

# Da gravidade da mortalidade à mobilidade em queda da imortalidade: uma análise de “As Asas do Desejo”, de Wim Wenders

M ó n i c a   S a n t a n a   B a p t i s t a

Doutorada em Artes (Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa), estudou Ciências da Comunicação (FCSH-UNL) e Cinema na (ESTC-IPL). Trabalhou como argumentista e anotadora em várias longas-metragens. Docente de Cinema, nas áreas de Narrativas, Argumento e Guionismo, desde 2009. Professora da Licenciatura e Mestrado, no Departamento de Cinema da ESTC, desde 2015. Autora de diversos ensaios de Cinema e Narrativas, publicados em revistas científicas da área. Realizou e escreveu em 2023 uma curta-metragem.

monica.santana.baptista@gmail.com

## Resumo

O presente artigo procura analisar *As Asas do Desejo* e as suas personagens, à luz do conceito de mobilidade. No filme de Wim Wenders, as dimensões do imanente e do transcendente entram em relação, nas suas várias intercepções, convocando, desse modo, um questionamento sobre o espaço e o tempo. A cidade de Berlim é também uma das personagens entre tempos e espaços, com um muro ainda a dividi-la, bem como aos seus habitantes. Para uma reflexão mais aprofundada do tema e do filme foram convocados os autores George Steiner, Simone Weil, Santo Agostinho, Miguel de Unamuno e Emanuel Levinas.

**Palavras-chave:** Cinema; Mobilidade; Anjo; Imanente-transcendente; Berlim; Wim Wenders

## Abstract

The article studies *Wings of Desire* and its characters, having mobility as the center issue of analysis. In Wim Wenders' film, dimensions of immanence and transcendence are in relation in their multiple interceptions, calling attention to new ways of questioning space and time dimensions. Berlin is also a "character" between times and spaces, with the wall still dividing the city, and consequently its habitants, and their ways of living and feeling. To a more complete reflection on this issue, the theoretical studies of George Steiner, Simone Weil, Santo Agostinho, Miguel de Unamuno and Emanuel Levinas will be important.

**Keywords:** Cinema; Mobility; Angel; Immanence/Transcendence; Berlin, Wim Wenders

"Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos me ouviria? E mesmo que um deles me tomasse inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia a sua existência demasiado forte. Pois que é o Belo senão o grau do Terrível que ainda suportamos e que admiramos porque, impassível, desdenha destruir-nos? Todo o Anjo é terrível. E eu contendo-me, pois, e reprimo o apelo do meu soluço obscuro. Ai, quem nos poderia valer? Nem Anjos, nem homens e o intuitivo animal logo adverte que para nós não há amparo neste mundo definido. Resta-nos, quem sabe, a árvore de alguma colina, que podemos rever a cada dia; resta-nos a rua de ontem e o apego quotidiano de algum hábito que a nós se afeiçoou e permaneceu."

**Rainer Maria Rilke,**  
in *Elegias de Duíno - Primeira Elegia*

### **O céu, os anjos e a câmara de Wenders sobre Berlim**

"Quando a criança era criança não sabia que era criança. Tudo era cheio de vida e a vida era única. Quando a criança era criança não tinha opinião sobre nada. Não sabia que era criança. (...) Sentava-se de pernas cruzadas, saía a correr..."

No começo surge um poema. Alguém escreve e lê num tom cantante versos desse poema. Peter Handke, co-argumentista, é o autor destes versos que vão aparecendo ao longo do filme. Sabemos, no fim, que se trata da escrita e da voz de Damiel, o anjo que caiu na mortalidade, e que por amor se tornou humano.

O que interpretamos desta entrada de *As Asas do Desejos* (1987), de Wim Wenders: o homem antes de se tornar adulto ou perder a sua essência de criança, vive a existência sem necessidade de conceitos ou formulações sociais. O poema de Handke depreende um momento em que a criança que é criança deixa de o ser, quando entra no mundo dessa espécie de consciência de si e do mundo, racionalizando o que sente.

Simone Weil, em *A Fonte Grega*, recorda uma espiritualidade helénica transversal à *"Ilíada"*, a uma certa "memória dolorosa" em Ésquilo, e ao princípio da reminiscência platónica:

*Que somos crianças do Céu, ou seja, de Deus. Que a vida terrestre é um esquecimento. Aqui em baixo estamos no esquecimento da verdade transcendente e sobrenatural. E que a condição da salvação é a sede. É necessário ter sede dessa verdade esquecida até sentir que a sede nos mata. Se tivermos sede suficiente dessa água, e se soubermos que nos cabe bebê-la como crianças de Deus, então ser-nos-á concedida. (WEIL, 2006: 71)*

A leitura e a escrita do poema (acompanhadas pela música de violinos) juntam-se ao sépia preto-e-branco, escolhido por Wim Wenders para sublinhar a melancolia que envolve o filme. Mas esta é também a visão a quatro dimensões que os anjos possuem: para eles as cores não existem.

Passamos para o céu nublado de onde o sol tenta despontar - vemos um olho em pormenor. Depois viajamos sobre Berlim: neste movimento aéreo, descobrimos no topo de um edifício, o protagonista. Damiel (Bruno Ganz) observa a cidade, junto à estátua de um anjo. Wenders explica o ponto-de-partida.

*Foi um dia, no centro de Berlim, aperceber-me daquela figura dourada, o "anjo da paz", (...) foi a ideia de coexistência e justaposição de universos de hoje e de ontem em Berlim, "imagens duplas" no tempo e no espaço, foram, desde sempre, as imagens infantis de anjos como observadores invisíveis e constantemente presentes; resumindo, foi, por assim dizer, a velha "nostalgia do transcendente" (...). (WENDERS, 1990 :106)*

O realizador faz coexistir figuras aladas com a ideia de Humanidade: aquele que tem uma criança dentro de si; as crianças; as "imagens duplas" (passado/memória e presente), que coexistem em cada pessoa e dentro de uma mesma cidade.

A mobilidade está, desde logo, relacionada com este protagonista a quem aparecem e desaparecem, como num sonho, umas asas. Lá em baixo, pessoas atravessam a rua, andam de autocarro. Só as crianças o vêem. Uma delas fica parada na passadeira; outras duas, sentadas no autocarro, fixam o olhar de espanto em Damiel. O contra-campo é o ponto-de-vista do anjo, com a câmara em movimento. Esta ideia de movimento é central no pensamento artístico do realizador alemão. Como referiu em 1983, num festival em Roma: "Para mim, a melhor maneira de fazer um filme reside no movimento contínuo - a minha fantasia trabalha então melhor." (WENDERS, 1990: 56)

Um homem caminha com o bebé nas costas, e pensa: escutamos as suas preocupações, a sua voz interior. Aves esvoaçam pelo céu de Berlim. Uma mulher anda de bicicleta, e pensa: "Enfim louca, não mais sozinha". Tomamos

conta de todas as suas indagações existenciais interinas. O movimento das pessoas está ligado ao que se move no chão, na gravidade e no plano terreno. Mas também ao movimento do avião que as leva pelos céus da cidade. Dentro do avião, escutamos uma polifonia de vozes interiores, sobretudo de Peter Falk, actor que faz de si mesmo no filme dentro do filme sobre a II Guerra Mundial. (Sabemos mais tarde que é um anjo que decidiu tornar-se humano, e tem agora uma família.) Uma menina sorri para Damiel. E é através do olhar de Falk que voltamos para o céu sobre Berlim<sup>1</sup>: as nuvens, e uma câmara que se move para nos dar a ver a panorâmica geral da cidade. Escutamos um coro: vozes que em tudo se assemelham a vozes que vêm do "alto".

*As Asas do Desejos* marca o regresso de Wenders à Alemanha, depois de oito anos a trabalhar nos Estados Unidos. O intuito era filmar novamente na sua língua materna, e sobretudo:

*Eu desejei e vi brilhar um filme EM e, por isso, SOBRE Berlim. Um filme em que pudesse estar contida uma noção de história desta cidade desde o fim da guerra. (...): uma sensação, sim, mas também alguma coisa no ar, e sob os pés e nas caras - aquilo que justamente distingue de modo tão total a vida nesta cidade da vida noutras cidades. (WENDERS, 1990: 102)*

Em 1987, a Alemanha era ainda um país com feridas por sarar consequentes da II Guerra Mundial. O elemento mais visível era a divisão feita pelo muro, que delimitava dois países, e dos modos de vida e pensamento. Wenders não queria fazer um filme que sublinhasse este pendor histórico - mas queria que ele pairasse no ar e em todos os cantos da cidade (como aliás se sentia então) que iria filmar. Seria uma obra sobre a existência e a vida humanas.

*É claro que não desejei fazer um filme exclusivamente sobre Berlim, sobre um lugar.*



Fig. 1 - O anjo Damiel (Bruno Ganz) observa Berlim

*Desejei ainda mais, e precisamente, que se ocupasse de pessoas e, assim, da única e constante questão: "como devemos viver?".*

*"BERLIM"<sup>2</sup> surge neste desejo, por conseguinte, também como representante de "O MUNDO". (WENDERS, 1990: 102)*

O início de *As Asas do Desejo* estabelece uma relação primordial entre o que está em cima e o que está em baixo; entre o que se move e pode sentir a sensação do movimento, e o que observa tais movimentos sem os conseguir experimentar. De um lado, estão os humanos, que na terra se fixam na gravidade, e no céu estão presos à máquina-avião. Do outro, estão os anjos com Damiel. Os anjos conseguem escutar os pensamentos que dominam esses humanos. Observam sem poder intervir efectivamente. Se a gravidade não o afecta, a sua afectação está nessa ausência de sentimentos, experiências sensíveis próprias dos homens mortais.

O movimento de câmara é sereno, como que coreografado; nessa visão panorâmica, passa pela antena principal de Berlim, e escutamos uma multiplicidade de vozes. Como se os humanos tivessem como centro também a fala, a linguagem: sobretudo uma linguagem silenciosa e interior. Wenders conclui que, mesmo os que têm possibilidade de, temporariamente, ir num avião "em cima", passam o tempo "em baixo", olhando pouco para cima<sup>3</sup>, encapsulados nos seus pensamentos.

Continuamos a viajar sobre a cidade, para descermos sobre os prédios e entrarmos num deles. Percorremos as divisões de vários apartamentos onde cada pessoa está a pensar: sobre a sua relação com outros e a vida em geral - aborrecimento e descontentamento caracterizam a generalidade destes fluxos de pensamento individuais. Para cada voz, aparece uma música, que podemos tomar como diegética (é referido por um avô que o seu neto só ouve aquele tipo de música barulhenta) ou não-diegética. O essencial é a confusão que o som estabelece, confusão interna, e não tanto derivada da acção externa destas personagens (que não mais aparecem no filme, e são representativas do ser humano e das suas preocupações): estão quase todos sentados, ou acabam por se sentar, a olhar para um televisor, ou apenas a reflectir. Wenders quer acercar-se do "outro", de acordo com o que escreve Weil em *A Gravidade e a Graça*: "O outro. Perceber cada ser humano como uma prisão onde vive um prisioneiro, com todo o universo em redor." (WEIL, 2004: 134). A gravidade relacionada com essa prisão do ser aos pensamentos que o dominam.

### **Do sentimento trágico da vida à existência sem sensações dos anjos: diferentes mobilidades e dimensões espaço-temporais**

A panorâmica mostra, em contra-picado, as crianças que correm nos quintais; e depois outras a jogar computador. Por fim, encontramos uma menina que sorri para o anjo, e em *off* ressurgem a leitura do poema de Handke:

*Quando a criança era criança era o tempo destas perguntas: Por que sou eu, e não tu? Porque estou aqui, e não ali? Quando é que o tempo começou onde é que o espaço termina? Não seria o que vejo, escuto e cheiro uma visão do mundo antes do mundo?*

Por outras palavras: as perguntas sobre a existência e a vida, que os adultos (esquecidos da sua "criança" interior) já não colocam, sem que tais perguntas sem resposta lhes causem angústia. A consciência da mortalidade.

*Somos ainda, mais do que homo sapiens, o homo quaerens, o animal que não pára de perguntar. (...) na convicção, eloquente ou elementar, meta-fisicamente misteriosa ou tão imediata como um grito de criança, de que há "alteridade" e "alhures". (STEINER, 2002: 30)*

Miguel de Unamuno chama-lhe "sentimento trágico da vida".

*Há qualquer coisa que, à falta de melhor, chamaremos o sentimento trágico da vida, que arrasta atrás de si toda uma concepção da própria vida e do universo, toda uma filosofia mais ou menos formulada (...). E esse sentimento, mais do que brotar das ideias, determina-as (...)- Além de não haver uma noção normativa de saúde, ninguém provou que o homem tenha de ser alegre. Mais: o homem por ser homem, por ter consciência, é já, em relação ao burro ou ao caranguejo, um animal doente. A consciência é a doença. (UNAMUNO, 1989: 18)*

A câmara volta ao céu, e do céu vai para dentro de uma ambulância: uma grávida pensa sobre o filho que vai nascer e sobre o parto. Damiel pousa a mão no ventre da mulher, para a acalmar. De novo, constatamos que dimensões de mobilidade e deslocamento no espaço são diferentes para a figura angelical. Por outro lado, surge pela primeira vez a relação entre esta e um humano através do toque. Trata-se de um gesto paradoxal: os anjos cuidam, protegem e tocam, sem sentirem esse toque e sem serem vistos pelos que tocam.

Uma relação de outra ordem é estabelecida: duas dimensões se tentam unir. A etimologia de "anjo", "ângelus", significa "mensageiro de Deus". Estes "mensageiros de Deus" são muitas vezes representados com asas, acompanhados por crianças (ou são mesmo crianças<sup>4</sup>), e têm como missão ajudar a Humanidade a aproximar-se de Deus e do transcendente.

Wenders mostra os anjos como apaziguadores e cuidadores. Além disso, são eles que observam e registam gestos e momentos espirituais que as pessoas têm no seu quotidiano. Vemos Damiel e o companheiro Cassiel sentados num carro de um stand de automóveis. Damiel chama à atenção para o que se passa do outro lado do vidro da montra: na praça movimentada, um casal beija-se apaixonadamente. A divisão dos espaços estabelece a separação entre

mundos e dimensões: o exterior de vida, e o interior estático. O movimento é agora o movimento da Humanidade. A vida é também esse movimento de afectos e emoções, reveladores do que as pessoas sentem. Os anjos não sentem, por isso o protagonista chama a atenção do companheiro para aqueles jovens. É o seu despertar do desejo de sentir.

Os dois anjos partilham aquilo que observaram nas pessoas que rasga com uma espécie de monotonia, testemunhando algo de espiritual: um estudante descreveu ao professor o crescimento de uma árvore e este ficou surpreendido; no meio da chuva, uma mulher fechou o chapéu; uma mulher cega tirou o relógio, e sentiu a presença do anjo. Damiel confessa que gosta de testemunhar estes momentos, mas, por vezes, se farta da sua existência espiritual. “Gostava de sentir o peso, gostava de a cada passo e a cada lufada de vento dizer: Agora, agora.”

Como escreveu Wenders:

*Embora os anjos observem e escutem já há tanto tempo as pessoas, muito escapa, contudo, à sua compreensão. Eles não sabem, por exemplo, o que são as cores. Não as conseguem sequer imaginar. Os cheiros ou sabores! E aquilo que as pessoas designam por “sentimentos”, os anjos pressentem-nos, mas não os podem “experimentar”. (WENDERS, 1990: 109)*

Sempre que participam em alguma coisa é como experiência indirecta e insensível: fingem comer, ter febre, sentir uma pedra na mão, sujar as mãos com a tinta do jornal. Damiel queria ter entusiasmo não apenas com coisas do espírito, mas com as mundanas (saborear uma refeição, por exemplo). Os anjos só podem transmitir confiança na fé, dar testemunho: não vivem na mortalidade das sensações. Ficar na palavra é permanecer no espírito, como confessa Cassiel – que parece concordar com o companheiro. É a ausência de corpo, peso e gravidade.

Segundo Santo Agostinho: “não se deve de forma alguma conceber Deus como corpóreo, nem a alma, que é a realidade mais próxima de Deus” (AGOSTINHO, 1988: 27), pois “parece-nos evidente que somos compostos de uma alma e de um corpo.” (Idem: 33)

Então, o homem esquecido de ter uma alma - também ela invisível, interior - vive em angústia, sendo um correlato dessa angústia o fluxo de pensamentos e monólogos interiores. Por isso, quando a criança era criança - quando o homem esquecido de ser homem ainda vivia através da alma a gravidade dos dias - a mortalidade não se abatia tanto sobre ele. O corpo precisa de alimento, de refeições; a alma é alimentada pela frugalidade, palavra que, lembra Santo Agostinho, deriva de fruto, e não do “nada”: “Por outro lado, o que se mantém, o que é firme, o que é sempre idêntico, isso é alguma coisa, tal como a virtude, cuja parte mais elevada e mais bela é a temperança e a frugalidade”. (Idem: 37)

Se mortalidade, na sua relação com a gravidade, deixa os homens na angústia, desejando um desconhecido lugar de transcendência, a mobilidade sem fronteiras físicas de espaço-tempo é o obstáculo dos anjos. Neste sentido, é interessante referir a entrada de *Biblioteca*, de Gonçalo M. Tavares, referente a Santo Agostinho, uma vez que estabelece a relação entre o movimento e a crença, a gravidade e a ausência daquela:

*A crença é uma invenção de quem não se pode deslocar até ao sítio do acontecimento. As crenças cedem o seu lugar aos transportes rápidos, que em nove horas nos levam ao outro lado do mundo. Mas nenhuma crença poderá ser investigada por fiscais atentos. Porque é invisível. (TAVARES, 2004: 156).*

A crença mobiliza-se para um *outro* espaço invisível - para o lugar que o indivíduo não alcança no movimento tridimensional do espaço-tempo. Temos, deste modo, duas velocidades: a da mobilidade etérea dos anjos; e a dos homens, imóveis, a caminhar, nos seus carros, com pressa para chegar a um lugar, ao acontecimento. À espera do acontecimento maior - a morte.

Porque é que a crença e a fé se ligam com a gravidade e a graça? Levinas elucida-nos:

*"A verdadeira vida está ausente". Mas nós estamos no mundo. A metafísica surge e mantém este álibi. Está voltada para o "outro lado", para o "outro". Sob a forma mais geral, que revestiu na história do pensamento, ela aparece, de facto, como um movimento que parte de um mundo que nos é familiar, de uma "nossa casa" que habitamos, para um fora-de-si estrangeiro, para um além. Neste sentido, caminhamos para o acontecimento que permita ver a conversão - o que está do "outro lado". (LEVINAS, 1988: 21)*

Homens e anjos anseiam mais do que a sua condição e dimensão. Se atentarmos ao que escreve Santo Agostinho, anjos e mortais querem é a felicidade, sendo que esta está relacionada com a verdade. A verdade de viver no corpo, para os anjos; a verdade do que está além da mortalidade, para os humanos.

*(...) não é feliz quem não tem o que quer, e que ninguém procura aquilo que não quer encontrar, uma vez que eles procuram a verdade constantemente, então querem encontrar, e querem, na realidade, descobrir a verdade. Mas não a encontram, e por isso também não são felizes. (AGOSTINHO, 1988: 47)*

Uma das cenas cruciais da primeira parte de *As Asas do Desejo* acontece na Biblioteca Central de Berlim. Os movimentos de câmara acompanham a mobilidade dos anjos: realizador e figuras espirituais estão de fora como testemunhos. Estes olhares circulam pelo espaço e observam os leitores, nos seus

lugares, a ler e a pensar para si mesmos. A câmara comunga do ponto-de-vista transcendente. Os anjos deixam de observar para se sentarem e transmitirem apaziguamento aos mortais. À polifonia das vozes interiores destes junta-se um coro extra-diegético. Som e imagem operam em duas dimensões: o que escutamos vem, invisível, dos pensamentos dos homens e dessas vozes corais (vozes sem matéria corpórea); o que vemos são seres humanos e seres sem corpo material. A coreografia dos movimentos de câmara, em sucessivas panorâmicas, sublinha estes atravessamentos entre o invisível e o invisível, entre a mortalidade e a imortalidade.

A certa altura, Damiel pega num lápis que nas suas mãos fica translúcido; caminha pela biblioteca, e câmara pára quando se senta, com o lápis entre dedos, a reflectir. Sabemos que não sente o lápis. O plano-sequência segue até Cassiel, que o observa; depois repara num homem idoso, que sobe as escadas com dificuldade. Damiel levanta-se, cruza-se com esse senhor: páram frente-a-frente, os seus olhares cruzam-se. O olhar do ser imortal observa aquele que está nos derradeiros anos da sua mortalidade. O homem parece ver o anjo, mas está apenas a recitar interiormente acerca da liturgia das histórias que em si permanecem e sobre o significado dessas palavras, que une crianças e velhos. Senta-se na cadeira onde instantes antes estivera o Damiel. A ligação espiritual é estabelecida pela *mise-en-place* de ambas as personagens, através da movimentação e ritmos a que esta acontece. O homem que se movimenta lentamente, no fim da vida, está ligado ao anjo, mas talvez porque está também “lembrado” da criança que tem dentro de si. Talvez seja isso, o despertar da alma para Deus. As (misteriosas) palavras de Weil podem concluí-lo:

*A alma, para voltar o seu olhar para Deus, deve, por conseguinte, desviar-se inteiramente das coisas que nascem e perecem, que se alteram, das coisas temporais. Inteira; por conseguinte, incluindo a parte sensível carnal da alma que está enraizada nas coisas sensíveis e delas retira a vida. É necessário desenraizá-la. É uma morte. A conversão é essa morte. (WEIL, 2006: 88)*

Não é por acaso que a sequência termina com este velho homem. Ele é a prova (misteriosa) de que o espaço pode ser uno, tal como o amor (assim como as dimensões da mortalidade e imortalidade; memória e imaginação; passado, presente e futuro - ou seja, o tempo). “O nosso amor deve ter a mesma extensão através de todo o espaço, a mesma igualdade em todas as porções do espaço que a própria luz do sol.” (WEIL, 2009: 89)

### **A conversão da alma e do olhar: o movimento interior em busca da transcendência**

Uma carruagem de metro a grande velocidade. Em contraste, logo depois vemos os que estão sentados no seu interior, sentados. Damiel observa-os:

um longo plano-sequência dos rostos "fechados" e das mãos inquietas dos passageiros, enquanto escutamos o correlato interior dos pensamentos. Esta polifonia segue o movimento da câmara, que, mais uma vez, corresponde ao olhar do anjo. Damiel senta-se ao lado de um homem, coloca a mão sobre o ombro dele. Com este gesto (que o homem não vê, e provavelmente sente de uma outra forma, tal como o anjo), os seus pensamentos transformam-se, e ele dá a si mesmo algum alento para enfrentar os seus problemas.

À mobilidade dos corpos e da matéria une-se o movimento interino, sem espaço ou tempo tridimensionais, da alma. Simone Weil, a este propósito, recorda Platão:

*Platão pensa que aquele que alcançou a verdadeira sabedoria nada mais tem em si do que anteriormente, porque a sabedoria não está nele, mas vem-lhe perpetuamente de outro lado, ou seja de Deus. Só teve de se voltar para a fonte da sabedoria, converter-se. Aquilo que o homem pode fazer pelo homem não é acrescentar-lhe algo, mas voltá-lo para a luz que vem de outro lado, de cima. (WEIL, 2006: 88)*

No fundo, a mudança no movimento da alma - a (re)conversão - é uma mudança de visão interna, que, em última instância, começa e termina também na forma como cada um pensa e constrói o fluxo dos seus pensamentos. Os homens que esqueceram a criança interna ligada a esta reminiscência da alma. "Mas apesar de podermos mudar a direcção do nosso olhar deixando o corpo imóvel, ou quase, com a alma não é assim. A alma não pode dar ao seu olhar uma direcção nova sem se voltar inteiramente." (Idem) De acordo com Platão e as constatações de Weil, é como se os homens precisassem de se lembrar, e, com isso, de mobilizar o seu olhar noutra direcção que não implica a força motriz.

O homem antes da conversão é a "Imagem da caverna. Imagem da terrível miséria humana. Somos assim (e não fomos...)". (Simone Weil, 2006: 89) Também aqui os homens são testemunhas, mas pela carne. Vivem a miséria humana e a experiência diferida da alma por apenas permanecerem ligados à matéria e ao imanente. Essa miséria é, para Steiner, o cansaço que sentimos, por exemplo, em Berlim no pós II Guerra Mundial e antes da queda do muro.

*Na atmosfera espiritual deste fim de século, há, todavia, segundo creio, um cansaço fundamental. A cronometria íntima, os contratos com o tempo, que em tão larga medida determinam a nossa consciência, indicam o fim da tarde sob formas ontológicas: que se referem à essência, ao tecido do ser. Chegámos tarde. Ou temos pelo menos a impressão de termos chegado tarde. (STEINER, 2002: 12)*

Os anjos testemunham e não vivem o lado corpóreo, este cansaço e insatisfação da imanência - que no fundo é um apego ao corpo. Por isso, para

o anjo, a conversão é a queda nessa corporalidade e na matéria - é a mobilização para o exterior. A queda do espírito que ganha *anima* terrena e humana, logo, mortal. A queda no amor carnal, em contraponto com o que Platão refere sobre a conversão dos mortais, de acordo com Weil.

*A inteligência reside em todos os mortais. O uso da inteligência tem por condição o amor sobrenatural. (...) Por isso, o desprendimento total é a condição do amor de Deus, e quando a alma realizou o movimento de se desprender totalmente deste mundo para voltar inteiramente para Deus, é iluminada pela verdade que nela desce de Deus. (WEIL, 2006: 88-89)*

O que Damiel faz é inverter a ordem: desce de Deus, apega-se e enreda-se no mundo dos sentidos e da imanência. Faz este caminho para sentir; por amor e desejo platônico pela rapariga que, um dia, ainda como anjo, observou a baloiçar-se no ar.

Quando entramos com Damiel na tenda de circo, Marion está a ensaiar no trapézio com asas de anjo. Cá em baixo, um homem diz que ela tem de voar, que é um anjo. "Não posso voar com estas coisas.", diz ela; "É mais fácil voar com elas", responde o homem. De antemão, também ela tem no corpo e nos movimentos características de figura alada: paira entre o chão e o ar, naquela oscilação do trapézio, num intervalo da gravidade, entre o imane e o transcendente. Damiel observa-a, os movimentos de Marion são harmoniosos, lembrando aquilo que de etéreo já existe nela. "A trapezista vai cambaleante", diz para si mesma (depois de terem anunciado que o circo vai ser desmantelado). "O tempo curará tudo, mas e se o tempo for a doença?", pergunta ela, descendo do trapézio para o chão. Marion, no trapézio, elevada no ar, é a imagem que fascina e atrai Damiel. No final do filme, é ele, já mortal que a ajuda nessa ascensão entre o solo e as alturas.

Este primeiro encontro marca o início da queda metafórica de Damiel: a queda é a conversão ao amor. Damiel segue Marion, coloca a mão sobre o seu ombro quando ela se senta sobre o capô de um carro: Marion tira as asas de anjo, e diz que não mais será trapezista. A viagem do protagonista passa a ter uma intenção pessoal, derivada do seu interesse por aquela mulher.

Marion é também uma *outsider* em Berlim, uma francesa que agora não tem para onde regressar. "Como viver? Talvez a questão seja: como pensar?" Damiel acena afirmativamente com a cabeça<sup>5</sup>. Continua a escutá-la: Marion fala das cores e do desejo de amor que sente. Damiel não sente a pedra que tem na mão, mas parece começar a sentir aquilo que não sente: o amor por Marion. Vemos pela primeira vez um plano a cores, que não corresponde ao olhar do anjo: Marion veste o robe e lança bolas no ar: testando os limites da gravidade.

Este princípio do despertar para o amor é conflituoso para Damiel. O anjo prossegue nas suas deambulações por Berlim. Perto de uma ponte, encontra um homem moribundo após um acidente de carro. Damiel ampara-o,

consegue que ele se recorde de momentos e situações da sua vida que lhe dão paz; acaba por se afastar não esperando pela morte do homem. Permanecemos com a voz do homem, enquanto Damiel caminha ao longo da ponte. Depois vemo-lo no topo da torre sentado no braço da estátua do anjo: olha o céu, observa a cidade. Em que pensa? Qual o eco de tudo o que tem visto e vivido? O que é que pode ser para ele a mortalidade e a vivência corpórea?

### **A errância dos seres por uma cidade também em busca de si mesma**

As ideias de deambulação e errância no espaço sem destino são características das personagens dos filmes de Wenders.

As pessoas pensam frequentemente que estas personagens que vão a "lugar nenhum" perdem alguma coisa. Que lhes falta alguma coisa, uma vez que não têm um lugar para onde possam ir. O caso é exactamente o contrário: estas pessoas têm a felicidade de não terem de ir a lugar nenhum. Isto significa para mim uma grande liberdade: continuar a andar, sem saber para onde. Que não tenhamos uma casa para onde tenhamos de regressar, isto é para mim um pensamento inteiramente positivo, tem um poder de atracção. (WENDERS, 1990: 56)

A casa de Damiel foi até então o céu, e o céu no topo de Berlim, observando os humanos. O que será o movimento irreversível da descida para gravidade? "Alavanca. Baixar quando queremos elevar. Do mesmo modo, 'aquele que se baixa, será elevado'" (WEIL, 2004: 95)

Entramos na segunda parte do filme. O tempo torna-se central para falar sobre as personagens. O tempo torna-se também central para falar da própria cidade de Berlim.

O princípio da continuidade do tempo pressupõe o movimento. Nos humanos, tal continuidade expressa-se pela tríade passado-presente-futuro, e na minha (in)capacidade de os unir, vivendo no presente. O tempo não é eterno - como humanos não o somos - e a sua apreensão é, em última análise, subjectiva. Steiner salienta:

*Os conceitos do tempo são tão diversos como a experiência humana. (...) As "durações" são a corrente da experiência individual, tão fluída e anárquica como a própria consciência. (...) Mais precisamente: o tempo do relógio relaciona-se com a duração existencial segundo uma espécie de paralelismo irrelevante. (STEINER, 2002: 269)*

É a isto que se refere o homem idoso que vemos novamente na biblioteca, enquanto olha para uma representação do sistema solar, numa mesa onde estão vários globos terrestres: "Chega de pensar nos séculos passados e futuros, agora vivo um dia de cada vez." E essa é a sua eternidade. É também



Fig.2 - Cassiel e o idoso deambulam por Berlim: duas dimensões de tempo e espaço.

este o movimento do tempo que marca *A Divina Comédia*, como recorda Steiner:

*Se jamais houve uma cosmologia relativista e tangível, foi com efeito a de Dante: nos três campos da experiência ultra-mundana, a gravidade, literal, do mal ou da graça, inflecte os espaços-tempo, arrancando-os à sua forma significativa ou conferindo-lhes essa forma. Nos lugares da danação, o tempo verga em infinidades que os sofrimentos demarcam. Nas esferas da bem-aventurança, abre uma luz infinita, sem cansaço concebível. No Purgatório, as acelerações do tempo, as dimensões temporais que são espacialmente representadas, transformam-se ao sabor do avanço da alma em direcção à eternidade. (STEINER, 2002: 93)*

Cassiel acompanha o idoso por Berlim ao ritmo, lento, a que este é capaz de andar. Atravessam baldios, vemos ruínas, uma cidade em construção e o muro que dividia Berlim e a Alemanha. O homem anda em busca da praça Postdamer: “Devo desistir? Se eu desistir a Humanidade perde aquele que se diz contador de histórias, e sem o seu contador de histórias perde a sua infância.” As imagens alternam com imagens de arquivo de Berlim destruída (em algumas delas, está espelhado o terror das pessoas vendo corpos no chão). “O que se passa com a paz, cuja inspiração dura tão pouco?”, questionam os pensamentos

do velho. Vivendo um dia de cada vez, o homem recorda-se do passado. Com estas lembranças, surgem as imagens do pós-guerra.

Segundo Eduardo Prado Coelho:

*Se considerarmos o homem em si, fora da história e do tempo, o homem eterno, estamos a imobilizar, a petrificar essa estrutura que somente existe como forma latente do processo que nos engendra. Fixar a autêntica estrutura humana é dar-lhe as dimensões do inautêntico. (COELHO, s/d.:59)*

Trata-se do "inautêntico" em que a História concede um lugar diacrónico à Humanidade. Uma História da Humanidade que não deixa de ser cíclica. Esta Berlim de Wenders é mais do que uma cidade de anjos e homens. É uma Berlim com marcas do passado: com memória, e em processo de convalescença.

A Berlim do muro de Berlim, não era a Berlim anterior à II Guerra Mundial, nem é a Berlim contemporânea. A divisão de espaços, proibição de mobilidade entre uma parte e a outra atravessa o tom melancólico de *As Asas do Desejo*. Por isso, para o realizador, o ponto-de-partida do filme tem subjacente um Deus que se afastou da Humanidade, mas alguns anjos não desistiram dos homens e os continuam a amparar o seu sofrimento.

*Vêm também a cidade tal como ela se apresentava quando Deus virou costas à Terra e os nossos anjos foram repudiados, no início de 1945. Por detrás da actual cidade, "no meio" e "por cima", elevam-se ainda como que congelados pelo tempo, os escombros, as ruínas, as fachadas queimadas das casas e as chaminés da cidade de ontem (...). (WENDERS, 1990: 108)*

Uma cidade sem Deus é também uma cidade sem Pai, sem pátria, descentrada, onde todos os caminhos vão dar a um muro e ao fim da liberdade - para transpor tal fronteira espacial e interior. Esta é a realidade dos homens, e não a dos anjos: a fronteira só existe para os que vivem na gravidade.

Por conseguinte, a angústia que presenciamos nos berlinenses é a angústia que paira no mapeamento de uma cidade apartada de si mesma. Berlim, separada por um muro físico e psicológico inibidor do espaço e do movimento através dele, em última instância, não permite aos seus habitantes ter esperança, acreditar na liberdade e também no transcendente. Como sentir a presença de um Deus que virou costas, e criou duas Alemanhas? Como acreditar?

Simone Weil, numa carta ao padre Perrin, publicada em *Espera de Deus*, tenta as suas respostas. "Dito de outra forma, é necessário sentir a realidade e a presença de Deus através de todas as coisas exteriores, sem excepção, tão claramente quanto a mão sente a consistência do papel através da canela e do seu aparo." (WEIL, 2009: 35-36) É necessário estar nessa presença das coisas que nos tornam sensíveis, humanos, e que acabam por ser as coisas da alma. É necessário encontrar o grau derradeiro da existência, para dar conta

da importância desses gestos que comungam com o outro. Como sucede com o homem que jaz moribundo na ponte, e que recorda para si mesmo momentos-pilar da sua vida, antes de morrer. Momentos e memórias que tocam a espiritualidade, e que, por tal, são uma variação do que Damiel e Cassiel partilham no início do filme, no stand de automóveis.

Na ausência dessas coisas da alma, acontece o desenraizamento. Desenraizamento presente na Alemanha, que Wenders retrata no filme.

Cassiel acompanha, depois, um homem que conduz o seu carro pelas ruas da cidade, enquanto pensa: "Ainda existem fronteiras? Mais do que nunca. Cada rua tem a sua fronteira. Cada inquilino mostra o seu nome à porta de casa como se isso fosse um escudo. Na Alemanha cada indivíduo é um estado próprio".

*A infelicidade é o desenraizamento da vida, um equivalente mais ou menos atenuado da morte, feita irresistivelmente presente à alma pelo golpe da dor física ou pela angústia que lhe é contígua. (WEIL, 2009: 108)*

Tal desenraizamento pressupõe separação e fronteiras físicas e metafóricas: muros; ausência de fé no transcendente; falta de confiança no outro, que vive na nossa rua ou conosco viaja no metro. O desenraizamento é a ausência da esperança e da comunhão.

O anjo segue viagem, e nesse percurso deambulatório de carro, escutando o homem, vê do outro lado da janela uma cidade destruída. São-nos restituídas imagens de arquivo dessa *Alemanha Ano Zero*<sup>6</sup> que tentou reconstruir-se depois da guerra.

A *Alemanha Ano Zero* talvez seja também a aceitação da misericórdia divina depois da destruição total. Mesmo que Deus vire costas, e, no lugar da Sua misericórdia, fiquem os anjos sobre a cidade e sobre a Humanidade.

*A misericórdia de Deus é patente na infelicidade como na alegria, do mesmo modo, mas talvez mais ainda na primeira, porque sob essa forma não encontra qualquer análogo humano. A misericórdia do homem não surge senão no dom da alegria ou no infligir de uma dor com vista a efeitos externos da infelicidade que testemunham a misericórdia divina. (...). É na infelicidade que resplandece a misericórdia de Deus. Bem no fundo, no centro da sua amargura inconsolável. (WEIL, 2009: 81-82)*

Esta "amargura inconsolável" só pode ser salva pelo amor. O amor que une homens, homens e anjos: que une invisível ao visível, o efémero e o eterno. É esse amor que faz Damiel atravessar a vida eterna para ficar na mortalidade. O amor que *re-liga*, em vez de separar. O amor e a beleza como dádivas da Humanidade, que fazem ressurgir a criança em cada ser humano. "Quando

a criança era criança, achava que todas as coisas era belas, agora isso acontece raramente.”

É essa beleza que as crianças ao lado de Damiel vêem no circo. É lá que Damiel leva o companheiro anjo Cassiel - para, juntos, continuarem a errância por Berlim, cruzando nos seus discursos a História da Humanidade (Humanidade que viveu sempre entre a paz e a guerra). Este caminho culmina no muro, com ambos de costas. É aqui que Damiel revela a Cassiel que quer a sua “história própria”. Ambos desaparecem da imagem: ficamos com o Plano Geral do muro.

Damiel e Cassiel continuam a deambular por Berlim: “Quero entrar na História do mundo, ou apenas segurar uma maçã na mão”, diz Damiel. Quer ter uma biografia: um caminho contínuo do tempo, no qual possa viver nessa relação com a História e a sua história individual. É neste sentido que Marion diz a si mesma na última actuação do circo: “Tenho uma história e continuarei a tê-la”. Assim Damiel e Marion estão unidos: “O objecto da procura não deve ser o sobrenatural, mas o mundo. O sobrenatural é a luz: se fizermos dela um objecto, rebaixamo-la.” (WEIL, 2004: 131)

### **A queda dos anjos: do suicídio ao amor**

A afirmação da trapezista contrasta com o que, momentos antes, vimos: um rapaz atira-se do topo de um prédio. Suicídio que o anjo Cassiel não consegue evitar. A este incidente trágico, segue-se a sua queda do alto da torre, onde jaz a estátua angelical. Esta queda é representada por um conjunto de imagens que se sucedem a um ritmo vertiginoso: imagens da cidade actual e imagens da cidade do passado. Trata-se da queda no abismo de não conseguir deter o fim de uma história individual (que não deixa de ser uma história da História). Com esta queda do anjo, entramos na terceira parte do filme.

Não é a queda no mundo e na mortalidade que acontece a Cassiel: antes uma quebra das suas capacidades de amparo para com os homens. Por isso, vemo-lo depois à noite na biblioteca vazia, a folhear um livro, pensativo. Apenas o acompanham outros anjos que com ele cruzam olhares. Entre mundos, dimensões e tempos, a mobilidade é também ela perene - assente nesse caminho errante feito a cada passo e a cada instante. Vemos isso acontecer com os homens, com os anjos e com os anjos que se tornaram humanos.

Trata-se da imprevisibilidade e incerteza, que, em Wenders, se prende com a ideia de apreensão do espaço: “A palavra inglesa drifting exprime-o muito bem. Não é o caminho mais curto entre dois pontos, mas uma linha em ziguezague. Uma palavra ainda melhor seria talvez “meandro”, pois implica caminhos e desvios.” (WENDERS, 1990: 81) Em *As Asas do Desejo*, esses meandros, caminhos e desvios são de uma cidade como Berlim, em busca da sua identidade; são também de todos os seres que pululam o filme. Como Wenders sublinha:

*Uma viagem é uma aventura que se desenrola no Espaço e no Tempo. Aventura, Espaço, Tempo - todos estes três momentos são importantes. Histórias*

*e viagens têm todos os três em comum. Uma viagem é sempre acompanhada de curiosidade por uma coisa desconhecida, cria uma expectativa e uma percepção intensa: a caminho, começa-se a ver coisas que já não víamos em casa. (Idem)*

É essa a casa do ser. Qualquer que seja a sua história, qualquer que seja a sua dimensão.

*Pessoalmente, acredito mais no caos, na complexidade inexplicável de todos os acontecimentos à minha volta. Nunca penso que as situações isoladas não estão relacionadas umas com as outras e as experiências, na minha vida, consistem sempre e apenas e situações isoladas; nunca encontrei uma história com princípio, meio e fim.” (WENDERS, 1990: 76-77)*

Talvez seja esta também uma definição da infinitude - unindo visível e invisível, imanente e transcendente nos seus imprevisíveis movimentos. Como refere Steiner:

*As dicotomias que determinam a condição humana, como a vida e a morte, a luz e a treva, podem ser compreendidas como entradas em acção especializadas, ainda que invasoras, da dualidade perfeitamente ligada da presença e da ausência. Ser presente não é ser ausente. O vazio aparente da ausência implica, (...) a plenitude da presença. (STEINER, 2002: 144)*

São esses imprevisíveis movimentos de deambulação que acabam por unir num único tempo-espaço Daniel - já humano - e Marion, ultrapassando muros e fronteiras. O amor: “a oração é feita de atenção” (WEIL, 2009: 97). Ou como também escreveu Simone Weil:

*O melhor suporte da fé é a garantia de que se pedimos pão ao nosso Pai, ele não oferece pedras. Mesmo fora de toda a crença religiosa explícita, sempre que um ser humano realiza um esforço de atenção com o único desejo de se fazer mais apto a apreender a verdade, ele adquire esta aptidão maior, ainda que o seu esforço não tenha produzido qualquer esforço visível. Um conto esquimó explica assim a origem da luz: “O corvo que na noite eterna não podia encontrar alimento desejou a luz, e a terra iluminou-se.” Se há verdadeiramente desejo, se o objecto do desejo é verdadeiramente a luz, o desejo de luz produz a luz. Há verdadeiramente desejo quando há esforço de atenção. É verdadeiramente a luz que se deseja se está ausente qualquer outro móbil. (WEIL, 2005: 99)*

## Notas

<sup>1</sup> A tradução literal do título original do filme é precisamente: *O Céu Sobre Berlim*.

<sup>2</sup> As letras maiúsculas são do próprio Wenders.

<sup>3</sup> A este propósito recorro um verso de Paul Celan: "Nós não olhamos para cima", que resume esta carência ou esquecimento do mundo transcendente, daquilo que pode vir do alto.

<sup>4</sup> Também no cinema existem crianças como representações de figuras angelicais, que amparam os humanos. Veja-se o exemplo do início de *A Barreira Invisível* (Terence Malick, 1998) em que a mãe de um dos soldados sente nos últimos instantes de vida a figura de uma criança de branco junto de si.

<sup>5</sup> Referimos como, numa cena anterior passada no metro, um homem transforma os seus pensamentos de desesperança em algo mais esperançoso e apaziguador (talvez isso consiga mobilizar as suas acções).

<sup>6</sup> Referência ao título do filme de Roberto Rossellini, de 1948, *Alemanha Ano Zero*, em que o realizador italiano filma em Berlim, uma cidade totalmente destruída pela guerra.

## Bibliografia

AGOSTINHO, Santo. *"Diálogo sobre a Felicidade"*. Edições 70. Lisboa: 1988.

COELHO, Eduardo Prado. *"O Reino Flutuante"*. Edições 70. Lisboa: s/d.

LEVINAS, Emanuel. *"Totalidade e Infinito"*, Edições 70. Lisboa: 1988

STEINER, George. *"Gramáticas da Criação"*, Relógio d'Água, Lisboa: 2002.

TAVARES, Gonçalo M.. *"Biblioteca"*. Campo das Letras, Lisboa: 2004.

UNAMUNO, Miguel de. *"Do Sentimento Trágico da Vida"*. Círculo de Leitores, Lisboa: 1989.

WEIL, Simone *"À Espera de Deus"*. Assírio & Alvim. Lisboa: 2009

WEIL, Simone. *"A Fonte Grega"*, Cotovia. Lisboa: 2006.

WEIL, Simone. *"A Gravidade e a Graça"*, Relógio D'Água. Lisboa: 2004.

WENDERS, Wim. *"A Lógica das Imagens"*. Edições 70. Lisboa: 1990