

FACULDADES INTEGRADAS FAFIBE

ANA CARLA NOLI

**ANÁLISE DA PERSONAGEM NA OBRA ASAS DO DESEJO, DE
WIM WENDERS: O CINEMA COMO PROPOSTA DE ENSINO**

BEBEDOURO – SÃO PAULO

2010

FACULDADES INTEGRADAS FAFIBE

ANA CARLA NOLI

**ANÁLISE DA PERSONAGEM NA OBRA ASAS DO DESEJO, DE
WIM WENDERS: O CINEMA COMO PROPOSTA DE ENSINO**

Trabalho de Conclusão de Curso (monografia) apresentado às Faculdades Integradas Fafibe como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado em Letras (Espanhol e suas respectivas literaturas).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Aparecida do Carmo Frigeri Berchior

BEBEDOURO – SÃO PAULO

2010

NOLI, Ana Carla

Análise da Personagem na Obra “Asas do Desejo”, de Wim Wenders: O Cinema como Proposta de Ensino / Ana Carla Noli. – Bebedouro: Fafibe, 2010.

41 f. : il. ; 29,7 cm

Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Letras - Faculdades Integradas Fafibe, Bebedouro, 2010.

Bibliografia: f. 39-40.

1. Cinema. 2. Ensino 3. Literatura.

I. Título.

FACULDADES INTEGRADAS FAFIBE

ANA CARLA NOLI

ANÁLISE DA PERSONAGEM NA OBRA ASAS DO DESEJO, DE WIM WENDERS: O CINEMA COMO PROPOSTA DE ENSINO

Trabalho de Conclusão de Curso (monografia) apresentado às Faculdades Integradas Fafibe como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado em Letras (Espanhol e suas respectivas literaturas).

Orientador: Prof^a. Dr^a. Aparecida do Carmo Frigeri Berchior

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador : Prof^a. Dr^a. Aparecida do Carmo Frigeri Berchior
Faculdades Integradas Fafibe – Bebedouro-SP

Membro Convidado: Prof. Ms. Alexandre S. Campos
Faculdades Integradas Fafibe – Bebedouro-SP

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho aos verdadeiros amantes das artes. Aqueles que diante de tantos empecilhos tiveram a coragem de assumir sua preferência, ir adiante e trazer à humanidade novos olhares, e novos mares a mergulhar e navegar. Dedico a esses homens e mulheres, grandes ou pequenos, exaltados ou esquecidos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por me dar a possibilidade da existência, com todas as suas sensações e possibilidades.

Agradeço à minha mãe que, com tanta paciência, incentivou os meus sonhos e os meus devaneios.

Agradeço ao meu pai, que me deu a possibilidade de completar meus estudos no ensino superior.

Ao meu irmão Giordano Bruno, que me trouxe a possibilidade de sonhar.

A minha irmã Ana Fernanda, que me fez continuar, mesmo a vida não sendo como eu previa.

A minha irmã Ana Paula, que me ensinou a enxergar a vida pelos olhares da realidade.

Ao meu sobrinho Giovanni, a maior alegria da minha vida.

Ao meu namorado Marcos Vinícius, pela paciência incondicional em todos os momentos.

Aos meus companheiros de sala, principalmente ao quarteto (fantástico, digo de passagem), que me trouxeram as mais diferentes experiências.

Ao meu professor Rinaldo, que conseguiu me mostrar o significado pleno da palavra educador.

A minha orientadora Cidinha, que fez com que meu trabalho fluísse de maneira prazerosa, mostrando traços da arte que nenhuma outra pessoa conseguiu me mostrar.

Agradeço à vida que me tem dado tanto
deu-me dois olhos que, quando os abro,
perfeitamente distingo o preto do branco
e no alto céu, o seu fundo estrelado
e nas multidões, o homem que eu amo.
(PARRA, 1966)

RESUMO

O presente trabalho pretende discutir a presença da personagem na obra cinematográfica *Asas do desejo* (1987) do diretor Wim Wenders. Levando em conta os pressupostos que o cinema utiliza e o contexto histórico em que o filme se insere, serão analisadas as personagens principais e a importância delas dentro da trama. A obra trabalhada apresenta em sua espacialidade a Berlin do pós-guerra e seus conflitos. Tais conflitos tendem a modificar o espaço e, conseqüentemente, as próprias personagens. No terreno das complexas relações presentes na sociedade atual, temos de um lado, a literatura e a possibilidade de "revelar" mais que a visualização; de outro, o fascínio pela imagem visual e a riqueza do movimento contida no cinema. Nesse sentido, a pertinência desse estudo deve-se a experiência da leitura literária pela ótica de outra arte, no caso a cinematográfica, que, pela sua complexidade, acentua a necessidade de averiguar o processo artístico presente no corpus escolhido. Como as artes citadas possuem fortes ligações, ambas contêm elementos narrativos que podem ser analisados a partir dos mesmos conceitos de enredo, tais como personagem, tempo, espaço, e outros. Será analisado o poema *Livre!* do simbolista Cruz e Sousa, e este será comparado com a obra cinematográfica já citada; assim ficará clara a relação que se pode estabelecer entre o cinema e a arte da palavra. O estudo pretende também apresentar e discutir o potencial didático do cinema a ser explorado no ensino de literatura no segundo grau. Para alcançar tal objetivo, serão utilizadas principalmente as obras de Gaston Bachelard.

Palavras-chave: Wim Wenders. Personagem. Cruz e Sousa. Ensino.

ABSTRACT

The present work intends to discuss the presence of the character in the cinematographic production "Wing of Desire" (1987) of the director Wim Wenders. Considering the assumptions that the cinema uses and the historical context in which the film is inserted, the main personages and the importance of them inside of the film will be analyzed. The worked production presents in its place the Berlin of the postwar period and its conflicts. Such conflicts tend to modify the space and, consequently, the characters themselves. About the matter of the complex relations present in the current society, we have on the one hand, the literature and the possibility of "reveal" more than the visualization; on the other, the fascination for visual image and richness of movement contained in the cinema. Accordingly, the relevance of this study is due to the experience of reading literature from the perspective of another art, in the case the cinematographic one, that, for its complexity, it accents the necessity to inquire the present artistic process in the chosen corpus. As the cited arts mentioned have strong links, both contain narrative elements that can be analyzed from the same concepts of plot, such as character, time, space, and others. The poem "Livre!" of the allegoric poet Cruz and Sousa will be analyzed, and will be compared with the cinematographic production already quoted; therefore it will be clear the relation that may be established between cinema and the art of word. The study also intends to present and to discuss the didactic potential of the cinema to be explored in the education of literature in high school. To reach such objective, shall be used primarily the works of Gaston Bachelard.

Keywords: Wim Wenders. Character. Cruz e Sousa. Education.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ANÁLISE DA OBRA.....	13
1.1 Sobre o diretor e a obra	13
1.2 Teoria da personagem	15
1.3 Damiel e os anjos.....	17
1.3.1 Marion	20
1.3.2 A queda	23
1.3 Cassiel e o escritor	24
2 DAS ASAS DO DESEJO À LIBERTAÇÃO EM CRUZ E SOUSA.....	27
2.1 Cruz e Sousa e o simbolismo.....	27
2.2 Das Asas do Desejo à Cruz e Sousa: uma comparação poética	28
3 UTILIZAÇÃO DO CINEMA NAS AULAS DE LITERATURA.....	34
3.1 Cinema na sala de aula	34
3.2 Cinema e a crítica literária	35
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS.....	39

INTRODUÇÃO

O Ensino Médio no Brasil está mudando. A consolidação do Estado democrático, as novas tecnologias e as mudanças na produção de bens, serviços e conhecimentos exigem que a escola possibilite aos alunos integrarem-se ao mundo contemporâneo nas dimensões fundamentais da cidadania e do trabalho. (Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio, 2000)

O nosso país realmente está modificando, cultura, formas de pensar e de aprender, formas de viver. A escola, sendo o maior responsável na educação formal, cultural e moral do jovem, deve acompanhar o caminhar das mudanças que uma nova sociedade, mais tecnológica e dinâmica, trás.

A partir desse pensamento, os Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio, de 2000, fundamenta que:

A formação do aluno deve ter como alvo principal a aquisição de conhecimentos básicos, **a preparação científica e a capacidade de utilizar as diferentes tecnologias relativas às áreas de atuação.** Propõe-se, no nível do Ensino Médio, a formação geral, em oposição à formação específica; o desenvolvimento de capacidades de pesquisar, buscar informações, analisá-las e selecioná-las; a capacidade de aprender, criar, formular, ao invés do simples exercício e memorização.

As diferentes tecnologias citadas acima são referentes às novas mídias que surgiram a partir dos anos 80 e que hoje são declaradas como recursos de massa, usados pela maioria das pessoas não só no Brasil, como no mundo. Incluem-se, portanto, o rádio, o computador, a televisão, o vídeo-cassete, o DVD, entre outros, que surgem, como o *blu-ray*.

É importante lembrar que esses novos recursos tecnológicos têm muito a acrescentar no ensino, pois são mais familiares aos educandos. Porém, o bom uso desses é de extrema pertinência, pois muito ligado também ao lúdico, os recursos podem dispersar o aluno do verdadeiro sentido da educação.

A televisão, usada para materializar o conhecimento, é de grande valia em praticamente todas as áreas. Focando a área artística, o instrumento citado, pode ser usado como ponte para levar o cinema para a sala de aula. O cinema, se utilizado adequadamente, é um aliado do processo ensino aprendizagem, principalmente na área de literatura.

Desde os primórdios as imagens acompanham a humanidade, definindo os contornos das distintas identidades estéticas que fazem parte do modo como nos vemos e nos reconhecemos. A partir de então, o ser humano tem registrado estas imagens, através de outras artes e principalmente do cinema, possibilitado pelo avanço tecnológico.

Levando em conta que a evolução do cinema não se deu apenas de maneira técnica, mas também de maneira artística, tendo suas vanguardas e suas influências, construindo sua história em cada país de uma maneira diferente, pode-se reforçar a idéia de que ele é realmente de grande valia no ensino atual de literatura, de maneira intertextual.

O cinema alemão, por exemplo, é fortemente marcado pela influência de tendências artísticas e vanguardas plásticas, levando em conta o histórico beligerante da nação. A partir do final da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha acompanha o desenvolvimento de sua arte cinematográfica, que se dá pela forte influência artística das vanguardas que estão nascendo, como o expressionismo. A Europa do pós-guerra está em plena dinâmica cultural e Berlin se torna um grande centro de encontros e discussões.

Com a entrada de Hitler na história do país, o cinema sofre uma brusca censura. Apesar de o governo dizer que se interessava pelo aperfeiçoamento da Sétima Arte, pequeno foi o seu desenvolvimento. Nessa época apenas a cineasta Leni Riefenstahl se destaca, com filmes que exaltam o governo nazista e o povo alemão.

Com a queda do governo ditatorial, filmes de fácil acesso intelectual são os mais produzidos e os mais assistidos pela população. Cineastas cansados desse ritmo fraco da Sétima Arte e percebendo a ausência de uma perspectiva crítica no cinema assinam o *Manifesto de Oberhausen*, em 1962, com o objetivo de recriar a cinematografia do país, nascendo assim o chamado *Cinema Novo*.

Ernst Wilhelm Wenders, mais conhecido como Wim Wenders, é considerado um dos ícones desse cinema, junto com Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Volker Schlöndorff e outros.

Com vários filmes aclamados pela crítica, Wenders realiza, em 1987, uma de suas obras-primas, *Asas do Desejo*. O filme mostra a disputa do efêmero com o divino e é uma reflexão da existência humana aos olhos do diretor ao jogar com cores, sons e cenários da Berlin do pós-guerra.

Em um texto sobre cidade e cinema, Wenders discute a possibilidade dos espaços vazios como lugares que contam histórias, ou seja, “aquilo que se quer mostrar, isso que se quer ter na imagem, explica-se pelo que se deixa fora dela” (WENDERS, 1994, p. 180).

Nesse sentido, o cinema pode ser definido como uma exposição imagética e sensível de idéias, uma espécie de arte que se conduz através de conceitos cognitivo-afetivos, tornando visuais e móveis uma verdade temporalizada. Portanto, como instrumento ativo do desenvolvimento cognitivo, o cinema apresenta em nossos dias toda a sua potência como conceito pedagógico, podendo assistir os alunos dentro do conceito básico de Ensino e Educação:

A educação deve transmitir, de fato, de forma maciça e eficaz, cada vez mais saberes e saber-fazer evolutivos, adaptados à civilização cognitiva, pois são as bases das competências do futuro. Simultaneamente, compete-lhe encontrar e assinalar as referências que impeçam as pessoas de ficar submergidas nas ondas de informações, mais ou menos efêmeras, que invadem os espaços públicos e privados e as levem a orientar-se para projetos de desenvolvimentos individuais e coletivos. (DELORS, 1998, p. 82).

O principal objetivo deste trabalho é fazer um estudo sobre o cinema e suas relações íntimas com a arte da palavra, e provar que elas existem, e são sólidas. Mostrar que essa relação pode ser usada como forte ferramenta no ensino de literatura no ensino médio também será uma vertente trabalhada. Para isso, o filme de Wenders terá uma análise com bases literárias de suas personagens, e, após isso, será feita uma comparação com um poema simbolista do autor Cruz e Sousa.

O simbolismo, com toda a sua sonoridade, sensações e musicalidade, possui uma gama grande de aspectos para comparar com o filme em questão, que se apresenta lírico e de grande peso poético. A análise do poema também será feita de maneira estrutural, para que possa se provar os aspectos ditos acima.

Após isso, uma reflexão sobre o uso do cinema em sala de aula será feita, a partir dos dados que serão utilizados e relacionados em ambas as obras artísticas.

1 ANÁLISE DA OBRA

1.1 Sobre o diretor e a obra

Ernst Wilhelm Wenders, conhecido como Wim Wenders, nasceu em 14 de agosto de 1945, ano do término da Segunda Grande Guerra. Nascido em Düsseldorf, Alemanha, estudou Filosofia e Medicina quando jovem, mas largou esses ofícios para estudar cinema em sua terra e, ao mesmo tempo, pintura na França. Em seu trabalho, sempre tematiza a solidão, a alienação e personagens em crise, explorando seu subconsciente e seus questionamentos. Precursor do Cinema Novo alemão, seus filmes são muito metafóricos; dentre eles, o mais famoso é “Asas do Desejo”.

O enredo do filme citado se baseia na história de dois anjos que são amigos e se encontram para trocar experiências vividas com os homens. Um deles mostra-se muito interessado nas sensações humanas das quais os anjos são privados, principalmente a do contato. Este indivíduo segue uma trapezista e se apaixona por ela, aumentando sua necessidade de conhecer o universo humano. Seu amigo anjo acompanha, na maior parte do tempo, um escritor idoso, que sempre especula sobre assuntos da humanidade.

As personagens que terão enfoque nesta pesquisa, portanto, são os anjos, o escritor e a trapezista.

Considera-se o contexto histórico de uma Berlim em reconstrução após a Segunda Guerra Mundial, o recém-findado e violento governo ditatorial. Quando o avanço das tropas soviéticas se torna massacrante para o povo alemão e Hitler se suicida em 1945, o regime Nazista desmorona. As cidades estavam semidestruídas, os portos impraticáveis, as grandes fábricas fora de operação e eram enormes as perdas humanas. A Alemanha estava arrasada.

Não é de se espantar que os alemães se refiram ao ano de 1945 como o “ano zero”, aquele no qual começaram a reconstruir os escombros físicos, econômicos e sociais da Alemanha.

Berlim, a capital, torna-se um espelho de acontecimentos sociais, políticos, econômicos e bélicos dentro do país. A cidade é dividida em Berlim Oriental e Ocidental, espaço em que o povo alemão é bruscamente separado dentro da ideologia da Guerra Fria, como indica Serge Cosseron (1995, p. 7):

Os Alemães precisaram de quatro anos para sair do pesadelo em que a derrota nazista os mergulhara. Vencidos, ocupados por potências estrangeiras, divididos, exauridos, condenados pela História e pelos sobreviventes do genocídio, seu destino dependia da vontade dos Aliados. As divergências que minaram a aliança antinazista e desembocaram na guerra fria constituíram excelente oportunidade para que os alemães, tanto no Oeste quanto no Leste, reivindicassem o direito a um papel ativo no novo jogo internacional.

Uma Berlim que se faz quase irreconhecível, até mesmo aos olhos de seus habitantes, torna-se cenário da obra cinematográfica de Wim Wenders, em que os personagens estão intimamente ligados ao contexto histórico.

Já no começo da película, filmagens panorâmicas da capital são apresentadas. No filme elas se mostram a partir de um avião que logo pousará na cidade. Em seguida, entra-se na “vida” e se ouve os pensamentos de pessoas comuns, que vivem nessa metrópole: seus anseios, suas revoltas, seus questionamentos. A partir daí se percebe que o espectador é apenas receptor de informações vividas pelo anjo Damiel, que será o interceptor neste enredo.

As visões panorâmicas se dão em várias partes do filme, com o efeito de sensação de levitação, que sempre foi reservado aos anjos. Damiel se apresenta no começo do filme com asas, para que anuncie a existência angelical; e esta é enfatizada com a sensação de vôo, com seus diálogos sobre a condição humana e por não ter a habilidade do contato.

Antonio Dimas (1985, p. 5) discorre sobre a importância do espaço, nas narrativas, e atenta para o fato de que esta categoria pode estar intimamente ligada ao desenvolvimento da trama, concepção que ocorre no filme em análise:

[...] Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura, etc. É bem verdade que, reconhecemos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante.

No caso do filme, uma Berlim arrasada, onde os anjos acompanham o desenrolar da história, estará intimamente ligada aos personagens, que se mostram saudosistas, e procuram por uma metrópole e por habitantes que existiram e que

agora parecem outras pessoas, trancadas dentro de si mesmas. O personagem será um reflexo do cenário que se mostra vazio e dividido, no caso, pelo Muro de Berlim.

1.2 Teoria da personagem

Tanto o conceito de personagem, como o de sua função, estão extremamente vinculados à reflexão sobre os modos de pensamentos e existências. Aristóteles, o primeiro crítico a versar e refletir sobre a personagem, em sua obra “Poética” considera que essa instituição do texto aparece como reflexo da pessoa humana e que, ela como construção, obedece às leis particulares que regem o texto.

Ao obedecer às leis que regem o texto e a própria literatura ficcional, Aristóteles discorre sobre o conceito de *verossimilhança interna de uma obra*: os detalhes de um texto não seguem o raciocínio da realidade em que se vive, mas da própria obra em que estão inseridos: “não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário” (p. 177).

O cinema trabalha na trama também com a *verossimilhança interna*, pois muitos dos acontecimentos não seriam plausíveis em uma ótica racional, mas são vistos de maneira natural pelos espectadores.

Vendo os personagens da obra sobre a ótica da teoria de Geörgy Lukács (apud BRAIT, 1985, p. 40), o herói problemático da película é Damiel. Este, por sua vez, quebra as regras impostas pela sociedade divina, virando humano, mesmo tendo consciência do valor de ser anjo. Lukács encara essa forma de narrativa como sendo o lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo cheio de convenções. O herói está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo em que vive.

Para R. Bourneuf e R. Ouellett (apud BRAIT, 1985, p. 48), a obra é como um sistema e contribui para a existência da personagem e, no caso, o personagem Damiel, *agente da ação*. E. Soriau e W. Propp (apud BRAIT, 1985, p. 50) propõem uma subdivisão nessa categoria, que enquadra o personagem na condição de *condutor da ação*: aquele que impulsiona a ação, que pode nascer de um desejo, no caso a metamorfose que ele sofre, virando humano. A personagem Marion entra também como *agente da ação*, na subdivisão de *objeto desejado*, pois ela é a força de atração, o desejo visado por Damiel. Já o personagem Cassiel, enquadra-se na

subdivisão de *adjuvante*, pois ele auxilia Daniel. O Senhor já é considerado uma *personagem com função decorativa*; apesar do tom pejorativo, essa caracterização de personagem se mostra inútil à ação, mas não à obra.

Na construção de cada personagem há recursos que possibilitam a análise para reconhecimento das características de cada uma. Para isso é necessário que seja encontrado no texto os detalhes e índices que o narrador disponibiliza para o leitor.

Na comparação entre cinema e literatura, diz Beth Brait que “assim como não há cinema sem câmera, não há narrativa sem narrador” (1985, p. 53). De tal forma, para se analisar as personagens cinematográficas, é necessário fixar-se nos detalhes que a câmera, as cenas, os planos e os diálogos colocam. Brait ainda diz que “de acordo com a postura desse narrador, ele funcionará como um ponto de vista capaz de caracterizar as personagens”; reforçando a idéia de que as imagens, com todos os seus pressupostos, e as falas irão carregar ideologias.

O narrador, observador da história, pode se apresentar em primeira ou terceira pessoa. No caso da película estudada o narrador posiciona-se em terceira pessoa, pois não há necessariamente uma personagem que conta a história: quem dá as imagens é realmente a própria câmera. Brait versa: “o narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e a materialização dos seres que a vivem” (Ibid., p. 56). Isso mostra que apesar da realidade que o filme traz e retrata, por ser uma filmagem de seres humanos reais, quem tem, nas mãos, a construção da história é a câmera e quem a opera, direta ou indiretamente, dependendo do filme. Assim sendo, o narrador terá uma postura de construção da narrativa e, conseqüentemente, da personagem, em que:

[...] a composição do espaço, o desenho do ambiente, a caracterização da postura física da personagem e a utilização do discurso livre para expressar os pensamentos e as emoções dessa criatura combinam-se de forma harmônica, construindo progressivamente o saber da personagem e do leitor. (Ibid., p. 55)

Brait também vai dizer que, como técnica para tornar o texto mais verossímil, o narrador de terceira pessoa utilizará do maravilhoso e do fantástico:

[...] recorre ao sonho ou à aparição maravilhosa como formas de dramatização que permitem representar a intensidade de um conflito interior, dimensão que em princípio estaria fora do alcance de uma externa, de um foco narrativo puramente exterior. (Ibid., p. 56)

Dentre os gêneros literários conhecidos (lírico, épico e dramático) o filme se enquadra no dramático; para Wolfgang Kayser:

temos diante de nós um drama sempre que, num espaço especial, <<*personae*>> (de *per-sonare*) apresentam, por meio de palavras e gestos, um acontecimento. O que se oferece por esta maneira é também determinado pelos mesmos três elementos básicos, tal qual como o mundo que o épico expõe: pelo evento, pelo espaço e pela personagem (1976, p. 273).

Portanto percebe-se na película que Damiel, no espaço da cidade de Berlim, apresenta, por meio de diálogos, pensamentos e atitudes à ação de virar humano. Notam-se também esses três pilares: personagem, espaço e ação, andando juntos e entrelaçados para que a trama seja sólida, compreensível e interessante.

Kayser, ainda sobre esse assunto, vai separar o gênero dramático nos dramas de personagem, de espaço e de ação. A película de Wenders possui características das três subdivisões, que são apresentadas em momentos distintos da obra.

O anjo Damiel é uma personagem complexa e o filme gira em torno de seus pensamentos, seus desejos e suas decisões. Assim sendo, como diz Kayser, a unidade do texto reside na figura (Ibid., p. 277). Considerando-se que a unidade do filme também foca a principal decisão de Damiel, sua transformação, pode ser considerado um drama de ação, onde “o evento se torna portador da estrutura, criador da tensão temporal e senhor de todo o mundo dramático”. Para complementar, o espaço utilizado na película, uma Berlim desgastada, ligada diretamente com o sentimento do povo alemão, que está sozinha, se fechou em si mesma, carrega características de um drama de espaço, que se apresentam, na maioria das vezes, como dramas históricos: “foi principalmente como drama histórico que se realizou o *drama de espaço*”, demonstrando traços como “abundância de figura e cenários, [...] deleite em quadros líricos, o gosto de discursos retóricos” (Ibid., p. 35).

1.3 Damiel e os anjos

A personagem principal, sendo um anjo, apresenta-se muitas vezes com asas. Para Gaston Bachelard elas são “sinais alegóricos do vôo” (1990b, p. 76); assim, muito se falará sobre o ato de voar, subir e cair. Para o autor “são as asas as que mais participam do que é divino” (Ibid., p. 68), o que, na película, reitera a figura do anjo já existente em nossa cultura.

Para a cultura alemã, o ato de voar tem identidade com liberdade, restituindo ao pássaro, por exemplo, essa contemplação de liberdade por poder voar, tendo para isso, até um pensamento entre o povo alemão: *frei wie der Vogel in der Luft* (livre como um pássaro no ar).

No filme, como em várias lendas, histórias e mitos, tanto religiosos, populares e outros, os anjos se apresentam como figuras eternas, com toda a literariedade da palavra, pois sempre existiram e sempre existirão. Jean Lescure (apud BACHELAR, 1990b, p. 70) diz sobre os pássaros que eles fazem uma “viagem imóvel em que as horas não soam mais, em que a idade já não pesa”. Aqui, empresta-se esta concepção aos anjos.

A criação dos anjos teria ocorrido antes da criação do mundo e dos humanos, pois os anjos conhecem a história de nossa civilização, desde o primeiro homem. Pensando que a “pureza do ar que é realmente criadora, essa pureza deve criar [...] o mais puro antes do material” (BACHELAR, 1990b, p. 71). No filme os anjos dialogam: “Você se lembra da manhã em que surgiu o bípede na savana [...] nossa tão esperada imagem. Sua primeira palavra foi um grito.” (WENDERS, 2007, 62’21”)

O personagem Damiel é um anjo e na maioria das vezes se apresenta acompanhado com um de seus semelhantes chamado Cassiel. Os anjos, por sua vez, podem ouvir os pensamentos humanos. Estes pensamentos, junto com alguns diálogos do filme e suas imagens, formam o psicológico das personagens, como nos indica Salles Gomes (1968, p. 108):

[...] o romancista passa a utilizar diálogos após longas passagens narrativas. É precisamente esta a maneira dos filmes falados [...] isto é, depois de sequências sem fala, mais ou menos longas, irrompe o diálogo. A palavra é pois, nesses casos, usada exclusivamente em diálogos de cena.

A relação de Damiel com as crianças é muito afetiva. No filme, apenas as crianças podem ver os anjos. Apesar disso, a empatia deste personagem com os menores parece que vai além. As primeiras cenas do filme já mostram o personagem anjo sendo visto por crianças. A obra de Wenders também começa com um poema sobre crianças e seus pensamentos (2007, 32’):

Quando a criança era criança, andava balançando os braços.
Desejava que o riacho fosse rio, que o rio fosse torrente, e essa
poça, o mar. Quando a criança era criança, não sabia que era
criança. Tudo era cheio de vida e a vida era uma só. Quando a
criança era criança não tinha opinião, não tinha hábitos, sentava-se
de pernas cruzadas, saía correndo, tinha um redemoinho do cabelo e
não fazia pose para as fotos.

Observando a rua, logo no começo do filme, Damiel acompanha uma gestante e seu marido dentro de uma ambulância. Em seguida, são inúmeras as cenas em que ele aparece visto perto de crianças; uma em especial irá levá-lo até um circo, cenário de extrema relevância para o andar da trama e onde uma criança tenta conversar com ele.

Os anjos frequentam bibliotecas e acompanham aqueles que estão em busca do conhecimento. Os anjos Damiel e Cassiel são cumprimentados pelos seus semelhantes. Além dos pensamentos dos seres humanos, ou seja, dos seres mortais que pairam no ambiente, também existe uma música de fundo, agradável e, ao mesmo tempo, imponente, semelhante a um canto gregoriano. Ela parece agradar e relaxar os anjos, como mostra Cassiel e Damiel ao fecharem os olhos e, como se tentassem sugar a essência da música, ficam imóveis. De acordo com Bachelard “o devaneio começa [...] fazendo ouvir uma música cristalina” (1997, p. 49). A música no filme é uma metáfora da sensação, onde se observa o lado humano dos anjos, pois as sensações através dos sentidos são características dos humanos.

Na primeira cena da biblioteca fica claro que existem vários anjos no ambiente. É também neste momento da obra que os espectadores percebem que o contato dos anjos com o mundo humano é limitado; isto é provado na tentativa de Damiel em pegar uma caneta e, por sua condição, pega apenas sua “essência”, não interferindo diretamente no objeto, em sua parte física.

Ficam evidentes, também, as interferências que os indivíduos divinos podem fazer em uma cena próxima à da biblioteca, em um metrô. Daniel se aproxima de um homem que possui pensamentos pessimistas em relação a sua vida e, com um som de harpa, este começa a repensar seus próprios pensamentos, a partir de uma aparente ajuda do anjo. A relação entre a harpa e o anjo se estabelece no filme como em várias obras: com referenciais religiosos. A harpa é um instrumento de som harmônico e estético, o que combina com as ações benéficas dos anjos, anunciando o ato divino e bendito. É, portanto, um objeto simbólico e mitológico, estabelecendo sua relação com os anjos dentro do filme.

Algumas interferências dos anjos, para suavizar a condição humana, são apresentadas, tais como uma situação em que um senhor acidentado espera ajuda e Daniel lhe passa pensamentos felizes, de lugares, pessoas queridas, etc. Estes pensamentos continuam com o anjo depois que ele sai de perto do acidentado, o que já se indicia a influência do humano no divino. Cenas de vista panorâmicas aparecem e, sentado numa grande estátua de um anjo, Daniel se mostra pensativo. A estátua e Daniel se materializam: um assume o outro, o que plasma o divino que se eterniza no terreno, representativo da estátua: anjo e humano, em sua postura pensativa. Mais um indício dos procedimentos estéticos adotados na obra que levam aos índices de humanização do anjo.

1.3.1 Marion

É no circo que Daniel verá Marion pela primeira vez. Uma bela acrobata, que ensaiando no trapézio com uma roupa com asas, prende seu olhar. No primeiro momento ele não se mostra mais interessado na moça do que em qualquer outra pessoa que observou; porém o clímax de seu ensaio, quando ela se joga e faz acrobacias no trapézio, que é a primeira cena colorida do filme, chama a atenção de Daniel. Para Gaston Bachelard “a *subida* é o sentido real da produção de imagens, o ato positivo da imaginação dinâmica” (Id., 1990b, p. 94).

Marion por se apresentar com asas e fazer movimentos que iludem e dão a impressão de que está flutuando já apresenta a personagem como próxima a Daniel, que é um anjo. Para Bachelard o “movimento de vôo dá imediatamente, numa abstração fulminante, uma imagem dinâmica perfeita, acabada, total. A razão

dessa rapidez e dessa perfeição é que a imagem é dinamicamente bela” (Ibid., p. 65).

A primeira cena que aparece colorida é o ápice do ensaio de Marion, onde apenas esta personagem aparece retratada, “o vôo deve criar sua própria cor” (Ibid., p. 66), e é isso que acontece com essa elevação da personagem. De acordo com Martins (1998, p. 144):

Em *Asas do Desejo* as imagens da história do circo e o momento em que Damiel transforma-se em homem passam a ser coloridas, pois são a parte objetiva do filme, apesar de no conjunto tratar-se de ficção, há mais realismo no presente das imagens coloridas que nas em p&b, que revelam o ponto de vista do anjo [...] Porque a presença do circo é apresentada do ponto de vista humano, de Marion – as cores, os objetos, as pessoas – o que os deixa mais próximos da realidade [...]

É, portanto, a primeira personagem que consegue quebrar a visão unilateralista que a obra mostra até então, em que predomina o olhar do anjo (preto e branco). Sendo assim, há um jogo de cenas, onde Marion se materializa em anjo em seu salto, e Damiel se materializa em humano, aparecendo uma cena colorida onde a acrobata está presente.

A segunda cena que se apresenta em colorido também mostra Marion, que está se vestindo e fazendo malabares. Esta é antecedida por uma outra em que Damiel ouve seus pensamentos e, quando estes cessam, a película ganha cor. É como se o anjo saísse de cena e única visão seria a da acrobata.

A personagem de Marion é interiorizada e reflexiva sobre sua vida, “o pensamento é feito do ser criador por seu movimento” (Ibid., p. 79). Marion, no caso, a partir da sua tentativa de subir em seus movimentos acrobáticos, cria e dá forma aos seus pensamentos, tanto que o movimento da subida é logo precedido de pensamentos reflexivos sobre sua própria vida, seu andar e seu destino. Seus pensamentos possuem uma estrutura lógica e se assemelha a diálogos. Possui fortes sentimentos de medo, de vazio, de felicidade, mas não parece demonstrá-los, apenas os sente e reflete sobre eles, dentro da utilidade em sua vida (WENDERS, 2007, 28’20’’):

Momentos como este serão uma bela recordação em dez anos. O tempo cura, mas e se o tempo for a doença? É como se as vezes

tivéssemos que nos curvar para continuar vivendo. Vida, um olhar basta. Vou sentir falta do circo.

Estes pensamentos são “escutados” por Daniel e assim a personagem da artista se mostra totalmente, não há segredos, e eles se unem ainda mais. Esta é a metáfora do trapézio, que faz com que Marion se aproxime do divino, enquanto Daniel se humaniza, no movimento entre o céu e a terra.

Já na primeira cena em que Marion aparece é anunciado que o circo será fechado. A perda desse ambiente para a personagem é como a perda do lar. Sente que é mais um sonho, um projeto não realizado; logo pensa em suicídio, mas acaba por se colocar limites. Vê-se que o jogo entre ascensão e queda está presente no filme constantemente. Neste momento, Marion busca pelo suicídio, a ascensão ao universo de Daniel, enquanto ele próprio deseja descer.

Daniel, após a queda, encontra-se com Marion. Agora, Daniel é humano, e, portanto, não pode mais ouvir os pensamentos da acrobata. Ela se mostra à vontade e em vez de pensar, ela se abre, e é como se ele estivesse escutando seus pensamentos. No momento deste encontro, Marion faz um grande discurso; suas falas não são desconexas, mas têm a mesma estrutura lógica de seus pensamentos, que foram mostrados anteriormente.

O encontro também é marcado pela música imponente que o antecede, pois eles estão em um *show* de *rock*. A música fala de um homem que é apaixonado por uma mulher que mora no andar de cima de seu apartamento e que suas lágrimas chegam até ele pelos vãos do teto:

Ela mora no quarto 29/É o quarto bem acima do meu/Eu começo a chorar/Eu a ouço andar/Andar de pés descalço sobre as tábuas do assoalho/Nesta noite solitária/Eu a ouço chorar também/Suas lágrimas caem/Elas passam pela rachadura/Caem no meu rosto e na minha boca/Dela, até a eternidade. (Ibid., 112’38’’)

Essa música marca a metáfora da mulher impossível, do amor impossível, vivido por Daniel, enquanto ele era anjo, além de marcar a visão de Daniel e de sua existência de anjo. A melodia é acentuada e tem um tom apocalíptico, pois antecede a cena em que os dois se encontrarão, marcando um suspense através da composição, ou seja, antecede o clímax.

1.3.2 A queda

Gaston Bachelard diz em sua obra *O Ar e os Sonhos* que “tudo que se eleva desperta para o ser, participa do ser. Inversamente, tudo o que se abaixa se dispersa em sombras vãs, participa do nada” (1990b, p. 75). Contrapondo esse pensamento, Wenders vai mostrar um Damiel muito mais participativo de seu ser e dos seres em sua volta quando humano, ou seja, quando abaixado.

A humanidade acompanha uma metáfora certa sobre o ato da queda, onde “o medo de cair é um medo primitivo” (Ibid., p. 93). Neste aspecto, o cair para Damiel significa realizar a opção correta e próspera.

A cena em que Damiel assume sua decisão de se tornar um ser humano é antecedida por uma retrospectiva do nascimento do mundo, da água, dos animais, da humanidade, da guerra; eventos que foram testemunhados pelos amigos anjos. Em seguida, ele só aparece acompanhado de Marion; principalmente em um *show* de *rock*, onde a música apresentada é extremamente tocante e melancólica. Sensação intimamente ligada aos sentimentos de vazio existencial, que pairavam depois da Segunda Guerra em Berlim.

A passagem de anjo para humano ocorre ao lado do famoso Muro de Berlim, mostrando mais uma vez que as personagens estão intimamente ligadas ao momento histórico bélico já vivido na capital. Além disso, as imagens externas estão sempre intimamente ligadas às motivações da queda: “as imagens da queda tem uma riqueza de associação; o poeta lhes associa circunstâncias inteiramente externas” (Id., 1990b, p. 92). A metáfora do muro marca a passagem considerada intransponível entre anjo e humano. Além disso, seu amigo Cassiel também acompanha a transformação e o ajuda até o final da trama.

Cassiel também passa pela experiência da queda, porém de maneira dolorosa. Ele não consegue ajudar um rapaz que se suicida ao seu lado. Cassiel percebe que seus pensamentos estão inquietos e desconexos, por essa razão lhe dá atenção. Porém o rapaz subitamente salta, sem tempo para ajudá-lo.

Após esse episódio, Cassiel se joga ao inexistente, talvez na tentativa de também suicidar-se. As sequências que precedem essa ação são caóticas, onde aparecem cenas de guerra, brigas, crianças, escadas de metrô e seu próprio rosto, numa fisionomia assustada e, ao mesmo tempo, complexa; o espaço se torna caótico assim como a consciência da personagem. E para Bachelard a queda “deve

ter *todos os sentidos* ao mesmo tempo: ser simultaneamente metáfora e realidade” (Ibid., p. 93). A partir daí, Cassiel também passa por uma mudança, diferente da de Damiel, porém mais profunda: ele se mostra agoniado e vê sua existência de maneira severa, como se não tivesse valor, pois quando caímos “alguma coisa permanece em nós que nos tira a esperança de ‘tornar a subir’, que nos deixa para sempre a consciência de ter caído. O ser afunda em culpabilidade” (Ibid., p. 95).

E para serenar e lavar as feridas, há um novo recomeço, que se materializa na metáfora de purificação, dada para a vida, “uma gota de água poderosa basta para criar um mundo, [...] é um embrião; dá vida a um impulso inesgotável” (Id., 1997, p. 10). É essa a proposta do filme em narrar o nascimento da Terra mostrando um rio, um novo caminho. Além disso, a água se oferece “como um símbolo natural para a pureza” (Ibid., p. 139), que se avista no recomeço, em uma nova condição. Isto é, o batismo do anjo em humano.

1.3 Cassiel e o escritor

Cassiel, em sua primeira cena, aparece contando as experiências humanas, presenciadas por ele, no dia. Primeiro ele apresenta dados técnicos da aurora, do crepúsculo, da lua e de alguns rios. Após, relembra fatos históricos que aconteceram no mesmo dia, porém em anos passados. Começa então a descrever atos existenciais: um homem que caminha por uma estrada vazia e olha sobre os seus ombros para o nada; uma pessoa com pensamentos suicidas que escreve cartas de despedida e depois consegue conversar com um soldado inglês fluentemente; um preso, antes de dar uma cabeçada na parede, diz “agora”; um condutor de trem que ao parar em uma estação anuncia “Terra do Fogo”, ao invés do nome correto; nas colinas um senhor lê os clássicos a um menino, que se mostra interessado.

As experiências narradas por Damiel demonstram um contato com situações novas: uma transeunte que decide tomar chuva conscientemente; a surpresa de um professor ao ver uma explicação de um aluno sobre o brotar de uma samambaia; uma cega que apalpa um relógio.

Apesar de toda a sensibilidade com as cenas anunciadas, Cassiel apenas se mostra interessado na observação e não na experimentação das sensações das cenas narradas, diferente de Damiel, que se encanta com elas. Esse parece aceitar a condição divina da observação e não espera mais nada de sua existência mortal.

Ouve e aceita também as agonias de Daniel, que se mostra cansado da imortalidade e curioso pela mortalidade.

Cassiel se aproxima das pessoas que possuem reflexões sobre o passado, influenciando o presente, como o senhor idoso que viveu em uma Alemanha diferente e hoje faz comparações. Também se aproxima de um homem que, dentro de um carro, comenta sobre como os alemães ficaram depois que a guerra acabou.

Esse homem fala sobre as fronteiras que existem entre as propriedades e as que existem entre os alemães (WENDERS, 2007, 45'06''):

Cada morador ou proprietário perdura seu nome na porta como um escudo e analisa o jornal como se fosse um líder mundial. O povo alemão se dividiu em Estados equivalentes ao número de cidadãos. E esses estados individuais são móveis. Cada um leva o seu consigo e pede pedágio a quem entrar. Isso apenas para a fronteira, mas, para ter acesso ao interior desses estados, é preciso ter senha.

Nesse tempo, uma Berlim arrasada é mostrada. As falas do cidadão evidenciam a preferência de Cassiel pelas pessoas com mais vivência e com reflexões históricas acerca do mundo, ao analisar o povo alemão a partir dos acontecimentos de seu país.

Cassiel acompanha um senhor na maior parte do filme, antagonizando a preferência de Daniel, que é pelos mais novos. O idoso, de acordo com seus pensamentos, foi um contador de histórias e depois as escreveu e sente que, mesmo com idade avançada, existem palavras saindo de seu interior, buscando forma. Cassiel o encontra em uma biblioteca. Esse senhor é um conhecedor das histórias do mundo e de Berlim e está sempre refletindo sobre os séculos que passaram. Cassiel se identifica com essa personagem, pois ela possui pensamentos reflexivos sobre o andar da humanidade, assim como os anjos.

Esse conhecimento fica claro em uma cena em que o senhor se aproxima de um grande terreno vazio e começa a se lembrar de como era esse lugar antes da guerra. Ele se lembra de uma praça, uma tabacaria, um café. Lembra-se das sensações que aquele lugar lhe trazia em outras épocas, as pessoas que por ali passavam. Comparando a Alemanha como sua casa, para Bachelard: “Essa casa está distante, está perdida, não a habitaremos mais, temos certeza, infelizmente, de que nunca mais a habitaremos” (1990a, p. 75).

O vazio deste lugar remete ao vazio e à solidão que vive a Alemanha, uma Alemanha dividida, resignada e calada aos acontecimentos do mundo. Ao mesmo tempo, esse vazio remete aos sentimentos do escritor ao ver lugares já frequentados virarem apenas lembranças. Bachelard diz:

Com um passo solitário, devaneando, [...] logo sentimos que *descemos a um passado*. Ora, para nós não há nenhum passado que nos dê o gosto do nosso passado, sem que logo se torne, em nós, um passado mais longínquo, mais incerto, esse passado enorme que já não tem a data, que já não sabe as datas de nossa história. (Ibid., p. 96)

O país em que o escritor vive, diz ele, é um país dos contos, um lugar desconhecido para muitas pessoas, pois só a maturidade, a experiência, a insistência, faz com que se visitem lugares antes não conhecidos. Apresenta-se, portanto, como um escritor clássico, dizendo que só os caminhos antigos e de Roma podem levar a algum lugar.

2 DAS ASAS DO DESEJO À LIBERTAÇÃO EM CRUZ E SOUSA

2.1 Cruz e Sousa e o simbolismo

No final da década de 1880, repercutiram no Brasil as primeiras influências do movimento simbolista francês. Porém, seu início oficial se deu em 1883, com o lançamento dos livros *Missal* e *Broquéis*, do poeta Cruz e Sousa.

A escola simbolista contraria o naturalismo, realismo e parnasianismo, aproximando-se mais de algumas tendências românticas. De acordo com Candido e Castello:

Não aceitando a separação entre sujeito e objeto, entre artista e assunto, para ele [simbolismo] objetivo e subjetivo se fundem, pois o mundo e a alma têm afinidades misteriosas, e as coisas mais díspares podem revelar um parentesco inesperado. (1968, p. 128)

O poeta simbolista não traça, portanto, um contorno firme dos objetos e sentimentos descritos. Utiliza “o recurso de aproximar-se da sua realidade oculta por meio de tentativas, que a sugerem sem esgotá-la” (Ibid., p. 128). Isso mostra como se contrariam dos parnasianos, tão interessados na forma consistente e completa. Isto mostra que os simbolistas buscam o sinestésico, que se materializa pela música, pelos contornos indefinidos, pelo sensorial.

No Brasil destacaram-se, dentro da escola simbolista, dois grandes escritores: Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimarães. Cruz e Sousa utilizou características parnasianistas apenas na forma, com o esforço da transcendência poética, que parece prolongar o verso em antenas votadas para um mundo essencial, além do cotidiano. Ele também influenciou “nos mais jovens, ao lado de vários estrangeiros [simbolistas]” (Ibid., p. 129).

Cruz e Sousa tem como característica principal uma potência verbal. Possui um “verbalismo requintado e oratório, o senso exaltado da melodia da palavra, o poder criar imagens de grande beleza” (Ibid., p. 297). Além disso, trabalha muito com a cor branca e suas derivações, sendo seus poemas muito sensoriais, devendo muito à filosofia da poesia. Sua forma predileta era o soneto.

Os poetas da escola simbolista “buscaram ritmos mais musicais e insinuantes, tornando-os eficazes por meio de certos recursos expressivos, como a atenuação e deslocamento das tônicas” (Ibid., p. 129). Além disso, seu vocabulário é

peculiar, “adaptado aos temas prediletos da morte, do distanciamento, das cerimônias litúrgicas, das paisagens vagas cheias de cisnes, lagos e luas, envoltas em neblinas e em ressonâncias” (Ibid., p. 129-130).

O uso de símbolos religiosos também marca as obras simbolistas; não correspondendo a convicções religiosas, esses símbolos acentuam o mistério e o espiritualismo presentes no texto, às vezes tendendo para o esotérico. Isto se liga, sob certo aspecto, ao próprio nome do movimento, que sugere “o uso quase iniciatório da palavra ‘símbolo’, correndo para dar maior imprecisão a um rótulo já por si inconveniente. Com efeito, toda poesia é de algum modo simbólica” (Ibid., p. 130). Os poetas foram assim chamados, pois “em lugar de descrever com precisão, alegavam que cada coisa exprime mais ou menos claramente uma realidade oculta de que seria mera exteriorização simbólica” (Ibid., p. 130).

Apesar dessas características, o simbolismo possui uma riqueza inesgotável, sendo considerado o “movimento mais rico e variado do que outro qualquer na literatura moderna” (Ibid., p. 128).

2.2 Das Asas do Desejo à Cruz e Sousa: uma comparação poética

No poema “Livre!”, o poeta trabalha principalmente com a liberdade, onde esta só pode ser plena se o ser estiver livre do envolto da matéria humana, que ele chama de “matéria escrava”. Esse pensamento contrapõe-se à idéia de liberdade trabalhada no filme de Wenders, em que as sensações e a liberdade somente possuem vínculos com o humano, em sua corporeidade. Fato que as sensações específicas, exclusiva desse corpo, não seriam possíveis aos anjos, por estarem limitados a uma existência sem sentimentos, apenas de curiosidade e questionamentos.

Em sua estrutura, o poema classifica-se em um soneto, contemplando dois quartetos e dois tercetos, sendo esta uma forma utilizada muito no classicismo e no parnasianismo; o soneto, no geral, “contém um tema tratado de maneira condensada” (GOLDSTEIN, 2001, p. 21). O quarteto, que é usado nas duas primeiras estrofes, possui um sentido completo dentro de seus versos (Ibid., p. 21). Isso fica claro, pois na primeira estrofe o autor versa sobre ser livre do envolto

humano, da parte física, e na segunda estrofe sobre ser livre dos sentimentos humanos inferiores.

Apesar de ser simbolista, Cruz e Sousa utiliza o soneto, o que referencia uma influência do parnasianismo. Para salientar o tom do clássico, os versos são decassílabos, com rimas interpoladas e emparelhadas, além do vocabulário erudito:

Livre! Ser livre da matéria escrava,	(A)
Arrancar os grilhões que nos flagelam	(B)
E livre, penetrar nos Dons que selam	(B)
A alma e lhe emprestam toda a etérea lava.	(A)
Livre da humana, da terrestre bava	(A)
Dos corações daninhos que regelam	(B)
Quando os nossos sentidos se rebelam	(B)
Contra a Infâmia bifronte que deprava.	(A)
Livre! bem livre para andar mais puro,	(C)
Mais junto à Natureza e mais seguro	(C)
Do seu amor, de todas as justiças.	(D)
Livre! para sentir a Natureza,	(E)
Para gozar, na universal Grandeza,	(E)
Fecundas e arcangélicas preguiças.	(D)
(SOUSA, 2001, p.120)	

As rimas (A) estão interpoladas nos dois quartetos. Na primeira estrofe elas são rimas ricas no critério gramatical, pois *escrava* e *lava* são adjetivo e substantivo respectivamente; na segunda estrofe também são rimas ricas, sendo um adjetivo e um verbo que estão rimando. As rimas (B) estão emparelhadas e são rimas pobres no critério gramatical, sendo todos verbos, tanto na primeira como na segunda estrofe.

As rimas (C) e (E) são rimas emparelhadas e pobres, pois são advérbios e substantivos respectivamente. As rimas (D) estão interpoladas entre a penúltima e

ultima estrofe, fazendo rimas pobres no critério gramatical, onde temos dois substantivos.

Todas as rimas externas do poema são ricas no critério fonético, pois o efeito sonoro inicia na vogal da sílaba tônica da palavra, fazendo com que a musicalidade do poema seja marcante, fluindo no compasso e no ritmo.

O poema possui rimas internas, como na primeira estrofe, com os verbos “arrancar” e “penetrar”, e na segunda com “sentidos” e “daninhos”. O poeta também segue uma sequência de sons no poema, utilizando, nos segundos versos, das duas primeiras estrofes, palavras que rimam, no caso “grilhões” e “corações”. Isso acontece também nos terceiro versos dos dois quartetos, com palavras com sons parecidos em “Dons” e “sentidos”.

Existe, no começo de cada estrofe, a repetição da palavra “livre”, às vezes procedida de um ponto de exclamação. O poema, portanto, enfatiza como é bom ser livre, e os sentimentos fortes que isso trás aos seres.

Isso traz mais musicalidade ao poema, juntamente com algumas assonâncias e aliterações, como no verso “Quando os **nossos** **sentidos** **se** rebelam”, onde o som da consoante esse, fica evidente, além do som das vogais o e e. Outro exemplo está no verso “Para **gozar**, na **universal** Grandeza” onde o som da consoante ze também se evidencia, além da vogal a. Esta sonoridade, que leva a uma proximidade com a música, no poema, também está presente no filme. Músicas instrumentais atravessam as cenas de maneira marcante, principalmente naquelas de maior teor psicológico e existencial. No poema a sonoridade também acompanha esses aspectos do eu-lírico, onde as rimas e os recursos sonoros dão a sensação da própria liberdade, do estado de espírito divino.

São utilizados no poema verbos no infinitivo e no presente, significando que ser livre é um almejo, uma aspiração que está próxima, ou já está se realizando. Há a utilização do *enjambement*, como no exemplo: “[...] Dons que selam / a alma [...]”. Isso demonstra a fluência do poema e do estado de liberdade que o indivíduo se encontra.

O eu-lírico vê o corpo do ser humano como realmente um envolto, que pesa ao espírito, limitando-o: “Ser livre da matéria escrava, / Arrancar os grilhões que nos flagelam”. Utilizando o substantivo “grilhões” o poeta deixa claro que o corpo é realmente uma prisão, que “flagelam” os humanos.

O poeta utiliza da maiúscula alegorizante na palavra “Dons”, deixando claro que ser livre depende do libertar-se do corpo material, pois é na alma que reside a essência humana. Esses dons emprestam à alma uma “lava etérea”, ou seja, um combustível sublime, celestial, divino, que será consequência da nossa libertação. Gaston Bachelard diz que “As imagens da elevação é que são verdadeiramente positivas” (1991a, p. 282).

No filme, o anjo Damiel tem seu impulso vital como humano pelas sensações novas, suas descobertas, inclusive em relação ao amor. Portanto, o sentimento advindo das experiências vividas traz a necessidade de outros acontecimentos. Essa idéia não contraria o poema em análise, pois as sensações e os sentimentos são consequência direta das qualidades das personagens, principalmente quando estas são aplicadas em ações dentro da obra, sempre trazendo alguma emoção ou impressão.

O eu-lírico se refere ao envolto humano como um peso novamente no verso: “Livre da humana, da terrestre bava” e fala do sentimento humano, que seria bem mais hostil que os dos seres divinos: “[livre] dos corações daninhos que regem / [...] / Contra a infâmia bifronte que deprava”.

Demonstra também que os sentimentos humanos são instáveis, imaturos: “Quando os nossos sentidos se rebelam”. Essa idéia está acoplada ao sentimento de evolução que os seres angelicais possuem, e que os seres humanos nunca possuirão. Isso não condiz com a idéia do filme, pois um anjo, já de sentimentos estáveis e maduros virou um ser humano, também estável, apesar de ter vontade de sentir a metamorfose sentimental que os humanos convivem diariamente.

O poeta usa o período “livre para andar mais puro” para definir o estado do ser quando alforriado da matéria humana. Considera, portanto, que o corpo humano, de tão sujo, transforma sua alma, em vã e, a partir da libertação do corpo, aparece a essência da alma. Há, também, a aproximação entre alma e natureza, não sendo esta apenas fauna e flora, mas, também, a providência, o equilíbrio existencial do universo como um todo. Inclui aqui também o tema do amor, que será mais nítido com a alma libertada. Ligando dois sentimentos prazerosos o eu-lírico enfatiza mais uma vez que o corpo é realmente algo ruim, pesado e carregado de dor.

No filme, o corpo humano é considerado a porta de entrada para as sensações humanas, o que se apresenta como um estágio bom, da condição humana. O contato com a natureza, de maneira efetiva e sensorial, também só se

mostra possível após a queda do anjo, como sentir o vento, a água; porém o contato com a natureza no sentido abordado no poema, do equilíbrio do universo, não contradiz o filme, pois os anjos sabem dos mistérios da humanidade e entendem a sua harmonia.

O eu-lírico usa os verbos “sentir” e “gozar”, ligados à liberdade do ser. O verbo “sentir” está ligado ao substantivo “Natureza”, em que se observa novamente a maiúscula alegorizante, enfatizando a importância da natureza e a fonte abundante de sensações que se ligam a ela. O verbo “gozar” se liga com o substantivo “preguiças”, que é mais uma sensação, que só pode ser aproveitada com a alma totalmente livre e em paz.

Ele cita essas preguiças como sendo “fecundas” e “arcangélicas”. O termo “fecundas” dá idéia de procriação, de capacidade de criação, sendo uma preguiça que nunca acaba, que se recria, eterna. O termo “arcangélicas” faz referência ao divino, aos arcanjos. Livre do envolvimento humano o eu-lírico é capaz de sentir o mesmo que um indivíduo divino, tendo uma vida próxima ou igual a esses.

O tema da queda é tratado nas duas obras em questão. No filme, a queda é almejada pelo anjo, pois lhe trará o benefício das sensações e dos sentimentos. A queda no poema é tratada como “queda para o alto” (BACHELAR, 1990b, p. 106).

Isso acontece, pois o eu-lírico se apresenta com “desejo intenso de subir ao céu com um movimento que se acelera” (Ibid., p. 106). Esse desejo é causado pela idéia de libertação propiciada pela subida ao divino, com toda a carga de valores dinâmicos que essa ação proporciona.

Bachelard diz que “A queda do céu não tem ambigüidade. O que se acelera é então a felicidade” (Ibid., p. 107); essa idéia dialoga diretamente com a poesia de Cruz e Sousa, em que os sentimentos puros e benditos são cada vez maiores; quanto mais liberto o ser estiver, mais divino ele será. Essa gradação existe para tornar mais palpável essa queda para o alto. O azul do céu pode ser considerado um abismo, profundo, sem fim. Isso porque o subir e o descer nas obras analisadas são metáforas da intensidade das sensações, sendo essa de intensidade ilimitada, quanto mais profunda, mais a alma avança: “a altura adquire tal riqueza que aceita todas as metáforas da profundidade” (Ibid., p.107).

No poema a palavra “preguiças” mostra um traço humano, dentro de uma vida divinizada. No filme, apesar do anjo ter virado humano, traços de sua personalidade e de seu perfil psicológico não se modificam com a queda. Nestes casos, é

importante notar o aparecimento do ser híbrido, que mesmo com uma mudança psicológica brusca, guarda traços de sua essência: “algo em nós se eleva quando alguma ação se aprofunda – e que, inversamente, algo se aprofunda, quando alguma coisa se eleva. [...] somos duas matérias num único ato” (Ibid., p. 109).

3 UTILIZAÇÃO DO CINEMA NAS AULAS DE LITERATURA

3.1 Cinema na sala de aula

A utilização do cinema em sala de aula é um procedimento considerado novo, levando em conta que a história da educação é milenar.

O cinema ao se tornar comercial e abraçar a massa popular com os pequenos cinemas, filmes em canais abertos e VHS no mercado, o seu maior propósito passou a ser a diversão de seus espectadores. Isso então, é fomentado pela possibilidade de lucro, pois o retorno financeiro era significativo para os produtores, que se focavam na bilheteria e na venda da marca do filme, com pequenos objetos, livros, souvenir, etc... Há filmes que depois de mais de trinta anos ainda vendem sua marca e rendem muito aos seus produtores e criadores.

Apesar de muitos filmes serem lançados, apenas com a finalidade de entreter o público, muitas películas de grande valor artístico são feitas em todo o mundo. Pouco ou muito exaltadas, elas ainda existem e também movimentam um grande valor pecuniário. Ainda assim, os filmes puramente comerciais criaram uma cultura de que o cinema tem apenas a serventia do lazer e da distração. Essa cultura é passada dos pais para os filhos com muita facilidade e é visto em nosso país com muita frequência.

Um filme pode ser visto por vários motivos e para várias finalidades, como acontece em qualquer outra expressão artística, em que o público se envolva. Porém não pode haver restrições a uma única motivação, isso empobrece o telespectador e pode frustrá-lo quando em contato com alguma obra mais valorosa, pela falta de contato. Essa postura acaba afetando uma cultura e todo o seu povo, dentro de seu país.

A escola, portanto, no começo da utilização do cinema se viu diante de um grande problema: o desinteresse do aluno e sua visão distorcida sobre o cinema. Estas características acabam por tornar a utilização dessa mídia um problema e não mais uma solução, em sala de aula. Com professores despreparados, sem conhecimento e competência necessária para trabalhar com uma arte tão abrangente, se perdiam com os alunos na procura da eficácia da utilização das películas e seus assuntos.

Além disso, os professores tentaram encontrar no cinema uma solução para um problema de raízes mais profundas na sociedade, e isso só agravou mais ainda sua utilização:

Uma das justificativas mais comuns para o uso do cinema na educação escolar é a idéia de que o filme “ilustra” e “motiva” alunos desinteressados e preguiçosos para o mundo da leitura. [...] esta idéia deve ser problematizada. Em primeiro lugar, o desinteresse escolar é um fato complexo, envolvendo aspectos institucionais, culturais e sociais muito amplos. (NAPOLITANO, 2008, p.15)

Todo o potencial da sétima arte pode ser explorado quando o professor trata o filme como parte essencial da aula e transmite isso aos alunos, já vem com suas considerações prontas, com uma aula sólida. Todo esse potencial abrange a parte social, artística, ética dos alunos e muitas outras.

Trabalhar com o cinema em sala de aula é ajudar a escola a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada, pois cinema é o campo no qual a estética, o lazer, a ideologia e os valores sociais mais amplos são sintetizados numa mesma obra de arte (Ibid., p. 11)

A utilização do cinema nas aulas de literatura é considerada hoje muito útil, mas ainda, passam por problemas, como os citados acima. O desinteresse dos alunos e a docência despreparada arcam com uma aula que em nada contribui para o processo ensino aprendizagem. É de extrema necessidade se aprofundar e estudar o tema tratado, sempre instruindo os alunos, mostrando a importância de parâmetros artísticos e onde encontrá-los.

A ligação entre cinema e literatura é muito ampla. Muitos aspectos podem ser tratados em um filme apenas. Não é necessário apresentar filmes adaptados de obras literárias, para que se tenha a serventia apenas dos alunos conhecerem a “história” do livro. Pode-se ir mais longe.

3.2 Cinema e a crítica literária

A literatura e o cinema são artes que se aproximam em muitos aspectos. No começo, o cinema apenas registrava fatos com as câmeras, não tinham narrativas, ou até mesmo uma linha de raciocínio: eram apenas imagens.

Com o tempo, essa visão foi se modificando, começaram a se registrar fatos, e surgiu o documentário cinematográfico. Após uma longa busca por uma linguagem individual, o cinema consegue criar “escrituras narrativa e a relação com o espaço” (BERNADET, 2006, p.33).

Inicialmente o cinema só conseguia dizer: isto acontece (primeiro quadro), e depois: acontece aquilo (segundo quadro), e assim por diante. Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer “enquanto isso”. (Ibid., p.33)

A partir deste momento crucial do cinema, as filmagens começam a contar histórias, possuindo assim, vários aspectos das narrativas literárias. Com a câmera captando imagens, ela é considerada o narrador em terceira pessoa, que mostra os acontecimentos de uma época, ou de uma vida.

Falando de acontecimentos, a câmera vai utilizar cenários e criar, conseqüentemente, um espaço dentro da trama, que poderá ser analisado e relacionado com outros elementos narrativos; além de trabalhar o tempo, cronológico ou psicológico.

Utilizará também personagens, com toda a carga psicológica que ele possuir; poderá utilizar ferramentas narrativas, fazendo com que o filme traga mais emoção ou não. Optar por uma narrativa linear ou trabalhar com diálogos, dentre vários aspectos inerentes ao próprio código cinematográfico e que também, no aporte narrativo, são os que se revelam na literatura.

O cinema trabalha com as artes visuais, e a literatura com a arte da palavra, levando isso em conta fica claro que em muitos elementos não cabe comparação, uma vez que cada arte tem seu código específico, o que gera os seus procedimentos artísticos.

Porém nos dias atuais, na crise da modernidade, a palavra perde espaço para a imagem e, sendo assim, partindo do cinema para exemplificar alguns recursos narrativos, pode inclusive contribuir, dependendo da metodologia utilizada, para a inserção do discente à leitura.

Toda a análise de personagem feita no primeiro capítulo exemplifica a gama de conteúdo que pode ser tratado em um filme bem escolhido, além da proposta de compará-la com uma obra literária, como no caso do segundo capítulo. Essa iniciativa por parte do professor com certeza tornará o processo ensino aprendizagem mais interessante.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra cinematográfica *Asas do Desejo* teve sua análise pela ótica literária de maneira efetiva. A utilização de teorias sobre a personagem coube no estudo e cumpriu seu papel em uma análise propícia e adequada. Cada personagem analisado mostrou as facetas de uma Berlim destruída, perdida, em busca de uma nova identidade. O psicológico das personagens mostrou de maneira clara a necessidade de reencontro com o lugar que viviam e consigo mesmas; para que decisões fossem tomadas.

A busca pelo desconhecido, materializada pelo suicídio, pela queda, enfatiza ainda mais o desencontro da consciência de cada uma das personagens. As vontades se encontram no que até então era ignorado.

A sonoridade do filme, presente em vários momentos, aponta metáforas que ampliam a compreensão da obra, enfatizando a diferença entre o mundo dos anjos e o dos humanos. A cor se mostra metáfora do sensorial, em que apenas os humanos são portadores do sentir, do enxergar colorido, enquanto o mundo dos anjos é preto e branco. O entendimento das funcionalidades do universo, a sabedoria que beira à criação do mundo faz que o sentir seja desnecessário aos seres que precisam vigiar e ajudar a Terra.

A comparação com o poema de Cruz e Sousa ilustra o filme de forma contrária, onde as verdadeiras sensações estão perto do divino. Essa comparação prova como é possível o diálogo entre duas artes que utilizam linguagens diferentes, mas que fazem valor às mesmas ferramentas, que trazem sensações e emoções ao leitor/espectador. Com essa comparação funcionando de maneira efetiva, observam-se novas formas do ensino de artes, no caso da literatura, através de outras linguagens. O ensino assim se torna mobilizador e inovador, com capacidade de gerar, nos alunos, o contato com a arte.

O homem escreve sobre seu tempo, suas convicções, seus interesses e seus ideais. A literatura é a história da humanidade escrita de maneira lírica e poética, refletindo o seu contexto, e se atualizando a cada novo leitor/espectador.

Nesse sentido, a literatura como arte se mostra fundamental para a educação e a formação de cidadãos, podendo, inclusive, dialogar com outras artes.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*, Trad. Eudoro e Souza. Lisboa, Guimarães, s.d.

BACHELARD, Gaston. *A água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: M. Fontes, 1997.

_____. *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: M. Fontes, 1990a.

_____. *O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação do Movimento*. São Paulo: M. Fontes, 1990b.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio & CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira – II: do Romantismo ao Simbolismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

COSSERON, Serge. *Alemanha, da divisão à reunificação*. São Paulo: Ática, 1995.

DELORS, J. (org). *Educação, um tesouro a descobrir*. São Paulo: Unesco, 1998.

Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio:
<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/blegais.pdf>, 2000.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1985.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GOLDESTEIN, Norma. *Análise do poema*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1976.

MARTINS, Índia Mara. *A paisagem no cinema de Wim Wenders*. Campinas: UNICAMP (Instituto de Artes), 1998. (mestrado em multimeios).

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o Cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2008.

SOUSA, Cruz e. *Os melhores poemas de Cruz e Sousa / Seleção de Flávio Wolf de Aguiar*. São Paulo: Global, 2001.

WENDERS, Win. *A paisagem urbana*. Cidade: revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23, 1994.

_____. *Asas do Desejo*. Roteiro: Peter Handke e Wim Wenders. Produção: Anatole Dauman e Wim Wenders. Intérpretes: Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sander, Curt Bois, Peter Falk. São Paulo: Europa Filmes, 2007. DVD (127 min.), color.