado momento, somente ele em preto e branco dentro da cena, bastante pequeno em comparação com o plano todo.

Enquanto assistimos a esta sequência, ouvimos a voz de Daniel declamando a estrofe 6 do poema.

Algumas vezes temos a impressão de que Daniel está falando essas frases enquanto gira a corda na qual Marion está pendurada. Entretanto, em outros momentos, a câmera focaliza-o enquanto ele está nessa tarefa com a corda, e podemos então notar que ele não está falando. Também não está pensando, pois sua expressão denota que ele está concentrado em Marion.

E é então que temos a cena do início do filme: a mão (que agora sabemos ser de Daniel) com uma caneta escrevendo a fala que estamos a ouvir simultaneamente. Isso revela, afinal, que aquela cena introdutória ao filme, com o poema, é ele próprio, Daniel, narrando sua experiência recém vivida.

Não apenas entendemos aí que o narrador é o protagonista, como também que aquela voz *over* é sua própria voz.

Aprendemos ainda que a busca pelo aprendizado de Daniel passava por várias fases, incluindo a experiência do sexo com Marion (‘estava dentro dela, e ela ao redor de mim’), mas principalmente a geração de imagens através das quais ele vai apreendendo sentidos de coisas.

Temos novamente a importância do olhar que também estava bem no início do filme, o olho de Daniel observando as coisas, mas ainda com suas limitações. A importância do olhar como principal órgão de percepção dentre os sentidos humanos é um dos grandes ganhos de Daniel ao se tornar humano, afinal.

Ele nos explica, quase que didaticamente, que as experiências precisam ser vividas para que o aprendizado e a construção de sentido aconteçam. Nada progride e não se constrói conhecimento através do igual, mas sim através do diferente, através do NOVO, pois é o espanto, o surpreendente, ‘*das Staunen*’ que move a percepção. Mesmo que o objeto a ser aprendido seja algo já conhecido de alguma maneira, podemos ainda assim reaprendê-lo, seja uma coisa, uma pessoa, um conceito, uma ideia, sempre temos como torná-lo novo se reconstruirmos seu significado.

Além disso, temos a frase de Hölderlin, o ex-anjo (veremos mais detalhes adiante) falando da necessidade da narrativa no mundo moderno (‘Mostre-nos os homens e

Figura 52 - Enquanto ouvimos a voz de Daniel, podemos ver sua mão escrevendo aquilo que ele está dizendo

Figura 53 - Já sem a mão sobre as palavras, podemos ler o fim do poema, com um significativo ponto final.

mulheres e crianças, que me procurarão, a não me seu narrador, seu cantor e condutor, porque eles precisam de mim como nunca precisaram de nada no mundo'), conforme explica Edgar Morin, em seu livro *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*:

Assim feita de modo estético, a troca entre o real e o imaginário é, se bem que degradada (ou ainda que sublimada ou de modo sutil), a mesma troca que entre o homem e o além o homem e os espíritos ou os deuses que se fazia por intermédio do feiticeiro ou do culto. A degradação - ou o supremo requinte - é precisamente essa passagem do mágico (ou do religioso) para a estética. No decorrer da evolução, a poesia se afastou da magia (encantamento e invocação), a literatura se afastou da mitologia: desde alguns séculos, a música, a escultura, a pintura, se afastaram por completo da religião; a finalidade cultural ou ritual das obras do passado se atrofiou ou desapareceu progressivamente para deixar emergir uma finalidade propriamente estética; assim nós removemos estátuas e quadros dos templos para museus, removendo de um só golpe as significações das anuncições e das crucificações. O mundo imaginário não é mais apenas consumido sob forma de ritos, de cultos, de mitos religiosos, de festas sagradas nas quais os espíritos se encarnam mas também sob forma de espetáculos, de relações estéticas. Às vezes, até as significações imaginárias desaparecem assim as danças modernas ressuscitam as danças arcaicas de possessão, mas os espíritos não estão nelas. Todo um setor das trocas entre o real e o imaginário, nas sociedades modernas, se efetua no modo estético, através das artes, dos espetáculos, dos romances, das obras ditas de imaginação. (MORIN 1975: 66).

O fato de que as danças podem existir, mas os espíritos não estão mais lá, é o alerta que Homer dá, isto é, Wenders e Handke dão, a respeito da produção cinematográfica e literária de massas, sem a devida preocupação com a matéria de que são feitas ambas as artes.

PARTE 3 - POST SCRIPTUM

IV PALAVRA E IMAGEM CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Erzähle, Muse, vom Erzähler,
de man 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 Liturgie,
bei der niemand eingeweiht
zu sein braucht,
wie die Wörter und Sätze
gemeint sind⁷⁰.*

O poema acima é declamado no filme *Asas do desejo*, precisamente aos 20', pela personagem Homer. O texto é claramente inspirado na *Odisséia* de Homero, mas não reproduz os versos originais gregos, os quais dizem, na verdade, o seguinte:

O homem canta-me, ó Musa, o multifacetado, que muitos males padeceu,
depois de arrasar Tróia, cidadela sacra. Vi cidades e conheceu costumes
de muitos mortais. No mar, inúmeras dores feriram-me o coração,
empenhado em salvar a vida e garantir o regresso dos companheiros. Mas
não consegui contê-los, ainda que abnegado. Perecera, vítimas de suas
presunçosas loucuras. Gianções! Forraram a pança com a carne das vacas
de Hélio Hépérion. Este os privou, por isso, do dia do regresso. Das muitas
façanhas, Deusa, filha de Zeus, conta-nos algumas a teu critério.
(HOMERO. *Odisséia: Telemquia*. v. 1. Tradução: Donaldo Schüler. Porto
Alegre: L&PM 2007.)

---

⁷⁰ Narra, Musa, sobre o narrador, / aquele que é à margem do mundo / é lançado / aquele antiquíssimo infantil
e faz nele / o conhecido de todo mundo. / 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 se me esforço, / uma liturgia, / na qual ninguém precisa / ser iniciado, / tal como as
palavras e frases / são intencionadas. (tradução minha)

O autor grego pede inspiração à musa para narrar a estória de Odisseu, sem no entanto, lamentar-se pela não existência de um público que lhe dê atenção e que ouça seu relato. O principal foco é o narrado, isto é, o relato.

Em *Asas do desejo*, por outro lado, a personagem em questão lamenta o fim das narrativas, sobretudo orais, mas mantém a esperança de que elas continuem tendo sua importância. O foco não é o objeto narrado, mas sim o ato de narrar: como narrar, para quem etc.

Homer é um ex-anjo^{7 1} que fica perambulando pela Biblioteca Nacional de Berlim e outras partes da cidade. Seus pensamentos são ouvidos, em determinada altura do filme, pelos anjos (assim como estes ouvem também os pensamentos de todas as personagens, conforme visto anteriormente). O temor e também a frustração de Homer são pela ausência 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 Grunzberg (*apud* COSTA 2002); e como cinema, volta-mos a nos reunir para ouvir 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 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: 29-30).

No caso de *Himmel über Berlin*, não apenas estamos falando de um retorno ao momento primo de contação de histórias, em que as pessoas se reuniam em roda para ouvir. Além de proporcionar esse retorno às origens, porque é um filme, uma peça cinematográfica, também esta obra busca na poética tanto literária quanto mágica, um

---

^{7 1} Sabemos que são os ex-anjos através de uma peculiaridade do enredo: tanto a personagem Homer (que perambula pela Biblioteca Nacional) quanto a personagem Peter Falk (que está na Alemanha para atuar num filme sobre a Segunda Grande Guerra) são pessoas que pressentem ou até mesmo sentem a presença das personagens dos anjos Daniel e Cassiel.

retorno ao poder da palavra na narração, no sentido de a palavra ser mais do que palavra, ser também imagem

Esta parece ser a busca de Peter Handke em sua literatura, tanto na obra estudada especificamente nesta pesquisa, quanto as outras.

Analogamente, em *Himmel über Berlin*, assim como em outros filmes seus, Wenders visivelmente expõe uma metodologia de trabalho que quer transformar as imagens em mais do que apenas ícones-imagens (conforme vimos no Capítulo I, anteriormente), mas sim ícones-diagramas e ícones-metáforas.

Freud dizia que Arthur Schnitzler conseguia, num conto, trazer à tona tudo que sua psicologia tentava explicar, tentava explicitar. O poder das imagens na linguagem poética, ou seja, os signos ali transformados em coisas outras além de elas mesmas, empossa a palavra de um poder explicitador muitas vezes mais convincente do que páginas e páginas de discurso - chamemo-lo mais uma vez assim - denotativa.

‘‘Uma imagem vale mais que mil palavras’’ reza o ditado já popularizado no mundo todo, sobretudo no jargão jornalístico que procura pelo furo de reportagem com uma foto bastante chamativa e ‘‘representativa’’ da matéria escrita. Hoje em dia, na velocidade da Internet, os vídeos invadem todas as páginas de sites, blogs, portais e jornais, porque se valem da crença de que serão mais competentes na transmissão de mensagens do que o texto escrito.

O exemplo por excelência deste ditado é uma foto - bastante conhecida - de um garoto num estádio, assistindo à derrota da Seleção Brasileira num jogo de futebol. O garoto está chorando, e *dose-in* na foto. De fato, esta imagem diz mais que mil palavras (denotativas), porque ela não é apenas uma imagem qualquer. Há é uma metonímia que, não apenas traz à tona - por contiguidade - o sofrimento de pelo menos alguns milhões de compatriotas, como também carrega em si um grande apelo de projeção e identificação.

Talvez não tenhamos um ditado inversamente correspondente - ‘‘uma palavra vale mais do que mil imagens’’ - simplesmente pelo fato de vivermos numa era hegemonicamente inundada por imagens. Mas esse ditado faria todo o sentido se comparássemos à foto do garoto no parágrafo acima, por exemplo, uma palavra como ‘‘*nargem*’’ no conto ‘‘A terceira margem do rio’’, de Guimarães Rosa. É o mesmo que acontece com a palavra ‘‘*nargem*’’ (‘‘*Rand*’’) em ‘‘*Der Rand der Wörter*’’ de Handke,

analisado nesta dissertação. E também o que acontece com as palavras ‘criança’ (‘*Kind*’) e ‘anjo’ (‘*Engel*’) no poema *Lied vom Kindsein*, do escritor austríaco.

Tanto na literatura, seja ela poesia ou prosa poética, quanto no cinema, vemos que as imagens são os alicerces que os tornam obras de arte, porque os diferenciam da linguagem cotidiana e elevamos sistemas, subvertendo-os e ao mesmo tempo confirmando-os.

Subverte-os porque faz uma palavra não ser ela mesma e, ao mesmo tempo, ser ela mesma; e porque, igualmente, torna uma imagem algo mais do que ela mesma.

Confirma-os porque usamos os próprios sistemas para ultrapassá-los.

Os sistemas têm valor de uso, conferem à língua e às linguagens um caráter utilitário. É isso que queremos ultrapassar. Mas, quando o fazemos, não estamos fazendo apenas a ultrapassagem do que já estava dado. Vejamos: quando damos a uma palavra um sentido outro que aquele de seu contrato social, quando fazemos isso também com uma imagem tornando-a o *representâmen* de algo mais do que aquilo que ela de fato seria, estamos ao mesmo tempo empregando-as em seu sentido literal, denotativo, que já estava ali, pronto para ser ‘usado’ (no sentido utilitarista).

Criar uma metáfora, uma metonímia, tanto no campo do *lógos* quanto no do *eikón*, não apenas transforma a imagem original e a palavra original em coisas novas; a coisa que a imagem já era e a coisa que a palavra já era e também continua ali. Este é um nível de evolução da linguagem a que se pode chegar quando se produz numa e noutra linguagem de maneira artística, com uma intencionalidade artística.

Handke e Wenders ‘usam’ a linguagem dentro da previsibilidade do sistema herdado historicamente e culturalmente, mas também - e principalmente - dão às palavras e imagens novos sentidos, através das metáforas e metonímias, através dos ícones e índices que preenchem suas obras.

Santaella (2005: 296-299) divide os tipos de discurso entre descrição, narração e argumentação, colocando a poesia no primeiro grupo. Desta classificação, ela divide cada tipo em três subcategorias, sendo a da descrição - que nos interessa em particular - dividida entre descrição qualitativa, descrição indicial e descrição conceitual. A primeira é o lugar dos ícones, a segunda a dos índices e a terceira a dos símbolos.

A autora relembra que os ícones - na descrição qualitativa - são o tipo de signo que se assemelha com a coisa representada, a ponto de poder suscitar no interpretante sensações análogas às que o objeto em si suscitaria.

Há uma preocupação em relação à sonoridade dos poemas analisados neste trecho do livro da semiótica, mas mais importante que isso é a afirmação de que

O argumento central dessa tese propõe que as construções paratáticas e os esquemas paralelísticos inspirados em uma lógica de correlação, que são próprios da escrita chinesa, parecem coincidir com os modos de composição da poesia ocidental. Esse modelo chinês, transformado por Pound em método ideográfico de compor em metáfora cinematográfica por Eisenstein, foi expandido por Haroldo de Campos na convergência da função poética de Jakobson, dos anagramas saussurianos e dos diagramas icônicos de Peirce. O que está implícito no modelo chinês é um outro tipo de lógica verbal que opera por agenciamentos analógicos comandados pela força de atração que as qualidades exercem sobre os materiais linguísticos em jogo. Quanto mais a poesia caminha no rompimento das narras da estrutura linear do código verbal, mais o campo de virtualidades qualitativas da linguagem fica à mostra (SANTAELLA, 2005: 297)

Assim sendo, devemos retornar algumas ideias expostas no primeiro Capítulo desta dissertação.

Uma delas é a que defende que a linguagem verbal é dúbia no que diz respeito à sua origem e à sua materialidade, pois seu estado primeiro de evolução se pautou na imitação para então posteriormente perder esse caráter mímico (BENAMIN, 1994) e tornar-se convencional, simbólica. Isso ocorreu tanto na linguagem verbal oral - em que a onomatopeia, por imitação, assimilou os primeiros sons e palavras que, depois, distanciaram-se de seu objeto, desassemelhando-se dele; como também na linguagem verbal escrita - em que os desenhos, as inscrições rupestres, os hieróglifos e os ideogramas chineses (entre outros modelos de registro escrito) tiveram início imitando a realidade empírica, para somente com o tempo separar-se em maior ou menor grau desta mimese, chegando ao nível do contrato social puramente estabelecido e aprendido como código (BARTHES, 1997).

Outra ideia do Capítulo I é a defesa - por vários teóricos, sobretudo por Lessing - de que a linguagem verbal e a linguagem não verbal estão totalmente separadas tanto em sua matéria quanto em seu uso / emprego, sendo que a primeira conta, relata, faz vir à mente, ao passo que a segunda dá a coisa em si, mostra, exhibe (LESSING, 1998 [1766]), ou

seja, a pintura e a escultura, assim como mais tarde a fotografia e o cinema são linguagens que mostram (*show*) o objeto, e a literatura (ou a comunicação verbal em geral) comunica contando, relatando (*tell*) sobre o objeto (BORDWELL, 1985)

Resumindo (e simplificando bastante), estamos perante três afirmações:

- a de que os signos icônicos e a descrição qualitativa são o lugar da poesia, por serem os ícones signos que se assemelham aos objetos representados por eles;
- a de que as linguagens em geral são imitação em sua origem mas convenção em seu estado atual, evoluído; e
- a de que as linguagens verbal e não verbal diferem na maneira como se referem ao objeto representado.

Vamos procurar entender estas três afirmações.

Com respeito à primeira delas, vamos nos lembrar dos objetos desta pesquisa:

Por exemplo, no poema *Canção do Ser-Criança*, conforme vimos, o verso ‘*wollte der Bach sei ein Fluß, der Fluß sein ein Strom*’ (queria que o riacho fosse um rio, e o rio uma torrente) tem ao mesmo tempo o significado denotativo e o conotativo.’

Também no filme, a cena que está, nesta dissertação, reproduzida através da figura 8, não mostra apenas a imagem de um olho. Conforme vimos, há uma relação netonímica. Mas continua sendo o olho.

A figura poética ‘*Fluß*’ e a imagem visual do ‘olho’ são elementos que se transformam em imagens, mas que se mantêm dentro do ‘contratô’ (BARTHES, 1997), pois

É a imagem poética que nos faz compreender por que a descrição qualitativa imagética é aquela que mais fielmente retrata o estofamento de que o instantâneo do real se nutre. (SANTAELLA, 2005: 299)

Em relação à segunda afirmação, vamos nos lembrar de que, estudando língua latina e filologia românica, qualquer pessoa pode chegar à conclusão de que há muitas palavras abstratas em português, hoje em dia, que vieram de substantivos concretos da sua língua de origem. Tais substantivos concretos ou ideias concretas em latim podem também ter originado algumas palavras que representam objetos concretos em português, mas que remetem a ideias abstratas e gerais. Um exemplo disso é o substantivo português ‘porta’, objeto que usamos para abrir e fechar um ambiente. Quando os romanos tinham uma planta arquitetônica para construir uma casa e queriam marcar exatamente onde as paredes

seriam construídas, dois homens seguravam um tronco ou cabo de madeira, ficando um na frente do outro, com o tronco sobre um dos ombros. Deste tronco ou cabo, no ponto equidistante entre os dois homens que o seguravam ficava outro cabo, direcionado até o chão, com a ponta inferior mais fina. O objeto parecia, portanto, uma letra ‘T’. Os homens iam andando com esse objeto sobre os ombros, sulcando a terra, para indicar onde ficaria uma parede, por exemplo. Onde essa parede precisava ser interrompida porque ali ficaria uma passagem um terceiro homem - o arquiteto, coordenando a obra - gritava para os homens: ‘Porta!’, do verbo ‘portar’ que significa ‘erguer’, ‘levantar’, ‘carregar’. Assim os construtores sabiam que aquele pequeno trecho no chão que não estava sulcado ficaria sem parede sobre ele. O verbo concreto ‘portar’, em sua forma conjugada no imperativo, transformou-se posteriormente na ideia geral de porta que temos hoje. Mas quando não há a porta (objeto que abre e fecha), mas sim apenas a passagem ainda assim a chamamos de porta. Há é mais que o objeto que tranca ou destranca: é a ideia.

Uma língua pode, portanto, adotar um movimento circular, ou espiral, no que diz respeito à mencionada ‘evolução’ do icônico para o simbólico. O verbo ‘portar’ em latim já era um signo simbólico - convencional, contratual - e através de um processo metonímico, até mesmo poético, o simbólico transformou-se em icônico novamente. E hoje em dia, a ‘porta’ já é simbólica novamente. Mas pode ser usada num sentido transferido, metáforizado, se assim quisermos, voltando a adquirir um caráter icônico ou indicial.

Parece-nos que a descrição qualitativa - icônica - é o lugar da poesia, mas não apenas dela, e sim de todo processo comunicacional com um caráter poético, um caráter criativo.

Ora, a palavra tem uma palavra; tem a si mesma; e desta forma, se o homem é um sentimento animal, a palavra é, da mesma forma, um sentimento escrito (...) Existe uma correspondência entre a palavra e o homem. Percepção é a possibilidade de adquirir informação, de significar mais: ora, uma palavra pode aprender. Quanto mais não significa hoje a palavra *eletricidade* do que significava ao tempo de Franklin? Quanto mais não significa hoje o termo planeta do que ao tempo de Héraclo? Estas palavras adquiriram informação, tal como o faz o pensamento de um homem através de uma percepção ulterior. Mas não há aqui uma diferença, dado que um homem faz a palavra, e a palavra nada significa senão aquilo que algum homem a fez significar para esse homem? Isto é verdade, porém dado que o homem pode pensar apenas por intermédio das palavras ou outros símbolos externos, as palavras poderiam replicar dizendo: Você nada significa senão aquilo que lhe ensinamos e isto apenas na medida em que você se dirige a alguma palavra como a interpretante de seu

pensamento. Portanto, de fato, os homens e as palavras educam-se reciprocamente uns aos outros; todo aumento de informação do homem é ao mesmo tempo o aumento da informação de uma palavra e vice-versa. (PEIRCE, 2005: 307-308)

Em relação à terceira afirmação, devemos concordar que, como vimos em Lessing e Sartre, no Capítulo I, a diferença reside sobretudo na materialidade de cada linguagem de cada arte. Mas Sartre nos lembra que o que as une é a intencionalidade, uma motivação criadora.

Assim quando Wenders e Handke expõem uma personagem que é um anjo e que deseja tornar-se humano para aprender e apreender o mundo através de sua percepção sensorial ‘humana’, mostrando tanto através das imagens do cinema quanto através das palavras poéticas presentes no filme, como se pode criar significados para determinados significantes além daqueles que a tradição já consagrou no uso utilitário de ambos os sistemas - verbal e não verbal, os autores estão ao mesmo tempo demonstrando uma tese de que a intencionalidade criativa - metafórica e metonímica - das artes é um ponto em comum a todas elas.

E, além da nossa percepção sensorial, prática, física e concreta, devemos nos lembrar também que nosso entendimento sobre o mundo se dá também através de processos psicológicos, que também estão presentes no filme e no poema analisados, assim como deve estar presentes em toda obra de arte.

No capítulo ‘A alma do cinema’, do livro *O Cinema ou O Homem Imaginário* (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 identificação e de projeção.

Os processos de projeção são o automorfismo, o antropomorfismo e o desdobramento. O processo de identificação é o cosmomorfismo. E o processo de projeção-identificação é o antropocosmorfismo. 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

antropocosmo morfismo, 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 ou subjetivos ou mágicos. Retifique-mos, 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, concorde-mos que existe, sim, diferença entre os processos puramente subjetivos e os processos subjetivos mágicos: naqueles 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 nos processos mágicos, cada coisa é o que ela é, sem a interferência de uma interpretação que me leve constantemente a encontrar a ‘conotação das coisas’.

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...’ (MORIN 1957), 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 incipientes ainda.

Esse processo psicológico **mágico** (da criança) é aquele pelo qual passa o anjo Daniel 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 ‘olirismo, 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

antropocos no morfismo, o que temos é o imaginário (através da relação subjetiva com o mundo), pois a evolução ‘‘desmágica’’ o universo e interioriza a magia. Desmágica as coisas, as pessoas, e nossa relação com elas.

O sentimento do amor é uma projeção-identificação por excelência, um processo projeção-identificação supremo, pois ‘‘identificamo-nos com o ser amado, com suas alegrias e tristezas (...), nele nos projetamos. (...) As suas fotografias, as suas bugiangas (...), 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, Daniel 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 ideia 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 seu amor por Marion.

Marion - ela própria - também oscila entre momentos mágicos e subjetivos. Os mágicos ela vivencia quando está no espetáculo (afinal, no espetáculo, como acabamos de ver, o estado psicológico mágico aflora em detrimento do subjetivo) e também quando ela sonha a certa altura do filme (não por acaso, sonha com Daniel), 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)’’ (*id, ib*).

‘‘Recebendo’’ este poema-filme ou este filme-poema, passamos pelo mesmo processo de evolução da visão mágica para a visão subjetiva pelo qual passamos crianças, pelo qual passou o anjo Daniel. 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 Daniel se torna humano e, portanto, **acaba a magia**, passamos a nos projetar-identificar pelo processo de antropocosmorfismo, ou seja, pela **visão subjetiva, não mais mágica**, pois não o entendemos mais como um anjo, nem entendemos mais Marion como um espetáculo. Entendemo-lo como um homem buscando a felicidade em sua vida. Entendemo-la como uma mulher buscando a felicidade em sua vida. Entendemos a ambos como um homem e uma mulher procurando ser felizes um como 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 ideia de que nós procuramos, em geral, ficar próximos de pessoas com características próximas das nossas, com que possamos justamente nos identificar.

Para Daniel, 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 inserção prática nas interações da vida cotidiana é uma parte essencial da manutenção de um sentido coerente de auto-identidade’’. (GIDDENS 2002: 95).

O fato de que, ao ganhar um corpo, passar pelas experiências todas por que passou, Daniel 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 (*id.*: 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’’. (*id.*: 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. A literatura tanto quanto o cinema podem auxiliar neste percurso.

BIBLIOGRAFIA

a) Livros

Dos autores analisados:

HANDKE, Peter. *El miedo del portero al penalty*. Trad.: Hilar Fernández-Galiano. Madrid: Alianza Editorial, 2006 (1970).

_____. *Der Rand der Wörter: Erzählungen, Gedichte, Stücke*. Stuttgart: Reclam, 1975.

_____. *Die Lehre der Sainte Victoire*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.

_____. Peter. *Kindergeschichte*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981a.

_____. *Über die Dörfer, ein dramatisches Gedicht*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981b.

_____. *Langsame Heimkehr*. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.

_____. *A Mulher Canhot a e Breve Carta para Um Longo Adeus*. Trad.: Lya Luft. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Por los pueblos: poema dramático*. Tradução: Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

_____. *Die Abwesenheit: ein Märchen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.

_____. *Atarde de um escritor*. Tradução: Maria Adélia Silva Melo. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

_____. *A ausência*. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *História de uma infância*. Tradução: Nicolino Simone Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 (1981).

_____. *Mein Jahr in der Niemandsbucht: ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994.

_____. *Don Juan (narrado por ele mesmo)*. Tradução: Simone Homem de Mello. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

HANDKE, Peter; WENDERS, Wim. *Der Himmel über Berlin: ein Filmbuch*, 5ª edição, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.

HANDKE, Peter; WENDERS, Wim. *Der Himmel über Berlin: ein Filmbuch*, 5ª edição, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.

WENDERS, Wm *A lógica das imagens*. Trad.: Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *Emotion Pictures*. Trad.: Annie Fragoso Lopes. Lisboa: Edições 70, 1986.

Sobre os autores analisados:

BARJAU, Eustaquio. ‘La tetralogía Langsame Heimkehr de Peter Handke: Una experiencia literaria y existencial de autoexilio’. *Exilio y Literatura*. In: www.descargas.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/scclit/45702845431225096732457/018484.pdf?inc=1

HASLINGER, Adolf. *Peter Handke: Jugend eines Schriftstellers*. Salzburg/ Wien: Suhrkamp/ Taschenbuch Verlag (Residenz Verlag), 1995.

KRUTZEN, Eugênia Correia. ‘Histórias de infância’. In: *Revista Primeira Versão*, ano I, nº 79, fevereiro, Porto Velho: Editora Universidade Federal de Rondônia, 2002.

RENNER, Rolf Ginter. *Peter Handke, Sammlung Metzler: Realien zur Literatur*. Band 218. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985.

SCHARANG, Michael (Org.). *Über Peter Handke*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. ‘Entre tapas e beijos: Peter Handke e a crítica’. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Belo Horizonte: ABRALIC, 2002.

TIEMPE, Karl Lorenz. Zur Kindergeschichte. In: FELLINGER, Raimund (Hg.). *Peter Handke: Materialien*. Frankfurt: Suhrkamp, 1985.

COLLUCI, Maria Beatriz. ‘Ohares expressionistas em Wm Wenders’. In: *Revista Lumina*, Facom/ UFJF - v. 2, n. 2, p. 49-65, jul/dez. 1999 - www.facom.ufjf.br;

Bibliografia Geral:

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad.: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. [Ἔπε Ἱερικῆς]. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica Editora, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris, Nathan, 1988.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad.: Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas, Papirus, 1990.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Trad: Marina Appenzeller. 3ª edição. Campinas, SP: Papirus, 1995.

_____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad: Hósa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. *Imagem* 10ª ed. Trad: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland *Elementos de Semiologia* Trad: Izidoro Bikstein. São Paulo: Cultrix, 1996.

BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. Trad: Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2002 (1973).

BAUDRIILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991 (1981).

_____. *O sistema dos objetos*. Trad: Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2006 (1968).

BELTING, Hans. 'Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology'. In: *Critical Inquiry*, v. 31, The University of Chicago, 2005.

_____. 'Por uma antropologia da imagem'. Trad: Jason Campelo. In: *Revista Concinnitas*. Ano 6, v. 1, número 8, Rio de Janeiro: UERJ, 2005. (disponível em <http://www.concinnitas.uerj.br/>)

BERGAN, Roland. *Guia Ilustrado Zahar de Cinema*. Trad: Carolina Afonso. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. *A doutrina das semelhanças*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BOLLE, Willi. 'À sombra do Miro (Anos 1960 a 1990)'. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Literatura Alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

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

BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza. *Iconofotologia do Barroco alemão*. Tese apresentada à Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras. Orientação: Cláudia S. Dornbusch. São Paulo: 2008.

CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem* trad. Heloysa de Lima Dantas. 4ª ed. - São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: 2000.

CÂNDIDO, Antônio et al.. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Serviços de Artes Gráficas - FFLCH USP, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. *Literatura Alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

COSTA, Gistina. *Ficção, comunicação e mídias*. São Paulo: Editora Senac, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Gnema I: a imagem movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DORNBUSCH, Cláudia S. ‘‘Odhar estrangeiro’’. In: *Pandemonium Germanicum revista de estudos germânicos*. Número 2 de 1998. FFLCH- USP. São Paulo: Humanitas, 1998;

ECQ, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Trad.: Mariarosaria Fabbris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad.: Hldegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002a.

_____. *A forma do filme*. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002b.

FLORIN, José Luiz. ‘‘Teoria dos signos’’. In: FLORIN, J. L. (org.) *Introdução à Linguística*. São Paulo: Contexto, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

FUZELLIER, Étienne. *Gnema et littérature*. Paris: Les éditions du cerf, 1964.

GENETTE, Gérard. *Die Erzählung*. München: Fink, 1998.

DEIDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad.: Raul Fiker. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

_____. *Modernidade e identidade*. Trad.: Hírio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOMBRICH, Ernst H. *The story of art*. Pocket edition. Londres: Phaidon, 2004.

GOMES, Álvaro Cardoso. *Opoético: magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

GUINSBURG, Jacó. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. ‘Codificação / Decodificação’. In: HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad.: Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003;

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Bickstein. 8ª ed. São Paulo: Cultrix, semano.

_____. *Linguística Poética Gnema*. Trad. Francisco Achcar, Haroldo de Campos, J. Ginsburg, Boris Schnaiderman, Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.

KINDRUP, Morten. Like a film like a child: knowledge and being in *Wings of Desire*. In: *P.O.V.: A Danish Journal of Film Studies*. N.º 8. Institut for Informations og Mediavidskab, Aarhus Universitet, Department of Information and Media Studies, University of Aarhus, 1999.

LEDERER, Marianne. *La traduction aujourd'hui: le modèle interprétatif*. Paris: Hachette, 1994.

LEGROS, Patrick et al. *Sociologia do imaginário*. Trad.: Eduardo Portanova Barros. Porto Alegre: Sulina, 2007 (2006).

LESSING, Gottfried Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Introd., trad. e notas: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998 (1766).

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad.: José Bragança de Miranda. 3ª edição, Lisboa: Gradiva, 2003;

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. *Filme-Ensaio*. In: Revista eletrônica Inter mídias. Ano 2 - nº 5 e 6, ISSN nº 1807-8001, São Paulo, 2006.

MALAGUTI, Simone. *Wim Wenders Filme und ihre intermediäre Beziehung zur Literatur Peter Handkes*. Tese de doutorado. Universidade de Kassel, Alemanha, 2007.

MARTINEZ, Mátias; SCHEFFEL, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck, 1999.

MELEIRO, Alessandra (org.). *Gnema do mundo: volume V: Europa*. São Paulo: Escrituras, 2007.

MENEZES Jr., Antônio José Bezerra de. *A escrita chinesa*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Orientais, 2007, Apostila.

MOISÉS, Missaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. *Análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1996.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2004 (1970).

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Trad: Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

_____. *A alma do cinema*. In: XAMER, Ismael (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Enbrafilmes, 1983.

_____. *O Gnema ou o Homem Imaginário*. Trad: Antônio-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio d'Água, 1997 (1956).

NERUDA, Pablo. *El libro de las preguntas*. Santiago de Chile: Editorial Planeta, 1974.

PALMA, Gólia Maria (org.). *Literatura e Gnema: A Demanda do Santo Graal & Mitrix; Eurico, o Presbítero & A Máscara do Zorro*. Bauru: EDUSC, 2004.

PERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELLEGRI N, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993a.

_____. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993b.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *Texto/ Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

- _____. *Gnema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROWLEY, Michael. *Kanji pictográfica: Dicionário ilustrado memônico japonês-português*. Trad. Suara Bastos e Fábio Ogawa. 3ª ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.
- SALOMON, Décio Vieira. *Como fazer uma monografia*. 10ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Honeira Thomson Learning, 2002.
- _____. *Matrizes da linguagem e do pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SANTOS, Hisabete Adami Pereira dos. *Orientação para elaboração da monografia*. São Paulo: CEADE-COGEAE-PUC, 2008. Apostila.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'imagination*. Paris: Presses Universitaires de France, 1936.
- _____. *L'imaginaire*. Paris: Editions Gallimard, 1940.
- _____. *Qu'est-ce la littérature?* Paris: Editions Gallimard, 1948.
- _____. *Was ist Literatur? Ein Essay*. Trad.: Hans-Georg Brenner. Coleção Rowohlt-Enzyklopädie. Hamburg: Rowohlt, 1958.
- _____. *Les mots*. Paris: Editions Gallimard, 1964.
- _____. *As palavras*. Trad.: Jacob Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- _____. *O imaginário*. Trad.: Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996 (1940).
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Antônio Chellini, José Paulo Paes e Izidoro Hikslein. São Paulo: Cultrix, 1995.
- SOUSA, Celeste H. M. R. 'Entre tapas e beijos: Peter Handke e a crítica'. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Belo Horizonte: ABRALIC, 2002.
- SOUZA, Alex Sandher Soares de; SCHERDIEN, Graciela Gonçalves; WATANABE, Vanessa. *No limiar da espera: narração e montagem*. In: *Baleia na rede* - Revista online do Grupo de Pesquisa e Estudos em Gnema e Literatura da Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP de Marília - ISSN 1808-8473 - Vol 1, nº 4, 2007.
- _____. 'A desterritorialização do sujeito do avesso da pós-modernidade: o romance do homem bom de Peter Handke'. In: *XII Encontro Anpol*, 2000, Campinas. Sínteses. Niterói: Anpol/UFF, 1998. v. 1.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STANZEL, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht / UTB, 1991.

STRAUSS, Anselm L. *Espelhos e máscaras: a busca de identidade*. Trad.: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999.

TAUSSI, Michael. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. Londres: Routledge, 1993.

THEODOR, Erwin. *Aliteratura alemã*. São Paulo: EDUSP, 1980.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad.: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *As estruturas narrativas*. Trad.: Leyla Perrone-Miés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock-Truffaut: entrevistas, edição definitiva*. Trad.: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit fílmique*. Paris: Nathan, 1999.

VIEIRA, André Soares. 'Imagem e visibilidade na narrativa de Peter Handke'. In: *Aetria - Revista de Estudos de Literatura*, nº 14, jul-dez, 2006. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.

WOLF, Christa. *Kindheitsmuster: ein Roman* (1976). München: Luchterhand, 2000.

XAMER, Ismail. *Sertão Mar: Gauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. 'Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema'. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

ZILBERBERG, Claude. *Razão poética do sentido*. Trad.: Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevilás. São Paulo: EDUSP, 2006.

ZI MA, Peter (org). *Literatur intermediär: Musik, Malerei, Photographie, Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

b) Sites da Internet

- <http://www.wimwenders.com> acessado em 12/04/2006 e 20/10/2007.
- <http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/handkenacht/verke.htm> acessado em 21/10/2007.
- <http://www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhui-ci/Phd.htm> acessado em 12/02/2007.
- <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68004842995350384188868/019679.pdf?inc=1> acessado em 04/07/2007.
- http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia.php?c=470 acessado em 01/05/2006.
- http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,704546_page_2,00.html acessado em 14/03/2006.
- <http://www.literaturkritik.de/public/inhalt.php?ausgabe=200504> acessado em 14/03/2006.
- <http://www.facom.ufjf.br> acessado em 19/01/2008.

c) Filmes

ASAS do desejo (*Der Himmel über Berlin*). Direção: Wim Wenders. Produção: Anatole Dauman e Wim Wenders. Intérpretes: Bruno Ganz (Daniel), Solveig Dommartin (Marion), Otto Sander (Cassiel), Curt Bois (Homer), Peter Falk (Peter Falk), Hans Martin Sier (Hörmann à beira da morte), Sigurd Rachman (Suicida), Beatrice Manowski (Prostituta), Lajos Kovács (Técnico de Marion), Bruno Rosaz (Palhaço); Roteiro: Peter Handke e Wim Wenders. Música: Jürgen Knieper. Alemanha: Argos Films / Road Movies Filmproduktion GmbH / Westdeutscher Rundfunk, 1987. 1 DVD (130 minutos), son., leg., *widescreen*, P&B e color.

O AMIGO americano (*Der amerikanische Freund*). Direção: Wim Wenders. Produção: Rénée Gundelach e Margaret Menegoz. Intérpretes: Dennis Hopper, Bruno Ganz e outros. Roteiro: Wim Wenders e Patricia Highsmith. Música: Jürgen Knieper. Alemanha / França: Argos e Reverse Angle. 1977. 1 DVD (120 minutos), son., leg., *letterbox*, color.

BUENA Vista Social Club (*Buena Vista Social Club*). Direção: Wim Wenders. Produção: Ulrich Felsberg e Deepak Nayar. Intérpretes: Luis Barzaga, Joachim Cooder, Ry Cooder, Juan de Marcos González, Julio Alberto Fernandez, Ibrahim Ferrer, Carlos González, Rúben González, Salvador Repilado Labrada, Flo Leyva, Manuel Puntillita Licea. Roteiro:

Wim Wenders. Música: Ry Cooder e outros. Cuba: Road Movies Filmproduktion, 1999. 1 DVD (100 minutos), son., leg., *fullscreen*, color.

O Céu de Lisboa (*Lisbon Story*). Direção: Wim Wenders. Produção: Ulrich Felsberg. Intérpretes: Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Teresa Salgueiro e outros. Roteiro: Wim Wenders. Música: Madredeus. Alemanha / Portugal: Road Movies Filmproduktion / Reverse Angle Library GmbH, 1994. 1 DVD (99 min), son., leg., *widescreen* anamórfico, color.

DER HIMMEL über Berlin, ein Filmgedicht^{7 2}. Direção: Wim Wenders. Produção: Anatole Dauman e Wim Wenders. Intérpretes: Bruno Ganz (Daniel), Solveig Dommartin (Marion), Otto Sander (Cassiel), Curt Bois (Homer), Peter Falk (Peter Falk), Hans Martin Sier (Homem à beira da morte), Sigurd Rachman (Suicida), Beatrice Minowski (Prostituta), Lajos Kovács (Técnico de Marion), Bruno Rosaz (Palhaço); Roteiro: Peter Handke e Wim Wenders. Música: Jürgen Knieper. Alemanha: Argos Films / Road Movies Filmproduktion GmbH / Westdeutscher Rundfunk, 1987. 1 DVD (130 minutos), son., sem leg. (filme original importado, edição comemorativa), *widescreen*, P&B e color.

O ESTADO das coisas (*Der Stand der Dinge*). Direção: Wim Wenders. Produção: Paulo Branco, Herre Cottrell, Lilyan Sievernich e Brigit Lelek. Intérpretes: Isabelle Weingarten, Rebecca Paudy, Jeffrey Kime, Geoffrey Carey, Camilla Mora, Alexandra Auer e outros. Roteiro: Wim Wenders e Robert Kramer. Música: Jim Jarmusch e Jürgen Knieper. Portugal / Estados Unidos: Argos e Wim Wenders Production, 1982. 1 DVD (116 minutos), son., leg., *widescreen*, P&B.

FAHRENHEIT 451 (*Fahrenheit 451*). Direção: François Truffaut. Produção: Lewis M. Allen. Intérpretes: Julie Christie, Oskar Werner e outros. Roteiro: François Truffaut. França: Vineyard Films Ltd., 1966. 1 DVD (111 minutos), son., leg., *widescreen*, color., baseado no romance homônimo de Ray Bradbury.

A LETRA escarlata. (*Der scharlachrote Buchstabe*). Direção: Wim Wenders. Produção: Paulo Branco, Herre Cottrell, Lilyan Sievernich e Brigit Lelek. Intérpretes: Senta Berger, Hans Christian Blech, Lou Castel e outros. Roteiro: Tankred Dorst, Ursula Ehler, Bernardo Fernández e Wim Wenders. Música: Jürgen Knieper. Alemanha: Argos e Wim Wenders Production, 1972. 1 DVD (85 minutos), son., leg., *widescreen*, color., baseado no romance homônimo de Nathaniel Hawthorne.

O LIVRO de cabeceira (*The pillow book*). Direção: Peter Greenaway. Produção: Kees Kasander. Intérpretes: Vivian Wu, Ken Ogata, Ewan McGregor e outros. Roteiro: Peter Greenaway. Japão: Kasander & Wgman, Woodline Films e Alpha Films, 1996. 1 DVD (120 minutos), son., leg., *fullscreen*, color.

---

^{7 2} Nesta edição comemorativa da Arthaus, adicionam ao título *Der Himmel über Berlin* (O céu sobre Berlim) uma espécie de subtítulo: *ein Filmgedicht von Wim Wenders* (um poema fílmico de Wim Wenders).

ESTRELA solitária (*Don't come knocking*). Direção: Wim Wenders. Produção: Peter Schwarzkopff. Intérpretes: Sam Shepard, Jéssica Lange, Tom Roth, Gabriel Mann, Sarah Polley, Fairuza Balk, Eva Marie Saint. Roteiro: Wim Wenders e Sam Shepard. Música: T-Bone Burnett. Estados Unidos: Reverse Angle Produktion, 2005. 1 DVD (123 minutos), son., leg., *widescreen*, color.

IDENTIDADE de nós mesmos (*A notebook on clothes and cities*). Direção: Wim Wenders. Produção: Wim Wenders e Ulrich Felsberg. Intérpretes: Yohji Yamamoto (como ele mesmo) e outros. Roteiro: Wim Wenders. Música: Jürgen Knieper. França / Japão: Reverse Angle Library GmbH, 1989. 1 DVD (81 minutos), son., leg., *widescreen*, color.

JANELA da alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: Hávio R Tambellini. Documentário com José Saranago, Hermeto Paschoal, Wim Wenders, Evgen Bavcar, Oliver Sacks e outros. Roteiro: João Jardim. Música: José Miguel Wisnik. Brasil / Estados Unidos / França / Inglaterra: Estúdio Ravi na Filmes, 2002. 1 DVD (73 minutos), son., leg., *widescreen*, color.

MAIS estranho que a ficção (*Stranger than fiction*). Direção: Marc Foster. Produção: Nathan Kahane, Joe Drake e Eric Kopeloff. Intérpretes: Maggie Gyllenhaal, Dustin Hoffman, Queen Latifah, Will Ferrell, Emma Thompson e outros. Roteiro: Zach Helm. Música: Britt Daniel. Estados Unidos: Columbia Pictures e Mandate Pictures, 2006. 1 DVD (112 minutos), son., leg., *widescreen*, color.

MOVIMENTO em falso (*Falsche Bewegung*). Direção: Wim Wenders. Produção: Bernd Eichinger e Peter Genée. Intérpretes: Nastassja Kinski (Mignon), Rüdiger Vogler (Wilhelm), Hans Christian Blech (o velho), Hannah Schygulla (Thérèse) e outros. Roteiro: Peter Handke. Música: Jürgen Knieper. Alemanha: Argos e Wim Wenders Production GmbH, 1975. 1 DVD (99 minutos), son., leg., *widescreen*, color., baseado no romance ‘‘Wilhelm Meisters Lehrjahre’’ (Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister) de Johann Wolfgang Goethe.

NO DECURSO do tempo (*Im Laufe der Zeit*). Direção: Wim Wenders. Produção: Wim Wenders. Intérpretes: Rüdiger Vogler, Hanns Zischler e outros. Roteiro: Wim Wenders. Música: Axel Lindstädt. Alemanha: Westdeutscher Rundfunk e Wim Wenders Production GmbH, 1976. 1 DVD (168 minutos), son., leg., *widescreen*, color.

PARIS, Texas (*Paris, Texas*). Direção: Wim Wenders. Produção: Wim Wenders. Intérpretes: Sam Shepard, Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski, Dean Stockwell e outros. Roteiro: Sam Shepard. Música: Ry Cooder. Estados Unidos: Reverse Angle GmbH, 1984. 1 DVD (122 minutos), son., leg., *widescreen*, color.

IN WEITER Ferne so nah. Direção: Wim Wenders. Produção: Ulrich Felsberg e Wim Wenders. Intérpretes: Otto Sander, Peter Falk, Horst Buchholz, Nastassja Kinski, Heinz Ruhmann, Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Rüdiger Vogler e Willem Dafoe. Roteiro: Wim Wenders, Ulrich Zieger e Richard Reitinger. Alemanha: Reverse Angle, 1993. 1 DVD (140 minutos), son., sem legendas, *widescreen*, P&B e color.

TOKYO Ga (*Tokyo Ga*). Direção: Wim Wenders. Produção: Chris Severnich e Wim Wenders. Intérpretes: Chishu Ryu, Yuharu Asuta, Werner Herzog e outros. Roteiro: Wim Wenders. Música: Dick Tracy e Laurent Petitgand. Japão: Argos e Wim Wenders Production GmbH 1985. 1 DVD (91 minutos), son., leg., *widescreen*, color.

UM TRUQUE de luz (*A trick of light*). Direção: Wim Wenders. Produção: Vetter e Wolfgang Langsfeld. Documentário com Nadine Buettner, Lucie Hirtgen-Skl andanowsky, George Inci, Udo Kier, Otto Kuhnle e outros. Roteiro: Wim Wenders. Música: Laurent Petitgand. Alemanha: Wim Wenders Production, Ano?. 1 DVD (79 minutos), son., leg., *fullscreen*, B&P e color.

Apêndice 1: Poema Lied vom K ndsein

Lied vom K ndsein		Canção do Ser- Criança
Versos Peter Handke		Peter Handke (Tradução: Júlio Sat o)
Estrofe 1	001 Als das K nd K nd war,	Quando a criança era criança,
	002 ging es mit hängenden Armen,	ela andava balançando os braços,
	003 wollte der Bach sei ein Fluß,	queria que o riacho fosse um rio,
	004 der Fluß sei ein Strom,	e que o rio fosse uma torrente,
	005 und diese Flüsse das Meer.	e que essa poça fosse o mar.
	006 Als das K nd K nd war,	Quando a criança era criança,
	007 wußte es nicht, dass es K nd war,	ela não sabia que ela era criança,
	008 alles war ihm beseelt,	tudo lhe parecia ter alma,
	009 und alle Seelen waren eins.	e todas as almas eram uma só
	010 Als das K nd K nd war,	Quando a criança era criança,
	011 hatte es von nichts eine Meinung,	ela não tinha opinião sobre nada,
	012 hatte keine Gewohnheit,	não tinha costume algum
	013 sass oft im Schneidersitz,	sentava-se com as pernas cruzadas,
	014 lief aus dem Sand,	sáa correndo,
	015 hatte einen Wirbel im Haar	tinha um redemoinho no cabelo
	016 und machte kein Gesicht bei mfotografieren	e não fazia careta para ser fotografada.
Estrofe 2	017 Als das K nd K nd war,	Quando a criança era criança,
	018 war es die Zeit der folgenden Fragen:	era o tempo das seguintes perguntas:
	019 Warum bin ich und warum nicht du?	Por que eu sou eu e por que não (sou) você?
	020 Warum bin ich hier und warum nicht dort?	Por que estou aqui e por que não (estou) aí?
	021 Wann begann die Zeit und wo endet der Raum?	Quando começou o tempo e onde termina o espaço?
	022 Ist das Leben unter der Sonne nicht bloß ein Traum?	A vida sob o sol não é meramente um sonho?
	023 Ist was ich sehe und höre und rieche	Aquilo que eu vejo e ouço e cheiro
	024 nicht bloß der Schein einer Welt vor der Welt?	Não é meramente a aparência de um mundo diante do mundo?
	025 Gibt es tatsächlich das Böse und Leute, die wirklich die Bösen sind?	Existe de fato o Mal e pessoas que são realmente más?
	026 Wie kann es sein, dass ich, der ich bin,	Como pode ser que eu que sou eu
	027 bevor ich wurde, nicht war,	antes de me tornar eu, não era eu
	028 und dass einmal ich, der ich bin,	e que em algum momento eu, que sou eu,
	029 nicht mehr der ich bin, sein werde?	Não mais este eu que eu sou serei?

Estrofe 3	030	Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	031	würgte es am Spinat, an den Erbsen, am Milchreis,	Sentia ânsia com espinafre, ervilhas e arroz- doce,
	032	Und am gedünsteten Hunkohl.	E couve-flor refogada.
	033	Und ist jetzt das alles und nicht nur zur Not.	E come agora tudo isso e não apenas por obrigação.
	034	Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	035	er wachte es einmal in einem fremden Bett	Acorudou certa vez numa cama estranha
	036	Und jetzt immer wieder,	E isso continua acontecendo sempre,
	037	erschiene ihm viele Menschen schön	muitos seres humanos lhe pareciam belos
	038	Und jetzt nur noch im Glücksfall,	e agora só numa feliz coincidência,
	039	stellte es sich klar ein Paradies vor	imaginava claramente um Paraíso
Estrofe 4	040	Und kann es jetzt höchstens ahnen,	e pode agora ter apenas uma noção,
	041	konnte es sich Nichts nicht denken	não conseguia pensar no nada
	042	und schaudert heute davor.	e hoje estremece diante disso.
	043	Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	044	spielte es mit Begeisterung	brincava com entusiasmo
	045	und jetzt, so ganz bei der Sache wie damals,	e agora, tão envolvida como outrora, só que
	046	nur noch,	
	047	wenn diese Sache seine Arbeit ist.	quando se trata de seu trabalho
	048	Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	049	war es die Zeit der folgenden Fragen:	era o tempo das seguintes perguntas:
Estrofe 5	050	Warum bin ich und warum nicht du?	Por que eu sou eu e por que não (sou) você?
	051	Warum bin ich hier und warum nicht dort?	Por que estou aqui e por que não (estou) aí?
	052	Wann begann die Zeit und wo endet der Raum?	Quando começou o tempo e onde termina o espaço?
	053	Ist das Leben unter der Sonne nicht bloß ein Traum?	A vida sob o sol não é meramente um sonho?
	054	Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	055	genügte ihm die Nahrung Apfel, Brot,	lhe eram suficientes como alimento maçã, pão
	056	und so ist es immer noch.	E continua sendo assim
	057	Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
	058	fielen ihm die Beeren wie nur Beeren in die Hand	a moras enchiam-lhe a mão não como só a moras fazem
	059	und jetzt immer noch,	e continua sendo assim hoje e amanhã,
	060	machten ihm die frischen Walnüsse eine rauhe Zunge	as nozes lhe deixavam a língua áspera
	061	und jetzt immer noch,	e ainda é assim
	062	hatte es auf jedem Berg die Sehnsucht nach dem immer höheren Berg	e em cada montanha ela [a criança] ansiava pela montanha ainda mais alta
	063	und in jeder Stadt die Sehnsucht nach der noch größeren Stadt,	e em cada cidade, ansiava por uma cidade ainda maior,
	064	und das ist immer noch so,	e continua sendo assim
	065	griff im Wipfel eines Baums nach dem Kirschen in einem Hochgefühl	alcançava uma cereja na copa de uma árvore e sentia orgulho
		wie auch heute noch,	como ainda hoje

066	hatte Scheu vor jedem Fremden und hat sie immer noch,	sentia a timidez diante de cada pessoa estranha e ainda sente,
067	wartete es auf den ersten Schnee und wartet so immer noch.	Esperava pela primeira neve e ainda espera.
068	Als das Kind Kind war,	Quando a criança era criança,
069	warf es einen Stock als Lanze gegen den Baum,	lançou um taco como lança contra uma árvore,
070	und sie zittert da heute noch.	E ela [a lança] estremece lá ainda hoje.
071	Et was ist geschehen	Algo aconteceu
072	es geschieht immer noch.	e continua acontecendo.
073	Es ist verbindlich!	É algo necessário!
074	Es war in der Nacht,	Foi durante a noite,
075	und es ist jetzt am Tag.	E agora é durante o dia.
076	Jetzt erst recht.	Agora sim
077	Wer war wer?	Que mera quem?
078	Ich war in ihr...	Eu estava nela...
079	und sie war um mich.	e ela estava ao meu redor.
080	Wer auf der Welt kann	Quem no mundo pode
081	von sich behaupten,	afirmar realmente
082	er war je mit einem anderen	já haver estado com outro
083	Menschen zusammen?	ser humano em conjunção?
084	Ich bin zusammen.	Eu posso
085	Kein sterbliches Kind	Nenhuma criança mortal
086	wurde gezeugt,	foi gerada,
087	sondern ein unsterbliches	e sim uma imortal
088	gemeinsames Bild	unificada.
089	Ich habe in dieser Nacht	Eu nessa noite
090	das Staunen gelernt.	aprendi o espanto.
091	Sie hat mich eingeholt,	Ela me trouxe para casa
092	und ich habe	e eu encontrei
093	eingefunden.	meu lar.
094	Es war einmal.	Foi uma vez.
095	Es war einmal,	Era uma vez,
096	und also wird es sein.	e assim será.
097	Das Bild, das wir gezeugt haben,	A imagem que nós geramos
098	wird das Begleitbild	será a imagem que acompanhará
099	meines Sterbens sein.	minha morte.
100	Ich werde darin gelebt haben.	Eu terei vivido nela.
101	Erst das Staunen	Só o espanto
102	über uns zwei,	sobre nós dois,
103	das Staunen	o espanto
104	über den Mann und die Frau	sobre o homem e a mulher
105	hat mich zum Menschen gemacht.	me tornou humano.
106	Ich... weiss... jetzt,	Eu... sei... agora,
107	was... kein... Engel... weiss..	o que... nenhum... agora... sabe...

Apêndice 2: Conversa entre os anjos Daniel e Cassiel

Original alemão (grifos meus):

Daniel: Eine Passantin, die mitten im Regen den Schirm zusammenklappte und sich naß werden ließ.. Ein Schüler, der seinem Lehrer beschrieb, wie ein Farn aus der Erde wächst, und der staunende Lehrer.. Eine Hinde, die nach ihrer Uhr tastete, als sie nicht spürte.. Es ist herrlich, nur geistig zu leben und Tag für Tag für die Ewigkeit von den Leuten rein, was geistig ist, zu bezeugen - aber manchmal wird mir meine ewige Geistexistenz zuviel. Ich möchte dann nicht mehr so ewig drüberschweben, ich möchte ein Gewicht an mir spüren, das die Grenzenlosigkeit an mir aufhebt und mich erdfeuert macht. Ich möchte bei jedem Schritt oder Windstoß „Jetzt“ und.. „Jetzt“ und „Jetzt“ sagen können und nicht wie immer ‘seit je’ und ‘in Ewigkeit’. Sich an den freien Platz am Kartentisch setzen, begrüßt werden, auch bloß mit einem Nicken. Die ganze Zeit, wenn wir schon einmal mitäten, war es doch nur zum Schein: haben uns im nächtlichen Ringkampf mit einem von denen zum Schein die Hüfte ausrenken lassen, haben zum Schein einen gegessen, haben getrunken.. und gegessen zum Schein, haben uns Lämmer braten und Wein aufwarten lassen.. draußen bei den Zelten in der Wüste, nur zum Schein! Nicht, dass ich ja gleich ein Kind zeugen oder einen Baum pflanzen möchte, aber es wäre doch schon etwas, beim Nachhausekommen nach einem langen Tag.. wie Philip Marlowe die Katze zu füttern. Fieber haben, schwarze Finger zum Zeigungslesen, sich nicht immer nur am Geist begeistern, sondern endlich an einer Mahlzeit, einer Nackenlinie, ... einem Ohr. Lügen! We gedruckt! Beim Gehen das Knochengerüst an sich mitgehen spüren. Endlich ahnen, statt immer alles zu wissen. „Ach“, und „Oh“ und „Ah“ und „Wäh“ sagen können, statt „Ja und amen“!

Cassiel: Ja, und sich einmal auch begeistern können am Bösen. Von den Passanten im Vorbeigehen alle Dämonen der Erde auf sich übertragen und endlich hinaus in die Welt

Tradução minha, grifos meus:

Daniel: Uma passante que fechou seu guarda-chuva no meio de uma chuva e se deixou molhar... Um aluno que descreveu para o seu professor como uma samambaia brota da terra, e o professor abismado... Uma cega que apalpou seu relógio ao sentir minha presença.. É magnífico viver só espiritualmente e dia após dia testemunhar o que é espiritual das pessoas por toda eternidade - mas às vezes minha existência eterna não é demais. Eu gostaria de não apenas ficar flutuando eternamente por aí, gostaria de sentir um peso sobre mim, um peso que acabasse com a minha falta de limite e me tornasse terreno. Eu gostaria de poder, a cada passo ou a cada golpe de vento, dizer „agora“ e „agora“ e „agora“, ao invés de „desde sempre“ e „na eternidade“. Sentar-se a uma mesa de cartas na praça, ser cumprimentado, mesmo que apenas com um gesto. O tempo inteiro desde que agimos aqui sempre foi somente por aparência em lutas à noite desvencilhar uma cintura apenas por aparência, sentar-se por aparência, beber por aparência, comer por aparência, assar cordeiros e tomar vinho, por aparência.. lá fora nas tendas no deserto, só por aparência. Não quero dizer com isso que eu queira criar uma criança ou plantar uma árvore, mas seria já alguma coisa chegar em casa após um longo dia.. como Philip Marlowe, ali sentar o gato. Ter febre, ter os dedos escurecidos pela leitura do jornal, não se entusiasmar pelas pelo espírito, mas também por uma refeição, um contorno de uma nuca, uma orelha. Mentir! Como (se estivesse) deprimido! Sentir o mover dos ossos ao caminhar. Finalmente supor, ao invés de sempre saber tudo. Poder dizer „Oh“, „Ah“ e „Ah“ ao invés de apenas „Sim e amen“!

Cassiel: Sim e poder de repente entusiasmar-se com o mal. Ser contaminado pelos demônios de todos os passantes quando eles passarem por você e finalmente sair pelo

jagen.. ein Wlder sein!

Daniel: *Oder endlich zu spüren, wie es ist,
under dem Tisch die Schuhe ausziehen und
die Zehen auszustrecken, barfuß sa*

Cassiel: *Alein bleiben! Geschehen lassen!
Ernst bleiben! Wld können wir nur in dem
Maß sein, wie wir unbedingt ernst bleiben.
Nichts weiter tun als anschauen, sammeln,
bezeugen, beglaubigen, wahren! Geist
bleiben! Im Abstand bleiben! Im Wört
bleiben!*

mundo e mcaça... tornar-se um sel vage nt

Daniel: Ou final mente sentir como é tirar os sapatos embaixo da mesa e esticar os dedos dos pés, pés descalços, assim

Cassiel: Ficar sozinho! Deixar acontecer! Permanecer sério! Podemos ser selvagens apenas na medida em que permanecemos necessariamente sérios. Nada além de observar, colecionar, testemunhar, reconhecer, salvaguardar! Permanecer espírito! Permanecer excluído! Permanecer em palavra!

Apêndice 3: Outros poemas - Falas da personagem Homer

Original em alemão:

*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 Geis 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 Liturgie,
bei der niemand eingeweiht
zu sein braucht,
wie die Wörter und Sätze
gemeint sind*

Original em alemão:

*Nur noch die Römerstraßen..
führen ins Weite,
nur noch die ältesten Spuren führen weiter.

Wo ist hier die Paßhöhe?
auch das Flachland, auch Berlin hat ja
seine verborgenen Paßhöhen,
und dort erst fängt mein Land,
das Land der Erzählung, an.
Warum sehen nicht alle schon als Kinder
die Pässe, Pforten und Durchschlüpfe
unten auf der Erde und oben im Himmel?
Würde sie jeder sehen,...
gäbe es eine Geschichte ohne Totschlag
und Krieg*

Original em alemão:

*Nennt mir die Minner und Frauen und Kinder,
die mich suchen werden,
mich, ihren Erzähler, Vorsänger und
Tonangeber, weil sie mich brauchen, wie sonst
nichts auf der Welt.*

Tradução (minha):

Narra, Musa, sobre o narrador,
aquele que à margem do mundo
é lançado,
aquele antiquíssimo infantil, e faz nele
o conhecido de todo mundo.
Meus ouvintes, como 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 poderosa mente,
quanto se me esforço,
uma liturgia,
na qual ninguém precisa
ser iniciado,
tal como as palavras e frases
são intencionadas.

Tradução (minha):

Só as ruas de Roma..
ainda levam ao longe,
só as mais antigas estradas levam mais longe.
Onde está a passagem [que tinha aqui]?
também a planície, também em Berlim tem
suas passagens secretas,
e somente lá começa minha terra,
a terra da narrativa.
Por que todos não veem como as crianças
as passagens, portões e vielas
sob a terra e no céu?
Cada um conseguiria vê-los,...
se existisse uma história sem assassinato
e guerra

Tradução (minha):

Mostrem-me os homens e mulheres e
crianças, que me procurarão, a mim, seu
narrador, seu cantor e condutor, porque eles
precisam de mim como nunca precisaram de
nada no mundo.

Apêndice 4: Poema que inicia o filme *A notebook on dates and cities* (1989)

Original em inglês:	Tradução conforme aparece na legenda do DVD:
01 You live wherever you live, 02 you do whatever work you do, 03 you talk however you talk, 04 you eat whatever you eat, 05 you wear whatever clothes you wear 06 you look at whatever images you see ...	Você mora onde mora, faz o seu trabalho você fala o que você fala, come o que você come, veste as roupas que veste, olha para as imagens que vê...
07 YOU'RE LIVING HOWEVER YOU CAN 08 YOU ARE WHOEVER YOU ARE	VOCÊ VIVE COMO PODE VIVER VOCÊ É QUEM VOCÊ É
09 'Identity' ... 10 of a person, 11 of a thing 12 of a place.	'Identidade' ... de uma pessoa, de uma coisa, de um lugar.
13 'Identity'. 14 The word itself gives me shivers. 15 It rings of calm comfort, contentedness. 16 What is it, identity? 17 To know where you belong? 18 To know your self worth? 19 To know who you are? 20 How do you recognize identity? 21 We are creating an image of ourselves, 22 we are attempting to resemble this image ... 23 Is that what we call identity? 24 The accord 25 between the image we have created 26 of ourselves 27 and ...ourselves? 28 Just who is that, 'ourselves'?	'Identidade'. Só a palavra já me dá calafrios. Ela lembra calma, conforto, satisfação. O que é a identidade? Conhecer o seu lugar? Conhecer o seu valor? Saber quem você é? Como você reconhece a identidade? Criamos uma imagem de nós mesmos, e estamos tentando nos parecer com esta imagem É isso que chamamos de identidade? A reconciliação entre a imagem que criamos de nós mesmos e... nós mesmos? Mas quem seria esse 'nós mesmos'?
29 We live in the cities. 30 The cities live in us ... 31 time passes. 32 We move from one city to another, 33 from one country to another. 34 We change languages, 35 we change habits, 36 we change opinions, 37 we change clothes, 38 we change everything 39 Everything changes. And fast.	Nós moramos nas cidades. As cidades moram em nós... o tempo passa. Mudamos de uma cidade para outra, de um país para outro. Trocamos de idioma, trocamos de hábitos, trocamos de opinião, trocamos de roupa, trocamos tudo. Tudo muda. E rápido.
40 Images above all,	Sobretudo as imagens.

41 change faster and faster
42 and they have been multiplying at a
43 hellish rate since the explosion
44 that unleashed the electronic images
45 the very images which are now
46 replacing photography.
47 We have learned to trust
48 the photographic image.
49 Can we trust the electronic image?
50 With painting everything was simple.
51 The original was unique, and
52 each copy was a copy, a forgery.
53 With photography and then film
54 it began to get complicated.
55 The original was a negative.
56 Without a print, there was just the opposite.
57 Each copy was the original.
58 But now with the electronic image,
59 and soon the digital,
60 there is no more negative
61 and no more positive.
62 The very notion of the original is obsolete.
63 Everything is copy.
64 All distinctions have become arbitrary.
65 No wonder the idea of identity
66 finds itself in such a feeble state.

67 Identity is 'out'.
68 Out of fashion.
69 Exactly.
70 Then what is en vogue,
71 if not fashion itself?
72 By definition, fashion is always 'in'.
73 Identity and fashion.
74 Are the two contradictory?
75 Fashion?
76 I'll have nothing of it.
77 At least, that was my first reaction
78 when the Centre Georges Pompidou,
79 in Paris,
80 asked me to make a film
81 in the context of fashion.
82 The world of fashion?
83 I'm interested in the world,
84 not in fashion.
85 But maybe I was too quick
86 to put down fashion.
87 Why not examine it
88 like any other industry?
89 Like the movies, for example.
90 Maybe fashion and cinema

Elas muda m cada vez mais rápido
e se multiplicam num ritmo
infernal desde a explosão
que desencadeou as imagens eletrônicas
as mesmas imagens que agora
estão substituindo a fotografia.
Aprendemos a confiar
na imagem fotográfica.
Podemos confiar na eletrônica?
No tempo da pintura, tudo era simples.
O original era único, e
toda cópia era uma cópia, uma falsificação.
Com a fotografia e o cinema,
a coisa começou a se complicar.
O original era um negativo.
Sem uma ampliação, só existia o oposto.
Cada cópia era o original.
Mas agora, com a imagem eletrônica,
e em breve, com a digital,
não existe mais negativo
nem positivo.
A própria ideia de original ficou obsoleta.
Tudo é cópia.
Todas as distinções se tornaram arbitrárias.
Não admira que a ideia de identidade
esteja tão enfraquecida.

Identidade está fora.
Fora de moda.
Exatamente.
Então o que está na moda
senão a própria moda?
Por definição, a moda está sempre na moda.
Identidade e moda.
Seriam coisas contraditórias?
Moda?
Não quero saber.
Pelo menos, essa foi a minha primeira reação
quando o Centre Georges Pompidou,
em Paris,
me encomendou um filme
dentro do contexto da moda.
O mundo da moda?
Estou interessado no mundo,
não na moda.
Mas talvez eu tivesse desprezado
a moda rápido de mais.
Por que não examiná-la
como qualquer outro ramo?
Como o cinema, por exemplo.
Talvez a moda e o cinema

91 have something in common.

92 And something else:

93 this film would give me the opportunity

94 to meet someone who had already

95 aroused my curiosity,

96 someone who worked in Tokyo.

Tenha algo em comum

E outra coisa:

este filme me daria a oportunidade

de conhecer alguém que já tinha

despertado a minha curiosidade,

alguém que trabalhava em Tóquio.

Apêndice 5: Glossário

Campo: A imagem do filme é percebida, a um só tempo, como uma superfície plana (real) e como um fragmento de espaço em três dimensões (imaginário) (ARNHEIM 1932 [apud AUMONT 2003]). O campo é a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem fílmica (...). (AUMONT 2003: 42).

Contracampo: O ‘contracampo’ é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de ‘campo’. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de ‘campo-contracampo’. Tal figura bastante tradicional foi com frequência variada, por exemplo, ligando dois planos segundo pontos de vista a 90° (ou a 180°, o que, na concepção clássica, sempre foi considerado algo a se evitar). (AUMONT 2003: 62).

Corte móvel: Conceito proposto por Gilles Deleuze para definir, a um só tempo, a imagem em movimento e o plano cinematográfico. O movimento que o cinema dá à imagem modifica as posições respectivas das partes de um conjunto, ‘que são como seus cortes, cada uma móvel e simétrica; no entanto, o movimento é ele próprio o corte móvel de um todo cuja mudança ele exprime’. Quanto ao plano, ‘é o movimento, considerado em seu duplo aspecto, translação das partes de um conjunto que se estende no espaço, mudança de um todo que se transforma na duração (...)’. (AUMONT 2003: 65).

Corte seco: Chama-se de corte seco a passagem de um plano a outro por uma simples colagem sem que o *raccord* seja marcado por um efeito de ritmo ou por uma trucagem (...). (AUMONT 2003: 66).

Decupagem A decupagem é, antes de tudo, um instrumento de trabalho. O termo surgiu no curso da década de 1910, com a padronização da realização dos filmes e designa a ‘decupagem’ em cenas do roteiro, primeiro estágio, portanto, da preparação do filme sobre o papel; ele serve de referência para a equipe técnica. Com muitas palavras, ela passa do campo da realização ao da crítica. Ela designa, então, de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber. É nesse sentido que André Bazin utiliza a noção de ‘decupagem clássica’ para opô-la ao cinema fundado na montagem encontraremos a mesma oposição em Jean-Luc Godard. A definição é retrabalhada (e tornada mais abstrata) por Noël Burch (1969) e a corrente ‘neoformalista’. O conceito de decupagem oposto ao sentido técnico e prático, é definido então como ‘a feitura mais íntima da obra acabada, a resultante, a convergência de uma decupagem no espaço e de uma decupagem no tempo’. (AUMONT 2003: 71).

Fusão[ou fundir]: Termo técnico que designa o aparecimento ou desaparecimento obtido por uma variação da exposição. Variando o diafragma, pode-se obter tal efeito de ligação entre duas imagens diretamente na tomada de cena, mas, por razões de comodidade e de precisão, ele é quase sempre realizado em laboratório. A fusão é anterior ao cinema, pois ela existia como técnica de encadeamento das placas de lanternas mágicas; ela apareceu, portanto, bem cedo como modo de ligação dos quadros nos filmes primitivos. As fusões

pertence à banda imagem constitui porém um material visual que não é fotográfico: ‘Uma cortina, uma fusão são coisas visíveis, mas não são imagens, representações de algum objeto, uma imagem desfocada, uma aceleração não são e sim fotografias, e sim modificações feitas em fotografias’ (METZ apud AUMONT). Étienne Souriau já havia precisado que o material visível das transcrições é sempre extradiagética. A fusão manifesta a presença da enunciação, ela pode, portanto, desempenhar o papel de uma marca, próxima de um dêitico, ou, de outro ponto de vista, de uma pontuação. (AUMONT 2003: 138-139).

Plano: Geralmente propõe-se três definições do termo: 1) A imagem do filme é imprecisa e projetada em uma superfície plana: é a origem da palavra ‘plano’, que designa, portanto, o plano da imagem. Tendo em vista que essa imagem representa um certo campo, o plano da imagem é paralelo a uma infinidade de outros planos imaginários, dispostos ‘em profundidade’ ao longo do eixo da tomada de cena. Dir-se-á que um objeto se encontra no plano de fundo, ou em primeiro plano (a expressão ‘plano de frente’, mais lógica, não é corrente), conforme esteja mais ou menos afastado em aparência; 2) Em um certo número de expressões, a palavra ‘plano’ é considerada substituto aproximativo de ‘quadro’ ou ‘enquadramento’. É o caso em todo o vocabulário da escala dos planos, ou na expressão ‘plano fixo’, que designa uma unidade de filme durante a qual o enquadramento permanece fixo em relação à cena filmada (é o ‘contrário’ do ‘movimento de câmera’); 3) Por extensão, a palavra chegou a designar uma imagem fílmica unitária, tal como percebida no filme projetado. Trata-se, ainda aí, de uma noção de origem empírica: o plano é, no filme terminado, o que resta de uma tomada efetuada no momento da filmagem. Como a tomada, ele se caracteriza, antes de tudo, por sua continuidade, e, apesar de seu caráter tautológico, sua definição só pode ser a seguinte: ‘um plano é qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de plano’. (...) (AUMONT 2003: 230-231).

Plano-sequência: Como o termo indica, trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência. Em princípio, conviria, portanto, distingui-lo de planos longos, nas quais nenhuma sucessão de acontecimentos é representada (...). Tal distinção, porém, não mais das vezes, é difícil, e geralmente fala-se de plano-sequência quando um plano é suficientemente longo (...). (AUMONT 2003: 231).

Ponto de vista: Se excetuarmos um sentido hoje obsoleto (‘lugar onde uma coisa deve ser colocada para ser bem vista’), a língua dá a essa expressão três registros de significação, todos três atestados na teoria do cinema: 1) Um lugar, real ou imaginário, a partir do qual uma representação é produzida. É o ponto do qual um pintor que utiliza a perspectiva linear organiza o seu quadro, é também, no cinema, o ponto imaginário, eventualmente móvel, do qual cada plano foi filmado. Esse ponto de vista é com frequência identificado como o olhar, e, em um filme narrativo, a questão será saber se esse olhar pertence a alguém a um personagem (plano ‘subjetivo’), à câmera, ao autor do filme ou a seu enunciador ou ‘narrador’ (...); 2) ‘A maneira particular como uma questão pode ser considerada’ [que não é o caso da aceção adotada neste trabalho (J.S.)]; 3) Uma opinião, um sentimento a respeito de um objeto [que não é o caso da aceção adotada neste trabalho (J.S.)]. (AUMONT 2003: 237).

Raccord: Como sugerem as conotações do termo (que evoca a mecânica ou o trabalho com encanamentos), é no cinema mais industrial, o de Hollywood na época clássica, que é

aperfeiçoada a prática de *raccord*, ou seja, de um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual. (...) (AUMONT 2003: 251).

Som *in*: A fonte do som (palavra, ruído ou música) é visível na tela (som síncrono). (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ 1994: 47-48).

Som fora de campo ou som *over*: A fonte do som não é visível na imagem mas pode ser situada imaginariamente no espaço-tempo da ficção mostrada (som diagético). (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ 1994: 47-48).

Som *off*: emana de uma fonte invisível situada num outro espaço-tempo, que não o representado na tela (som extra-diagético ou heterodiagético). (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ 1994: 47-48).