

## **O Trapézio e a Vertigem:**

### FICÇÃO E UTOPIA

Leopoldo Comitti

#### **BERLIM: o trapézio e a vertigem**

Este ensaio nasceu de reflexões surgidas a partir de um desejo de retomar algumas questões tratadas em minha tese de doutoramento, defendida em 1993, na Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação segura e generosa da Prof. Dra. Eneida Maria de Souza. Excetuando-se o fato de ter recortado para este livro apenas as considerações iniciais do texto acadêmico, não foram muitas as alterações efetuadas. Evidentemente, não seria possível deixar de ampliá-lo e atualizá-lo, uma vez que dez anos separam o primeiro trabalho de escrita do momento atual.

A opção por tratar prioritariamente do filme *Asas do Desejo* se deu pela observação de sua extrema atualidade, especialmente no que diz respeito ao universo social das personagens. Já em 1987, Wim Wenders cria um universo ficcional capaz de, não apenas dialogar com o contexto de um final de século conturbado, como também antecipa alguns desdobramentos, que mais tarde se realizariam. O filme, apesar da aparente fragmentação da narrativa, possui um entrelaçamento de fios narrativos tão denso e coeso que, em certos momentos assemelha-se a uma bolha em tensão extrema, prestes a arrebentar-se; ou seja, o desmantelamento do bloco soviético, a migração interna na Europa, os conflitos étnicos,

tudo o que viria a ser história nos anos seguintes já de anunciavam, em cenas que sugeriam sementes prestes a germinar. Também, antes mesmo que os conflitos deste início do século XXI fossem entrevistados, já lá estavam na tela, potencializados por movimentos de câmera, closes, planos gerais. O olhar do cineasta vai do indivíduo ao grupo, colhendo aqui e ali o momento inicial de algo que ainda estaria por vir.

Berlim se apresenta ainda dividida. Além do muro que a caracterizava, outros muros percorrem toda a narrativa, levantando-se não apenas para separar grupos de indivíduos, mas para cercar todos, em células impenetráveis, em que a intersubjetividade parece impossível. A cidade é bem mais que uma locação utilizada pelo diretor, pano de fundo para uma trama que poderia se desenvolver em qualquer outra grande metrópole. Apesar da aparente coesão do cenário, podemos identificar claramente a explícita fragmentação, que independe de elementos materiais, mas que se coloca mais explicitamente nas relações sociais e políticas.

Até mesmo o tempo se fragmenta, numa alucinante e ambígua justaposição de imagens de um filme dentro do filme, em que atores representam suas personagens referentes à 2ª Grande Guerra, porém seus movimentos ou poses estáticas são contrapostos à multiplicidade de reflexões sobre seus problemas cotidianos, a tensão de um mundo que se modifica radicalmente, o plurilingüismo de uma multidão composta de figurantes, técnicos e diretor de nacionalidades diferentes. Duas cidades ficcionais se entrecruzam, fundindo questões distanciadas no tempo. Em princípio desconectadas, aos poucos vão proporcionando ao espectador um diálogo em que os fragmentos criam novos sentidos, fazendo-os refletir sobre questões de causalidade, permanências, diferenças. As cenas externas apresentam uma Berlim contemporânea, mas que se ainda apresenta as cicatrizes da Berlim dos anos 40, reconstituída em estúdio. Tudo se desloca e se condensa, numa cidade metafórica, que se constitui, em princípio, de duas leituras de diretores diversos: a

do alemão Wenders e a do diretor/personagem americano, Columbo. Ambos estabelecem, ao se entrelaçarem um labirinto de visões, uma vez que Columbo, já em princípio, é também personagem de um seriado popular da televisão norte-americana.

O muro que divide a cidade estabelece inicialmente uma estrutura binária, que se repete em outras instâncias: dois textos (um literário e outro cinematográfico), dois diretores (um real, outro duplamente ficcional), dois filmes (aquele que vemos na tela e aquele que faz parte da trama), duas cidades (Berlim Ocidental e Oriental), duas técnicas de fotografia (P&B e cores), dois tempos, dois anjos. A superposição e reduplicação dessa aparente estrutura dual acabam por romper o binarismo inicial, que nos tira do conforto de uma leitura linear. Berlim deixa de possuir uma localização geográfica e temporal para se tornar metáfora de um mundo que se dirige para um novo século sem ter resolvido os impasses daquele que aos poucos se encerra. A tensão desse universo quase claustrofóbico torna-se tão intensa que já nos obriga a uma fragmentação dos sentidos, para que possamos reorganiza-los em uma leitura possível.

“Ler”, palavra que nos remete quase sempre à literatura. Hoje de uso comum em várias áreas, diz respeito mais diretamente aos estudos Literários, minha ocupação prioritária. Aparentemente este ensaio pode ser interpretado como uma incursão de um pesquisador de literatura por área conexas; apenas aparentemente, pois, além de *Asas do Desejo* se tratar de uma adaptação cinematográfica de uma obra de Peter Handke (que também assina o roteiro), *Asas do Desejo* trata da arte de nosso tempo, dando especial ênfase a textos. Mais do que qualquer outra forma de expressão humana, a palavra torna-se objeto de reflexão. Livros não constituem apenas adereços do cenário de encontro dos anjos, mas percorrem toda a narrativa, em diálogos por vezes alucinantes, em que Platão dialoga com o Velho Testamento.

As bibliotecas, em sua assepsia e organização, mostram-se o espaço privilegiado para o cruzamento de dois universos: o angelical utópico, em preto e branco (já sugerindo a tinta sobre o papel) e o vivencial, representado pelos frequentadores. Tornam-se, assim, um terceiro espaço; no qual a fusão entre o pensamento utópico humano (com seus sistemas totalizantes) e a dimensão atemporal e onisciente dos anjos se torna possível.

Assim, *Asas do Desejo* configura-se como um filme que reduplica no roteiro sua própria origem (ou identidade), por ter nascido de um texto roteirizado por Peter Handke, e se materializado em imagens por Wenders. Por tais características, consideramo-lo uma síntese das hesitações, dos tropeços e da tensão que marcou o mundo das artes no final do século XX, especialmente aquelas relacionadas à representação, tais como a cinematografia e a literatura. Talvez o grande número de textos literários adaptados para as telas, no período, mais que mera coincidência fortuita, seja indício de que ambas as artes apresentavam características semelhantes. Tal hipótese se torna ainda mais sustentável se pensarmos que, desde meados do século XX, a “crise da representação” foi um dos temas mais tratados pelos teóricos.

No cinema, a partir dos anos 60, a figura do diretor confundiu-se com a instância autoral, obnubilando a contribuição de atores, fotógrafos, figurinistas e outros técnicos. Com isso, instaurou-se uma cisão na cinematografia; com filmes denominados “cinemão”, para o grande público, menos intelectualizado, e o chamado “cinema arte”, voltado para as elites intelectuais. Repetia, desse modo, o percurso da literatura, que durante todo o século XX recolocou uma “aura” (conceito de Benjamin) sobre o escritor, diferenciando uma “literatura culta” de uma “literatura de massa”. A expressão norte-americana *best seller* perdeu seu sentido primeiro, econômico, e passou a servir de denominação para obras populares e de baixa qualidade. “Vender bem” tornou-se um estigma, uma vez que a visão romântica do escritor ressurgiu em tal contexto, desvinculando a produção da obra de sua

comercialização. A expressão “prostituição do artista”, pelo menos no Brasil, ainda hoje é um fantasma que atemoriza todo aquele que obtiver meios de sobrevivência advindos de direitos autorais. Ao contrário das artes plásticas, em que o artista de sucesso pode comercializar sua obra por altos preços, a literatura só oferece a seus escritores duas opções: ou produzir nos interstícios de tempo ocupado por uma profissão rentável, ou possuir fortuna suficiente que lhe permita escrever sem qualquer retorno econômico.

Wenders, no âmbito cinematográfico, parece ter procurado sempre subverter essa cisão, criando filmes de grande qualidade a partir de adaptações de obras literárias populares, tais como *O amigo Americano*, adaptação de um romance de Patrícia Highsmith. Assim, nossa abordagem de *Asas do Desejo* busca apreender a relação simbiótica entre as questões relativas à criação literária e à criação cinematográfica presentes na obra do diretor. Em termos de Brasil, é na literatura que observamos atitude semelhante, especialmente na obra romanesca de Rubem Fonseca, e nos mais recentes autores, cujas tramas dialogam com o gênero policial.

### ***Anjos digitalizados: da caverna ao tubo de imagem***

Final do século XX. Uma multidão, imobilizada e silenciosa, observa imagens que são projetadas em uma das paredes de um recinto isolado sonora e visualmente do mundo externo, totalmente na escuridão, como se estivessem fechados numa caverna escura. Por trás do grupo anônimo e heterogêneo, fora do alcance de suas vistas, um foco de luz realiza a fantasmagoria. Imagens projetadas em uma tela se movimentam e simulam falar. Apenas

simulam, porque as vozes vêm das laterais do recinto, por meio de sofisticada aparelhagem eletrônica. Pela sincronicidade, a ilusão de realidade parece perfeita.

A descrição acima, guardadas as devidas proporções, parece remeter a outra, uma voz distante, mas ainda muito presente na cultural ocidental:

*Imagina os homens encerrados em morada subterrânea e cavernosa que dá entrada livre à luz em toda extensão. Aí, desde a infância, têm os homens o pescoço e as pernas presos de modo que permaneçam imóveis e só vêem os objetos que lhes estão diante. Presos pelas cadeias, não podem voltar o rosto. Atrás deles, a certa distância e altura, um fogo cuja luz os alumia; entre o fogo e os cativos imagina um caminho escarpado, ao longo do qual um pequeno muro parecido com os tabiques que os pelotiqueiros põem entre si e os espectadores para ocultar-lhes as molas dos bonecos maravilhosos que lhes exibem. (...) Supõe ainda homens que passam ao longo desse muro, com figuras e objetos que se elevam acima dele, figuras de homens e animais de toda a espécie, talhados em pedra ou madeira. (...) E, se no fundo da caverna, um eco lhes repetisse as palavras dos que passam, não julgariam certo que os sons fossem articulados pelas sombras dos objetos? (PLATÃO, 1950, p. 267 – 8)*

Nossos personagens do século XX obviamente não são cativos. Penetraram no recinto por vontade própria, conhecem o jogo e podem se voltar para o foco de luz que projeta os fantasmas sobre a tela e desfazer a ilusão. Mas não o fazem. Não o fazem porque conhecem bem a técnica e aceitam as regras; fazem um pacto de verossimilhança. Durante aproximadamente duas horas permanecerão ali, voluntariamente cativos da ilusão, cientes da ficcionalidade do objeto artístico, mas abstraídos dessa ciência, para auferir maior prazer ou emoção da ficção a que assistem. Como leitores de um livro, que identificados

tanto com a trama que mal percebem que viram páginas, os espectadores mergulham no universo de imagens projetadas como coadjuvantes da obra.

Mesmo sabedores do artifício utilizado, durante o curto espaço de tempo em que permanecem na caverna, os espectadores de cinema, por meio de identificações pessoais ou grupais, substituem o vivencial pela fantasmagoria. A vida ali lhes é apresentada para a contemplação passiva, como que produzida *a priori*, numa instância remota e superior, que lhes é inatingível. O foco de luz instaura, representa e simula uma outra realidade, um mundo das idéias não mais transcendental, mas tão mítico quanto aquele enunciado por Platão, se pensarmos na hiper-espetacularização promovida pelos atuais meios de comunicação. Isso até mesmo pelas personagens apresentadas, que (mesmo sabendo-se da condição humana dos atores) apresentam para o público uma modelação construída a partir da perfeição, seja pela aparência física, seja pela mitificação de uma vida privada.

O processo de recepção se realiza, então, de forma muito semelhante à mímese platônica. O processo é mnemônico. Se o roteiro é verossímil, o público encontra no simulacro de celulóide fragmentos de uma vivência passada, a partir do contato com a instância onde se produziram as idéias. O mundo externo à sala de projeção, transformado pelo imaginário social e individual, torna-se um centro, um referencial ao mesmo tempo externo e interno pelo qual transita uma possível verdade.

Estaríamos diante de um novo platonismo? O estatuto de arte, ficção narrativa, próprio do cinema, rejeita categoricamente tal interpretação. Temos aí, sim, um simulacro do mito da caverna que, como simulacro, mostra-nos a face perversa, num bom exemplo daquilo que Deleuze, numa releitura de Nietzsche, chamou de reversão do platonismo. Se, na modernidade, a arte rejeitou o essencialismo de uma visão clássica, se recusou a posição subalterna de cópia degradada, por outro lado, colocou o artista no lugar da divindade. No

século XX, auge da modernidade, o homem reverte a tradição filosófica e religiosa do mundo enquanto um projeto divino. No lugar dessa, coloca outra: a do mundo enquanto um projeto estético. O artista constrói sua obra sublime ao interferir na natureza. O deus autoritário cede lugar ao criador autoridade. Se, calcada na idéia de revolução e progresso, a Modernidade se erige em torno da ruptura, da diferença, quando procura organizar um sistema, recompõe uma hierarquização, como bem observa Deleuze, com relação à filosofia, especialmente se referindo a Hegel e Leibniz:

*Monocentragem dos círculos ou convergência das séries, a filosofia não deixa o elemento da representação quando parte à conquista do infinito. Sua embriaguez é fingida. Ela persegue sempre a mesma tarefa, Iconologia e adapta-se às exigências especulativas do Cristianismo ( o infinitamente pequeno e o infinitamente grande). E sempre a seleção dos pretendentes, a exclusão do excêntrico e do divergente, em nome de uma finalidade superior, de uma realidade essencial ou mesmo de um sentido da história. (DELEUZE, 1988, p. 259- 71)*

Também o artista procura esse recentramento, em seu movimento pendular entre o mesmo e a diferença. Quando opta pela última, deslegitima os modelos, nega a representação, opta pelo simulacro, coloca-se enquanto criador absoluto. Utilizando aqui um exemplo banal, ao vestir um fardão, o poeta se torna imortal, quase um foco de luz que projeta uma verdade. Expulso da República, desde Platão, o poeta instala-se no Mundo das Idéias, dispensando-se do papel de intermediário.

Esse conceito de arte mostra-se problemático e produtor de crises por ancorar-se antiteticamente, em duas concepções de arte absolutamente diversas. Se rejeita o essencialismo clássico, para desalojar um *a priori* instaurado na ordem do divino, aloja em

seu lugar a razão, instaurada na ordem do humano e calcada no conceito de universalismo e atemporalidade.

Ao abdicar da fé, o homem não consegue abdicar também de um lugar de referência, um centro em torno do qual ele possa girar e, principalmente, no qual ele possa se instalar. A racionalidade, produto humano, passa então a ser essencializada sob a forma do conceito de Razão. Paradoxalmente dentro e fora, sujeito e objeto, espelho contra espelho, essa construção conceitual torna-se divinizada, uma vez que flutua ao sabor das diversas correntes filosóficas.

No cotidiano, torna-se um signo errático, quase moeda de troca, utilizada para fazer referência à experiência empírica e às mais diversas manipulações discursivas. Espetaculariza-se, assim, o circuito narcísico do homem moderno, que substitui o teocentrismo medieval por um antropocentrismo ambíguo, capaz de ver na diversidade humana o fantasma de uma semelhança forjada pela linguagem, fantasma esse imposto autoritariamente como verdade. Mesmo vivenciando em seu dia-a-dia as diferentes “verdades”, quase sempre antagônicas, por seu envolvimento no contexto, torna-se incapaz de perceber as fraturas dos sistemas a que se submete. Se pauta sua vida profissional pelos valores do materialismo moderno, pela razão científica que constrói seus instrumentos de produção, também volta-se para o essencialismo, ao eleger uma crença ou religião. Ou, ao abraçar um sistema filosófico materialista, freqüentemente o submete a valores advindos da religiosidade, tal como o dogmatismo, ou mesmo a idolatria de “mártires”, como aqueles que retiram da parede o crucifixo cristão e o substituem por uma foto de Che Guevara.

Pela comparação mencionada no início deste trabalho, podemos perceber que o cinema, enquanto técnica e forma de recepção estética, está nitidamente inserido nesse

painel da Modernidade. No entanto, no âmbito da produção, há uma reversão do processo, principalmente por estarmos diante de um objeto artístico de autoria coletiva. A princípio, dirigido às massas e criado por uma equipe que inclui profissionais das mais diferentes áreas, o filme solapa o caráter autoritário de sua forma de exibição. Conseqüentemente, enquanto representação, arte narrativa, a película cinematográfica perde aquilo que Walter Benjamin chamou de aura, uma vez que a noção de originalidade se dilui frente à multiplicidade de vozes nela envolvidas e à reprodutibilidade técnica do produto final. Mas resquícios da aura permanecem no cinema chamado “autoral”, em que o diretor assume a prerrogativa de “criador”.

Retirado da caverna escura da sala de projeção, o espectador hoje se instala em sua própria casa e vê a ficção misturar-se ao cotidiano. Não há projetor, apenas um discreto móvel, de onde as imagens fantasmagóricas parecem adquirir vida por si sós. Nesse novo espaço, a telenovela, por exemplo, torna-se interlocutora das situações domésticas e insere-se no âmbito da vida privada, sem abdicar de sua condição de praça pública. O simultaneísmo das transmissões via satélite garantem a possibilidade do aparente paradoxo.

Também o próprio código do meio de comunicação se encarrega de potencializar a interlocução. Como agora a luz emana do televisor, não mais de um ponto longe dos olhos do espectador, iluminando-o de frente, o poder de legitimação de verdades se torna ainda maior. Assim, a mescla entre ficção e realidade se torna mais factível. Num mesmo canal, notícias sucedem dramalhões e por eles são sucedidas. Em determinados momentos, o fato jornalístico acaba incorporado pela ficção e esta, por sua vez, impregna o noticiário. Exemplo notório é o chamado “caso Daniela Perez”, em que a personagem de ficção

mesclou-se à atriz, no imaginário popular, potencializando o impacto provocado pelo crime brutal que de que a mesma foi vítima

A possibilidade de girar o dial, ou apertar as teclas de um controle remoto, eleva ainda mais as condições de possibilidades, dando ao espectador o poder de interferir diretamente no processo, ao selecionar aquilo que deseja ver, especialmente após a popularização das antenas parabólicas e da TV a cabo. Ficção e contexto embaralham-se, mesmo que o próprio meio de comunicação deixe bem à mostra os andaimes da ficcionalização. Atores que representam vilões sofrem agressões do público, ainda que em outro programa representem uma figura cândida. Isto porque personagens convivem com o público em seu próprio ambiente, dividindo com ele, muitas vezes, o mesmo contexto, seja por meio de referências ao contexto externo imediato, seja pela coincidência de ocasiões festivas, tais como Carnaval, Natal, eleições. A ilusão não se desfaz no apagar das luzes, como no cinema. Retorna cotidianamente em novelas e seriados, e passa a ser mais um referencial da vida cotidiana, inserindo-se em conversas, sob a forma de exemplos, alusões, comparações.

Comerciais de intervalo, mesmo em seus parcos trinta segundos, acabam por impor-se à realidade, direcionando o gosto, a seleção de produtos (rigidamente hierarquizada) e também o padrão estético. Corpos, roupas, gestões, inflexões de voz acabam por se inserir no universo de cada indivíduo. A realidade externa passa a ser auferida pelo padrão de um *shopping center*, uma vez que os olhos estão treinados a sobrevalorizar a assepsia e a espetacularização de vitrines coloridas e corredores cintilantes.

Por outro lado, também a violência e o crime perdem sua força negativa, banalizados pelos noticiários e determinados tipos de programação. Assim, valores éticos

sofrem abalos sensíveis, pois instaura-se uma disjunção entre a criminalidade e as causas da mesma. Se um indivíduo se choca ao ver uma chacina em uma favela, provocada pelo tráfico de drogas, não a relaciona ao uso que faz cotidianamente de alguma droga ilegal. Isolado em seu mundo de valores conflitantes, o indivíduo perde rapidamente qualquer senso de responsabilidade social, uma vez que conflitos, política, mazelas sociais nada mais são do que componentes e um único espetáculo do qual ele não faz parte. A cidadania acaba sendo substituída pela alienação, e programas sociais recebem adesões unicamente quando divulgados pelos meios de comunicação. Mais que um ato de responsabilidade, o espectador torna-se um participante de um *reality show*.

Atentas às modificações de contexto, com o intuito de perseguir uma permanência no tempo, também as religiões fazem uso dos mesmos recursos. Se, em princípio, apenas a Igreja Universal colocava seus fiéis diante de espetáculos televisivos, hoje vemos até mesmo a Igreja Católica, em sua face mais conservadora, fazer uso de rede de televisão própria, transmitindo missas-espetáculos, em que curas e milagres são sugeridos. Frequentemente podemos ver espectadores colocarem cipós de água sobre televisores, certos de que, ao fim da transmissão obterão água benta e milagrosa, capaz de curar todos os males. As panacéias não se realizam, mas a inocuidade de alguns goles de água pseudo-sagrada deixa de ser percebida, pois o espetáculo continua, por meio de padres-pop, que lançam mão de recursos do *show business* para que a catarse coletiva não se interrompa. Em consequência, em tempos de uma filosofia materialista, candidatos à presidência, apesar da condição de intelectuais e socialistas, se vêem na constrangedora obrigação de declarar publicamente sua crença em Deus, como condição de sustentar a ambigüidade de um contexto feito de pactos não cumpridos e de denegações.

A Internet, certamente, pela demonstração de potencialidade fornecida nesses últimos e poucos anos, intensificará ainda mais esse processo, tornando a interatividade, apenas esboçada pelos meios anteriores, uma realidade cotidiana, inescapável, e capaz de modificar revolucionariamente as relações entre o emissor e o receptor da informação. Nela, os papéis se embaralham, trazendo à tona um quadro semibabélico. Se usada indiscriminadamente poderá incidir em uma emissão unidirecional, capaz de solapar a formação de sentidos e deixar de obter qualquer produtividade. Se, por uma lado, possui a capacidade de intensificar as possibilidades de comunicação, proporcionar maior qualidade e rapidez na circulação de informações; por outro isola o indivíduo diante da máquina, imerso em uma realidade virtual, na qual sua própria identidade se torna polimorfa, uma vez que nomes, dados, informações pessoais podem variar de acordo com o interlocutor. Em um *chat* de conversação, o mesmo sujeito pode multiplicar-se, forjando identidades capazes de dialogarem entre si, expondo, sem expor publicamente, as cisões de seu próprio “estar no mundo”. As máscaras se reduplicam rapidamente e invadem o cotidiano, forjando seres que cameleonicamente alteram suas características físicas e psíquicas de acordo com os diferentes contextos a que são expostos. Instauram-se na ordem do “desejar ser”, e o desejo assim exposto remete a um novo desejo: o de fazer com que o corpo físico assemelhe-se ao corpo virtual.

Essa tentativa de fundir o virtual ao cotidiano por vezes se torna explícita, em obras que, apesar de se definirem explicitamente como *best sellers* e possuírem uma estrutura de romance *noir*, dialogam com o contexto contemporâneo e suas miragens. Em *Vítimas do Silêncio*, Richard Dooling (DOOLING, 1999, p. 61) explicita a reação de usuários de jogos da internet diante de um mero acidente de produção:

Era um *site* importante mesmo antes da aparição da Virgem Maria. Quando isso aconteceu, o Ciber Hour fez um especial. Seguiu-se o Nigh on Line. Mostraram ao vivo o que os jogadores devotos afirmavam ser uma imagem da Virgem Maria aparecendo na lâmina do Machado de Hans, assim como lágrimas supostamente verdadeiras que brotavam dos monitores de seus computadores, o sangue que escorria das junções dos *joysticks* e a voz suave daquela que os jogadores passaram a chamar de Nossa Senhora da Multimídia, audível inclusive para os que haviam desligado o sistema de som. Quando o código do computador foi desmontado e examinado, um conjunto de imagens mostrou uma sub-rotina que chamava a imagem de um rosto feminino (...). Os *designers* afirmaram que, a princípio, tinham planejado fazer com que a cabeça decepada de Althea aparecesse refletida na lâmina do machado de Hans, mas agora a linha de código estava inoperante.

Percebemos aí que, a partir de elementos efetivamente existentes no produto de mídia, o usuário da internet projeta seu imaginário, deixando bem claro que a vertigem do mundo contemporâneo, apesar de incorporado a seu cotidiano, cria efeitos de alucinação, em que o desejo de um retorno a um centro, situado na ordem do espiritual, se faz presente. Assim, multiplicam-se cultos e igrejas, intensificam-se os radicalismos religiosos; não como reação aos cada vez mais sofisticados artefatos multimídia, mas como subprodutos dos mesmos. A alienação em relação aos andaimes da criação da cultura de massa produzida pela tecnologia cria a ilusão do milagre, algo impossível em tempos anteriores à magia *High tec*. A palavra, até então veículo de “verdades”, cede seu espaço à imagem virtual, que, por sua inserção mais eficiente no cotidiano, além da mística das aparições

divinas (tais como Lourdes), obtém maior produtividade. E a credulidade dos jogadores torna-se mais um produto a ser vendido, em um romance em que a ética da ciência se coloca como tema principal.

Até meados do século XX, a arte assumia uma função angelical (*angelos*, mensageiro da divindade). Evidentemente, aqui sem qualquer conotação mística, pois se refere a um tipo de arte que se propõe a romper com o *horizonte de expectativas*, pensando-se a partir da concepção de progresso. Ora, se pensarmos numa evolução da arte, teremos também que pensar também em um ideal de perfeição a ser buscado. Como veremos adiante, a palavra “angelical” irá se referir sempre ao utópico, ou seja, ao Belo artístico pensado como verdade universal.

No final do século XX e início do XXI, observamos que a arte é obrigada a abdicar dessa função. Os códigos, sejam eles lingüísticos ou visuais, já não sustentam mais uma autoridade legitimada por uma tradição cultural e/ou religiosa única. A proliferação dos meios, a rapidez e quase simultaneísmo da informação provocou também a proliferação dos discursos e de pseudocentros. Com ela, o homem se viu face a face com a diferença e subitamente descentrado. Mal colocado nesse contexto, alucina “verdades”, nas quais passa a acreditar, sem qualquer percepção das possíveis contradições existentes entre as mesmas.

Elegemos como objeto de estudo, para esse trabalho, o discurso narrativo desse homem e tempo mutantes. Um discurso que se enuncia sobre a ausência de uma mensagem apriorística, que se constrói e se desconstrói sob a premência do instante, da efemeridade e do diálogo entre autor, texto e leitor. Um discurso que se propõe enquanto algo precário, criado e recriado sob o primado do olhar que não vê sentidos, mas os engendra no exato momento da leitura.

Dessa forma, a metáfora do anjo percorre e costura nosso texto. Não exatamente o nascimento dessas figuras etéreas, nas profundezas do mito, mas a progressiva queda de seu poder de legitimação. Enquanto produto de fé, tais entes invisíveis e de possível contestação possuíam uma força agregadora intensa, poderosa, centrada na palavra. Diante da proliferação de imagens e cultos, os mesmos tornam-se rapidamente substituídos por novos produtos de mercado (tais como os adesivos “eu acredito em duendes”).

### ***Anjos e Muros***

De que altura cai um anjo? Da altura de uma estante de biblioteca, parece-nos sugerir Wim Wenders, em *Asas do Desejo*. Como resgate e crítica da palavra, o filme se constitui quase que numa parábola, ou melhor, numa metáfora que, fragmentariamente, nos aponta os impasses de nosso tempo que os teóricos, primeiramente, e a imprensa, depois, se acostumaram a denominar Pós-modernidade.

A fabulação do filme, a princípio, nos parece muito simples. Dois anjos, Damiel e Cassiel, perambulam por Berlim, observando, porém sem poder interferir, as ações humanas. Além deles, outros anjos também percorrem a cidade, mas seu ponto de concentração se dá numa imensa biblioteca. Nela, o distanciamento entre o mundo e a dimensão angelical se mostra mais agudo, pois as limitações de atuação de tais entes é discutida, senão coloca em questão com grande frequência; não apenas nos diálogos, mas na contraposição entre o pensar dos frequentadores, imersos em seus livros, e a condição etérea dos primeiros. A angústia, presente nos rostos aparentemente impassíveis, vai se intensificando, à medida que Damiel se aproxima cada vez mais da condição humana. Uma grande ausência mais e mais se evidencia: a perfeição da onisciência, onipresença e atemporalidade se contrapõe a uma ausência: a do “sentir”. Por sua condição de essência

pura e incorpórea, os anjos são privados de qualquer sentido, o que os faz incapazes de compreender as emoções humanas. Observam, pouco interferem, mas a condição humana é algo que lhes escapa completamente.

Os impasses, aparentemente, ocorrem fora do espaço fechado dos livros. Invisíveis aos homens, os anjos só podem ser percebidos pelas crianças e por um cineasta, Columbo (Peter Falk), que posteriormente se revelará um ex-anjo. As imagens em preto e branco, única percepção possível para os anjos, mostram a vida exterior: multidões, imigrantes desesperados (inclusive uma contundente cena de suicídio de um deles), poucas cenas de alegria, de prazer. A melancolia se faz mais presente, mais pela incapacidade de compreender os sentidos humanos que propriamente pelas cenas. Tragédias e risos se igualam, ante a observação fria da eternidade. Tal melancolia, a sensação de impotência e tédio dão o tom à observação. Sueli Rolnik, em artigo para a *Folha de São Paulo*, relaciona essa sensação ao tom verborrágico do filme, calcado numa mirada crítica sobre a palavra:

*De fato, as palavras sobram. Germinam de uma existência humana desconectada do acontecimento. Examinando mais atentamente essas palavras, conduzidos pela escuta dos anjos, captamos os sinais de uma espécie de ruminação do passado ou de sonhos não realizados. O tom predominante é melancólico: uma sensação de perda irremediável. (...) As palavras do filme pesam concretamente, porque são, na maioria, palavras de morte. (ROLNIL, 1989, p. 3)*

Como analistas, os anjos têm poucas possibilidades de interferir. Sua ação se limita à sutileza, ao pequeno toque de vida apenas dedicado àqueles cujo desejo perdeu as asas, convertendo-se em motor da morte, como ainda observa Rolnik:

*Os anjos analistas têm apenas três atividades: além de ouvir os homens - mesmo e sobretudo, em seu silêncio -, eles observam os acontecimentos e intervêm em algumas ocasiões.*

*O que os norteia, em sua decisão de intervir, é o estado de vitalidade dos corpos e não qualquer espécie de critério moral: só decidem interferir no aleatório curso dos acontecimentos quando o ensimesmamento - o movimento estéril de si para si - chega a tal ponto que se converte em puro movimento de morte. Aí, eles entram em cena e tentam convertê-lo em movimento de vida. (RONILK, 1989, p. 3)*

Ao contrário das antigas litogravuras em que anjos evitavam a queda de belas e louras crianças em abismos, a ação de Damiel e Cassiel é absolutamente limitada. Apesar dos sussurros inaudíveis, sua ação pouco interfere no destino humano, restringido-se a meras tentativas. Há aí uma inversão da crença cristã, pois são as palavras perfeitamente audíveis de Columbo que se mostra capaz de interferir no destino dos anjos. Conhecedor da condição atemporal e quase inócua dos mesmos, por ter sido um deles, procura chamá-los à vida, especialmente quando sente a proximidade de Damiel. Expõe os prazeres sensoriais de forma ostensiva, como a dizer também por gestos que a efemeridade da vida possui maior intensidade que a eterna observação cerceada pela impotência.

De certa forma, Columbo demonstra que a ausência dos marcos delimitadores, o nascimento e a morte, a existência torna-se desprovida de sentidos, esvaziada de momentos únicos e plenos, tais como se aquecer em um dia frio, tomar um café, fumar um cigarro, ou

simplesmente sentir-se vivo e participante da cena movimentada do mundo, em que cada instante não se repete, ou não é passível de previsão. Aliás, o imprevisto e o risco fazem parte fundamental do prazer de existir. Sabe que, senhores do passado e do presente, oniscientes, os anjos apresentam-se sempre carregados de uma profunda angústia. E esta é ainda mais acentuada pela câmera sempre distanciada e com preferência quase que exclusiva por tomadas em *plongée*. A fotografia em preto e branco, apesar de belíssima, distancia ainda mais o olho observador do objeto observado (Olho esse, aliás, que abre o filme e coloca em perspectiva toda a ação que nele se desenrolará).

Para o espectador atual, já acostumado a filmes em cores, o preto e branco funciona como um filtro, um signo de distanciamento, ainda mais acentuado com o repentino aparecimento posterior da fotografia colorida.

Mais que um recurso técnico, um preciosismo, um artifício estético, o uso diferenciado da cor nos aponta para uma intencional limitação da capacidade visual. Um anjo, para Wenders, só pode ver o mundo de forma limitada, na qual existem apenas duas possibilidades: preto e branco, além das variações do cinza:

*Os anjos conhecem tudo, melhor que nós. Mas, ao mesmo tempo, algo lhes escapa. Eles conhecem as coisas, mas não seu peso ou sua cor, que fazem parte do aspecto físico das coisas. Logo, eles conhecem as formas, mas não o resto, o ser humano. Sua visão em preto e branco é, portanto (eu continuo a afirmar), mais fundamentada. O preto e branco é sempre mais essencial.*(WENDERS, 1987)

Essa afirmação necessita de, necessariamente, ser redimensionada pelas declarações anteriores de Wenders, na mesma entrevista. Sua primeira preocupação, frente

ao entrevistador (Bernardo Carvalho), foi afastar qualquer caráter metafísico de seus anjos.

Para ele esses são metáforas que remetem a seu objetivo principal:

*O que é verdadeiramente contemporâneo no filme são as crianças. Os anjos - eu não acredito neles - não são mais do que uma metáfora para poder contar tudo isso. Nós somos nossos próprios anjos. O que eu entendo por anjo é a criança que cada um de nós tem dentro de si e que, na maior parte do tempo, enterramos em nós mesmos. E que, no entanto, está sempre lá. Se quisermos, é possível ouvi-lo dentro de nós. Para mim, isso é um anjo: a sabedoria que cada um possui pela experiência que viveu com toda a inocência que cada um tem em si. Infelizmente as pessoas sempre se esquecem disso.*  
(WENDERS, 1987)

Para quem viu o filme com olhos mais críticos, essas afirmações soam com alto grau de estranhamento, ainda mais se atentarmos para as declarações citadas anteriormente. Mas devemos nos lembrar que Wenders, seja em entrevistas ou filmes, sempre guarda uma carta dentro da manga. Resta-nos fazer conjeturas a respeito dela. Se os anjos são metáforas do olhar ingênuo (e positivo) das crianças, como explicar a limitação representada pelo monocromatismo? A que anjo se refere essa fala, Damiel (que se torna mortal) ou Cassiel (que permanece em sua dimensão)?

Ora, parece-nos que esse anjo essencialista, preso aos limites do olhar em preto e branco, está intimamente relacionado aos estreitos limites impostos pela razão, ou seja, são aqueles anjos enterrados pela visão do adulto, que substitui a percepção ingênua pela racional. Se algo sobra da perspectiva infantil, isso diz respeito unicamente à condição prospectiva, sempre voltada para o futuro, comum à modernidade, além da mirada utópica

relacionada ao imaginário (aqui tomado em dupla acepção, numa condensação do sentido usual, corriqueiro, à conceituação psicanalítica).

Essa leitura nos parece viável, uma vez que, na primeira parte do filme, o dualismo é evidente. Além de dois anjos, temos também duas ideologias antagônicas. A imagem em preto e branco metaforiza o muro, sempre presente, a fronteira, a divisa. O princípio de projeção é o da luz e da sombra, sendo a razão, aí, o princípio unificador externo capaz de estabelecer as noções de falso e verdadeiro. Nesse início de filme, os anjos de Wenders relêem Deleuze. A Modernidade elege o simulacro. Sob o olhar de Damiel e Cassiel, o mundo se assemelha à caverna de Platão, na qual a luz que projeta as sombras não tem mais origem divina, mas vêm da Razão, que de cópia passou a essência. Talvez por isso Wenders afirme que o preto e branco é sempre mais essencial.

Sob essa ótica, a concentração dos anjos em bibliotecas torna-se ainda mais significativa. As utopias são construídas em preto e branco, letra sobre papel, tinta sobre a página. Assim, o olho do anjo não vê, apenas lê as imagens que se apresentam diante dele. Como leitor, preso ao código, à linguagem, à razão, não é capaz de interferir nas ações humanas, apenas observá-las e tentar direcioná-las para a utopia. Um anjo é incapaz de impedir um suicídio, mas pode tentar influenciar o suicida a desistir do ato.

Wenders coloca em imagens um texto de Walter Benjamin, por demais conhecido, mas que, na tela, ganha uma força ainda maior que aquela das palavras:

*Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto*

*está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1987, 226).*

Benjamin nada nos diz sobre esse paraíso de onde vem a tempestade, mas Wenders nos sugere que ele se chama Razão e que o destino desse anjo é um lugar chamado Utopia. Damiel e Cassiel são as duas faces de um mesmo projeto, por isso perambulam sobre uma Berlim dividida, apesar de permanecerem no mesmo plano e obedecerem à mesma divindade. Acima dos mortais, eles os direcionam, por meio do olhar em preto e branco, à perfeição de um mundo transformado em jardim. Como o universalismo e a atemporalidade de tal visão não permitem que se frise a “diferença”, não há possibilidade da observação das cores, nuances, sabores, sentimentos, dado o alto grau de subjetivismo dessas sensações. No entanto, aquilo que vêem os angustia porque, impelidos pelo vento do progresso, são incapazes de compreender as ruínas humanas.

A personagem de Peter Falk, o cineasta, insere a problemática até aqui tratada num plano estético, já pela sugestão de seu nome (pomba, ave utilizada para mensagens), já por sua condição de personagem pré-existente no mundo das telecomunicações. A contraposição entre este e os anjos Damiel e Cassiel cria nuances inesperadas e momentos que tensão entre dois tipos de olhar. Numa leitura *a posteriori*, esses momentos sugerem o quase rompimento das imagens em preto e branco, como um tecido que se rasgasse e

deixasse ver outro por debaixo dele. Há, nas atitudes e falas do cineasta, toda uma sugestão policrômica, um apelo sensorial extremamente forte, um chamamento à diversidade incapazes de serem captados pela fotografia. Seu espaço é múltiplo, representado especialmente pelo trânsito da cidade. Do carro, observa a vida, mas não com passividade ou cepticismo. Nessa cena, o cineasta e Daniel encontram-se na linguagem, pelo reconhecimento da inexistência de um único muro a separar a cidade. Cada homem carrega em si uma fronteira, um muro pessoal que o separa do resto da humanidade. Mais que a denúncia da incomunicabilidade humana, do extremo individualismo de nosso tempo, percebemos aí o reconhecimento do Outro, da pluralidade, da impossibilidade de uma fala unívoca e de uma visão unidirecional. Mais que em todo o filme, aí é que a palavra ganha força: os sussurros, pensamentos, reminiscências, tudo compõe um mosaico prestes a se tornar policrômico, dando maior ênfase ao polifônico.

O espaço do *set* de filmagens é ainda mais revelador. Protagonistas, figurantes, técnicos mesclam-se numa babel multilingüística. No movimento intenso do estúdio, um filme explode dentro do outro e a noção de tempo confunde-se, seja pela interpenetração de cenas da filmagem com cenas do filme de Wenders, seja por falas que recordam e presentificam, seja pelo figurino dos atores misturados a roupas comuns de espectadores e equipe técnica. Há multiplicidade e fusão, pois dois tempos diferentes revelam a mesma precariedade da vida humana e a repetição dos mesmos anseios, desejos insatisfeitos, preconceitos, rejeições e inadequação ao padrão social.

Dessa forma, a ilusão cinematográfica é rompida, mas, ressalte-se, não à maneira de Fellini, em que a metalinguagem torna-se simplesmente mais um componente do projeto estético. Em Wenders, mostram-se as vísceras de uma filmagem, não apenas o aparato técnico. Temos, presentificado na tela, o avesso do processo. A impressão é tão

intensa que, apesar da impossibilidade própria do espectador, temos a sensação de vivenciar a experiência. Aliás, a vivenciamos, pois nos identificamos com os espectadores do filme em processo de realização.

Talvez resida aí a diferença entre a utilização da metalinguagem na estética moderna e em sua releitura crítica, atual. Numa comparação entre Fellini e Wenders, podemos perceber mais facilmente as diferenças. No primeiro, percebemos aquilo que poderíamos chamar de exposição narcísica: o artista expõe sua técnica como uma forma de exibicionismo, chama a atenção para a própria habilidade. Se rompe a convenção da verossimilhança, não o faz apenas para dar atestado de ficção à obra, mas também para expor seu virtuosismo. O corpo exposto, mais que o do filme, é o do autor. Indiferente ao público, fala à crítica e a outros artistas. Já em Wenders, a questão se coloca de maneira diferente. Não há exposição, mas desnudamento. Ao invés de um fechamento no circuito narcísico, de um espelho mirando-se no espelho, temos a explicação de si para o outro. Em *Asas do Desejo*, o metacinema não fecha, mas abre o filme para que o espectador compartilhe da experiência. Aquilo que estava unicamente tematizado em *A Rosa Púrpura do Cairo*, de Woody Allen, na obra de Wenders passa a ser um instrumento de leitura para o espectador, pois unicamente sua intervenção permite uma formação de sentidos às seqüências aparentemente desconectadas.

Essa concepção, evidentemente, nada tem a ver com o princípio da imanência do texto, herdada do Formalismo e do Estruturalismo. Numa abordagem imanentista, o texto é tomado como um sujeito em interlocução com outro sujeito. Assim, o texto metalingüístico é visto necessariamente como narcísico e auto-reflexivo. Em nossa perspectiva, no entanto, a obra não mais se apresenta como uma entidade autônoma, absolutamente desvinculada de seu contexto, de seu autor ou de um possível leitor. Talvez seja importante, aqui,

relembrarmos o sentido etimológico da palavra “obra”, ou seja, *opera*. Colocando-se abertamente como algo construído, o filme desvincula-se da carga que lhe deu a crítica. Considerar a obra autônoma é, no mínimo, essencializá-la. Sem a aura de um ser *em si*, o objeto artístico passa a ser aquilo que seu próprio nome já diz: objeto; ou seja, algo que transita entre duas instâncias, a do autor e a do receptor. Trata-se do produto de uma experiência estética e, como tal, não possui qualquer sentido independente daqueles dados por quem a experimenta. Ressaltemos, produto; produto de uma experiência humana, como bem observa Linda Hutcheon:

*O pós-modernismo não se limita a deslocar a ênfase do produto, ou do texto, para o receptor (...), ele recontextualiza tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existem.*(HUTCHEON, 1991, p. 64)

E mais adiante:

*No cinema, a auto-reflexibilidade tem constituído uma técnica comum na narrativa modernista, utilizada para debilitar a representação do espectador (...). A contextualização discursiva do pós-modernismo, mais complexa e mais aberta, ultrapassa essa auto-representação e sua intenção desmistificadora, pois é fundamentalmente crítica em sua relação irônica com o passado e o presente.* (Ibid, p. 65)

Sob esse prisma, quando Wenders introduz a produção de um filme em seu próprio filme, além de se utilizar de outros elementos intertextuais, tais como Peter Falk recriando

seu Columbo, ele está envolvendo o espectador no processo de forma crítica e aberta. Ao invés de dizer ao receptor “isso é uma obra de arte, não a realidade”, passa a dizer “a obra de arte é isso”. No primeiro caso, temos a supervalorização do objeto artístico, a pedestalização (usando aqui um neologismo) do autor e da obra, a partir da hipervalorização da técnica e de uma poética de vanguarda. A arte torna-se sacralizada, de anjos para anjos. No segundo caso, observamos uma piscadela irônica em direção ao espectador, uma piscadela que dessacraliza e devolve o objeto artístico ao mundo dos mortais. Como se dissesse: “arte é *apenas* isso”, ao desnudar o processo e, principalmente, ao atribuí-lo a alguém que já foi um anjo. Alguém que trocou a pretensão de universalidade e atemporalidade pelo efêmero e pela agoridade.

Cabe ressaltar, porém, que algumas tendências de vanguarda, especialmente o Experimentalismo dos anos 50/60, também proclamavam uma estética da precariedade. Essa, no entanto, dizia mais respeito ao uso dos materiais e a uma atitude prospectiva em relação ao tempo. Não havia, nessas tendências, aquilo que chamamos agoridade, ou seja, uma preocupação com o momento presente e imediato, sem as amarras de um projeto que se remete para o futuro.

### ***Sangue, café e cigarro***

A expectativa de uma explosão da tela, de um rasgo de alto a baixo, não se concretiza. A fotografia em cores aparece de uma forma muito sutil, delicada e ao mesmo tempo efêmera. Em nenhum momento lembra a espetacularização da técnica tão comum ao cinema de vanguarda. Não há impacto. Se algo assombra o espectador é justamente a imperceptibilidade da mutação, pois essa acontece sem que se dê conta (evidentemente, ao vermos o filme pela primeira vez).

Novamente, deve-se frisar que não se trata de uma busca de virtuosismo, tal qual os cortes imperceptíveis de Hitchcock em *Festim Diabólico*. Em *Asas do Desejo*, também a sutileza se apresenta como signo. Até a cena em questão, o espectador acompanha o olhar de Daniel voltado para Marion, em suas atividades circenses. A trapezista, ao contrário de outras personagens do filme (exceção feita também ao cineasta de Peter Falk), tornara-se objeto recorrente de observação. A cada cena, o olhar mais se carrega de sensualidade, num crescendo que também é acompanhado pela câmera cada vez mais próxima.

Se a gradação tensional nos sugere um impasse, algum tipo de ação ou fala, para um espectador menos atento, a cena do camarim surge como gratuita, deslocada, ou simplesmente como apelativa, uma vez que possui um erotismo até então ausente. A mudança de fotografia, no entanto, desconstrói completamente esse tipo de leitura. Colada ao olhar do anjo, a câmera registra um momento de ruptura, uma mudança de mirada, que substitui a visão monocromática e dicotômica, inerente à racionalidade, pela visão policrômica e plural da paixão, momento de intensidade vivencial.

A queda de Daniel, ou melhor, sua opção pela queda, é, no entanto, bem mais que uma simples história de amor hollywoodiano. Fala-se, no filme, em desejo; um desejo que vinha sendo desenvolvido num crescendo, por meio das reiteradas constatações de impotência do anjo frente à existência humana, da impossibilidade de romper a barreira existente entre ele e o ex-anjo (para que assim se completasse o diálogo impossível), da fascinação pela experiência dos sentidos. Marion surge como o clímax, como a síntese de todos os desejos humanos que se realiza pelo encontro com o outro. A sensualidade e/ou sexualidade representam a intensificação desse encontro.

Elemento central da grande metáfora de Wenders, Marion presentifica na tela o fascínio da condição humana. Em nenhum momento observa-se nela a pretensão de "ser".

Sua caracterização está, sempre, voltada para a ação, a troca de experiências, encontros, desencontros, realização e desencanto. Tudo nela é movimento e efemeridade. Como outras personagens do diretor, mostra-se como um indivíduo à deriva, alguém desterritorializado, flutuante, capaz de assumir múltiplas identidades, sempre parciais e contextuais. Não por coincidência, caracteriza-se como artista. Seu espelho de camarim não devolve uma imagem única e cristalizada, mas a mutação, a máscara, a persona.

Os elementos circunstanciais da personagem também reforçam seu caráter metafórico. Não nos esqueçamos de que o circo, além de espacialmente transitório, possui uma forte carga simbólica de representação do mundo, ainda mais evidente em *Asas do Desejo*, na cena em que Marion permanece só após a partida da trupe, em um espaço circular que apenas deixa um vestígio de uma presença. Despida de maquiagem e da fantasia, permanece só em um círculo que a envolve, mas também a isola do mundo circundante.

Lembremos que no circo a tradição medieval das festas e espetáculos populares ainda se conserva com certa intensidade, especialmente se atentarmos para o fato de que público e atores se confundem numa arena circular, onde todos fazem parte do espetáculo. Temores, fantasias, vaidades, riscos são vividos intensamente, uma vez que o puro ilusionismo dos meios de comunicação de massa ali estão ausentes. O espectador sabe que vê uma máscara, mas também sabe que o indivíduo por trás dela apresenta como espetáculo o tênue limite entre a vida e a morte. Corre o risco.

Como corre o risco a trapezista. Ao optar por Marion, Daniel opta também por andar na corda bamba. A vida passa a ser um fio muito tênue que se estende sobre o nada. Para quem se encontra no trapézio, o imobilismo significa a queda, portanto faz-se necessário o movimento. E este representa a vertigem de um salto sobre o vazio. O risco

calculado indica a diferença entre a vida e a morte e instaura um momento de intensidade extrema e a premência do agora que faz o espetáculo. Há nisso tudo uma mescla de prazer e dor, da consciência aguda da efemeridade e da necessidade de preencher este curto lapso de tempo com a sedução, com a atenção do olhar do outro. Na urgência do trapézio, desloca-se a razão, pois não há mais ponto de equilíbrio único ou parâmetros fixos de localização espacial. Somente uma sucessão vertiginosa de referências.

Essa opção pelo movimento talvez seja um dos elementos fundamentais da poética de Wenders e também de nosso tempo. Se o momento moderno buscava a verticalização, o momento atual busca a horizontalização. O primeiro buscava metáforas orgânicas, como a árvore que cresce sobre um centro, o tronco, sempre em direção às alturas. O segundo procura metáforas líquidas, como a corrente, o fluxo, que se adapta e se amolda aos acidentes do percurso. Apesar do elogio da velocidade, o momento moderno buscava o estático, porque via no velocímetro uma maneira mais rápida de buscar o equilíbrio pela uniformização e o centramento. O tempo sempre se revelava uma barreira a ser superada, uma forma de reduzir a distância e transformá-la num ponto único. Já o atual não olha mais o velocímetro, atento que está ao percurso, ao movimento, à sensação do corpo que se desloca. Um via partidas e chegadas, o outro simplesmente as ignora, pois sabe que elas são referências parciais ou meramente ilusórias.

A opção de Damiel pela queda conversa intertextualmente com a utopia judaico-cristã. Podemos ler o filme como a atualização da frase “E o verbo se fez carne e habitou entre nós”, como também como a reconstituição do episódio bíblico da queda de Lúcifer. Em ambos os casos, há uma clara inversão dos componentes ideológicos presentes nas versões religiosas, pois neles a morte espetaculariza-se em primeiro plano. Sacrifício, martírio, infelicidade, sofrimento são componentes constituidores de todo o pensamento

cristão e, freqüentemente, são confundidos com o conceito de vida. Aliás, devemos salientar que, para esse tipo de cultura, vida é um signo ambivalente, capaz de referir-se à existência terrena (como um campo semântico marcado pela negatividade e desvitalização) e ao mesmo tempo à elevação à essência (com um campo semântico positivo, mas voltado para a morte e uma concepção utópica da eternidade). Em nenhum dos casos remete ao prazer sensorial ou estético do momento. Para o cristianismo, presente torna-se um signo recalcado.

Daniel é, ao mesmo tempo, o avesso e a repetição de Lúcifer. Vemo-lo, necessariamente, como aquele que, ao invés de perder o paraíso, conquistou-o. Abdicou da verdade, com todas as suas implicações autoritárias e centradoras, pela liberdade e prazer da experiência vivencial plena. Daniel subverte o céu, rebela-se contra o dualismo, contra o distanciamento de uma ótica atemporal e universalista que vê o mundo como um projeto entrópico. Como Lúcifer, Daniel permanece anjo, mas um anjo ex-cêntrico.

Como já observamos, na dimensão monocromática os anjos nos remetem constantemente ao Anjo da História, de Benjamin. Mesmo pairando sobre os acontecimentos, de forma paradigmática, esses estão fortemente atrelados ao tempo, uma vez que se constituem como um ponto intersticial entre passado e futuro. Quando Cassiel e Daniel observam a origem dos tempos, fazem-no por meio de um discurso marcado pelas projeções de futuro. O presente mostra-se absolutamente vazio, porque os olhos que o lêem são capazes apenas de registrar, de forma angustiada, a impossibilidade, a frustração, a perda. Quando um deles interfere na ação humana, transmite apenas um sopro de esperança, ou melhor, esboça o futuro. O vento do progresso dessensorializa o instante, uma vez que projeta o desejo sempre para o inalcançável, em direção a uma perfeição

inatingível. Não há agora, mas velocidade vertiginosa, ansiedade de chegar a uma meta que também se desloca vertiginosamente.

Trata-se, porém, de uma compreensão de velocidade bem diferente aquela enunciada por Jean Baudrillard, em suas reflexões sobre as *freeways* norte-americanas:

*A velocidade é criadora de objetos puros, ela própria é um objeto puro, pois apaga o solo e as referências territoriais, pois que refaz o curso do tempo para o anular, pois que vai mais rápida do que a própria causa e reconstitui-lhe o curso para a aniquilar. a velocidade é o triunfo da superfície e da objetividade pura sobre a profundidade do desejo. A velocidade cria um espaço iniciático que pode implicar a morte e do qual a única regra consiste em apagar os vestígios. Triunfo do esquecimento sobre a memória, a embriaguez inculta, amnésica. Superficialidade e reversibilidade de um objeto puro na geometria pura do deserto. Rodar cria uma espécie de invisibilidade, de transparência, de transversalidade das coisas pelo vazio. É uma espécie de suicídio moroso, pela extenuação das formas, forma aprazível de seu desaparecimento. A velocidade não é mais vegetativa, está mais próxima do mineral, de uma deflexão cristalina, e ela já é o lugar de uma catástrofe e de uma consumação do tempo. Mas talvez seu fascínio seja apenas o do vazio, quando não há sedução que não seja a do segredo. A velocidade é tão-somente o iniciatório das formas atrás da exacerbação da mobilidade.*  
(BAUDRILLARD, 1986, 11-12)

Há, nos comentários de Baudrillard, uma boa dose de ambivalência, ou seja, a observação se faz a partir de um olhar que condensa fascínio e ceticismo. Como efeito, temos praticamente uma reprodução literária do vislumbre da decisão de Damiel. O olhar do Europeu sobre a espacialidade americana mostra-se, ao mesmo tempo, arguto e míope.

Observa os signos, mas escapam-lhe os sentidos dos mesmos, pois esses estão desconectados de um necessário contexto. Tem como referencial o tempo como profundidade, assim, projeta no instante, na *agoridade*, o vazio como negatividade, morte e ausência de desejo. Vê o presente como vazio, retirando dele a intensidade que, para o homem moderno, não está no momento, mas na centelha do futuro. O desejo exige profundidade, ou seja, uma historicidade que o aproxime do sublime e lhe dê a ilusão de um objeto definitivo. Não há objetos parciais, apenas uma utopia desejante. Assim, onde há apenas um problema de focalização, Baudrillard percebe contradição:

*Entretanto, há aqui um contraste violento, neste país, entre a abstração crescente de um universo nuclear e uma vitalidade primária, visceral, incoercível, vinda não do enraizamento, mas, pelo contrário, do desarraigamento, uma vitalidade metabólica, tanto no sexo quanto no trabalho, no corpo ou no trânsito. No fundo, os Estados Unidos, com todo seu espaço, seu refinamento tecnológico, sua boa consciência brutal, inclusive nos espaços que eles abrem para a simulação, constituem a única sociedade primitiva atual.*  
(Ibid.)

A conexão entre a velocidade (enquanto equilíbrio precário) e a visceralidade do momento, que Baudrillard não consegue estabelecer, representa justamente o salto de Daniel. Para o anjo monocromático, o vazio relaciona-se com imobilidade e, portanto, com desvitalização, impossibilidade. Para o policrômico, o vazio erige-se em potencialidade, abertura a possíveis.

Dessa forma, a queda está diretamente ligada à mudança de fotografia. O olhar em bidimensionalidade cromática também se ergue como um muro que interdita os anjos

infantis (utilizando aqui elementos da fala de Wenders) da vivência humana. Como anjo, Daniel é confinado na dimensão da plenitude, da perfeição e do desejo que se expande sob a forma de asas. A interdição aí é dupla, uma vez que possui a onipresença desejante do imaginário infantil, mas condensada à sabedoria dos séculos. Nessa dimensão, temos um sujeito dotado de asas que o conduzem pela História, mas que são incapazes de lhe proporcionar o prazer de momentos de intensidade vivencial. O objeto único e pleno do desejo representa uma perda, portanto permanece confinado na dimensão da utopia e do imaginário. O outro torna-se então um universo estranho e inatingível, uma vez que só pode ser percebido parcialmente, fragmentariamente. As asas desse desejo voltado para a completude e perfeição passam por ele sem que haja o necessário toque. Elas estão voltadas para o futuro, no qual se encontra o sublime, compreendido como o elo entre a condição humana e a transcendência.

Faz-se necessário, então, perder tais asas. Já resgatado para a condição humana, Daniel as substitui pela percepção sensorial, iniciando seu aprendizado por uma experiência sinestésica: sente o gosto, a cor e a textura da dor ao levar o próprio sangue aos lábios. Em seguida, temos uma sucessão rápida de outras sensações: o frio, o sabor de um café, de um cigarro; o colorido das próprias roupas, da multidão de Berlim; os ruídos da cidade, o som estridente de uma discoteca.

Até então um ser pesado, mesmo portando asas, Daniel adquire uma leveza extraordinária, dada pela fluidez e pela troca do peso da imobilidade pela sensação do peso corpóreo ao deslocar-se pelo espaço. O Outro passa a ser tangível, mesmo que por aquela vitalidade primária, visceral, que Baudrillard chama de obscena. O prazer torna-se o agora, vivencial, imediato e precário e tem em Marion seu melhor signo: a massa corporal desloca-se pelo espaço, subitamente liberta de sua prisão espaço-temporal, de sua

historicidade; no trapézio, equilibra-se na tênue fronteira que separa a vida da morte; há um momento de gozo, efêmero, mas intenso.

As asas perdidas são substituídas, então, por outras. São asas do desejo que não pesam sobre os ombros dos homens, por não se encontrarem sobre eles, mas entre eles, como uma ponte que os liga. Marion não é uma mulher, apenas persona. Por contigüidade, tradição cultural, ou até mesmo determinismo biológico, corporifica a própria vida, que se apresenta como um vazio fértil, uma potencialidade de múltiplas máscaras, experiências. Um vazio que espera sentidos que serão produzidos a partir do trânsito, do deslocar-se frenético do desejo.

## ***O Trapézio e a Vertigem***

A Berlim de *Asas do Desejo*, mais que um espaço fílmico, torna-se um espaço textual sobre o qual se inscreve o discurso da inquietação do final do século XX, num palimpsesto formado por várias camadas de fragmentos. Além do muro palpável, historicamente datado, a cidade é percorrida por uma infindável sucessão de muros invisíveis, que se projetam sobre o texto/fala, sobre a ação, sobre os silêncios. Tudo parece recoberto por uma película invisível, que separa irremediavelmente o sujeito e o objeto do olhar. Em sua versão em preto e branco, a camada pesa, coloca-se ao mesmo tempo como metáfora do muro que rasga a cidade em duas dimensões ideológicas, como também da intransponibilidade de uma outra barreira: aquela que separa o público da ficção cinematográfica.

A efervescência berlinense de Wenders espetaculariza a efervescência do mundo à procura de uma nova ordem. A multidão nas ruas, a multiplicidade de estilos pessoais, de etnias, de renovação e conservadorismo dão ao perfil urbano uma dimensão extremamente dialógica. A diferença, mais do que os figurantes, é a personagem. Assim, o espaço da cidade já antecipa a queda do muro, pois potencializa a fragmentação. Em cada face angustiada ou pétrea há uma inquietação intensa, índice de uma crise também intensa no âmbito da convivência social, dos valores pessoais, da configuração político-ideológica do mundo.

Berlim não apenas contém o muro. Ela é o muro. Ou, utilizando elementos do próprio filme, assemelha-se à corda do trapézio, rasgando o espaço aberto ao movimento em duas metades inversas e semelhantes. Como uma ilha entre o bloco socialista e o

capitalista, acaba por se tornar uma condensação dos dois espaços, uma espécie de moeda conversível, que estampa em cada uma das faces uma imagem diversa. Se o cineasta, por razões políticas ou práticas, decide-se a privilegiar traços da face capitalista, isso não oblitera a presença da outra, que interfere constantemente nas cenas por meio de fragmentos entrevistados, alusões. Se pensarmos na linguagem da maneira como a psicanálise a trabalha, temos na cena urbana uma rede de significantes que ao mesmo tempo esconde e mostra. O grande recalque do muro provoca efeitos de estranhamento, quase atos falhos, que denunciam a presença daquilo que se quer escamotear.

Num momento em que se falava da desagregação do bloco socialista, a focalização de Berlim Ocidental torna-se uma sutil resposta à ingenuidade e/ou manipulação da imprensa capitalista. O universo social mostrado em *Asas do Desejo* assemelha-se a uma bolha em tensão extrema, prestes a arrebentar-se. Se os jornais estampam em manchetes a desconstrução da utopia soviética, o filme expõe as contorções da face oposta da moeda, incapaz de manter-se em equilíbrio sem o necessário contrapeso. Marion equilibra-se numa corda, entre duas plataformas frontalmente em oposição. Berlim é essa corda, portanto, qualquer movimento em falso pode provocar a queda da trapezista.

Dessa maneira, também o filme busca o equilíbrio: enquanto a linguagem verbal dos meios de comunicação de massa anunciam a desagregação do mundo soviético, a linguagem visual desconstrói a utopia ocidental. Em cada rosto há o anúncio da queda de Daniel. Mas, ao contrário do que se possa supor, essa queda nada tem de apocalíptica. Pelo contrário. Trata-se de uma queda espontânea e fértil, um resgate do sopro de vida e da esperança. Não nos esqueçamos que, para Wenders, o anjo está relacionado ao olhar infantil, à criança. Como tal, ele tende ao divino e utópico apenas enquanto recalcado, enquanto algo remetido a uma dimensão inatingível, irrecuperável. Sem dúvida, a

dimensão do narcisismo, apontada pela psicanálise, na qual não se reconhece a instância do Outro e mergulha-se na onipotência estéril.

A queda de Damiel vêm, então, trombeteada por seu próprio nome, também um exercício de condensação. A sonoridade, a princípio, nos sugere dois nomes bíblicos: Daniel (o profeta) e Gabriel (o anjo da anunciação). Ambos trazem em si um campo semântico marcado pelos indícios de um novo tempo, da instauração de uma nova ordem. Há, no entanto, uma sugestão de outra ordem, esta referente à palavra latina *daemon*, “divindade tutelar”, demônio. Pela composição que reúne positividade e negatividade, configura-se a rebelião, revertendo dessa forma o *mito da queda* cristão, que referendava a ordem e a hierarquia, a diferença minimizada por um ideal de semelhança, a cópia atrelada a um modelo oriundo da ordem do divino.

Damiel abdica de um mundo referenciado em um ideal utópico, para se integrar na teia de tensões berlinense. Nessa, as questões do fim do século XX vêm à tona, a partir da multiplicidade de muros não explícitos, muros invisíveis. As imagens os denunciam discretamente. Diferenças econômicas entre os chamados primeiro e terceiro mundos (hoje "emergentes") estão presentes principalmente pelo desfilar de figurantes de diversas etnias. Em cada traço há uma decepção, a máscara trágica de quem buscou o paraíso e nele encontrou a rejeição, o preconceito, o desemprego e a marginalidade. Também os conflitos culturais lá estão, jamais explicitados, apenas insinuados, ainda que contendo todo o potencial explosivo que os fatos comprovariam mais tarde.

Nesse contexto, a corda na qual Marion se encontra não mais se apresenta na posição horizontal, delimitativa. Agora pende, frouxa, na posição vertical. Ao invés de cortar o espaço, ela apenas marca um ponto. E gira. Quem a faz girar é Damiel, anjo criança que instaura a circularidade, a substituição de referenciais fixos pelo passeio do

olhar, pela multiplicidade de referências. Gira em torno de seu próprio eixo, nos sugerindo essa mirada que, por mais objetiva e universal que se proponha, será sempre subjetiva, parcial, atrelada ao ponto fixo em que o observador ata sua corda. Ou seja, o lugar de quem fala. Esse lugar móvel, possivelmente, marca o próprio lugar de Wenders. E também o lugar da crítica atual.

## ***A Vertigem***

Anjos continuam a sobrevoar Berlim, onipresentes em sua invisibilidade. No solo, Columbo roda pela cidade, tecendo reflexões sobre o cenário. Às vésperas da queda (de um anjo e do muro), as câmeras de Wenders e do cineasta/personagem documentam a multiplicação das fronteiras, que não separam mais povos ou ideologias, mas erguem-se como barreiras invisíveis entre os indivíduos. A dupla Berlim esfacelou-se em fragmentos móveis, que carregam atrás de si os seus próprios muros e olham-se pelas frestas, tocam-se pela superfície polida de paredes de vidro.

Em 1987, *Asas do Desejo* causou impacto porque já sugeria o impacto de petardos que explodiriam a seguir. Os movimentos advindos deles, por partirem de vários epicentros, provocariam ondas espasmódicas a se entrecroçar no espaço europeu. Espasmódicos e aparentemente paradoxais. A queda do muro fragmentou o Bloco Socialista, que unificou a Alemanha, que comprometeu a União Européia, que... Da geografia política do século XX pouco sobrou, além de mapas rotos. Sobre os retalhos, fixou-se o olhar dos analistas. procuravam entender a vertigem de velozes movimentos que não obedeceriam mais a uma ordem geral, mas deslocar-se-iam a partir de múltiplos contextos.

Os anos 90 foram marcados pelos separatismos europeus, por explosões de nacionalismos. Cadernos de política da grande imprensa não escondiam um certo grau de perplexidade frente a cada movimento. Na maioria dos comentários sempre se ressaltava o um paradoxo: enquanto a Europa se organizava para a unificação, mergulhava também

convulsivamente em conflitos internos, capazes de implodir o projeto há tanto tempo preparado e esperado.

O paradoxo, no entanto, era apenas aparente. Note-se que jamais se falou em uma unificação política e cultural da Europa, mas apenas em **econômica**. Nunca houve, por parte dos países integrantes da União Européia outra intenção que não fosse simplesmente a de formação de um bloco econômico capaz de fazer frente aos agressivos mercados norte-americanos e asiáticos. Se algo pode causar perplexidade, na conjuntura, isso diz respeito exatamente à posição da imprensa e de alguns analistas, pois o paradoxo apontado por esses mostrava-se absolutamente falso. Não podemos nos esquecer de que, tanto o marxismo como o liberalismo econômico preocupavam-se basicamente com os conceitos de **economia** e **política**, colocando as questões culturais em absoluto segundo plano.

Aliás, a respeito desses últimos, Hobsbawn, em *Nações e Nacionalismo desde 1780*, os aponta como excluídos do conceito de **nação**, em sua acepção moderna:

O significado fundamental de "nação", e também o mais freqüentemente ventilado na literatura, era o político. (...) Assim considerada, a "nação era o corpo de cidadãos cuja soberania coletiva os constituía como um Estado concebido como sua expressão política. Pois, fosse o que fosse uma nação, ela sempre incluiria o elemento da cidadania e da escolha ou participação de massa. (...) Particularmente, não há conexão lógica entre o corpo de cidadãos de um Estado territorial, por uma parte, e a identificação de uma "nação" em bases lingüísticas, étnicas ou em outras com características que permitam o reconhecimento coletivo do pertencimento ao grupo. (HOBSBAWN, 1990, p. 31-32)

Como podemos perceber, o conceito de nação oriundo da chamada "era das revoluções" afasta completamente aqueles componentes que enformam uma compreensão tradicional de nacionalismo, especialmente aquelas mais corriqueiras e freqüentemente demagógicas. Como ainda observa Hobsbawn, critérios como língua, tradição ou etnicidade, para a conceituação de nação, mostram-se "ambíguos, mutáveis, opacos e tão inúteis para os fins de orientação do viajante quanto o são as formas das nuvens se comparadas com as sinalizações de terra" (HOBSBAWN, 1990, p. 203). São, pois, convenientes para fins propagandísticos ou programáticos; ou melhor, excelentes instrumentos para a manipulação do imaginário popular.

Assim, os conflitos europeus dos anos 90 e os atuais, no Oriente Médio, apenas revelam uma necessidade de novas configurações das identidades culturais. Ou libertos de estados autoritários, ou rebelados contra os mesmos, os povos procuram se agrupar em comunidades mais homogêneas, capazes de lhes restituir independência e auto-estima. Ainda atrelados a velhos conceitos, tentam traçar fronteiras culturais a partir de demarcações geográficas, de formação de novos Estados Nacionais. Diante da mobilidade das populações, ocorrida durante todo o século XX, tais arranjos não mais se sustentam: já as características culturais se apresentam mescladas, como também torna-se impossível politicamente (a não ser em casos muito específicos), devolver as fronteiras a seus lugares anteriormente demarcados.

A busca de uma terceira via, por meio das discussões em torno do multiculturalismo, tornou-se, dessa forma, um desejo do final do século XX. Trata-se, também, de mais uma concepção "angelical", na acepção que o adjetivo tomou neste texto. A convivência pacífica de povos de culturas tão diferenciadas surgiu, assim, como uma nova utopia, em tempos que se auto-denominam pós-utópicos. Até mesmo o conceito de

"diferença", utilizado a princípio para demarcar limites de tolerância e respeito aos grupos não hegemônicos, acabou por revelar sua face perversa, ao ser apropriado por intelectuais "politizados". Tornou-se mera retórica "politicamente correta", por disseminar os chamados "estudos de minorias" que, lançando mão de eufemismos, criam guetos invisíveis, sem delimitações espaciais. Inseridas no contexto multicultural, rotuladas e com características artificialmente determinadas por discursos de instituições diversas, as chamadas minorias tornam-se fantasmas onipresentes no cotidiano, portanto **perigosos**, pois contra o invisível não existem defesas. Paradoxalmente, ao rejeitar o preconceito, as elites acadêmicas lançam mão de recursos capazes de torná-los ainda mais poderosos.

### ***Berlim, Brasil***

As referências ao contexto europeu, presentes em *Asas do Desejo*, nos parecem muito familiares, e causam um impacto bastante forte, pois dialogam com os problemas brasileiros das últimas décadas. A realidade urbana caótica possui muitas similaridades com nossas grandes metrópoles, em que os desníveis sociais criam muros visíveis e invisíveis cada vez mais sólidos. Nos pequenos grupos, reunidos por afinidades econômicas, aos condomínios fechados, sempre paira a sombra de uma sociedade dividida. Até mesmo em edifícios, vizinhos mal se conhecem, limitando suas relações a cumprimentos impessoais em elevadores e portarias. Em meio a bairros de classe média ou alta, as favelas se multiplicam, acolhendo os integrantes de um vasto contingente não absorvido pela sociedade de consumo.

Para uma delimitação mais eficaz dos desníveis sociais, e proteção de ações predatórias, os muros se multiplicam, em sua forma tradicional, ou acrescido de cercas eletrificadas, cães de guarda, vigilância permanente. Além paredes de concreto e dos

jardins bem cuidados, penetram mesmo residências adentro, sob a forma de grades de ferro, alarmes, câmeras. Bancos se protegem por meio de detectores de metal, tornando ainda mais impessoal uma das atividades mais marcada pela impessoalidade. Não interagimos mais com atendentes, caixas, gerentes. Limitamo-nos a manipular máquinas, que também possuem seus muros: as senhas de segurança, que se multiplicam cada vez mais, tornado a rotina humana atrelada à memorização de senhas numéricas ou algébricas. Mesmo sós, diante de nossos computadores, somos obrigados a levantar muros de proteção, sob a forma de antivírus, ou *softwares* capazes de impedir que *hackers* possam invadir nossa privacidade ou causar prejuízos financeiros. Como bem observar Columbo, em *Asas do Desejo*, cada indivíduo carrega em torno de si seus próprios muros.

Apesar de inúmeras racionalizações a respeito de nosso tecido social extremamente esgarçado, o medo da criminalidade cria filtros estetizantes para a miséria, a exclusão e o abandono. Tal como os anjos de Wenders, nossas elites intelectuais vêem tal realidade de forma monocromática, a partir de suas bibliotecas e sistemas metodológicos incapazes de perceber nada além de sussurros, pois recobrem realidades extremamente diferenciadas da brasileira. Em estudos e ensaios publicados na grande imprensa, encontramos quase que tão somente impressões filtradas por teorias impostas por modismos internacionais, muito semelhantes ao olhar condoído de Damiel e Cassiel. Poucos são os analistas que se atrevem a buscar um conhecimento maior a partir da experiência vivencial em comunidades de excluídos, mesmo que seja eventual ou única. Filmes, tais como *Carandiru*, dificilmente fogem a uma visão parcial e “condoída”, revelando que, mesmo quando buscam compreender grupos minoritários ou marginalizados, revelam um olhar de superioridade intelectual, ou a frieza de quem observa a partir de um ponto de vista pretensamente científico. Também lhes escapa uma compreensão mais ampla da

criminalidade, quase sempre atribuída unicamente às facções criminosas facilmente reconhecíveis, tais como o Comando Vermelho. A participação das elites no crime organizado ganha invisibilidade, a partir do pressuposto de que apenas a pobreza e a exclusão social conduzem ao crime. Como um mecanismo de autoproteção, dissocia-se a lavagem de dinheiro, a facilitação do tráfico, a organização e financiamento das operações de compra e venda de armamento e narcóticos, e até mesmo o uso “social” das drogas, de todo o processo. A assepsia dos condomínios fechados e das mansões bem guardadas oblitera uma compreensão mais abrangente dos problemas urbanos brasileiros.

Dentro de um mesmo Brasil, de uma mesma cidade, no entanto, a multiplicidade das vozes se faz mais intensa. E, quase sempre, são vozes solitárias, pois se erguem no interior de uma sociedade que apenas se interpreta, mas não busca o conhecimento das nuances e das diferenças brutais. Nas também assépticas bibliotecas, nossas elites acadêmicas olham os aglomerados urbanos que se multiplicam, buscam uma compreensão puramente teórica, mas temem romper os muros e buscar o conhecimento de um país polimorfo, que cresce e se diversifica à revelia dos programas governamentais e das soluções puramente conceituais.

A literatura brasileira dos últimos trinta anos, no entanto, nos mostra um Brasil bastante diferenciado daquele apresentado nas discussões acadêmicas. Oriundos das mais diversas classes sociais e etnias, os escritores mostram-se mais atentos a este mundo em transformação. A violência urbana explode nos romances de Rubem Fonseca; o submundo das drogas, da prostituição. Já em 1988, *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* procura deslocar a discussão intelectual de uma visão “angélica”, em uma crítica velada aos críticos que o acusavam de estar se prostituindo ao mercado, ao optar por narrativas

policiais. Nem por isso foi bem compreendido. Só mais tarde, em *Romance Negro*, seu recado chega ao público de maneira mais clara.

À época, *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* trazia muitas das questões levantadas por Wenders, além de apresentar algumas coincidências, tais como o protagonista ser um cineasta (não nomeado) e fazer de Berlim um dos espaços da obra, inclusive dando grande destaque para o muro e a divisão da cidade em Ocidental e Oriental.

Concomitantemente, escreve um conto, “Olhar”, que seria publicado em livro somente mais tarde, em *Romance Negro*, em que faz de uma temática bastante polêmica, ou seja, da crise do artista moderno que, em sua posição elitista, despreza o público, apegando-se a uma aridez física e mental. Autodenomina-se “autor clássico”, e descreve seu ritual de escrita simulando simplicidade, mas ressaltando o caráter de ritual, frisando a sacralização da obra:

Um parêntese: quando vou escrever, primeiro preparo a mesa. É uma coisa muito simples – um maço de folhas de papel artesanal de linho puro fabricado “em los talleres de Segundo Santos em Cuenca”, que recebo regularmente da Espanha (só sei escrever nele, “los papeles contienen mezclas de lanas teñidas a mano, hierbas, helechos y otros elementos naturales”) e uma caneta antiga, daquelas que têm um depósito transparente de tinta. Mais nada.  
(FONSECA, 1992, p. 62)

E numa ironia a si mesmo, conhecido por ser um dos primeiros escritores brasileiros a se utilizar de microcomputadores, completa: “Acho graça quando ouço falar em idiotas que escrevem em microcomputadores” (FONSECA, 1992, p. 62). Anteriormente, ao se declarar “clássica”, já fizera esboçara o perfil de alguém que só

consome uma arte considerada refinada, como, por exemplo, quando trato do teatro brasileiro, “aprisionado ao subúrbio sórdido de Nelson Rodrigues” (FONSECA, 1992, p. 62).

Afastado da realidade cotidiana e de seu contexto, alimenta-se unicamente de livros, música e “suflê de espinafre”, numa irônica inversão do superpoder dado a Popeye, das HQ, pois o personagem acaba sofrendo um desmaio, causado pela inanição. No delírio que se segue, escreve um poema escatológico, que o faz consultar um médico. Incitado a comer, deflagra-se então uma trama, na qual comer alimentos mais nutritivos produz uma interação entre **saber** e **sabor**, que nos faz lembrar Roland Barthes. As visitas a restaurantes não só provocam uma sensível alteração nos hábitos do personagem, como também na linguagem utilizada pelo narrador em primeira pessoa. Percebe-se um claro teor metafórico, em que Rubem Fonseca incita os escritores a buscar o **sabor** da literatura não apenas nos velhos clássicos, seqüestrados pelos tradicionalistas e legitimadores de plantão, mas fazer uma literatura mais próxima do vivencial. Fantasioso, irônico, grotesco e absurdo, “Olhar” diz mais a respeito da posição do romancista, sempre próximo ao cotidiano, que os contos de sua fase chamada documental, tão elogiada pelos críticos engajados.

Em *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (FONSECA, 1988), Rubem Fonseca vai mais além, acrescentando discussões mais abrangentes, como a legitimação da obra de arte e os bastidores do mercado editorial. Isso em um romance que, para os leitores menos afeitos a entrelinhas, pode ser lido como narrativa policial.

Temos no cineasta, protagonista, o perfil do artista narcísico, produtor de filmes feitos para si mesmo e uma minoria capaz de nele se espelhar. Aliás, o espelho se faz presente logo no início da narrativa, quando, decadente e sem emprego, fixo se olha em um

espelho de restaurante e pensa ver outro que o espiona. Também o enredo é espelhado, apesar de aparentar se duplicar em dois blocos de ação desconectados. A amarração da trama, porém, é estabelecida já nas primeiras cenas, quando uma personagem denominada Angélica (Anjos: mensageiro), em pleno Carnaval entrega ao cineasta uma coleção de pedras preciosas, ao fugir de seus perseguidores. Somente com o desenrolar do romance, poderemos perceber a importância de tal fato, e a função de elo entre os elementos do texto. Como o Anjo de Wenders, Angélica também se revela como mensageira, mas não de um mundo essencial e abstrato, mas da realidade circundante, em que o Carnaval é utilizado para o contrabando de pedras preciosas. Cumpre no romance a função de Colombo, no filme; ou seja, deflagra todo o processo de transformação e de uma queda desejada.

Os dois blocos de ação mencionados possuem uma homologia perfeita. Levado a Alemanha para realizar um filme sobre contos de Babel, acaba por envolver-se no contrabando de um suposto romance do autor russo. A insistência em comprovar a autoria o faz não entregar a obra e trazê-la ao Brasil, onde um especialista atesta sua falsidade. Nesse interim, acaba sendo seqüestrado pela quadrilha de contrabandista de pedras, na suposição de que também tem em seu poder o diamante Florentino, uma pedra de grande valor e pureza. Assim, os contos o levam à busca ao romance, e as pedras de menor valor o envolvem na busca da grande pedra. Diante da rivalidade entre os integrantes do grupo, consegue fugir, descobrindo-se em Diamantina.

Fosse um romance policial comum, Rubem Fonseca poderia parar nesse ponto, uma vez que o protagonista já participou do desenlace dos dois blocos de ação romanesca. No entanto, entabula-se um romance com Dália, uma ex-miss, que vive em função de sua beleza. Não se pode chamá-la de prostituta, pois apenas faz uso dos atributos físicos para a

subsistência, entregando-se unicamente a quem deseja. A função desse apêndice final mostra-se de extrema importância, pois, por meio do relacionamento com a mulher, o cineasta compreende que função dar à arte. Estética, valor, falsidade ou verdade são questionados.

Em sua volta ao Rio de Janeiro, procura Áureo Negromonte, carnavalesco seu conhecido, que perdia todos os concursos de fantasia por se recusar a contrabandear pedras brasileiras para a Europa em meio às alegorias. Num gesto final, atira as pedras preciosas e verdadeiras em um balaio de miçangas. Ali, todas se equivalem, sem se atentar para a falsidade ou o valor financeiro: importa o efeito final, que será puramente estético.

### *A Queda*

A contraposição entre aqueles integrados a um capitalismo predatório e os que se encontram à margem das instituições são realçados pelo conflituoso detetive de Toni Belloto; a banalização do crime e da dor mostra-se mais cruel, nas secas e impessoais narrativas de Patrícia Melo; preconceitos, conflitos culturais, identidades cambiantes, tudo se mescla em autores descendentes de imigrantes, tais como Moacyr Scliar, Raduan Nassar, Milton Ratoun. Oriundos do meio acadêmico, Isaías Pessotti e Garcia-Roza fazem de seus romances críticas bem elaboradas das análises excessivamente “angelicais” de nossa realidade.

Essa nova literatura, pouco estudada nos meios acadêmicos, focaliza com mais atenção as questões sociais brasileiras, por meio, na maioria dos casos, de uma estrutura de Romance Policial. Talvez por este motivo seja vítima de preconceitos advindos da

intelectualidade, capaz de ver produtividade literária apenas no experimentalismo expressivo herdado do modernismo. Mesmo teóricos relacionados aos denominados “conceitos pós-modernos”, pouco se referem a obras como as de Isáias Pessotti, preferindo se ater a autores de renome internacional, e as múltiplas citações de Borges, Calvino, Saramago ou Roth. A leitura ligeira de nossa literatura contemporânea faz com que obras extremamente elaboradas sejam consideradas meramente “literatura de massa”; uma visão sem dúvida ingênua, por não perceber a utilização sutil e bem harmonizada ao gênero policial de recursos estéticos complexos, tais como suportes míticos (Toni Bellotto), ou relações intertextuais com a filosofia (Garcia-Roza).

Poucos dos novos romancistas recebem atenção, e, mesmo assim, apenas pelo sistema expressivo mais denso. Temáticas altamente complexas e contemporâneas, tais como discussões sobre o estatuto da ciência e a metodologia de pesquisa (Pessotti), ou de uma nova configuração de identidade, por meio de estudos cirúrgicos das seculares relações multiculturais brasileiras (Scliar e Hatoum), são obliteradas por modelos analíticos pretensamente cosmopolitas, que buscam no contexto brasileiro sinais de uma homogeneização advinda da chamada “Globalização”. Parece-nos que, quanto mais nosso contexto cultural interno se diferencia do externo, mais se procura a semelhança; talvez por uma equivocada fusão entre uma real e inexorável globalização econômica e a complexificação de nosso universo artístico e cultural.

#### Referências Bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. *América*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DELEUZE, Giles. *A Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DOOLING, Richard. *Vítimas do Silêncio*. São Paulo: Ed. Best Seller, 1999.

FONSECA, Rubem. *Vasta Emoções e Pensamentos Imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FONSECA, Rubem. *Romance Negro e Outras Histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

HOBBSAWN, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1870*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Atena Editora, 1950.

ROLNIK, Sueli. Asas do Desejo, o cinema vôo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1989.

WENDERS, apud. CARVALHO, Bernardo. O retorno de Wenders aos céus da Alemanha, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 maio 1987.