

A tradução do silêncio no filme

“Der Himmel über Berlin”

Paulo Marques Dias¹



Paul Klee – Angelus Novus (1920)

¹ Doutorando em Discursos: Cultura, História e Sociedade Mestrando em Tradução (Português e duas Línguas Estrangeiras: Inglês e Alemão). Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas _ Variante de Estudos Ingleses e Alemães) Universidade de Coimbra

A tradução do silêncio no filme “Der Himmel über Berlin”

Este artigo tem como objetivo aferir a validade da tradução enquanto ferramenta historiográfica, utilizando como base o filme *Der Himmel über Berlin*, do realizador Wim Wenders. Para tal, usa-se a tradução para evidenciar os silêncios verificados ao longo de todo o filme, e a partir deles inferir dados e relatos históricos pertinentes à realidade berlinense. Através da análise e tradução dos vários tipos de silêncio, como a escolha cromática e os vários indizíveis transmitidos nas entrelinhas do filme, constata-se que, a par dos temas de amor e perda que permeiam o filme, este serve também como um relato histórico das quatro décadas que separam a Berlim de 1945 da dos meados da década de 80.

Palavras-chave: tradução, silêncio, entrelinhas, história, Wenders

Introdução

Exibido pela primeira vez no Festival de Cannes de 1987, *Der Himmel über Berlin* confirmou o realizador alemão Wim Wenders como presença incontornável do cinema europeu. Nesse mesmo festival o filme arrecadou a Palma de Ouro para melhor realizador, já depois de *Paris, Texas* ter recebido o mesmo prémio, mas para melhor filme.

Este não é um filme fácil. Digo “fácil” no sentido do desvendar do seu sentido e das suas linhas temáticas; não se trata de uma obra que dê a mão ao espetador.

Numa primeira instância, trata-se de um filme sobre a finitude e a fragilidade humanas. A cidade de Berlim dos meados da década de oitenta do século vinte é habitada por anjos, que observam a cidade e os seus habitantes. Sendo imortais, a eternidade não é, no entanto, vista como uma dádiva. Damiel [Bruno Ganz] e Cassiel [Otto Sander], os dois anjos destacados pelo filme, encontram-se rotineiramente para trocar impressões e notas sobre as sensações e emoções dos berlinenses cujos pensamentos conseguem ouvir. Damiel e Cassiel não conseguem sentir. Os diálogos entre os dois deixam transparecer a insatisfação de Damiel, que anseia pelos pequenos

prazeres dos quais apenas os humanos desfrutam, e que confessa estar farto da sua condição etérea (Wenders et al, 1987:00:12:38).

Esta incapacidade de sentir é refletida e simbolizada num dos tipos de silêncio do filme: a escolha cromática. O sépia acompanha o filme em paralelo com a perspetiva dos dois anjos, cujos olhares a câmara de Wenders procura simular. Mesmo a banda sonora composta por Jürgen Knieper é discreta, conferindo à faixa áudio do filme quase que uma soturnidade, deixando que o silêncio [este auditivo, literal] atravesse uma grande parte do filme, e que, ao mesmo tempo, atravesse Berlim.

No seu deambular diário pela cidade, Damiel acaba no circo Alekan,² onde a trapezista francesa Marion [Solveig Dommartin], com asas de anjo postiças, ensaia o seu número.

Ao mesmo tempo, Cassiel passa a acompanhar um poeta idoso,³ que se define como o narrador da história humana e que procura pela Potsdamer Platz da sua juventude.

Damiel, o anjo, apaixona-se pela humana Marion, e por ela sacrifica a sua imortalidade, encontrando na sua humanidade a capacidade de amar e de sentir, e a felicidade. Esta é, portanto, também uma história de amor: o anjo caído, cuja abdicação da eternidade por amor e pela ânsia em experimentar a condição de ser mortal traz em definitivo a cor ao filme. Para trás ficam os raros e efémeros rasgos de cor que pontuam os momentos de sensações e fragilidade humana [como é exemplo o monólogo interno de Marion, na sua caravana] (Wenders et al, 1987: 00:33:18).

A história de amor entre um anjo e uma mortal é, possivelmente, a linha temática mais visível ao longo do filme. Isso talvez justifique porquê do *remake* norte americano de 1998, realizado por Brad Silberling e com Meg Ryan e Nicholas Cage, ser essencialmente um drama romântico, com praticamente todos os outros cambiantes presentes no original alemão a serem deixadas de lado.

É, no entanto, no silêncio que se inscreve a linha temática que servirá de base a este ensaio, no qual proponho que Wim Wenders introduziu uma forte componente histórica em *Der Himmel über Berlin*, usando para tal efeito a linguagem do silêncio: as

² O nome do circo é uma homenagem ao diretor de fotografia do filme, Henri Alekan. É seguramente um dos muitos pontos nos quais Wenders consegue dizer algo sem que esse algo seja dito expressamente; uma entrelinha, escrita em silêncio, um piscar de olhos ao espectador mais atento que repare na ficha técnica dos créditos finais.

³ Trata-se de uma personagem cujo nome nunca é dito durante o filme, à semelhança, aliás, do que acontece com Damiel. E, assim como o anjo, o seu nome é-nos informado nos créditos finais. Nesse sentido, será doravante referido como Homero.

entrelinhas do texto cinematográfico, como, por exemplo, os ângulos de câmara aparentemente sem um propósito em particular ou elementos em segundo plano na cena.

É sabido que este é um filme sobre Berlim e protagonizado por Berlim. É, aliás, o próprio Wenders que o diz, quando afirma que desejava realizar uma obra “in and about Berlin. A film that might convey something of the history of the city since 1945” (Wenders, 1992: 73).

Retornando ao segundo parágrafo deste ensaio, este não é um filme fácil. Wenders não entrega as respostas de mão beijada; leva o espetador a questionar o filme, e a encontrar novas linhas temáticas onde se julgava existir apenas silêncio. É esse silêncio que pretendo traduzir, dele extraíndo a componente de relato histórico e social presente em *Der Himmel über Berlin*.

Este ensaio não seguirá a cronologia do filme. Ao invés disso, abordarei os diferentes tipos de silêncio e de manifestação de silêncio no filme de acordo com a sua tipologia.

Lugar de fala

É relevante para este ensaio a definição de “tradução” de acordo com Gerber e Myers-Coffman: “tal como a entendemos, a “tradução” consiste num conceito, numa prática que representa não apenas a transformação de uma língua em outra, mas, sobretudo, a transformação de uma forma de conhecimento em outro (Gerber e Myers-Coffman, 2018: 587).”⁴

Neste caso em particular, trata-se da tradução da cinematografia de Wim Wenders e dos seus múltiplos silêncios de modo a desvendar o documento histórico e social concebido pelo alemão sobre a Berlim pós-Segunda Guerra Mundial e até 1986.

Enquanto tradutor, o meu interesse pela abordagem do silêncio em *Der Himmel über Berlin* é multifacetado. Não apenas a nível meramente técnico, e de transposição de texto entre duas línguas [neste caso, uma tradução realizada não a partir de uma língua mas a partir de um sistema de códigos], mas também no que respeita aos possíveis sentidos e aplicabilidades da tradução dentro do conceito da “pesquisa baseada em arte” de acordo com Gerber e Myers-Coffman. Assim, este ensaio será

⁴ Exceto se expresso em contrário, todas as traduções de citações para português são da minha responsabilidade.

como que uma tradução de parte de *Der Himmel über Berlin*, nomeadamente do seu silêncio.

Assim, e como já foi dito, esta obra cinematográfica é composta por um silêncio que assume múltiplas formas: o literal, concretizado na quase ausência de som, o cromático, representado pela prevalência do sépia e do cinza, e o cénico.

Aproprio-me desta terminologia teatral de forma muito lata. Com “cénico”, refiro-me ao silêncio encontrado em Berlim como simultaneamente palco e pano de fundo do filme, bem como às falas das personagens. É na cidade propriamente dita e nas falas que se encontra a terceira forma de silêncio mencionada.

Vejo, portanto, o[s] silêncios] em *Der Himmel über Berlin* como uma linguagem. Sem me alongar pelo campo da semiótica, a obra de Wenders usa silêncio para transmitir informação, dados, perspetivas. Desta forma, o silêncio será, espero, traduzível, e, com isso, dele se extrairá o indizível: os sinais de uma cidade dividida, e atravessada não só pelo muro como pelas cicatrizes da Segunda Guerra Mundial.

Nunca, em todas as vezes que o filme é mencionado pelo seu nome neste ensaio, é utilizada a tradução portuguesa, com exceção do presente parágrafo. No seguimento do que foi dito acima sobre as várias linhas temáticas presentes na obra e à semelhança do que sucedeu com o *remake* de 1998, a opção pelo título, *As asas do desejo*, oculta a vertente de relato histórico e social do filme, desviando o foco para a ligação amorosa que impulsiona Damiel a uma queda voluntária da sua condição enquanto imortal. Uma tradução literal de *Der Himmel über Berlin* teria como resultado *O céu sobre Berlim*. À semelhança da versão portuguesa, à versão inglesa e francesa correspondem *Wings of desire* e *Les ailes du désir*. É o próprio Wenders que, numa entrevista, apresenta uma justificação:

Porque é que o título foi mudado de O Céu sobre Berlim para As Asas do Desejo?

Não me pareceu que funcionasse em inglês ou francês. Em alemão, a palavra “Himmel” tem como significado “céu” e “paraíso” e, por isso, era quase como um pequeno poema, um pequeno *haiku*. Em francês ou inglês “O Céu sobre Berlim” soava a um filme de guerra e “O paraíso sobre Berlim” era demasiado romântico. Tentei encontrar um título que também fosse algo poético em francês ou inglês e que traduzisse outra parte do filme. Assim, “Wings of Desire” ou “Les Ailes du Desir” pareciam funcionar bastante bem. Tentei retraduzir este título para alemão porque queria ter apenas um título, mas em alemão não existe palavra para “desejo”. (Paneth, 1988: 4)

A resposta de Wenders é satisfatória do ponto de vista linguístico. A polissemia de “Himmel” perder-se-ia tanto em inglês como em francês, e, com isso, a sua carga poética. Em português, “céu” tem a mesmo valor semântico e polissémico de “Himmel”, podendo ter o significado quer de “firmamento” ou de “paraíso”. No entanto, é de deduzir que a tradução e legendagem do filme se tenham aproximado da versão inglesa.

Evitando seguir caminhos especulativos, não posso ainda assim deixar de questionar se esta decisão não terá sido motivada pela tentativa de impedir que o filme fosse visto pelo público internacional como demasiado politizado, e com isso arriscar perda de receitas nas bilheteiras. Os anos oitenta foram marcados pela Guerra Fria, e Berlim estava, em vários sentidos, no centro dessa tensão política.

Contexto da estória

O silêncio de “Der Himmel über Berlin” faz-se sentir ainda antes do filme começar. Wenders não nos apresenta qualquer contexto, qualquer motivo para a presença dos anjos em Berlim: simplesmente estão. Resta ao espetador especular, tentar encontrar casualmente a informação, ou pesquisar numa tentativa de encontrar uma resposta. Eis o que o realizador tem para dizer sobre aquele que seria um eventual prólogo do seu filme:

Se a minha estória tivesse um prólogo, seria algo parecido com isto:

Estando Deus, em infinita desilusão, finalmente pronto para virar as costas ao mundo, sucedeu que alguns dos seus anjos discordaram e tomaram o partido dos humanos, afirmando que estes mereciam uma segunda oportunidade. Zangado com a traição, Deus banuiu os anjos para aquele que na altura era o sítio mais terrível em toda a Terra: Berlim. E, por fim, virou as costas. Tudo isto aconteceu durante a altura a que agora chamamos de final da Segunda Guerra Mundial. Desde então, os anjos caídos da segunda rebelião angélica têm sido aprisionados na cidade. Não têm qualquer expectativa de libertação, e muito menos de voltarem a ser aceites no paraíso. Estão condenados a ser testemunhas, eternos meros espetadores, incapazes de ter o menor impacto nos seres humanos ou de intervir no curso da história. Não têm sequer poder para mover um grão de areia. (Wenders, 1992: 78)

Estabelecendo-se um paralelo com a mitologia cristã, esta seria uma segunda revolta angelical, desta feita em defesa dos humanos. A punição não é a queda dos anjos para o inferno, mas sim para Berlim, que lhes serve como prisão. A postura dos anjos é uma postura de otimismo e de confiança no futuro dos “seus” humanos, que, ao mesmo tempo, não deixa de ser também o desejo do realizador.

O filme propriamente dito começa com o poema *Lied vom Kindsein* [“Canção da infância”], escrito pelo coargumentista Peter Handke e lido por uma voz que, como se descobre alguns minutos mais tarde, pertence a Damiel. É também legítimo deduzir que a mão que escreve o poema na cena inicial também lhe pertence.

Este é um poema de crescimento, de maravilhamento, e de descoberta, que surgirá, sempre com diferentes estrofes, ao longo do filme: sempre lido por Damiel, com uma única exceção, quando Marion declama alguns dos versos após sonhar com o anjo (Wenders *et al*, 1987: 01:21:38).

Não é por acaso que Damiel é o principal declamador de *Lied vom Kindsein*. São dele o crescimento, através da transformação de um ser imaculado mas incapaz de sentir, num comum mortal, despojado de imortalidade mas inebriado de felicidade, e o maravilhamento com as minúsculas coisas da vida, como uma transeunte que fecha o guarda-chuva para poder sentir a chuva (Wenders *et al*, 1987: 00:12:08). E é também dele a descoberta: de si mesmo, e da condição de ser humano. E, em *Der Himmel über Berlin*, “ser humano” e “ser berlinense” são quase sinónimos.

A escrita do poema antecede um grande plano de um olho aberto, sobre o qual se pode deduzir, com alguma legitimidade, que pertence a um dos anjos.

O plano seguinte revela no que se focava esse olho: Berlim, vista do céu (Wenders *et al*, 1987: 00:02:10). De uma forma muito direta, e transpondo de forma literal o seu título [um dos primeiros planos é, efetivamente, “o céu sobre Berlim”], o filme informa o espetador de que a história será largamente intermediada pelos anjos que habitam Berlim. Estes assumirão – e aqui mobilizo novamente um conceito da área da tradução – o papel de intérpretes das linhas temáticas do filme. É, em grande medida, através dos olhos e ouvidos de Damiel e Cassiel que a história é filtrada antes de chegar ao espetador.

Desta forma, os anjos cumprem a sua pena eterna, condenados a observadores, e nada mais. A passividade deste papel é contrariada pela função catalítica que as

personagens angélicas exercem na observação por parte do espetador; sem anjos, não teríamos acesso aos pensamentos e emoções dos mortais de Berlim.

É também a partir da perspetiva dos anjos que muita da ação é filmada. Aliás, a câmara de Wenders, amiúde, procura emular a perspetiva dos anjos, como no já citado primeiro plano sobre a cidade, ou no *one shot*⁵ entre prédios (Wenders et al, 1987: 00:07:00), durante o qual os anjos conferem ao espetador acesso ao quotidiano de berlinenses aparentemente escolhidos ao acaso.

Lugares e entrelinhas do silêncio

A memória é assim guardada e solidificada nas pedras: as pirâmides, os vestígios arqueológicos, as catedrais da Idade Média, os grandes teatros, as óperas da época burguesa do século XIX c, atualmente, os edifícios dos grandes bancos. Quando vemos esses pontos de referência de uma época longínqua, frequentemente os integramos sem nossos próprios sentimentos de filiação e de origem. (Pollack, 1989: 10, 11)

Esta citação de Michael Pollack proporciona o mote para um debruçar sobre a topografia de Berlim enquanto lugar de memória e de silêncio.

A primeira vez que vemos Daniel (Wenders et al, 1987: 00:02:10), a personagem encontra-se no topo de uma estrutura parcialmente em ruínas. A única informação fornecida pelo filme sobre esta cena é somente a contida na última frase; por outras palavras, a componente visual é o único texto cinematográfico sobre o local em questão.

Para o espetador que, não conhecendo a geografia de Berlim, assiste a esta cena, Daniel está no topo de um edifício que se depreende ser uma igreja. Nada no filme aponta explicitamente para informação adicional. Para o espetador que seja familiar com a cidade [ou que investigue, mais que não seja motivado pela curiosidade], o mesmo edifício assume outro simbolismo: trata-se da Igreja Memorial do Imperador Wilhelm.

Construída entre 1891 e 1895, foi parcialmente destruída pela RAF em 1943, e posteriormente reconstruída entre 1959 e 1961. O pináculo, no entanto, foi mantido no

⁵ Técnica de filmagem na qual uma sequência é filmada de modo contínuo, sem cortes, apesar da transição entre cenas/locais.

seu estado, e serve como memorial. Com este primeiro exemplo, surgem dois pontos que não posso deixar de destacar.

O primeiro é o facto de Daniel ser visto pela primeira vez no filme no topo de um monumento, de um espaço com significância histórica. Para mais, trata-se de um edifício que tem a função de manter viva a memória dos horrores da guerra. Ainda antes de completar os seus primeiros três minutos, o filme começa a delinear-se como um mapeamento das cicatrizes de uma cidade ferida pela guerra.

O segundo ponto consiste na relação que *Der Himmel über Berlin* define com a sua audiência. A identificação do edifício utilizado neste exemplo como sendo a Igreja Memorial do Imperador Wilhelm só pode ser feita de forma externa ao filme. Quer pela proximidade do espetador em relação a Berlim [como habitante ou como turista, por exemplo], quer pela sua cultura geral ou por pesquisa efetuada, o reconhecimento do edifício depende de informação resultante de investimento fora do âmbito estrito do filme, o que, por sua vez, faz do espetador um observador ativo; a observação e reconhecimento do local apresentado requerem a mobilização de recursos cognitivos que não se limitam ao ato de assistir a um filme.

A partir do instante em que o espetador identifica a igreja, torna-se como que um cúmplice dos anjos que populam Berlim, e, tal como eles, observa uma cidade da qual é agora mais próximo.

A cartografia de cicatrizes a que aludo acima é desenhada com e pela própria cidade. *Der Himmel über Berlin* é, nesta perspetiva, um filme onde a fisicalidade desempenha também ela um papel.

Falo da fisicalidade da cidade em si; é nos monumentos, ruínas e nas ruas que se inscrevem muitas das memórias de Berlim, escritas com silêncio. O nome destes locais nunca é dito; apenas a câmara, o olhar de Daniel e Cassiel, torna presentes esses locais de memória. Berlim não se limita a ser o pano de fundo onde decorre o filme, e ao invés disso assume um carácter corpóreo, de protagonismo. É uma estória sobre a história da cidade, onde a ficção serve de suporte à narrativa da história recente da cidade alemã.

A história/estória⁶ berlinense discorre ao longo do filme, pontuada e escrita pela geografia urbana. Ainda nos primeiros minutos do filme, uma jovem circula de

⁶É o próprio Wim Wenders que faz uso deste jogo de palavras: “Há mais de vinte anos que as visitas a esta cidade me proporcionam experiências genuínas da Alemanha. A história/estória que em outros

bicicleta, com uma criança que deduzimos ser sua filha. De forma fugaz, quase imperceptível, surge em segundo plano a placa indicativa para a estação de metro de Hallesisches Tor (Wenders *et al*, 1987: 00:03:21). Funciona, simultaneamente, como monumento que assinala aquele que foi, até 1812, o único ponto de entrada para judeus no sul de Berlim.

O discurso de silêncio [d]escrito por Wenders cria uma narrativa de violência: a violência da guerra no primeiro exemplo geográfico, e a violência da exclusão e da discriminação no segundo. O silêncio não é um recurso mobilizado para repressão da memória. No entanto, também não representa um mecanismo de destaque. A memória de Berlim limita-se, simplesmente, a ser. É, isso sim, um silêncio informante.

Atentemos, ainda na reta inicial, a uma das cenas de relato do quotidiano dos berlinenses. Um indivíduo entra numa casa, que rapidamente deduzimos ser da sua mãe, recentemente falecida. Ao sentar-se e ao ponderar na sua incapacidade de fazer o luto (Wenders *et al*, 1987: 00:06:41), a câmara deixa ver algumas fotos em cima da mesa, identificáveis como correspondendo ao Portão de Brandemburgo. O homem levanta-se e sai de cena instantes mais tarde, e a câmara desloca-se para nos dar um plano mais alargado da mesa: são visíveis as fotos do Portão ao lado do que parecem ser fotos de família. As memórias de Berlim não são dissociáveis das memórias particulares e do quotidiano dos seus cidadãos; as duas fundem-se de forma inequívoca.

Sobre este ponto, creio ser impossível não evocar Marc Augé: “O relato do informante diz tanto do passado como do presente” (Augé, 1997: 9).

Ao mesmo tempo que mobilizo o conceito de informante referido por Augé, submeto o silêncio a uma quase personificação. Ou seja, apresento o silêncio como o elemento informante do filme no que respeita ao relato histórico. O silêncio, aliás, é a única ferramenta que assume ativamente essa função. Se entendermos o silêncio e as entrelinhas⁷ como sendo um só, então é possível afirmar que nenhum outro componente da obra de Wim Wenders fala da história berlinense. Do ponto de vista histórico, é um filme mudo; nada é expressamente dito, e, quase paradoxalmente, o silêncio cria enunciados historiográficos.

pontos do país é recalcada ou negada está aqui física e emocionalmente presente.” (Wenders e Hoffman, 1992: 74)

⁷ Elaborarei sobre a minha definição de “entrelinhas” mais adiante neste ensaio.

Assim, o silêncio informante em *Der Himmel über Berlin* apresenta uma característica dicotómica no que concerne ao relato histórico, na medida em que apresenta uma visão sobre a Berlim dos meados da década de oitenta do século vinte, e que ao mesmo tempo essa visão é construída com base na relação de Berlim e dos seus habitantes com um passado cujas várias formas de violência são ao mesmo tempo inescapáveis e indizíveis. Crio um curto espaço para uma pergunta de retórica que julgo pertinente: que melhor forma de dizer o indizível do que através da linguagem do silêncio?

Essa dicotomia inclui também uma inevitável relação de proximidade, intimidade até, entre a cidade de Berlim e a palavra “trauma” do ponto de vista etimológico. Derivada do grego "trauma", a palavra significa “ferida”, “dano”.⁸

É nesta aceção primordial do conceito de trauma que assenta a cartografia das feridas de uma cidade cujo passado a define e constrói, ao mesmo tempo que a dilacera no contexto da divisão, física, política e social de meados da década de oitenta do século vinte. Perpassa nesta obra cinematográfica uma quase recusa berlinense em verbalizar as marcas do passado; é legítimo falar em vergonha. Como nos diz Bordo, “As ruínas de Berlim são a superfície estética na qual Wenders apresenta a sobrevivência e a redenção como temas interligados de Himmel über Berlin.” (Bordo, 2008: 3)

Ainda a respeito desta conceção de trauma, Huyssen coloca a seguinte questão:

O que está em causa quando consideramos — como aparentemente fazemos, com cada vez maior frequência — toda a história do século vinte à luz do trauma, com o Holocausto a assumir o valor máximo de indizibilidade ou irrepresentabilidade traumática? (Huyssen, 2003: 8, 9)

Dizer que o Holocausto é um horror indizível é arriscar dizer o óbvio, mas incontornável quando se pretende afirmar Berlim como entidade quase personificável. Sendo o passado de Berlim aqui retratado como uma cartografia de cicatrizes traçada através do silêncio, então o Holocausto é, mais do que uma cicatriz, uma ferida aberta.

Lembrando novamente Huyssen: “O foco no trauma é legitimado sempre que nações ou grupos de pessoas tentam lidar com uma história de violência sofrida ou de violência perpetrada” (Huyssen, 2003: 9).

⁸ “trauma”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Consultado a 05.01.2019, em <https://dicionario.priberam.org/trauma>

Esta tentativa de processamento é eloquente no que respeita à linguagem do silêncio aqui retratada. Do ponto de vista histórico o filme gravita, em grande parte, em redor da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto. Retornando à imagem metafórica da ferida, estas são feridas ainda muito recentes. As respetivas cicatrizes são por demais visíveis, à vista de todos; basta que o silêncio fale delas.

Wenders não podia retratar a relação de Berlim com o seu passado e passar ao lado do Holocausto. Não podendo atrever-se a dizer o indizível, mobiliza, ainda e sempre, o silêncio.

Uma das sequências utilizadas por Wenders representa um filme dentro do filme, uma filmagem protagonizada por Peter Falk, o inesquecível ator que encarnou Colombo. A partir do 48.º minuto do filme, a realização foca-se nos bastidores dessa filmagem, ao mesmo tempo que a disposição dos figurantes, em camas estreitas e com expressões faciais que aparentam demonstrar um estado depressivo, por vezes faz pensar que se assiste na realidade a um relato direto do quotidiano em campos de concentração.

Ao desenhar uma figurante judia (Wenders *et al*, 1987: 00:51:32), Falk refere-se aos figurantes que representam os judeus como “extra-humanos”. Em primeira instância, a afirmação de Falk interpreta-se no sentido da resistência ao cansaço demonstrada pelos figurantes; é o próprio Falk quem o afirma. No entanto, e numa segunda linha interpretativa, “extra” pode assumir o aterrador significado de “suplementar”, algo que está a mais. Este valor semântico ganha forma nos pensamentos antissemitas de outros figurantes, vestidos de oficiais nazis: “São autênticos, ou parecem ser. Podem ser. No campo de concentração roubavam comida aos cães. Se estivessem no lugar deles perdiam logo as peneiras” (Wenders *et al*, 1987: 00:49:47).

Voltando a Falk, o autor assume o papel de guia pela cidade, ao mesmo tempo que é um ator a representar-se a si mesmo. Enquanto não-berlinense, funciona como posto de observação distanciado.

Numa pausa entre filmagens, o ator deambula pelo que parece ser um terreno baldio. Ao contemplar umas ruínas, afirma que “deve ser a tal estação de que me falaram, com um nome esquisito” (Wenders *et al*, 1987: 01:22:52).

O “nome esquisito” a que se refere Falk é Anhalter. Esta foi uma das estações a partir das quais os judeus foram deportados para campos de concentração; é um horror, indizível, aqui submetido à condição de entrelinha.

Entendo por “entrelinha”, no contexto do visionamento de *Der himmel über Berlin* na perspectiva de documento histórico e historiográfico, a característica da informação que não é diretamente expressa, neste caso subentendida na fala de uma personagem; é mencionada, sim, mas de forma indireta, não revelando de forma explícita a sua relação com a história de Berlim. Utilizando ainda o exemplo da estação de Anhalter, a entrelinha é a memória da estação enquanto ponto de partida dos judeus para o seu extermínio. Falk nunca o verbaliza, dizendo apenas “Não a estação onde os comboios paravam, mas a estação onde a estação parou.” O ator alude a um fim trágico, mas mantém-no não-dito.

No seguimento direto desta sequência, um grupo de transeuntes parece reconhecer Falk (Wenders, 1987: 01:23:05), para logo a seguir expressarem a sua incredulidade perante a presença do norte-americano naquele local.

A propósito da utilização de um ator famoso como Peter Falk, permito-me citar novamente Augé:

Nem devemos esquecer a espécie de falsa familiaridade que o pequeno ecrã gera entre os espetadores e os atores da história à grande escala, cujos perfis se tornam tão famosos como os dos heróis de novelas, os dos artistas internacionais e os das estrelas do desporto. São como as paisagens nas quais os vemos nos seus filmes:

Texas, Califórnia, Washington, Moscovo, os Campos Elíseos, Twickenham, as penosas etapas da Volta à França, ou o deserto árabe; podemos não conhecê-los pessoalmente, mas conseguimos reconhecê-los. (Augé, 1997, 32)

Enquanto ator de enorme fama nos anos oitenta do século vinte pelo seu desempenho como detetive Columbo, Falk é, de facto, um elemento que facilita a identificação de entrelinhas de silêncio.

Percorrendo o filme em ordem cronológica inversa e remetendo para uma das sequências iniciais do filme, apresento a seguinte fala de Falk: “Berlim... Emil Jannings, Kennedy, von Stauffenberg... um tipo fantástico. isso não foi em Berlim. Que importa? Aconteceu” (Wenders *et al*, 1987: 00:04:17).

Para o espectador que se dedique apenas a desfrutar do filme e não reconheça estes nomes, é possível que apenas identifique o de Kennedy, e ainda assim sem estabelecer imediatamente uma relação histórica com Berlim. Não se trata, claro, de uma lista composta aleatoriamente.

Emil Jannings foi um ator alemão, que se tornou famoso na década de vinte do século vinte e que figura na história do cinema mundial por lhe ter sido atribuído o primeiro Oscar para melhor ator pelo seu desempenho como August Schilling em *The way of all flesh*.⁹ Permanece, até aos dias de hoje, como o único ator alemão a receber um Oscar.

Kennedy é provavelmente o nome mais reconhecível nesta curta lista. No que respeita a uma ligação com o contexto berlinense na perspetiva deste filme, o presidente norte-americano proferiu o famoso discurso “Ich bin ein Berliner”, em Berlim Ocidental, em 1963; cerca de dois anos, portanto, desde a construção do muro. Trata-se de um discurso que ficou para a história como um ponto marcante não só da Guerra Fria, mas também como posição profundamente anticomunista.

Por fim, o coronel Claus Philipp von Stauffenberg, conhecido pela tentativa gorada de assassinar Adolph Hitler na Operação Valquíria, em 20 de julho de 1944. A densa informação histórica contida nos três parágrafos acima nunca é verbalizada por Peter Falk. As entrelinhas, no entanto, estão lá. O silêncio condensa a história e convida ao investimento na forma de pesquisa.

Tentando evitar especular sobre a cultura geral dos espectadores, crio, ao mesmo tempo, um momento confessional: o nome de Jannings era-me desconhecido, e o de von Stauffenberg apenas familiar. Foi só no decorrer da pesquisa efetuada que me tornei conhecedor de algum do contexto histórico de uma e outra personagem. Tornei-me, portanto, um cúmplice de Wim Wenders, tal como qualquer outro espectador que faça a mesma pesquisa. Ao escavar no silêncio das entrelinhas, traduzindo-as em pequenos excertos de documentação histórica, o espectador ganha acesso à já referida terceira linha temática desta obra cinematográfica, simultaneamente não-dita e exposta para todos que se tornem, embora que apenas pelos breves instantes que a pesquisa toma, investigadores.

⁹ “The way of all flesh”, em IMDB. Consultado a 04.01.2019 em https://www.imdb.com/title/tt0019553/?ref_=nmawd_awd_1

Ainda no tópico das entrelinhas, não posso deixar de apresentar uma sequência que exemplifica este conceito de forma eloquente. Para tal efeito, citarei a cena à laia de didascálias. Assim, à passagem do décimo primeiro minuto temos o seguinte diálogo:

Cassiel: Há 20 anos, um caça soviético despenhou-se no lago Stößen... Há 50 anos foram...

Damiel: As Olimpíadas. [Damiel e Cassiel trocam entre si um olhar fugaz e partilham um brevíssimo momento de silêncio]

Cassiel: Há 200 anos, Nicolas François Blanchard sobrevoou a cidade num balão de ar quente.

Damiel: Os fugitivos fizeram o mesmo no outro dia.

Esta é uma cena curtíssima, que dura cerca de dezoito segundos. É, também, o momento do filme no qual este se encontra mais perto de se assumir de forma verbalizada como documento histórico.

O caça soviético referido por Cassiel corresponde a um Yakovlev Yak-28 que se despenhou em Berlim Ocidental em 1966. Ao perder o controlo do avião por avaria de um dos motores, a tripulação conseguiu ainda assim evitar a queda numa zona habitacional e a consequente morte de civis, caindo no lago mencionado. Ao mesmo tempo, e assumindo que o anjo é exato quando diz “há 20 anos”, Cassiel ajuda-nos a localizar com precisão a janela temporal dentro da qual decorre a ação: 1986.

Esta informação é corroborada pela menção da passagem do meio século dos Jogos Olímpicos de Berlim. A didascália, registada por mim com base nas minhas notas sobre o filme, abre portas interpretativas.

Creio não ser especulação afirmar que o olhar fugaz e o momento de silêncio referidos em nota se prendem com a prestação do atleta negro norte-americano Jesse Owens e a [falta de] reação por parte de Adolph Hitler. Owens conquistou quatro medalhas de ouro, contrariando assim a defesa hitleriana da supremacia ariana. Hitler, por sua vez, recusou-se a cumprimentar Owens, não cumprindo assim o protocolo.

Existe neste ponto uma entrelinha, que se concretiza na brusca interrupção de Damiel ao relato de Cassiel para lhe completar a frase, entrelinha essa que convive com o olhar silencioso entre os dois anjos. A estrondosa vitória de Owens em plena Berlim e a atitude profundamente racista de Hitler foram marcantes durante o período da ditadura nazi no ponto de vista desportivo e de projeção a nível internacional da postura

assumidamente discriminatória do regime do Terceiro Reich. A decisão de Daniel em interromper Cassiel pode ser interpretada como uma vontade em remeter esta questão ao silêncio; ambos sabem os contornos do momento em causa. A história de Berlim é ao mesmo tempo a estória do desterro dos anjos que deliberaram por tomar o lado dos humanos quando Deus lhes virou as costas.

A respeito do vôo de balão de Blanchard, é curioso que, a partir da pesquisa efetuada, a qual não trouxe resultados conclusivos, não é Nicolas François Blanchard que efetua o vôo, mas Jean-Pierre Blanchard, com registos a apontarem o feito na data de 28 de setembro de 1789 (Lowenberg et al, 2009, 61).

A aparente imprecisão de Wenders quanto ao autor e à data chega a causar estranhamento; ao longo de todo o resto do filme, a sua exatidão histórica nunca é colocada em causa. No entanto, o detalhe a realçar neste exemplo prende-se com a resposta de Daniel. Os “fugitivos” mencionados pelo anjo consistem em dois casais que, em 1979, improvisaram um balão com materiais encontrados nas suas casas e conseguiram sobrevoar o muro, fugindo assim de Berlim Oriental. São de assinalar dois detalhes na fala de Daniel: o facto de o anjo ver os sete anos que distam entre este facto e o seu relato como redutível à expressão “no outro dia”, evidenciando assim a relação dos anjos com o decurso do tempo, e a aparente banalidade com que o anjo comenta a fuga das duas famílias num balão improvisado. Torna-se legível, novamente em entrelinhas e no silêncio, que as tentativas de fuga de Berlim Oriental para Berlim Ocidental eram de inegável frequência. O desespero que motiva a uma tentativa de fuga que roça o suicídio não é mais senão parte do dia-a-dia berlinense. Retomando o motivo da violência no silêncio, deparamo-nos com a violência da indiferença. Daniel e Cassiel nada mais dizem sobre aquilo que os “fugitivos” fizeram “no outro dia”, porque o extraordinário do feito dilui-se no dia-a-dia de uma cidade fragmentada pelo fantasma do muro, constante, que assombra cada passo dos cidadãos e da própria cidade. Se o passado configura uma cartografia de cicatrizes sobre o corpo da cidade, então o Muro é o corte que a faz sangrar permanentemente.

Ainda assim, ao longo de todo o filme não há qualquer alusão direta ao trauma da Segunda Guerra Mundial, recentíssima na perspetiva histórica, nem ao Muro. E, ainda assim, as marcas de um e de outro atravessam a geografia do filme de uma ponta à outra. De forma hábil, Wim Wenders consegue assim sobrepor as várias linhas temáticas que servem de alicerce ao filme sem que o espetador, consciente da presença

e da narrativa do silêncio, perca qualquer uma dessas linhas de vista. A paixão de um anjo por uma humana, a meditação sobre a finitude e o documento histórico coincidem sem que qualquer uma destas três camadas sufoque qualquer uma das outras duas.

O discurso do silêncio na narrativa da memória tem também uma ligação com a violência da perda. No caso do Velho Poeta, Homero, a perda de parte do seu próprio passado.

Uma das sequências mais marcantes do filme é a deambulação de Homero¹⁰ pelo terreno outrora ocupado pela Potsdamer Platz (Wenders et al, 1987: 00:39:00). Trata-se de uma busca, interior e física, por um local vivo na memória do poeta, através do qual ele reifica uma parte integrante do seu passado e da sua identidade. Com a perda de integridade da fisicalidade do local, Homero sente-se multifacetadamente perdido:

Homero: “Não consigo encontrar a Potsdamer Platz. Era aqui? Não pode ser. Era na Potsdamer Platz que estava o Café Josty [...] Fumava um charuto na Loeser & Wolff[...] Não pode ser aqui [...] Era uma praça cheia de vida[...] A praça inteira estava cheia de bandeiras. As pessoas deixaram de ser amáveis, e a polícia também. Não desisto enquanto não encontrar a Potsdamer Platz.”

O monólogo interior de Homero é articulável com a seguinte citação de Marc Augé, que por sua vez se refere a Pierre Nora:

Ninguém expressa melhor este ponto do que Pierre Nora, no seu prefácio ao primeiro volume de *Lieux de memoire*: afirma, essencialmente, que aquilo que procuramos através da nossa religiosa acumulação de relatos pessoais, documentos, imagens e todos os “sinais visíveis de como era antes”, é aquilo que é agora diferente em nós; e “dentro do espetáculo desta diferença, o súbito lampejo de uma identidade inencontrável. Já não se trata de uma génese, mas sim do decifrar daquilo que somos em função do que já não somos.” (Augé, 1997: 32)

¹⁰ Não me debruçarei sobre a possibilidade de a personagem ser literalmente Homero, de alguma forma tornado imortal, ou se o nome atribuído tem um carácter simbólico. Considero que essa distinção não representa especial relevância para este ensaio, além de com essa ponderação me arriscar a desviar excessivamente da linha temática que pretendo seguir. Além disso, existem já escritos, alguns deles de teor académico, sobre a possibilidade de o Velho Poeta ser de facto “o” Homero. Ainda assim, utilizo, naturalmente, o nome indicado na ficha técnica do filme.

Ao perder a sua Potsdamer Platz, Homero perde uma referência espacial que o próprio considerava indispensável à sua construção de identidade. O fracasso do poeta na sua tentativa de [re]encontrar este ponto de referência é um fracasso irresolúvel. Trata-se de um espaço físico inexistente no presente de Homero, cuja ausência resulta num vazio: num vazio literal, quase árido, e no vazio identitário e de memória do poeta. “Não pode ser aqui”, afirma. Está em causa a perda da coesão da memória de Homero, que é simultaneamente a sua coesão identitária. A este respeito, Pollack afirma que

Podemos portando dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (Pollack, 1992, 204).

Ao mesmo tempo, Homero menciona a ascensão do Terceiro Reich sem nunca o dizer abertamente; as bandeiras que encheram a praça e a polícia que perdeu a sua amabilidade são uma inequívoca referência ao nacional-socialismo.

Note-se que o ator que dá a cara a Homero, Curt Bois, efetivamente viveu no período aqui mencionado; dificilmente a magnífica prestação de Bois no filme é alheia à sua experiência pessoal. Homero/Bois existe neste filme enquanto elemento auxiliar da criação de uma cartografia de cicatrizes de duas formas: enquanto personagem numa procura, condenada ao fracasso, pela memória e pela identidade, e enquanto berlinense exposto pela filmagem do filme a esse fracasso.

Der Himmel über Berlin como *road movie*

Convencionando-se a definição de *road movie* como um género cinematográfico onde a deslocação geográfica proporciona uma alteração da cosmovisão das personagens, define-se por defeito o triunvirato *Alice in den Städten* (*Alice nas cidades*) (Wenders et al., 1974), *Falsche Bewegung* (*Movimento em falso*) (Wenders et al., 1975) e *Im Lauf der Zeit* (*No decurso do tempo*)¹¹ (Wenders, 1976) como a trilogia wenderiana de *road movies*.

No entanto, e partindo da pressuposição de que um *road movie* se pauta por uma viagem literal e metafórica de uma personagem ou personagens que resulta na alteração

¹¹ “Kings of the road” na versão inglesa.

da perspetiva do mundo, proponho que esta trilogia se metamorfoseie numa tetralogia, com a inclusão de *Der Himmel über Berlin*¹².

Com efeito, trata-se de um *road movie*, embora confinado ao espaço físico, imagético e sonoro de Berlim. A deambulação da câmara, bem como dos anjos, de Homero e de Marion pelas ruas berlinenses cria uma alteração profunda em todas as personagens, e aqui incluo a própria cidade no elenco.

Quando Cassiel carrega o corpo de Daniel, anjo caído, em direção ao muro (Wenders et al, 1987: 01:27:39), o filme abandona definitivamente o tom sépia para dar lugar à cor. O acordar de Daniel é pautado pela sua aprendizagem como criança que na verdade é, que morreu como anjo para nascer enquanto humano. É um cidadão berlinense anónimo que ensina a um Daniel quase eufórico as cores, começando pelas cores do sangue do antigo anjo. O poema *Lied vom Kindsein* de Handke assume contornos de pertinência cada vez maiores: a “criança que não sabia que era criança” referida nos versos é Daniel, que abandonou a sua posição de anjo, observador etéreo e imortal para se tornar ator interventivo. Ao invés do relato da história de outrém, começa a criar aqui a sua própria história e estória. Uma história/estória que tem início numa postura de silêncio. Por outras palavras, Daniel torna-se humano a partir do nada. Apresento a definição de “nada” a partir do artigo “A sociology of nothing: understanding the unmarked”, the Susie Scott: “nada leva sempre à produção de algo: outros objetos simbólicos nascem a partir da perceção de fantasmas, imaginários, substituições e alternativas, que geram significados constitutivos adicionais” (Scott, 2017: 1).

Entendendo o conceito de “nada” como “omissão passiva” (Scott, 2017: 1), seria tentador estabelecer a fusão de “nada” com “silêncio” tal como este é visto à luz deste ensaio. No entanto, e ainda segundo Scott (2017), a distinção entre “nada” e o silêncio (neste caso, o do filme de Wenders) reside no carácter de passividade (ou ausência dela) deste último. Defendo que o silêncio em “Der Himmel über Berlin” tem uma vertente dicotómica no que diz respeito a uma suposta passividade do silêncio enquanto elemento discursivo:

1) É passivo quando exercido pelos habitantes de Berlim, e pela própria cidade enquanto personagem. A rotina da cidade em redor dos locais de memória é quase

¹² Agradeço ao Dr. Rui Bebianco por esta sugestão.

tácita, inerte. As cicatrizes da memória da cidade emudecem-se, e o sépia como que ajuda a camuflar essas cicatrizes. As marcas de memória estão presentes, mas raramente são expressamente referenciadas.

2) Nada tem de passivo na ótica de Wim Wenders, e, conseqüentemente por parte do espetador que, ao traduzir o silêncio, se torna cúmplice do realizador. O silêncio não surge no filme como uma falta de ação, mas sim como resultado de uma intenção. O texto cinematográfico é, pelo menos numa das suas camadas, escrito com silêncio, que dessa forma assume a função de ferramenta de escrita e de inscrição da memória berlinense, gravando-a no filme.

A componente de *road movie* está também presente no filme através da sua banda sonora. A queda de Damiel coincide com o progressivo abandono da banda sonora de Jürgen Knieper, evocativa de um coro celestial, para dar lugar ao *punk*, género musical marcante na Berlim da década de oitenta do século vinte e aqui representada por Nick Cave na altura um dos expoentes máximos dessa corrente musical, e pelos seus Bad Seeds.

A primeira vez que se sente a influência de Cave no filme é a cena em que Marion, na sua caravana, pondera sobre os seus medos e desejos (Wenders et al, 1987: 00:29:22). O desejo de ser feliz, e o medo da perda do circo. Não é um acaso que na cena em questão a faixa que Marion ouve [e que enquanto espetadores ouvimos através da mediação de Damiel] é *The carny*, uma das faixas de *Your funeral... my trial*, álbum lançado por Nick Cave em 1986.

A faixa é a segunda do álbum, o que leva a deduzir que Marion a escolheu de forma consciente; não se limita a ouvir o disco desde o início. Seleciona *aquela* faixa em particular, e não outra. Num dos momentos menos subtis do filme, a banda sonora escolhida para ilustrar a iminente saída do circo é justamente uma canção que retrata a partida de um grupo feirense, uma atividade em íntima proximidade com a circense.

Já na reta final do filme (Wenders et al, 1987: 01:47:52), a segunda e última faixa de Cave é *From her to eternity*, faixa do álbum homónimo do artista, de 1984.

De uma música sombria e que se reporta à proximidade do fim de um ciclo passamos para outra que trata do desejo e da paixão; é como se a mudança cromática do filme se operasse também a nível musical.

Conclusão

Ao contrário do que talvez fosse de esperar, a capa deste artigo não inclui uma das muitas imagens emblemáticas de *Der Himmel über Berlin*. Damiel no topo da igreja Kaiser Wilhelm seria seguramente uma das hipóteses: um anjo contemplativo, no topo de um monumento com fortíssima ligação à Segunda Guerra Mundial.

Ao invés disso, optei por *Angelus Novus*, um monótipo de Paul Klee. Devo esta opção à visão acutilante de Jonathan Bordo, que habilmente articula a obra de Klee com Walter Benjamin, e este com *Der Himmel über Berlin*.

De facto, Benjamin é o primeiro nome mencionado no pensamento-voz inicial¹³ (Gedanken-Stimmen) na grande colmeia sinfónica de conhecimento que é a biblioteca. É possível ouvir uma voz feminina que lê a seguinte passagem de Walter Benjamin:

Walter Benjamin comprou a aguarela de Paul Klee, *Angelus Novus*, em 1921. Benjamin teve-a pendurada em vários escritórios até à sua partida de Paris em 1940. Na sua última obra, “Über den Begriff der Geschichte” (1940), o autor interpreta esta imagem de forma alegórica, como um olhar para a história”. (Bordo, 2008: 101)

É uma obra marcante do pintor suíço, que representa um anjo de aspeto atípico quando comparado com as representações tidas como convencionais. No entanto, os motivos da minha escolha não se prendem apenas com questões de ordem estética.

Em *Theses on the Philosophy of History*, Walter Benjamin afirma sobre esta pintura:

É desta forma que o anjo da história é imaginado. O seu rosto vira-se para o passado. Onde nós captamos uma série de acontecimentos, ele vê uma única catástrofe, que amontoa destroços em cima de destroços e os atira a seus pés. O anjo deseja ficar, acordar os mortos, reparar o que foi destruído. Mas uma tempestade aproxima-se vinda do Paraíso; esta bate-lhe nas asas com tamanha violência que o anjo já não as consegue fechar. A tempestade lança-o de forma irrecusável para o futuro, para o qual ele tem as costas voltadas, e ao mesmo tempo o monte de destroços cresce em direção aos céus. A tempestade é aquilo a que chamamos progresso (Benjamin, 1969: 269).

¹³ Aos 00:15:22.

Damiel não é inteiramente o anjo da história tal como descrito por Benjamin, mas Cassiel, que aparenta beber as palavras de Homero enquanto o acompanha por Berlim, pode receber esse epíteto.

Damiel é, sobretudo, um anjo de estórias, enquanto narrador dos silêncios que rasgam Berlim. Se é visto como anjo da História, então assume esse papel no sentido em que é a partir dele que temos parte do acesso a perspectivas da cidade e dos seus habitantes, que por sua vez permitem levantar o véu de *Der Himmel über Berlin* enquanto obra cinematográfica sobre a finitude, a mortalidade e o amor, para deixar antever o documentário sociohistórico subtilmente tecido por Wim Wenders. O anjo de Klee e de Benjamin tem “as costas voltadas para o futuro”. Damiel, por seu turno, usa o passado berlinense e o que aprendeu com os “seus” mortais como molas de impulso para criar a sua própria estória e história.

Referências bibliográficas

- Augé, Marc (1997), *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*. London, New York: Verso
- Benjamin, Walter (1969), "Theses on the Philosophy of History", in *Illuminations: essays and reflections*. Traduzido por Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969: 249
- Bordo, Jonathan (2008), "The homer of potsdamerplatz—walter benjamin in Wim Wenders's Sky over Berlin/Wings of Desire, a critical topography." Disponível em: <https://docplayer.net/45887077-the-homer-of-potsdamerplatz-walter-benjamin-in-wim-wenders-s-sky-over-berlin-wings-of-desire-a-critical-topography.html>
- Cave, Nick (1984), "From her to eternity", in *From her to eternity* [álbum musical]. London: Mute Records
- Cave, Nick (1986), "The carny", in *Your funeral... my trial* [álbum musical]. London: Mute Records
- Gerber, Nancy e Myers-Coffman, Katherine (2018), "Translation in arts-based research", in, ed. Patricia Leavy (ed.) (2018), *Handbook of arts-based research*. New York, London: The Guildford Press
- Huyssen, Andreas (2003), *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press

- Lowenberg, Julius, Avé-Lallemant, Robert e Dove, Alfred (2009), *Life of Alexander von Humboldt, Vol. I*. New York: Cosimo Classics
- Paneth, Ira (1988), “Wim and his wings”, *Film Quaterly*, 42(1) (1988)
- Pollack, Michael (1989), “Memória, esquecimento, silêncio”, *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15
- Pollack, Michael (1992), “Memória e identidade social”, *Estudos Históricos*, 5(10), 200-215
- Scott, Susan (2017), “A sociology of nothing: understanding the unmarked”. University of Sussex, Inglaterra. Consultado a 02.01.2019, em: <https://doi.org/10.1177/0038038517690681>
- Wenders, Wim (realizador) e Dauman, Anatole (produtor) (1987), *Der himmel über Berlin* [Filme] Alemanha: Road Movies Filmproduktion (distribuição da versão portuguesa: As asas do desejo. Portugal: Atalanta Filmes (DVD))
- Wenders, Wim (1992), *The logic of images*. Traduzido por Michael Hofmann. Londres: Faber and Faber.