PARA SABER O QUE NENHUM ANJO SABE: A EMERGÊNCIA DA ESTESIA EM “ASAS DO DESEJO”, DE WIM WENDERS

RESUMO

O presente artigo analisa o percurso do anjo em “Asas do Desejo”, como ilustração da “chegada ao mundo da sensibilidade”, nos termos proposto por Landowski. A Semiótica Sensível de Eric Landowski forma a base teórica principal para tal estudo, focando-se a seguinte análise na cena metonímica, reproduzida pelo diretor, que retrata a passagem de anjo para homem. Em paralelo, a adaptação produzida por Brad Silberling anos depois, e denominada "Cidade dos Anjos", é levantada em comparação, considerando aspectos sociais, culturais e econômicos que guiaram sua produção.

PALAVRAS-CHAVE: Presença, Condição Humana, Sociossemiótica, Landowski.

1. INTRODUÇÃO: Entre Anjos e Humanos

Se, conforme Landowski (2005), o sentido surge da interação entre o texto e o sujeito que o lê, é necessária tal interação para oportunizar a apreensão de sentido. O componente sensível, que interfere nessa apreensão, é importante item na análise do sentido, devendo ser recuperado e valorizado junto à instância do inteligível. Foi proposto pelo mesmo autor o conceito de “união” como forma alternativa de compreensão à interação, diferindo do muito utilizado conceito que parte da noção de junção (Greimas). Landowski (2005) caracteriza “união” como co-presença interativa reconhecida como apta a fazer sentido, no ato, e a criar valores novos.

> (...) o mundo se apresenta como uma *totalidade que faz sentido*: é de nosso próprio ‘estar no mundo’ que nasce imediatamente para nós a possibilidade que haja sentido para nós, no plano vivido. (...) O desejo de que tratamos se forma, ao contrário, por inteiro *na própria relação* com o outro, sem se fundar em nada de exterior ou de anterior a ele: um desejo *com*, que somente se sustenta, entre corpos-sujeitos, pela sua co-presença (...)
>
> LANDOWSKI, Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa, 2004.

No filme *Asas do Desejo*, de 1987, Wim Wenders usa a figura do anjo para retratar e problematizar a condição humana na sociedade pós-moderna. Traz anjos humanizados que andam pela Berlim Ocidental do final dos anos

1980, ouvem os pensamentos de homens e mulheres, são vistos apenas por crianças e anotam situações atípicas, raras, por eles testemunhadas.

O anjo observa as ações e ouve os pensamentos humanos. A humanidade é apenas um pequeno recorte para esse que vivenciou a história mesmo antes da história começar.

> Você se lembra da manhã em que surgiu o bípede na savana? Com capim grudado na testa, nossa tão esperada imagem. Sua primeira palavra foi um grito. Foi "ah", "oh" ou somente um gemido? Pela primeira vez, fomos capazes de rir. Rir desse homem. E, através do grito desse homem e seus seguidores, aprendemos a falar. Uma longa história.
>
> Anjos conversam sobre o surgimento da humanidade – filme *Asas do Desejo* (1987).

O que há de interessante nesse espécime que o distingue dos demais? A fala, a experimentação, os comportamentos, as escolhas e imposições? A identificação com sua imagem e semelhança (atendo-se apenas ao filme, e não a posicionamentos religiosos) por parte do anjo em relação ao homem se faz em âmbitos estético/visual e comportamental. Com o humano o anjo aprendeu a falar, a ver as coisas de forma diferente. Sempre observador, sempre coadjuvante.

> É ótimo ser espírito e testemunhar por toda a eternidade apenas o lado espiritual das pessoas. Mas, às vezes, me canso dessa experiência espiritual. Não quero pairar para sempre. Quero sentir um certo peso que ponha fim à falta de limite e me prenda ao chão. (...). Toda vez que participamos foi apenas fingimento. Lutamos com alguém e fingimos deslocar o quadril. Fingimos pegar um peixe. Fingimos sentar nas mesas, beber e comer.
>
> Anjo Dammiel em conversa com anjo Cassiel – filme *Asas do Desejo* (1987).

O "fingir" descrito pelo anjo Dammiel se refere ao posicionamento passivo deste perante situações não vividas, somente testemunhadas. Essa passividade com a qual é caracterizado o anjo se relaciona à condição humana na sociedade pós-moderna. Após a Revolução Industrial, a aceleração do ritmo de trabalho, a grande quantidade de informações disponível (em especial de caráter publicitário), a competitividade no mercado de trabalho e nas relações profissionais, dos bens de consumo e a decorrente estética industrial

precipitaram uma sociedade pautada na individualidade e na busca frenética pela acumulação e no “Ter” em detrimento do “Ser”.

Neste cenário, a descontinuidade das identidades isoladas, auto-centradas, torna-se contínua; o isolamento dos sujeitos contemporâneos os torna iguais. E a incapacidade dos indivíduos de encontrar saídas em novas formas de socialização que não as legitimizadas pela sociedade de consumo só fez aumentar a passividade de seus “agentes”. No filme, temos então que os personagens anjos constituem uma espécie de alegoria narrativa ao papel dos homens, que pelos primeiros são amparados. Problematiza-se a busca pela reintrodução do sentir na vida contemporânea.

O encantamento com as possibilidades da encarnação, do “estar no mundo”, atinge o anjo Dammiel de forma impactante. O contato com um homem que o fala sobre as maravilhas da materialidade se une à condição de anosmia da personagem Marion; garçonete/trapezista, desorientada profissional e pessoalmente, que gera identificação no anjo, também em estado anestésico de sensibilização. Ele se vê nela, e ela nele. Estão, ambos, em estado de suspensão.

Dammiel, assim, decide tornar-se humano numa cena construída por Wenders para figurativizar o acionamento da sensorialidade humana, com a instauração do sentir. Neste estudo, busca-se demonstrar como Wenders retrata a questão da emergência de um mundo ressemantizado, refletinho, em última análise, sobre a condição humana na contemporaneidade.

A análise da condição estésica representada partirá da Semiótica, que é a teoria que aborda a produção do sentido, e em especial a contribuição da Sociossemiótica de Landowski. A intertextualidade entre os filmes *Asas do Desejo* e, sua refilmagem, Cidade dos Anjos se relaciona e se traduz em caminhos distintos.

2. O olhar de Win Wenders

Acho importante aproximar o cinema de autor das outras formas que existem de se fazer cinema, senão, esses filmes não conseguirão existir.

WENDERS, “Cahier du Cinéma” 448, 1991.

Sendo um dos diretores mais influentes do mundo e um dos grandes renovadores do cinema nos últimos 30 anos, Wim Wenders foi um dos protagonistas do Novo Cinema Alemão. Propunham, esses, uma radical revolução estética, ainda que sua obra se aproximasse do cinema americano. E mesmo dialogando com a cinematografia western (faroeste) e noir, representações simbólicas da nacionalidade americana, Wenders carregava em seus trabalhos sua herança cultural, em especial o já mencionado romantismo alemão.

A Nouvelle Vague foi um movimento artístico do cinema francês em meados dos anos 1960. Conforme Galera (2013), tal movimento se iniciou com os jovens que discutiam o papel do autor de um filme e a importância da individualização pelo olhar próprio deste autor. “O conceito que surgia observava os pensamentos do autor, e principalmente seu estilo. (...) desenvolveriam a ideia do cinema de autor, do diretor como *autor* de um filme.” O chamado cinema de produtor, que atende prioritariamente às demandas comerciais e visa entreter, torna-se, nesse caso, um cinema de diretor, introspectivo, sutil, crítico.

> Um filme faz parte da luta ideológica, da cultura, da arte da sua época. Deste modo encontra-se ligado a numerosos aspectos da vida situados fora do texto do filme, e isto origina toda uma série de significações que, tanto para o historiador como para o homem contemporâneo, são por vezes mais importantes que os problemas propriamente estéticos.
>
> LOTMAN, Yuri. Estética e semiótica do cinema. Lisboa: Editorial Estampa, pg.77, 1978.

3. Landowski: Semióica e Estesia

Ao final do século XX, fenomenólogos do pós-guerra influenciaram a semiótica francesa de forma a deslocar seu foco de interesse. Os movimentos em direção ao que Eric Landowski classifica como uma semiótica das situações, em seus últimos desdobramentos, antecede a ocupação da

semiótica francesa no campo da dimensão sensível do significado, e de suas inflexões sobre o corpo. A noção distanciada e estetizante predominante nas abordagens narrativas – preocupadas essencialmente com a economia das trocas entre sujeitos – dá lugar a uma abordagem centrada no contato direto entre esses sujeitos, não necessariamente mediado pelos objetos postos em circulação.

Neste novo momento da teoria semiótica, a incorporação da noção de corpo ajuda a entender a experiência e a apreensão do sentido enquanto fenômeno perceptivo. Em consonância, Landowski introduz uma ruptura com a acepção canônica do fenômeno da significação, ampliando a definição para englobar além do objeto (semiótico), o sujeito que constrói o significado. Sua crítica ao caráter fundamentalista do projeto semiótico figurativo-narrativo busca suprimir o cientificismo que insistentemente manteve afastadas teoria e experiência. Introduzir a problematização do sujeito no universo dos interesses semióticos é, em certa medida, uma questão de protagonismo, dado que se "o sentido não existe para se 'pegar' (como seria um tesouro quando se cava a superfície) é porque ele, em todos os casos, deve ser construído" (LANDOWSKI, 2001). O sentido é, portanto, aquilo que introduz o sujeito no mundo. A aproximação entre o corpo que sente e o mundo sentido (experiência vivida em ato) conduz a uma aproximação entre sujeito e objeto, ou ao que podemos reconhecer como da ordem mesmo do intersubjetivo.

> (...) o que sabemos ou cremos saber do outro não pode resultar exclusivamente de uma atitude objetivante cuja consequência é reduzir o outro ao estatuto de uma imagem, de uma representação, de um ―objeto de valor‖. Sempre haverá também lugar, tanto no plano intersubjetivo quanto no intersomático, para um tipo de conhecimento outro, precisamente estésico.
> (LANDOWSKI, 2001, p. 11)

Para Merleau-Ponty, é no espaço do corpo na produção e apreensão de sentido que se dá a compreensão da intencionalidade do outro (e sua atitude para comigo), pois é através do meu corpo que posso torná-la minha: o corpo é intencionalidade que se exprime, e que secreta a própria significação. Nos termos da proposta landowskiana, cumpre reconhecer que já não cabe a noção de um "observador que julga e finalmente decide, mas um corpo que experimenta a qualidade sensível da presença do outro corpo" (LANDOWSKI, 2001). O corpo-objeto, distante, imagético, estético, dá lugar ao corpo-sujeito,

somatizado, que opera por experimentar o mundo na própria superfície corporal, num movimento proprioceptivo que tem o outro como extensão, que tem no outro referência.

4. Sob as *Asas do Desejo*: Análise do filme

Em *Asas do Desejo*, muitos traços estéticos podem ser percebidos. A partir da obra dos autores da Nouvelle Vague a representação identitária e descontínua de temas através do cinema intensifica-se pelo fator social, pela não-conexão e pela individualidade. A aceleração do tempo, a praticidade sobre o prazer e a rotina são objetos de discussão, manifestando-se na forma como os recortes são seccionados e apresentados ao público.

Em cena trazida no filme, um anjo acompanha o percurso de diversas pessoas em um metrô. Esse meio de transporte é usado, aqui, como metáfora para o regime da programação, caminho fechado do começo ao fim, sem desvios. A programação espacial e a temporal são subcomponentes dos procedimentos de espacialização e de temporalização, os quais possibilitam a conversão das estruturas narrativas em estruturas discursivas.

Os pensamentos retratados na cena comentada abordam questões corriqueiras, que se assemelham a confusões mentais, apesar de se tratarem de pensamentos entrecortados, desconexos. A representação cinematográfica desses cede a cada coadjuvante presente em cena seu momento de protagonista; evidencia e valoriza a individualidade de cada um mesmo em um ambiente compartilhado, sem nunca construir uma sequência concatenada de fragmentos que se consiga encadear numa totalidade coerente. Pelo contrário, o que temos é uma construção descontínua e heterogênea de ideias e pensamentos sempre diferentes e desconectados.

A parceria roteirista-diretor com Peter Handke resultou, entre outros, na adaptação/inspiração dos versos de Rainer Maria Rilke para poema apresentado de forma segmentada pelo filme. O Expressionismo, que influenciou as obras de Rilke, e suas constantes reflexões existencialistas

instigavam o leitor a encarar questões próprias do desencantamento da primeira metade do século XX.

> *Asas do Desejo* é diálogo entre a vida física-espiritual e a infância-maturidade. (...) Os versos de celebração da inocência infantil (e angelical) interagem com o entusiasmo da maturidade face aos desencantos do homem moderno.
> AVANCINI, 2012

Se para Barthes, o ato de narrar histórias é a criação de harmonia com a vida, a própria essência, o cinema é empregado como discurso, transmitindo essa mensagem cultural/social. Cada personagem conta sua própria história através de seus pensamentos e reflexões. Os versos adaptados narram a história de forma não-literal, trazendo a reflexão sobre a trajetória da humanidade representada por ações dessa criança. No momento em que o anjo "cai", escolhendo a humanidade, ocorre uma mudança nos versos que indica continuidade.

> Quando a criança era criança, amoras enchiam sua mão como somente as amoras conseguem, *e também fazem agora* (...). Esperava a primeira neve, c*omo ainda espera até agora*.
> Versos de Canção da Infância (Peter Handke)

Camus, um dos grandes escritores do século XX, trabalhou a condição humana sob o aspecto do "sentido da vida". Recusando-se a colocar a filosofia como resposta às questões centrais da existência humana, incentivava um humanismo que se opunha ao sacrifício da ética em função de posicionamentos políticos.

> Que é um homem revoltado? Um homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde seu primeiro movimento. Um escravo, que recebeu ordens durante toda a sua vida, julga subitamente inaceitável um novo comando. Qual é o significado deste "não"?
>
> CAMUS,Albert O Homem Revoltado, p.25, 1951

O direito do anjo que o faz homem é o livre-arbítrio. Sua escolha entre a eternidade (como espectro) e a mortalidade (como corpo) o permite, com isso, libertar-se. Quando o anjo diz "não" à sua situação vigente, torna-se um ser ativo, com voz, um homem. Não apenas homem, como "homem revoltado". A "revolta", aqui, é a inquietação, a não-acomodação.

Sartre afirmava em sua filosofia existencialista que no caso humano, e apenas nele, a existência precede a essência. Colocava o homem de forma a primeiro “existir” para depois se “definir”; ao contrário dos demais casos em que a “coisa” apenas é o que é, sem necessidade de auto definição. Com isso, a escolha que proporciona a existência (corpo), se faz em cena descrita e analisada. Em uma imortalidade “superficial”, representada pelo olhar do anjo com ausência de cores, em imagens em preto e branco, inicia-se em aproximação dos anjos Dammiel e Cassiel. Dammiel comunica a seu amigo a decisão de “cair de cabeça”, olhar “olho no olho” e não “de cima” como comumente o fazem. Descreve como seria o seu primeiro dia (mortal) ideal enquanto andam pelas ruas de Berlim em caminho de terra. Sua vivacidade e firmeza é tamanha que, em certo momento, Cassiel observa o caminho por eles percorrido e vê as pegadas de seu companheiro. Dammiel já é homem, já é corpo. E, desmaiado, é deixado pelo ainda anjo nas proximidades do agora colorido muro de Berlim. Cai sobre sua cabeça uma armadura (de anjo da guarda) que o faz despertar para o mundo sensível.

Logo em seu primeiro suspiro é visto por crianças interessadas. Ao perceber-se presente sorri e pode retribuir o olhar à figurativização da infância que sempre o viu anjo, agora como *ser* humano. Levanta-se decidido. Nota que a queda da armadura em sua cabeça causou um ferimento, de onde corre sangue. “Tem sabor; agora começo a entender”, afirma ao prová-lo, curioso. É, nesse momento, já um sujeito atualizado, e não mais virtualizado; possui a competência modal do sentir.

As cores saturadas ao seu redor o encantam a ponto de interpelar um homem que caminhava pelas proximidades e perguntá-lo, afoito, sobre seus nomes, seus rótulos. Conhece, assim, vermelho, azul, verde, ocre. Cores. Passado o ímpeto pelo sentido físico visual, percebe em seu corpo sensações táteis “está muito frio hoje, queria tomar um café”. E pouco a pouco vai conhecendo o mundo, e a si próprio. Sob a precisa direção de Wenders, o filme passa a tratar da emergência temática do corpo enquanto competência (Plano do Conteúdo) pela entrada em cena das categorias plásticas enumeradas pelo ex-anjo (ou seja, pela discussão do Plano da Expressão).

Imagem 1: Cena Metonímica – filme Asas do Desejo (1987)

O anjo é agora homem, contudo esse é apenas o começo de sua experiência. Destoando da representatividade da vida adulta no filme, nele permanece presente o encantamento. Configura recorte em que um adulto volta à infância (primeiridade), metáfora do adulto que permanece encantado. O termo peirceano "primeiridade" se refere à qualidade da consciência imediata, à compreensão superficial, "inocente"; emprega o sentimento como qualidade, a espontaneidade.

"Nascerão em mim asas novas, no lugar das velhas. Asas com as quais ficarei surpreso", exclama Dammiel em pensamento a seu amigo. Essas asas às quais se refere são as próprias *Asas do Desejo*. Parafraseando Landowski, o desejo se forma na relação com o outro e, esta, apenas se sustenta entre corpos-sujeitos através da co-presença.

Após busca do ex-anjo por sua semelhante, encontram-se, ambos, presentes em casa de shows, sendo Marion quem vai ao encontro de Dammiel. Já o havia conhecido em sonho; estava, ele, com longas asas enquanto a voz dela narrava trecho da Canção da Infância. Ela o procurava desde então, da forma que procurava a si mesma, sua identidade. Representa-se, em cena, a

humanidade na busca de si; é negada a acomodação pós-moderna com a iniciativa de propensão ao sensível. Reconhecem-se e aceitam a identificação recíproca. O regime da união se firma, levando o homem a dizer, por fim, “Agora sei o que nenhum anjo sabe”.

Quadro 1: Quadrado Semiótico – Eric Landowski

O teórico francês classifica os eixos como Sentido Codificado, Sentido Aleatório, Sentido Conquistado e Sentido Sentido, localizados no Plano do Conteúdo. Conforme a imagem anterior ilustra, e é mencionado no decorrer do texto, o Sentido Codificado representa o Regime da Programação, a operação de sentido, a unilateralidade. É encenado em Dammiel que acompanha os pensamentos das pessoas enquanto são guiadas pelo caminho imutável dos trilhos do metrô. É o sentido programado, racional, previsível, que está nas relações em que os sujeitos cumprem à risca seu papel temático. O Sentido Aleatório traz a enunciação de sentido, o acaso, o acidente. É, com isso, representado pelas reflexões particulares ouvidas pelos anjos sem permissão prévia. Pensamentos cotidianos, questões formuladas, considerações pontuadas aleatoriamente. Sentido Conquistado é o convencimento, a manipulação, o fazer alguém fazer algo. Representa-se através dos espetáculos do circo, desenvolvidos para gerar reações específicas na plateia. Já Sentido Sentido é a estesia, a sensibilidade, o fazer alguém sentir algo. É representado na narrativa pela união de Dammiel e Marion ao fim.

O último instante de *Asas do Desejo* traz o dizer “Continua...”, induzindo o espectador a procurar a continuação da obra; o guia ao caminho a ser

percorrido pelo sujeito atualizado, o, agora, homem. O filme que se segue é intitulado *Tão Longe, Tão Perto*, produzido por Wim Wenders em 1993, e retratando mesmos personagens e ambiente 6 anos depois. Sem a divisa do muro, Berlim começa discretamente a se tornar uma cidade só, ainda com a forte presença de conflito e inadequação.

A continuação desenvolvida pelo diretor mostra os rumos tomados na vida conjunta de Dammiel e Marion, bem como utiliza a humanização do anjo Cassiel para abordar problemas sociais, escolhas e perigos da vida em sociedade. Passa de um estudo sobre a transposição à humanidade para um estudo sobre a própria humanidade.

Desconsiderando esse segundo filme de Wenders, Brad Silberling lança nos Estados Unidos, em 1998, o filme *Cidade dos Anjos*, considerado remake (refilmagem) do filme alemão de 1987.

Apesar de ser rotulado refilmagem, *Cidade dos Anjos* difere em vários aspectos de *Asas do Desejo*. Seu nome faz referência à cidade em que o filme se passa, Los Angeles, conhecida como a cidade dos anjos (*ciudad de los angeles*). Reforçando o contexto capitalista ocidental, o filme se passa na década de 1990 e traz forte apelo comercial norte-americano. Ainda que traga os anjos trajados de forma semelhante e aconselhando silenciosamente pessoas a seu redor, como no original, Silberling opta pela reprodução cinematográfica em cores vivas do começo ao fim. Permite, também, ao anjo ser visto por pessoas, adultos e crianças, quando o tiver vontade. Essa mudança reforça o livre-arbítrio do anjo ainda anjo; não o impõe tão radicalmente a escolha irreversível da mortalidade. Permite a Nicolas Cage, interpretando Seth Plate (equivalente ao anjo Dammiel), conhecer as pessoas e conviver com elas de forma bidirecional, um tendo conhecimento do outro. O que frustra o anjo, aqui, é não conseguir sentir, tocar, cheirar, apesar de aparentar estar presente. A personagem interpretada por Meg Ryan, Maggie Rice (equivalente à trapezista Marion), também possui uma mudança significativa na refilmagem, apresentando-se como médica.

Em *Asas do Desejo* ocorre um reconhecimento, uma identificação entre os personagens principais. Ele, como anjo da guarda, com suas asas que o

permitem sobrevoar por Berlim. Ela, como trapezista no circo Alekan, em número de seu show é figurativizada anjo, aparecendo, em sua primeira cena, com asas de penas presas às costas. Veem, um no outro, a imagem do anjo.

Em *Cidade dos Anjos*, ocorre de semelhante forma. A visão do diretor induz a mesma identificação de personagens num olhar menos literal. Caracteriza Maggie como anjo por sua profissão; medicina. Se o papel do anjo da guarda é proteger e zelar, também o é o do médico.

A cena da transição entre anjo e homem é analisada, novamente, no filme adaptado. Querendo conviver de forma mais presente com sua amada, Seth escolhe a mortalidade em cena cabal na qual se joga do alto de um prédio em construção para sua esperada "queda". Enquanto cai, cenas se passam em preto e branco, assim como a imagem de Maggie, diversas vezes. No chão, é então avistado por empreiteiros que ali trabalhavam. Vê o sangue em sua mão, experimenta-o, sente-se dolorido pela queda. As pessoas ao seu redor pedem pra se retirar e, dessa forma, nota que pode ser visto. Informam-no que seu sangue é vermelho e encanta-se com a possibilidade de ver as cores. A cena se assemelha muito à exposta em *Asas do Desejo*. A escolha comercial de trazer o filme em cores gera estranhamento pela reação de Seth que, ao que tudo indicava, enxergava as cores como qualquer outro personagem. Vê-se interesse em manter correlação entre os filmes que, entretanto, perde coesão devido à adaptação feita e pensada prioritariamente na receptividade do público.

Ao encontrar Maggie, ficam finalmente juntos e juntos experimentam o êxtase, os sentidos exacerbados. Porém ao fim do filme, outra mudança radical em relação ao filme-referência. Após um dia como homem, Seth encara a morte de Maggie num acidente de trânsito. O diretor representa, com isso, a imprevisibilidade, a fragilidade da vida. A escolha radical feita pelo personagem é posta à prova, e o traz ao mundo real. A indignação inicial torna-se aceitação do imutável, e o personagem reafirma que a escolha fora certa e que teria valido: "nem que fosse apenas por um momento".

Para Plaza (2003), tradução é "projeto vertical que mergulha na espessura da história", é "leitura", "metacriação", "síntese e reescritura da

história". Conforme Lúcia Teixeira (2013) essa "promessa do sentido" é motivadora para o usuário reexperimentar a imersão anterior sob novos olhos. Teixeira questiona a tradução que mantém traços do texto original propositalmente. Há estratégias adotadas para reconhecimento dos textos, um no outro. Como e para que são feitas?

Por se tratar de uma refilmagem, os aspectos que referenciam a versão original não são poucos, conforme já levantado. A espacialização em outro país, outro continente, cerca de 10 anos depois, reforça a necessidade de certas adaptações para proporcionar a transmissão de sentido, pois, como coloca Lotman,

> A capacidade do texto cinematográfico de absorver a semiótica das relações da vida cotidiana, ou das tradições sociais e nacionais, torna-o permeável, mais que a encenação teatral, a todos os códigos não artísticos da época. O cinema está estreitamente ligado à vida que se desenrola no exterior da sua arte.
>
> LOTMAN, Yuri. Estética e semiótica do cinema. Lisboa: Editorial Estampa, pg.154, 1978.

CONCLUSÃO

As considerações de Lévi-Strauss (2002) sobre culturas e suas particularidades se fazem fundamentadas na medida em que este afirma que cada cultura se desenvolve graças a seus intercâmbios com outras culturas, mas que é preciso que cada uma delas oponha alguma resistência a isso. "É a diferença das culturas que torna seu encontro fecundo (...) esse jogo comum provoca sua progressiva uniformização" (2002).

Apesar de sinopses semelhantes, os filmes *Asas do Desejo* e *Cidade dos Anjos* apresentam abordagens antagônicas. Segundo Landowski (2002), o equilíbrio instável, gerado pelas culturas postas em contato, só se mantém se estas souberem e quiserem resistir. A Alemanha de 1987 e os Estados Unidos de 1998 se constituem em forças culturais opostas retratadas em abordagens divergentes pelos seus diretores.

Conforme Avancini (2012), o filme alemão é diálogo entre vida física-espiritual e infância-maturidade, sendo os versos da Canção da Infância a celebração do encantamento e inocência interagindo com o entusiasmo da maturidade face aos desencantos do homem constituinte da sociedade pós-moderna. Representa a estagnação, o determinismo, o torpor, a perda da sensibilidade e do encantamento na vida adulta, questionado pelos versos que induzem o adulto a voltar à infância (primeiridade).

Apresentam-se dois estados(formas) diferentes, que caminham paralelos, de ilustrar a "anestesia" social personificados no anjo e no sujeito pós-moderno. A repressão de suas ações em ambos os casos reforça o determinismo atual e questiona a definição de humanidade. O filme representa o sujeito em busca de si, que nega a acomodação e estagnação pré-estabelecidos com iniciativa e procura do sensível, da união, do outro. Traz a ideia de que, apenas através da interação com o outro, será possível para o sujeito ser sujeito.

Se em todos os seus filmes Wim Wenders aborda a busca da identidade, o questionamento da representação artística e a transição entre culturas, conforme Carlos, Guimarães e Strecker em Coleção Folha Cine Europeu (Folha de São Paulo, 2011), em seu filme *Asas do Desejo* ocorre o auge de sua investigação artística.

Esse diálogo bem-sucedido entre tradição e modernidade usa um elemento místico para problematizar a humanidade. Levanta-se a questão *ser x existir.*

> Pois "ser" é também, necessariamente, ser "para o outro", é ser visto, avaliado, sondado e, finalmente, classificado *em algum lugar*, em função de coordenadas definidas pelo grupo de referência (...) nenhum indivíduo poderia se reconhecer e se realizar como tal a não ser procurando primeiramente se conhecer e se assumir *enquanto membro de uma coletividade primeira* que o englobe e que o defina.
> LANDOWSKI, Presenças do Outro. São Paulo, pg.42, 2002.

O auto isolamento condicionado pela estrutura social atual dificulta a coletividade e com isso, a própria identificação, o "ser". O ser humano

desaprendeu a “ser”. Esse “ser” é a busca do anjo, ser corpo, ser presença sensível.

Em contexto diverso, Silberling traz Cidade dos Anjos com uma reflexão positiva e sancionadora quanto à entrega do amor; ideia romântica de amor como razão para tudo. A oportunidade de re-interpretação e adaptação conceitual de Wenders se perde com a ausência da problematização e reflexão sobre a humanidade. A busca de ser presença sensível se resume à representação de relação pessoal, sequer precedida de reflexão sobre o significado de pessoalidade. É preciso tal busca para a quebra da estagnação instituída na condição de personagem humana e condução da existência para a vida, o que leva à questão trazida por Landowski (2004) “(...) é preciso questionar a própria noção de presença. Somos nós que tornamos o outro ‘presente’ ou seria a própria presença do outro que nos invade como uma força oculta?”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVANCINI, Atílio, **Asas da história, anjos do desejo**, 2012

CAMUS,Albert, **O Homem Revoltado**, p.25, 1951

CARLOS, Cássio Starling; GUIMARÃES, Pedro Maciel; STRECKER, Marcos, **Coleção Folha Cine Europeu**, 2011.

CAUDURO, Flávio Vinicius, **Design gráfico & pós-modernidade.** Revista Flamecos, 13 ed. – Porto Alegre, 2000.

DISCINI, Norma, **Da presença sensível**, 2010.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J., **Dicionário de Semiótica**, 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien, **Da imperfeição**, 2002.

HALL, Stuart, **A Identidade Cultural na pós-modernidade.** 10 ed. - Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.

LANDOWSKI, Eric, **Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa**, 2004.

LANDOWSKI, Eric, **Presenças do Outro**. São Paulo, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. 353 p.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MATTE, Ana Cristina Fricke; LARA, Glaucia Muniz Proença. **Um panorama da semiótica greimasiana.** Belo Horizonte, 2010.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de, **As Interações Discursivas**, 2013.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de, **Semiótica Plástica**, 2004.

TEIXEIRA, Lúcia, **Arte em movimento**, 2013.

WENDERS, **Cahier du Cinéma**, 1991.