

Ana Paula Coutinho

Universidade do Porto, ILC

**Asas do Exílio em Berlim. Cruzando Dubravka Ugrešić e
W.Wenders/P. Handke¹**

Yo no sé de pájaros,
no conozco la historia del fuego.
Pero creo que mi soledad debería tener alas.
Alejandra Pizarnik

0. “Onde Estou? Que faço eu aqui?”

Eis uma pergunta em desdobramento que, passível de ser traduzida em qualquer língua, ecoa como a persistente demanda ontológica sobre o sentido do ser, a partir de um lugar e em relação a ele. Dela nasce também a inquietação que a voz narrativa sobre a qual me irei aqui debruçar, partilha com todo o exilado.

As representações de exílio surgem muitas vezes associadas ou indexadas à literatura ou narrativa de viagens, *corpus* privilegiado de estudo e de conclusões nos inícios da Literatura Comparada, e que nos últimos anos voltou a impor-se como género híbrido de eleição, por variadas razões, algumas das quais à margem do universo literário. Ora, agregar o exílio à literatura de viagens não deixa de representar um gesto ambivalente, por deixar adivinhar tanto de inclusão como de exclusão de uma forma de viagem que esteve sempre longe de ser rara, e cujos principais contornos se confundem, aliás, com narrativas matriciais da Humanidade.

¹ Este artigo é financiado por Fundos Nacionais através da FCT-Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do projecto "PEST-OE/ELT/UI0500/2013".

As viagens (e até a sua forma mais superficial de turismo) são também de algum modo desterradas ou “substitutos de exílio”, como lhe chama Dubravka Ugrešić², embora por norma signifiquem deslocamentos voluntários, com endereços e regressos livres, onde o sentimento de exílio, isto é, a sensibilidade elegíaca de estar fora do lugar de origem ou de pertença, não chega verdadeiramente a existir senão sob a forma de impressões de contraponto, em regra compensadas por uma adesão mais ou menos eufórica àquilo que vai sendo descoberto, reconhecido, ou tão só projectado nos lugares de passagem. Por sua vez, os exílios, com excepção do exílio interior, pressupõem uma deslocamento físico para um lugar estranho ou estrangeiro, uma viagem (às vezes múltipla ou com várias etapas), com ou sem passaporte, por obrigação externa imposta ou por decisão própria induzida, e sobretudo com um regresso incerto, se não mesmo impossível.

Com tais distinções a nível do enquadramento viático, natural é que surjam também olhares e discursos estruturalmente diferenciados seja sobre os espaços estrangeiros de destino, seja sobre o seu contraponto que é o lugar de partida. Existem, entretanto, em várias línguas, expressões que utilizam o vôo/olhar dos pássaros como identificador de um dado ângulo de visão, de uma panorâmica aérea, de um olhar tão rápido quanto abrangente a pairar sobre o espaço e os lugares, e que os vê de relance e à distância (*bird's eye view*; *à vol d'oiseau*; *a vuelo de pájaro*; *a vuolo d'ucello*; *Vogelperspektive*...). Essa expressão aplica-se a uma determinada visão de viajante ou tão só de turista, entregue ou limitado a uma percepção panorâmica, generalista, sobre os lugares visitados. Naturalmente, houve sempre, e continuarão a existir, viajantes muito atentos, presos inclusive aos mais distintos e, porventura, ínfimos detalhes; mas em geral, as limitações do tempo ou das estadas nos lugares, a própria condição de “ser de passagem” impedem um olhar mais entranhado sobre esses lugares estrangeiros que, por isso mesmo, não chegam a tornar-se para o “viajante” um lugar de relação, um lugar onde habitar, quer no sentido mais trivial ou pragmático de “morar”, quer no sentido heideggeriano, ontológico, de “habitação”. Outro é

² Dubravka Ugrešić, “The writer in exile”, (s/d), in <http://www.livingonaborder.net/node/11> [consultado em 20 de Julho de 2011].

já, em princípio, o ângulo de visão do emigrado/exilado, aquele que não se limita a “passar por”, a “ser de passagem”, mas que é levado a, literalmente, conviver com as pessoas e os lugares que lhe são à partida estranhos e para quem, a montante da surpresa ou da descoberta, pairam o sentimento de perda e a melancolia do eternamente deslocado, ou seja, daquele que, à imagem do estrangeiro baudelairiano, poderá identificar-se com as nuvens:

- A quem mais amas tu, homem enigmático, dize: teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão?
- Eu não tenho nem pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão
- Teus amigos?
- Serve-se de uma palavra cujo sentido me é, até hoje, desconhecido.
- Tua pátria?
- Ignoro a latitude em que se situa.
- A beleza?
- Eu amá-la-ia de bom grado, deusa e imortal.
- O ouro?
- Eu o detesto tanto quanto vocês detestam Deus.
- Quem amas tu então, extraordinário estrangeiro?
- Eu amo as nuvens..., as nuvens que passam... lá longe... as maravilhosas nuvens!³

Por conseguinte, como contraponto à usual metáfora do “vôo de pássaro”, proponho aqui uma outra metáfora visual-cognitiva – o “olhar de anjo” – para pensar a condição do exilado, isto é, a construção e consequente projecção identitárias de um sujeito exilado e dos espaços-tempos com os quais aquele se relaciona, assim como para abrigar simbolicamente a passagem de uma narrativa de exílio para uma narrativa ela própria exílica.

De molde a explorar as consequências desse “olhar de anjo” (que não pode ser aqui entendido como olhar inocente e muito menos ingénuo), debruçar-me-ei sobre um *corpus* de análise constituído pelo

³ Cf. “L’Étranger” in Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris* (1869) [tradução minha].

romance *O Museu da Rendição Incondicional*, de Dubravka Ugrešić⁴, considerado por vários sectores da crítica internacional como um dos mais importantes romances europeus das últimas décadas, e pelo filme de Wim Wenders (com colaboração textual de Peter Handke), realizado uma década antes, com o título original *Der Himmel über Berlin*, mas que viria a ser conhecido e traduzido em várias línguas como *As Asas do Desejo*.

Devo esclarecer que a relação entre estas duas obras não resulta de uma simples, ainda que legítima, opção pessoal de leitura. A intitulada “Parte Quatro” do romance de Ugrešić inicia-se com uma epígrafe retirada do guião conjunto de Wenders e Handke para o referido filme, aliás em perfeita consonância com o vasto leque citacional exposto ao longo do romance. No entanto – sublinho – esse paratexto não justifica por si só este ensaio de hermenêutica relacional, tão distante quanto distinto de uma qualquer busca de filiação genética. Entendo a epígrafe em causa como uma manifestação de intertextualidade que aponta para um cruzamento discursivo, se não mesmo para uma indagação epistemológica comum, a par de outros pormenores que deixam também transparecer cenas ou enquadramentos do filme de Wenders.

Ainda no domínio de observações complementares, não me parece despiciendo ter em conta que as duas obras estão associadas a experiências de exílio vividas quer por Ugrešić, quer por Wenders, mesmo que nenhum deles se tenha alguma vez definido como autor no exílio. Embora não esteja de modo algum em causa subsumir estas obras a planos biográficos, tão pouco me parece necessário ignorar essa circunstância, tanto mais que os dois autores a referem ou deixam referir a nível paratextual. No caso de Dubravka Ugrešić, nascida na ex-Jugoslávia, em Kutina, sabe-se pelo seu *site* oficial, bem como pelas suas entrevistas, crónicas e ensaios, que viveu em Berlim depois de ter abandonado a recém-independente Croácia, em 1993. Entretanto, o preâmbulo do romance aqui em análise, deixando adivinhar o “eu autoral”, estabelece um curioso protocolo de leitura ambigualmente

⁴ Dubravka Ugrešić, *O Museu da Rendição Incondicional*, trad. de Sofia Castro Rodrigues (Lisboa: Cavalo de Ferro), 2011 [1996]. Todas as citações desta obra passarão a ser identificadas apenas com o número de página correspondente.

ficcional: “(...) a questão de saber se este romance é autobiográfico poderia, a certa altura hipotética, dizer respeito à polícia, mas não ao leitor” (p.10). Se outras e mais razões não houvesse, bastaria esta declaração inicial para dissuadir, ou pelo menos para problematizar, quaisquer colagens à vida da escritora; no entanto, a declaração é também significativa a outro nível: pressupõe que o trabalho narrativo transcende do domínio factual, ou seja, sem o negar liminarmente, não se esgota nele, além de determinar que o livro não deve ser recebido como hagiografia de uma experiência particular de exílio, mas antes como um campo de possibilidades abertas pela performatividade do(s) testemunho(s). Para tanto, Dubravka Ugrešić não só especula sobre a figura do “escritor em exílio”, como coloca no centro do seu romance uma voz narrativa e protagonista que é, ela própria, uma intelectual e escritora, ex-professora na Universidade de Zagreb⁵. Fosse o meu intuito uma categorização textual para além daquela, genérica, patenteada no livro – “romance” – e diria estarmos perante uma “auto-ficção” que tanto sucesso tem feito em tempos pós-modernos de hibridações genológicas e de auto-retratos oblíquos. Não é esse todavia o meu objetivo.

Já no caso de Wim Wenders, afigura-se-me bastante significativo o facto de o filme *As Asas do Desejo* traduzir, segundo o seu próprio realizador, o desejo de alguém que como ele esteve muito tempo ausente da Alemanha e que só pôde e quis reconhecer na cidade de Berlim aquilo que para si constitui o «ser alemão». “E, contudo, não sou berlinense. Quem é que ainda o é” – escrevia Wim Wenders em 1986, numas notas iniciais sobre *Der Himmel über Berlin*, que viriam depois a ser publicadas como “Primeira descrição de um filme verdadeiramente indescritível”⁶.

Estamos assim perante representações artísticas que resultam de uma experiência dupla de exílio. Por um lado, o exílio do autor, desde logo pela sua própria condição tanto de humano como de cidadão, e também

⁵ Como, aliás, também acontece num romance posterior de Dubravka Ugrešić, intitulado *The Ministry of Pain*, trad. Michael Henry Heim (London: Saqi), 2005.

⁶ Wim Wenders, *A Lógica das Imagens*, trad. Maria Alexandra A. Lopes (Lisboa: Edições 70), 1990, p.102. Para uma edição mais alargada de textos críticos do cineasta, vd. Wim Wenders, *On Film. Essays and Conversations* (London: Faber and Faber), 2001.

graças à sua condição de criador que faz dele um estrangeiro e eterno aprendiz relativamente à língua ou aos outros sistemas semióticos com que trabalha; por outro lado, o exílio das personagens, algumas delas também artistas exilados ou, no mínimo, deslocados das suas origens⁷. Daí resulta um marcado efeito polarizador da deriva que provoca em cada uma das obras, mais do que respostas e certezas, interrogações sobre identidades e fronteiras, físicas e imaginárias.

1. Berlim dos exilados

Tanto o filme como o romance concentram-se em momentos distintos da cidade de Berlim do pós segunda Guerra Mundial: *As Asas do Desejo* aponta para a cidade dividida pelo Muro, símbolo de um mundo não só política como estruturalmente dividido: «A minha história não se ocupa de Berlim, / por ser aqui que se desenrola, / mas porque não se poderia desenrolar em mais lugar/ nenhum”. [Berlim é] mais um LOCAL (SITE) do que uma CIDADE (CITY)» – escreveu Wim Wenders⁸. *O Museu da Rendição Incondicional*, por sua vez, remete já para a cidade reunificada, mas simultaneamente refúgio de múltiplos exilados, empurrados pelo desmembramento, primeiro da União Soviética, depois da Jugoslávia e dos conflitos sangrentos que se seguiram, durante a última década de 90, nos recém-criados países dos Balcãs. Se bem que o livro de Ugrešić não se limite a Berlim, abre e fecha com esta cidade, num contínuo fragmentado, traduzido em segmentos numerados que ligam as partes um, três, cinco e sete, todas elas significativamente encimadas por um título em alemão (ao contrário do restante da obra, redigida originalmente na língua materna da autora, o serbo-croata). Para lá das múltiplas referências a lugares e a encontros tão fugazes quanto habituais com outros exilados, vindos de locais muito diversos como a China, Marrocos ou a Índia, e para além do convívio afectivo e também narrativamente estruturador com a sua mãe, uma exilada da Bulgária, a narradora entrega-se a várias

⁷ Veja-se os casos da narradora autodiegética em Ugrešić, e de outros escritores e artistas invocados no romance, assim como os anjos, a trapezista e o actor Peter Falk no filme de Wim Wenders

⁸ *Idem*, p.103.

reflexões directas ou por interpostas vozes que também experienciaram o exílio, criando a partir dele, como as dos escritores Joseph Brodsky, Vladimir Nabokov⁹, Nikolai Gogol, Milan Kundera, Georgy Konrad, Rilke, os artistas plásticos Ilya Kabakov e Sarkis – um russo, outro arménio, além do fotógrafo, simplesmente nomeado como Richard (vd. “Parte Cinco”), ficando o leitor na dúvida, sem saber se se trata de uma personagem verídica ou de mais uma personagem simplesmente fictícia, como serão Christa ou Uma, ainda que todas se apresentem como personagens com evidentes funções simbólicas e metaliterárias. Colando-se à topografia de alguns desses artistas, em tempos também eles exilados em Berlim, como seja o escritor Viktor Shklovsky (p. 151) ou o seu compatriota, Miroslaw Krležae (p.156), a narradora acaba por traçar um retrato manifestamente poliédrico dessa cidade que designará como “cidade-mutante”:

Berlim tem os rostos Ocidental e Oriental: por vezes o rosto Ocidental aparece em Berlim Oriental, e o rosto Ocidental aparece em Berlim Oriental. O rosto de Berlim é atravessado pelos reflexos de holograma de outras cidades. Se vou a Kreuzberg chegarei a uma esquina de Istambul, se viajar de comboio para os arredores de Berlim, posso estar certa de que chegarei aos arredores de Moscovo. É esta a razão pela qual as centenas de travestis, que todos os anos invadem as ruas de Berlim durante um dia do mês de Junho, são reais e ao mesmo tempo o rosto metafórico da sua mutação. (pp.162-163)

Daí que também conclua “A história de todas as espécies de travestismo é a história alternativa de Berlim” (p.163), apontando assim para uma versão outra da celebração mais ou menos eufórica dessa diver-cidade registada em notas de viagem (tão habituais aos espíritos cosmopolitas que deambulam pelas grandes metrópoles), e que vai ficando plasmada nos seus e de outros exilados fragmentos introspectivos e melancólicos, de que é exemplo a seguinte observação recuperada de Viktor Shklovsky «Amarga é a angústia de estar em Berlim, tão amarga como pó de carboneto” (p.158).

⁹ Vd. o seu conto “Um guia de Berlim” in Vladimir Nabokov, *Contos Completos*, trad. de Telma Costa (Lisboa: Teorema), 2003[1995], pp.179-185.

Também o filme *As Asas do Desejo* surge povoado de personagens não só solitárias como exiladas, seja no sentido metafísico, seja no sentido geográfico e político do termo. A própria cidade dividida ainda pelo Muro representa tanto a metáfora bruta como o símbolo diáfano da fronteira a ditar/impor a oposição entre dentro e fora, inclusão e exclusão, marcadores básicos da inscrição do próprio exílio. O plano aéreo a partir do qual se começa a ver Berlim, à imagem do anjo Daniel, no cimo da Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche, através de inesquecíveis planos em picado e contrapicado, impõe-se como o único olhar sobre a cidade ou como a única perspectiva que escapa à divisão imposta pelo Muro, embora assinale também, desde o início, uma outra forma de exílio, de limbo, para aqueles seres que circulam entre o céu e a terra, entre o espírito e a matéria, e cujo olhar irá por assim dizer infectar a câmara de filmar. Com efeito, através dos planos subjectivos dos anjos, a câmara de filmar acaba por se tornar no centro de um ponto de vista absoluto e imanente¹⁰, ou seja, torna-se na própria imagem da consciência cinematográfica de que nos fala Gilles Deleuze, e que não é nem a consciência do espectador, nem a do herói, mas que é justamente a da câmara, “ora humana, ora inumana ora sobre-humana”.¹¹

Berlim, “metáfora perfeita de todos os pós-guerra”, como reconheceu a própria Dubravka Ugrešić em entrevista¹², (re)construída a partir das perspectivas de diferentes exilados, tem a particularidade de nos afastar das imagens mais convencionais ou estereotipadas de uma cidade que conta com um enorme património histórico-cultural, cenário também de múltiplos objectos culturais e artísticos, desde logo ao longo do século XX¹³. Estamos, todavia, longe da celebração do frenesim industrial e comercial de Berlim do início do século XX, como no célebre filme-

¹⁰ Vd. Marc Chatelain, « Le cadre et le sens dans *Les Ailes du désir* » in http://pov.imv.au.dk/Issue_08/section_2/artc6A.html [consultado em 23 de Setembro de 2012].

¹¹ Cf. Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento. Cinema I*, Introdução e Tradução de Rafael Godinho (Lisboa: Assírio&Alvim), 2004, p. 35 [1993].

¹² “Dubravka Ugrešić não se rende” [entrevista conduzida por José Riço Direitinho], *Ípsilon*, 19.08.2011 [consultável em Ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=291826]

¹³ Vd. Andrew J. Webber, *Berlin in the Twentieth Century: A Cultural Topography* (Cambridge University Press, 2011).

documentário de Watler Ruttmann, *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1926), ou mesmo do Berlim dos anos 30, subterrâneo e profeticamente enlouquecido, prisional e prisioneiro, como em *Berlin. Alexanderplatz*, o filme de R. W. Fassbinder, a partir do romance homónimo de Alfred Döblin. Tanto no livro de Ugrešić como no filme de Wenders, os fragmentos e instantes, à partida desconexos, surgem como obra de respigadores ou de arqueólogos¹⁴, à imagem não só do colecionador mas também, e sobretudo, do cronista benjamiano que sabe da importância das pequenas histórias, de pequenos restos, silenciados ou engolidos pela História, metaforizada aqui pela famosa morsa Roland do jardim zoológico de Berlim, porventura uma descendente da lontra, então viva, que também fascinara Walter Benjamin na sua «Infância Berlinese», à entrada do século passado¹⁵.

O resultado da dissecação gástrica da Roland, depois de funcionar como mote de abertura de *O Museu da Rendição Incondicional*, reaparecerá mais tarde deste livro-puzzle, naquela que é a parte mais declaradamente interrogativa ou especulativa “Was ist Kunst?” (Que é a arte?), acentuando-se assim o seu significado metaliterário/meta-artístico que aponta para a junção aleatória daquilo que é ocasionalmente absorvido e mais tarde recuperado sob forma de fragmentos do passado.

2. Paciência de anjo(s)

Na sua acima citada “Primeira descrição de um filme verdadeiramente indescritível”, Wim Wenders revela que a ideia de uma “paciência de ANJO” esteve efectivamente na origem da sua ideia para o filme *Der Himmel Uber Berlin*¹⁶. Um desejo e intuição problemáticos uma vez que o cineasta teve de imediato consciência das dificuldades causadas

¹⁴ “A escrita do meu romance foi como o trabalho de um arqueólogo, um daqueles arqueólogos que têm de lidar com os restos que escapam à normal percepção: palavras, recordações, detalhes e memórias”, Ugresic in “Dubravka Ugrešić não se rende”, *loc.cit.*

¹⁵ Cf. Walter Benjamin, “Infância berlinese, 1900” in *Imagens de Pensamento*, edição e tradução de João Barrento (Lisboa: Assírio& Alvim, 2004), pp. 96-97.

¹⁶ Wim Wenders, *op.cit.*, p.105.

por um filme com anjos, tanto a nível da criação como da recepção¹⁷. A escolha dessa perspectiva fundadora viria contudo a tornar-se o elemento diegético e cinematográfico mais marcante, prolongado aliás em *In Weiter Ferne, so Nah!*¹⁸. A dificuldade e a estranheza que naturalmente provocam a materialização de anjos em discursos artísticos que, como os de Wenders ou de Ugrešić, não enveredam por mundividências religiosas ou místicas (ainda que pontualmente se possa vislumbrar algo de fantástico ou de esotérico¹⁹), apenas são ultrapassáveis quando se toma consciência que, quer num caso quer noutro, não estamos senão perante a figuração do(s) limite(s). Os anjos são aqui a corporização de seres e espaços radicalmente fronteiriços, a consubstancialização ao mesmo tempo concreta e diáfana de um ponto (de vista) “onde está comprometida a identidade e a indivisibilidade duma linha que separa e une, que é geradora de propriedade e apropriação, mas onde ela mesma (a linha) é terra de ninguém e, como tal, indecível no que diz respeito à pertença ou não pertença, à exterioridade ou à interioridade, ao familiar ou ao estranho”, tal como muito derridianamente fez notar Nuno Higino, ao escrever também sobre anjos na pintura de José Rodrigues²⁰

Impõe-se então que nos detenhamos sobre o estatuto ambíguo, ou mesmo paradoxal, desses heróis significativamente impotentes que são

¹⁷ “Que aspecto pode pois, deve pois, ter um tal filme, se possível uma tal comédia, em que as principais figuras são anjos? /Com asas, sem asas? (...) Se a minha história de anjos fosse possível, então não seria como filme de *special effects*, subtil, preciso, mas como uma coisa aberta, justamente improvisada”, *idem*, pp. 106-107.

¹⁸ Filme igualmente de Wim Wenders, estreado em 1993, filmado já após a Queda do Muro e que teve entre nós o título, *Tão longe, tão perto!*

¹⁹ Mas até a esse nível, não pode deixar de ser significativo que, em *O Museu da Rendição Incondicional*, o único registo visual que podia ter existido da “visitação” do anjo, aquando de uma “fotografia de grupo” de amigas, tenha afinal resultado num negativo todo em branco. Ou seja, é como se aquele anjo que faz “cair palavras à sua volta, como se esmigalhasse milhares de bolinhos da sorte com uma das mãos e ao mesmo tempo lesse milhares de mensagens neles contidas” (p.276), fosse também aquele que dá a “pena tão leve como o esquecimento”, aquele que se esquia ao *spectrum* da fotografia, como se lhe refere Roland Barthes em *A Câmara Clara*.

²⁰ Cf. Nuno Higino, *O Terceiro Anjo. José Rodrigues. Anjos em Desconstrução* (Porto: Campo das Letras, 2007), pp.16-17.

os anjos Damiel e Cassiel no cimo da célebre estátua da Vitória em Berlim, enquadramento retomado depois em *Tão longe, tão Perto!*, já com um outro par, desta feita, com um anjo feminino, Rafaela. Enquanto anjos, estão numa situação de exílio metafísico e “vêm simultaneamente a cidade tal como ela se apresentava quando Deus virou as costas à Terra e [eles] foram repudiados, no início de 1945”²¹. Apenas pressentidos por crianças ou por ex-anjos, eles vêem e ouvem sem ser vistos, e fazem-no com a lenta e profunda atenção da paciência, própria de quem vai acompanhando, registando e congregando o que surge fragmentado ou literalmente em ruínas. Também Ugrešić, no já antes citado preâmbulo ao romance, apela expressamente à paciência do leitor: “Se o leitor sentir que não existem ligações significativas ou firmes entre eles, seja paciente: as ligações estabelecer-se-ão por si próprias de acordo com a sua vontade” (p.10).

Independentemente da maior ou menor disponibilidade de articulação hermenêutica do leitor de *O Museu da Rendição Incondicional*, será impossível ignorar a presença de alguns fios e seres condutores que vão atravessando as suas sete partes, tantas quantas o número simbolicamente divino da criação. Dentre esses nexos, destaca-se a figura do anjo, integral ou através da metonímia da asa e/ou da pena, que se vê ou deixa adivinhar em vários pormenores: desde o *kitsch* da bola de plástico com o anjo da guarda que a narradora aparece a agitar na “Parte Um”, caindo sobre ele flocos de neve, até ao expresso “discreto motivo de um anjo que parte” (p.167) e interliga as histórias da “Parte Quatro”; desde a visita do anjo Alfred já na “Parte Seis”, às referências ao “anjo invisível da nostalgia” que guia a compilação de álbum de fotografias e uma autobiografia (p. 51), às menções ao “anjo da perda” de Rilke (p.89), aos “jamaicanos brancos de cabelo preso” que passam pelas ruas de Berlim “como anjos” (p. 163), bem como à cidade “construída por anjos confusos, de cima para baixo” (p. 331); desde a transfiguração em pássaro (variante sexualmente ambígua de anjo?) “como num filme em câmara lenta” da jovem estudante indiana Uma, colega de alojamento nos Estados Unidos (p. 190), à memória da avó da narradora, “anjo de busto branco e de caracóis brancos” (p. 199)

²¹ Wim Wenders, *op.cit.*, p.108.

e, finalmente, ao corpo de António, sedução fugaz de “Uma Noite em Lisboa”. É aliás nesta última das “seis histórias com o discreto motivo de um anjo que parte”, que podemos facilmente reconhecer a integração de uma das mais carismáticas sequências do filme de Wim Wenders. Ao percorrer o filme mental da sua breve passagem pela capital portuguesa, a narradora detém-se, em desdobramento de si mesma, numa cena de (com)paixão por aquele que se revela ser (também) um ex-anjo ou anjo exilado, como os de Wenders, lembrando por conseguinte a cena de aproximação (amorosa) de Damiel ao ombro da jovem trapezista, também ela apresentada como um ser de asas, habituada a balançar entre céu e terra. Acompanhe-se aqui a narração:

Vi-me a aproximar-me dele por trás, a passar a língua pelas arestas das omoplatas, a seguir o caminho de duas pequenas cicatrizes de madrepérola, uma em cada omoplata, vi-me a humedecer com a minha saliva compassiva os lugares onde, até há muito tempo, tinham existido asas... (p.235)

Esta passagem, além de tornar possível associar câmara e caneta, não exatamente no sentido de autonomia que Alexandre Astruc imprimiu à sua teoria-manifesto de “caméra-stylo”, publicada a seguir à Segunda Grande Guerra, mas no sentido inverso da caneta do escritor que evoca ou cita a câmara do cineasta²², permite-me desenvolver a distinção para que apontava no início entre o “vão/olhar de pássaro” do viajante e o “olhar de anjo” do exilado. No primeiro caso, o olhar pairante do viajante, que está de “passagem”, é um olhar que, por princípio, não se compromete verdadeiramente com aquilo que observa. Não raro, vê mais em função do(s) filtro(s) das suas expectativas prévias ou da sua bagagem cultural, do que a partir da própria experiência entranhada do estrangeiro. No caso do exilado, embora não lhe falte também uma mala como o viajante, no sentido literal e simbólico do termo, a sua permanência obriga-o não apenas à resiliência (outro nome para a

²² Podemos encontrar outra evocação directa ao plano estrutural do filme de Wenders na seguinte passagem da última parte do romance: “atraída pela deusa dourada, como insectos pelos candeeiros da rua, Berlim está a ser construída por anjos confusos, de cima para baixo” (p. 331).

paciência), como também a uma “expeausition”, diria Jean-Luc Nancy²³, ou seja, uma exposição radical ao outro, ao toque de pele e à partilha dos corpos, de que a relação entre Damiel e a trapezista funciona como metáfora indelével.

No entanto, é preciso ter em conta que a atenção porosa e metamórfica do “olhar de anjo” ocorre apenas quando o exilado não se fecha completamente num casulo de auto-protecção nostálgica ou restauradora²⁴ (como também acontece amiúde aos migrantes e exilados), dando-se então origem a uma espécie de exílio dentro do exílio, “uma neurose, uma arte da paranóia”, nos termos da narradora-romancista em declarações à jornalista ultra-emotiva (e também ela exilada), Lucy Skrzydelko (p. 175).

Chamo então “olhar de anjo” à visão própria de todo o sujeito criativo (escritor, cineasta ou outro) que se deixa envolver por aqueles que observa e com os quais se compromete numa atitude de paixão ou de compaixão (literalmente “sofrer com”), e por maioria de razão, ao ponto de vista do autor exilado, deslocado do seu meio, da sua língua, de uma “zona de conforto” qualquer que ela seja. Esse autor representa, ou melhor, pode em princípio representar um “novo nómada” ou um novo tipo de *flâneur*, capaz de sentir, quando não mesmo de amar “através dos sentidos, atitudes e corpos dos outros”²⁵. Já não será mais aquele que fica (e)ternamente marcado pela efemeridade da paixão representada pela “passante” baudelairiana, porque é ele próprio quem passa e se deixa passar; porque é ele próprio quem atravessa fronteiras físicas e metafísicas. Nesta ordem de ideias, o autor exilado pode ser visto como Damiel, o anjo que renuncia à sua condição diáfana de ser em suspensão, que abandona o seu poiso celeste por amor a uma mulher, de modo a poder desfrutar de todas as sensações, ou literal e simbolicamente, de todas as tonalidades terrenas, como regista o filme

²³ Cf. Jean-Claude Nancy, *Corpus* (Paris: Métailié, 1992).

²⁴ Sobre essa nostalgia restauradora vd. Svetlana Boym, *The future of nostalgia* (Basic Books, 2001).

²⁵ Cf. Dimitar Kambourov, “Exile or Exodus: D Ugrešić’s *The Museum of Unconditional Surrender* and Iliya Troyanov’s *The World Is Big and Salvation Lurks around the Corner*”, *Literature in exile of East and Central Europe*, Ed. Agnieszka Gutthy (Peter Lang, 2009), p.164.

na sua passagem do preto e branco à cor. Mas ele é também aquele que não é indiferente à “visita” do anjo das origens, à imagem da narradora-escritora de *O Museu da Rendição Incondicional*, que não só não esqueceu a visita do anjo Alfred, com toda a sua indumentária revivalista da ex-Jugoslávia, como não recebeu dele a sua “pena do esquecimento” (ao contrário do que aconteceu com as suas ex-colegas/amigas que ficaram na pátria), acabando por ter de lidar depois com esse legado de “uma recordação despedaçada” (p. 321). Quer isto dizer que o autor exilado, em vez de se entregar apenas à imaginação, à invenção da realidade, é compelido a trabalhar também (e quantas vezes *malgré lui*) com a memória das experiências, seja de um passado colectivo, como nas imagens documentais ou de reconstituição da Guerra em Wim Wenders, seja também do passado mais individual ou familiar, como no romance de Ugrešić.

A narradora de *O Museu da Rendição Incondicional* deixa de ser apenas a escritora, “filha desenraizada do mar Adriático”, apaixonada pela brancura (angélica) da neve, para ser ela própria o anjo dentro de uma cúpula transparente sobre o qual cai “uma tempestade branca de penas”, o que nos conduz a outra cena emblemática de um outro filme de exilado e representando exilados – *Nostalgia*, de Andrei Tarkovski²⁶ –, e talvez não por acaso, uma vez que a própria autora é uma profunda conhecedora da literatura e cultura russas, sobretudo do início do século XX, área da sua especialização académica.

Acima de tudo, dever-se-á notar que a protagonista-narradora que, no início no livro, sem disso compreender o significado, se detinha na bola com o anjo da guarda, acaba por tornar-se ela própria o objecto da observação, para o final do romance. Esta mudança de perspectiva talvez possa ser lida como a metamorfose provocada pelo compromisso, ou

²⁶ No último plano do filme, as colinas toscanas e o interior da Rússia fundem-se e é então que, de um céu de cor branca e diáfana, surge a “inesperada neve de primavera...que é a centelha penetrante de que precisávamos para levar nossos sentimentos a uma espécie de consumação”, escreveu o próprio Andrei Tarkovsky que, no meu texto, conclui: “Quando comecei a fazer o filme, nunca poderia imaginar que a minha própria e particularíssima nostalgia em breve tomaria posse da minha alma para sempre.”, Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo*, trad. Jefferson Luiz Camargo (São Paulo: Martins Fontes, 1998), p. 258.

seja pela compaixão do “olhar de anjo” que está na base da narrativa do exilado, e que a transforma, como em *mise en abyme*, em narrativa exílica. Sob o signo do “olhar de anjo”, o “Outro” acaba por arrastar também o reflexo ou reflexão sobre o “Eu”, não só fisicamente deslocado como interiormente mudado e definitivamente exilado. Dito de outro modo, o “olhar de anjo” não permite que os autores, tal como os mais dedicados receptores, se resguardem num “passo leve” ou simplesmente pairante; todo aquele que incorpora esse modo de ver o mundo acaba rendido²⁷, como os ex-anjos de Wenders, ao peso da gravidade que recentra ao mesmo tempo que cria ou agudiza o sentimento de deslocamento, selo indelével de um outro exílio, digamos, a jusante.²⁸

3. Imagem dialética: memória e porvir

Embora não o tenha ainda referido, parece-me por demais evidente que os anjos de Paul Klee, e muito em particular o intitulado “Angelus Novus”, sobre o qual se debruça Walter Benjamin em “O Anjo da História”²⁹, perpassam pelo imaginário criativo tanto de Wenders como de Ugrešić, como encarnação, ou melhor, angelização do olhar telescópico da História e configuração da dialéctica em suspensão.

Também nos seus universos marcados pelas experiências recentes de ruínas colectivas e individuais, se adivinha uma crítica dos axiomas da chamada Razão histórica, alicerçada na ideia de continuidade, de causalidade e de progresso. Mas tal como acontece em Walter Benjamin, o fim da crença num sentido da História não compromete liminarmente a possibilidade da esperança. Em *As Asas do Desejo*, a relação entre

²⁷ Veja-se o que a narradora de Ugrešić refere sobre si e as suas colegas da Universidade de Zagreb: “Estar envolvidas na literatura ajudou-nos durante anos a manter um passo leve. Mais tarde, desceríamos à terra. Afinal, a força da gravidade revelar-se-ia intransponível” (p.266).

²⁸ “Exile is a life choice, and not a role-playing game. What still distinguishes the exile from the tourist and the payer in the modern game of reinventing the self is the definitiveness of exile. If that were not the case, we would all be in exile.” - Dubravka Ugrešić, “The Writer in exile”, *op.cit.*, p.5.

²⁹ Cf. Walter Benjamin, “Sur le concept d’histoire”, *Oeuvres III*, Traduit de l’allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris: Gallimard/Folio, 2000), pp. 427-443.

Damiel (o anjo que renuncia – recorde-se - à sua condição celeste por amor) e a trapezista Marion; os percursos bem sucedidos de ex-anjos como o actor Peter Falk a representar justamente um papel de actor; ou a resiliência do velho poeta Homero³⁰, representado pelo também conhecido actor Curt Bois, escolhido por ser tão velho como o cinema, e que representa um papel que nem é de homem nem de anjo, mas os dois ao mesmo tempo³¹, deixam perceber a possibilidade de saída/salvação de um mundo literalmente a preto e branco para ingressar num mundo a cores, como quem renasce ou assume definitivamente a condição humana. Será essa a inocência entusiasmada de Damiel, uma vez libertado da armadura da sua condição angélica, e que repete a evocação do tempo originário da infância no poema de Peter Handke, lido em voz *off*, e que vai pontuando o filme.

Os anjos, enquanto figuras da interrupção da História, acabam por introduzir-se na própria história, não esquecendo donde vieram, guardando inclusive a percepção dessas presenças diáfanas, como acontece ao ex-anjo Peter Falk, embora sem a nostalgia de regresso à sua anterior condição. No caso de Ugrešić, é também muito notório que a escritora procura ultrapassar – com uma ambivalência por vezes mais assumidamente (auto-)irónica – os atavismos da vitimização e da nostalgia ou mais concretamente da “ostalga” de muitos exilados da chamada ex-Europa de Leste, sublinhando o quanto esse tipo de exílio é inseparável de uma ideologia nacionalista³². Ao invés dessa tendência, a autora mostra interessar-se pelo exílio como jogo voluntário de desconstrução³³, ou seja, enquanto condição íntima de um destino irreversível de marginalidade e liberdade, associado

³⁰ Em alegada reminiscência de um quadro homónimo de Rembrandt.

³¹ Cf. Wim Wenders, *op.cit.*, p.145.

³² Dubravka Ugrešić, “The Writer in exile”, *op.cit.*, p.10. Sobre a denúncia das mentiras e das manipulações da memória, histórica e cultural, levadas a cabo por um nacionalismo xenófobo, por uma cultura da amnésia e/ou pelo Kitsch da propaganda, vejam-se os seus volumes de artigos e ensaios reunidos sob o título geral de *Nobody’s Home*, trad. Ellen Elias-Bursac (Telegram, Beirut, 2007), além de outro anterior, *The Culture of Lies*, trad. Celia Hawkesworth (London: Weidenfeld and Nicolson, 1998).

³³ *Idem*, p. 11.

a uma escolha consequente de solidão³⁴. Por isso mesmo é que para Dubravka Ugrešić, como para a narradora autodiegética de *O Museu da Rendição Incondicional*, o exílio é experimentado como um estilo, uma estratégia narrativa, aqui sob um manifesto paradigma fotográfico, operando com fragmentos textuais e/ou visuais, partindo de um álbum de fotografias e redispõdo-o também como um puzzle, mediante a construção sintagmática, alinhada em partes, parágrafos, entradas de diário, histórias ou trechos, num trajecto que, dir-se-ia, configura um museu “por vir” e com uma colecção privado-colectiva.

Wim Wenders, por seu turno, também construiu o seu filme na base da intuição, do trabalho de improviso (como aconteceu, em especial, com o papel do actor Peter Falk) e da cooperação à distância de Peter Handke, segundo um processo de autonomias subtilmente comunicantes, cuja descrição vale a pena recordar, na voz do próprio realizador:

Recebi, todas as semanas de Setembro, um envelope cheio de diálogos sem qualquer descrição, como no teatro. Não tínhamos contacto nenhum um com o outro; ele escrevia e eu preparava o filme. Havia, cada vez mais, um abismo entre o trabalho que o Peter fazia à distância e o filme que gradualmente tomava forma nas discussões com os actores e nos preparativos concretos, no local. Os diálogos de Peter – tão belos e poéticos como eram – pareciam monólitos que tinham caído do céu. Os elementos, porém, não se ajustavam: entre os diálogos, as cenas previstas e os locais de filmagem determinados reinava o caos total.³⁵

O realizador alemão, que já havia renunciado à perspectiva de Berlim a partir de um só protagonista, iria contudo continuar a resistir à ideia de fazer “um filme calculado”, convicto de que seria exactamente esse estado de confusão que o(s) levaria a encontrar alguma solução cinematográfica para o papel dos anjos.³⁶

Parece-me então possível reconhecer nas construções de Ugrešić e Wenders, à partida fragmentadas, e a explorar por diferentes ângulos olhar

³⁴ *Idem*, p.15

³⁵ Wim Wenders, “Le Souffle de l’Ange”, *A lógica das imagens, op.cit.*, pp. 142-143.

³⁶ Wim Wenders, *op.cit.*, p. 143.

de sujeitos exilados e simultaneamente comprometidos, aquelas que são as conjugações fulgurantes de atravessar o passado com a intensidade de um sonho, com que Walter Benjamin caracterizou as “imagens dialéticas” enquanto categoria estética. São elas que substituem a ideia de um tempo objetivo e linear pela experiência subjectiva de um tempo qualitativo, onde cada um dos instantes funciona como singularidade incomparável.³⁷

Não existe nestas narrativas exílicas – seja a literária, seja a cinematográfica – o culto de uma nostalgia passadista, como a parodiada, por exemplo, no filme *Goodbye, Lenin!* (2003), de Wolfgang Becker; tão pouco impera a apologia de um presente ou futuro construídos sobre a amnésia. Pelo contrário, existem memórias, como as benjaminianas, que evocam o passado na sua transformação, ainda que sem a perspectiva teológico-política do autor de *Livro das Passagens*, para quem de resto – importará também notar – o messianismo não representava a espera de uma apoteose final, sendo antes concebido como possibilidade do novo na experiência do presente³⁸. Essa possibilidade redentora resultante da aliança entre homens e anjos, rompe com o tempo homogêneo e utilitário dos vencedores para, enfim, se abrir à narração dos vencidos, ou seja, a uma história outra, lavrada tanto pelo esquecimento como por outras inversões ou desconstruções, à imagem das profetizadas pelo balbuciar do anjo Alfred (p.277).

O exílio do escritor/artista deixa de ser, pois, uma simples circunstância imbuída de fatalismo para se tornar numa escolha, numa espécie de laboratório criativo de porvir, onde o autor, na sua “colportagem de espaço”, tal como acontecia outrora com o *flâneur* baudelairiano³⁹, é levado a trabalhar com a(s) memória(s), com as hesitações e intermitências, à imagem do que acontece com a narradora de *O Museu da Rendição Incondicional*, que ansiosamente espera e evita o carteiro, figura mensageira da sua terra de origem e a quem vai deixando, “quase amorosamente”, alguns selos croatas:

³⁷ Stéphane Mosès, *L'Ange de L'Histoire* (Paris: Gallimard, Col. Folio/Essais, 2006), p.208.

³⁸ *Idem*, p.262.

³⁹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste] (Paris: Les Éditions du Cerf, 1989), pp. 436-437.

Herr Schroeder vem todos os dias exactamente às 10h30m. Da minha varanda do primeiro andar, monitorizo a sua pontualidade. Se sinto que há alguma hipótese de ele me ver – basta-lhe olhar para cima – deslizo para trás da cortina. E sinto uma vaga excitação ao fazê-lo. (p.149)

“Aquela sequência” do movimento da mão que abre e fecha a cortina por onde vê o mensageiro – escreve a narradora enquanto guionista de si mesma – é “a medida integral da minha solidão berlinense” (*ibidem*).

A experiência de vida de exilados e os acontecimentos da História do século XX, na sua aceleração e fragmentação únicas e exponenciais, associam-se, pois, a formas de construção que, nalguns casos, já tinham feito parte das experimentações vanguardistas do início de novecentos. Mas, onde houvera sobretudo uma opção de (des)construção criativa (ainda que, por vezes, também associada a desenraizamentos ou exílios efectivos, verídicos), há agora expressões artísticas cada vez mais associadas a experiências de vidas deslocadas e de mundos – extratextuais – em desconstrução e reconstrução. Afinal, quem disse que a vida não imita a arte ou, por outras palavras, quem disse que a arte não tem ido tantas vezes à frente da vida? Como quem tivesse asas.