

“Nós embarcamos”: uma travessia por *Asas do desejo*

Andressa Colbalchini*
Amadeu Weinmann**

RESUMO: O artigo propõe uma análise psicanalítica de *Asas do desejo* (Wim Wenders, 1987), tomando o texto fílmico como escrita possível do trauma no pós-guerra. Como percurso metodológico, realizamos a decomposição plano a plano de uma cena do filme. A partir desse fragmento, discutimos a relação entre morte e narração, considerando o amor como promotor de travessias para além do horror. Frente às ruínas da guerra e às divisões impostas por muros, a obra sugere uma travessia ética sustentada no laço com o outro, situando o cinema como espaço de invenção narrativa.

Palavras-chave: PSICANÁLISE; CINEMA; TRAUMA; NARRAÇÃO; WIM WENDERS.

“We Embark”: a Crossing through *Wings of Desire*

ABSTRACT: This article proposes a psychoanalytic analysis of *Wings of Desire* (Wim Wenders, 1987), considering the filmic text as a possible writing of trauma in the post-war context. Methodologically, we carried out a shot-by-shot decomposition of one scene. From this fragment, we discuss the relation between death and narration, considering love as a promoter of crossings beyond horror. In the face of war ruins and the divisions imposed by walls, the film suggests an ethical crossing sustained in the bond with the other, situating cinema as a space of narrative invention.

Keywords: PSYCHOANALYSIS; CINEMA; TRAUMA; NARRATION; WIM WENDERS.

“Embarcamos”: una travesía por *El cielo sobre Berlín*

RESUMEN: El artículo propone un análisis psicoanalítico de *El cielo sobre Berlín* (Wim Wenders, 1987), tomando el texto fílmico como una posible escritura del trauma en el contexto de la posguerra. Como recorrido metodológico, realizamos la descomposición plano por plano de una escena. A partir de este fragmento, discutimos la relación entre muerte y narración, considerando el amor como promotor de travesías más allá del horror. Frente a las ruinas de la guerra y las divisiones impuestas por los muros, la obra sugiere una travesía ética sostenida en el lazo con el otro, situando al cine como espacio de invención narrativa.

Palabras clave: PSICOANÁLISIS; CINE; TRAUMA; NARRACIÓN; WIM WENDERS.

* Psicóloga e Psicanalista, mestre e doutoranda em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3717-611X>
E-mail: andressacolbalchini@gmail.com

** Docente do PPG em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4162-9660>
E-mail: weinmann.amadeu@gmail.com

*Though nothing will keep us together
We could steal time, just for one day
We can be heroes, for ever and ever
What d'you say?
(David Bowie)*

A música *Heroes*, de David Bowie, foi lançada em 1977 e inspirada em uma cena testemunhada pelo músico em Berlim. Da janela do estúdio, o artista viu um casal beijando-se em frente ao muro que cindiu a Alemanha em duas no período de 1961 a 1989. A cena deu origem à célebre canção, cuja letra contrapõe o heroísmo do pequeno ato de amor ao cenário de tensão e de catástrofe coletivas trazido pela Guerra Fria.

Dez anos depois, o mundo recebeu o que foi considerado por muitos a obra-prima do cineasta alemão Wim Wenders, *Asas do desejo* (do original *Der Himmel über Berlin*, ou *O céu sobre Berlim*, em tradução literal¹). Lançado em 1987, o filme se passa em uma Berlim que, mesmo às vésperas da derrocada do muro, ainda está imersa na divisão de suas fronteiras e nas lembranças traumáticas da Segunda Guerra Mundial. Porém, assim como a canção *Heroes*, *Asas do desejo* nos traz as histórias mínimas, as micro-histórias inseridas no turbilhão do tempo, e nos encarrega de lhes prestar testemunho. Também o amor surge na obra como um direcionamento ético fundamental – não apenas por tematizá-lo, mas por convidar o espectador a *olhar com amor* para aquilo que resta após a destruição.



Asas do Desejo (1987)

O filme aborda a jornada de dois anjos, Daniel e Cassiel, que vagueiam pela cidade a acompanhar silenciosamente a vida dos humanos, escutando seus pensamentos e suas dores como testemunhas invisíveis. A eles está destinada a solidão da eternidade, o ver nascer e o ver morrer, sem poder fazer parte da história, ou sem constituir uma que lhes seja própria. Seu exílio é parcialmente rompido pelo olhar das crianças, as únicas que parecem avistá-los. Mesmo assim, eles não compartilham a vida comum, como temos notícia na primeira aparição de Daniel, no alto de uma catedral. Nesta cena, observamos o anjo em um plano que o capta de corpo inteiro, no qual o personagem é retratado olhando para baixo. Há um corte para um plano subjetivo (espectador vê do ponto de vista do personagem); de uma diagonal superior (*plongée*),

observamos uma multidão atravessando a rua. Uma criança para entre os transeuntes e olha para cima. O plano seguinte é um *contraplongée* (diagonal inferior), no qual observamos o anjo no alto da catedral, a partir do olhar da criança. Esse jogo de campo e contracampo apresenta a distância instituída entre a imortalidade do anjo e a humanidade da criança, irremediavelmente mortal.

A divisão entre ambos – os anjos e a humanidade – é reforçada pelo uso alternado de planos em preto e branco e de planos coloridos. As primeiras sequências, nas quais acompanhamos o olhar dos anjos, são todas em preto e branco. O primeiro surgimento da cor na imagem se dá em um plano único, fugaz, inserido em meio a uma sequência de planos em preto e branco. Trata-se do momento em que o filme nos apresenta outra personagem essencial: Marion, uma acrobata de circo por quem Damiel se apaixonará. Retroativamente, podemos inferir ali um primeiro deslocamento do personagem que, posteriormente, contestará o “destino” da imortalidade e tomará a decisão de encarnar. Por amor, Damiel escolhe a própria morte e a chance de inscrever sua história no mundo. Por escolher o amor – e, consequentemente, a morte –, ganha também a possibilidade de narrar-se, de produzir uma escrita da sua pequena história na grande história da humanidade.

Difícil não lembrar de *A transitoriedade*, texto redigido por Freud (1916/2010) em meio aos horrores da Primeira Guerra Mundial. Nele, o fundador da psicanálise reflete sobre a decepção de seu amigo poeta diante da efemeridade das coisas do mundo. O consolo oferecido, apesar de infrutífero na tentativa de apaziguar o poeta, gerou um texto curto, mas sublime, que insere o valor das coisas justamente na sua transitoriedade. O psicanalista afirma que as perdas da guerra convocaram a libido a ligar-se ao que restou, como a ternura pelos mais próximos e o orgulho pelas coisas que temos em comum. A frase que encerra o texto nos traz algo dessa esperança: “reconstruiremos tudo o que a guerra destruiu, e talvez em terreno mais firme e de modo mais duradouro do que antes” (Freud, 1916/2010, p. 189).

Embora nada pudesse preparar a humanidade para os horrores que viriam com a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria, o filme de Wim Wenders traz consigo uma intensa carga de ternura e esperança, semelhante à que encontramos no texto freudiano. Importante enfatizar, contudo, que não se trata de uma negação das catástrofes. Em *Asas do desejo*, há várias imagens documentais, referidas à Segunda Guerra, inseridas em sequências que apresentam o contemporâneo. Neste vaivém temporal, intuímos as marcas do horror em cada esquina da cidade, insistindo de forma traumática no presente do texto fílmico. Há também personagens que demarcam as ausências decorrentes da destruição, como um homem mais velho (designado como Homero nos créditos do filme) a perambular pela cidade em busca da *Potsdamer Platz* (Praça Potsdamer), devastada pela guerra e cuja antiga localização fora cindida pelo muro.

Porém, o que pretendemos sustentar neste artigo é que o filme aposta em uma escrita possível do trauma e que esta se dá por meio de um amor capaz de ultrapassar fronteiras. Amor que surge na diferença radical entre o anjo imortal e a acrobata humana, nessa fronteira ultrapassada pela decisão de Damiel; mas também entre o texto fílmico e seu espectador que, em alguns momentos da película, é interpelado em seu próprio olhar: em vários planos, o olhar dos personagens se dirige à câmera, lugar tradicionalmente interditado no cinema. Uma fronteira se atravessa. Ali somos, ao mesmo tempo, interpelados pelo ponto de vista dos anjos como testemunhas da história e também solicitados a produzir uma escrita que nos insere na narrativa.

Não à toa, a primeira sequência do filme se abre com uma escrita. Damiel escreve em um caderno trechos de *Canção da infância*, narrada em voz *off* (fora do campo visual), poema de autoria de Peter Handke, um dos roteiristas do filme. *Asas do desejo* tem a infância como ponto de partida para uma escrita possível, com começo, meio e fim. Assim, o começo do filme se enlaça ao começo da própria vida humana, que só pode ser narrada e historicizada na medida

em que é finita. Por este motivo, a escrita deste artigo se dá a partir da análise de uma cena de nascimento: aquela em que Damiel decide ultrapassar a fronteira do tempo ilimitado e cair na precariedade do mundo mortal. Diante do infinito temporal dos anjos, o personagem escolhe o infinito do amor, condensado no interior de uma vida que um dia cessará: *we could steal time, just for one day*, como diz a canção de Bowie.

A escrita deste artigo, mobilizada pela transferência com essa obra cinematográfica, se estrutura a partir de uma suposição de saber no texto fílmico. Saber sobre a vida, a morte, o amor – questões que atravessam a humanidade por meio dos séculos –, mas, acima de tudo, um saber que possa nos dizer algo sobre o nosso tempo. Ainda que o filme pertença a um contexto espacial e temporal específico, ele interroga, ao mesmo tempo, a inclinação humana a erigir fronteiras e os gestos possíveis que poderiam nos permitir atravessá-las. O muro erguido por Donald Trump na fronteira entre os Estados Unidos e o México, o genocídio do povo palestino, a crescente política internacional anti-imigração, são exemplos de fronteiras físicas, no espaço do mundo, destinadas a nos separar. Entre essas e outras tantas fronteiras simbólicas – exclusões, opressões, violências ante as diferenças –, emerge a necessidade de que, em um mundo cercado por muros, algo possa nos juntar.

Acreditamos que *Asas do desejo* escreve uma travessia por meio de imagens. Se ele inicia com uma escrita sobre o papel, ele encerra com a abertura a outras narrativas possíveis, a partir da voz *off* de Homero, enquanto este se dirige ao muro: “me mostre os homens, as mulheres e as crianças que procurarão a mim. A mim, seu narrador, seu cantor, aquele que lhes dá o tom, porque precisam mais de mim do que de qualquer outra coisa no mundo. *Nós embarcamos!*”

Homero, personagem designado ao ator Curt Bois, resgata a força da memória e da transmissão. Ao poeta imortal, cujos textos atravessaram séculos, Wim Wenders (2009) associa a figura de um ator que teve uma carreira cinematográfica longa: “Curt Bois não era nem homem nem anjo, mas ambos ao mesmo tempo, porque ele é tão antigo quanto o próprio cinema” (s.p.). A referência à história do cinema também se dá na dedicatória do filme, que devota a película aos “ex-anjos” Yasujiro, François e Andrej, possivelmente se tratando dos diretores Ozu, Truffaut e Tarkowski. *Asas do desejo* inscreve um tributo a essa linguagem peculiar construída por imagens em movimento.

Aliás, talvez seja justamente *o movimento* o desejo desse filme, em seu incessante flamar da câmera, em oposição à paralisia siderante do trauma. A linguagem em movimento se dá não apenas pelo campo narrativo, pela aparição do poeta e pelas escritas ali apresentadas, mas pelo próprio deslizar do olhar cinematográfico, que testemunha a vida e a morte como quem busca, metonimicamente, um traçado para o desejo. Nesse sentido, salientamos a pertinência da tradução não literal do título para o inglês. Enquanto *O céu sobre Berlim* denota a posição do anjo, que vê a vida humana de fora, *Asas do desejo* aponta a dimensão desejante, para uma queda em potência – já que, com Lacan (1956-57/1995), sabemos que desejar é consentir com uma perda. Ao longo deste artigo, discorreremos sobre esse consentimento dado por Damiel, a partir da decisão tomada pelo personagem de adentrar ao mundo dos mortais.

Breve Percorso Metodológico

A cena cuja análise propomos possui 3 minutos de duração e será decomposta plano a plano, em alinhamento à tradição da análise fílmica (Bellour, 2000). Na análise aqui empreendida, tomamos o filme como uma linguagem com códigos específicos, constituintes de sua composição formal. Ainda que se trate, predominantemente, de imagens, a articulação destas se dá em um ato de enunciação produtor de arranjos significantes (Metz, 1980). Assim, para além da evidência imediata da imagem, buscamos o texto fílmico que elas articulam.

Freud (1900/2019), em *A interpretação dos sonhos*, nos apresenta o termo *Bilderschrift* (“escrita pictórica”) para sublinhar o enlace entre as imagens oníricas e a linguagem, no sentido de se poder escutar a Outra cena que subjaz a um sonho. Neste trabalho, propomos escutar as imagens filmicas naquilo que elas nos trazem da Outra cena – isto é, o que é dito para além dos diálogos e significados imediatos apresentados no campo narrativo (Kuntzel, 2019). Nessa perspectiva, uma análise filmica que se oriente pela psicanálise deve “priorizar não a narrativa, mas as operações – repetições, variações, alternâncias, etc. – por meio das quais os signos filmicos se remetem uns aos outros, suscitando efeitos de sentido” (Weinmann, 2017, p. 8).

Se, para escutar uma produção onírica, nos dedicamos a errar pelas palavras sem destino previamente imaginado, preconizamos para este artigo o mesmo procedimento: uma escuta equiflutuante, a pairar pelas imagens em movimento da película. A seleção de cena a ser analisada se deu a partir dessa escuta e sobre ela nos debruçamos mais detidamente. No entanto, esse texto passará por outros trechos enunciados na escrita pictórica, por sua relação com esse fragmento que consideramos, talvez, exemplar do desejo desse filme. Assim como o olhar da câmera em *Asas do desejo* flutua pela cidade de Berlim, também flanaremos pelos significantes do texto filmico, reescrevendo-o em um arranjo ensaístico.

Os pontos de início e de fim da cena do nascimento de Daniel foram demarcados em função de uma repetição signifiante: o muro de Berlim. Assim, a cena inicia de um lado do muro e finda do mesmo lado, havendo duas travessias: uma de ida ao outro lado e uma de volta. Embora a cena seja permeada pelo diálogo entre os anjos, daremos ênfase ao encadeamento de imagens, priorizando o que elas podem nos dizer.

O nascimento de Daniel

Plano 1: em preto e branco. Cassiel caminha na diagonal do quadro, da esquerda para a direita, enquanto a câmera lentamente se move junto com ele. A câmera segue o *travelling*. Vemos a face esquerda do muro, recoberta de grafites. A câmera realiza um movimento ascendente sobre o muro e passamos a ver a outra face, totalmente branca. O muro é atravessado. Daniel surge e inicia-se o seguinte diálogo:

Cassiel: *e então?*

Daniel: *vou me jogar no rio. É uma velha expressão humana que só compreendi hoje. Agora ou nunca. A hora da vau. Mas não existe a outra margem: só existe a vau enquanto estamos no rio. Entrarei na vau do tempo, na vau da morte. Nós ainda não nascemos, então eu irei descer. Olhar de cima não é olhar. Devemos olhar na altura de outros olhos. Primeiro, vou tomar um banho.*

Plano 2: em preto e branco. Vemos os anjos de frente, em plano americano (dos joelhos para cima), enquanto eles seguem caminhando e conversando. Daniel fala sobre suas expectativas acerca de seu primeiro dia vivendo como mortal.

Plano 3: em preto e branco. No centro do quadro, há dois homens fardados conversando entre si, mas não há banda sonora da conversa. A câmera movimenta-se em um *travelling* até enquadrar novamente Daniel e Cassiel; eles caminham.

Plano 4: em preto e branco. Daniel e Cassiel estão de frente em primeiro plano, ainda caminhando. Em segundo plano, estão os dois homens fardados. Os anjos param de caminhar e ficam de frente um para o outro. O diálogo segue:

Daniel: *serei familiar a todos, suspeito para ninguém. Não direi uma palavra e entenderei todas as línguas. Assim será o meu primeiro dia.*

Cassiel: *mas nada disso será verdade.*

Neste momento, o plano é estático e estão enquadrados os anjos e os homens fardados de forma simétrica – os anjos em primeiro e os homens no segundo plano do quadro. Após a

fala de Cassiel (*mas nada disso será verdade*), a câmera volta a movimentar-se lentamente, aproxima-se em *close* do rosto de Cassiel e deixamos de ver Daniel.

Plano 5: inicia em preto e branco e lentamente transforma-se em colorido. *Close* no rosto de Daniel.

Plano 6: em preto e branco. *Close* no rosto de Cassiel, que olha para o lado, para fora do campo visual.

Plano 7: em preto e branco. Chão coberto de areia, onde há marcas de pegadas.

Plano 8: em preto e branco. *Close* no rosto de Cassiel, que olha para o lado direito do quadro, para fora de campo.

Plano 9: em preto e branco. Os dois homens fardados conversam entre si.

Plano 10: em preto e branco. *Close* no rosto de Cassiel, que olha para a câmera.

Plano 11: colorido. *Close* no rosto de Daniel, que abaixa a cabeça e pressiona uma pedra na região entre as sobrancelhas. Ele levanta o rosto e olha para a câmera.

Plano 12: em preto e branco. Plano aberto. Cassiel segura os ombros de Daniel. *Travelling* acelerado da direita para a esquerda. Os homens fardados entram no quadro, Cassiel e Daniel saem. Durante esse movimento, há uma única fala:

Daniel (voz off): *irei tomá-la em meus braços e ela me tomará em seus braços.*

Plano 13: transição sobreposta com o plano anterior, começa em preto e branco e termina colorido. Vemos o muro, em posição frontal, com grafites coloridos. A câmera se aproxima do muro. Vemos Daniel deitado no chão, com os olhos fechados.

Plano 14: colorido. Câmera parada, *close* no rosto de Daniel. Um objeto metálico (uma armadura) cai em sua cabeça, vindo de fora do quadro. Seus olhos se abrem. Ele levanta o rosto e olha para cima, para fora do quadro.

Plano 15: colorido. Um helicóptero flutua no céu.

Plano 16: colorido. Câmera parada, *close* no rosto de Daniel. Daniel olha para cima, para fora do quadro, e ri. Então, olha para frente.

Plano 17: colorido. Câmera parada, plano aberto, subjetivo. Três crianças olham para Daniel e cochicham: “parece que está bêbado”, e saem correndo para frente.

Flutuando entre imagens: sobre amar, narrar e morrer

Observamos que a cena inicia de um lado do muro, acontece em sua maior parte do outro lado e volta ao lado inicial – mas, agora, em “outro lugar” narrativo, a cores. Já não temos a perspectiva do anjo, que era demarcada pelo uso do preto e branco, mas a de Daniel em sua condição humana. A primeira travessia do muro é dada a ver, pelo deslizar da câmera sobre o muro. A segunda, por sua vez, não. A transição sobreposta entre os planos 12 e 13 elide a possibilidade de assistir à passagem, de modo que há também uma transição entre a visibilidade total dos anjos e a limitada perspectiva humana. O desejo de Daniel, manifesto em uma cena no início do filme, em que o personagem afirma que gostaria de “achar” em vez de “saber”, enfim ganha a possibilidade de realização. Perde-se a totalidade, mas a vida ganha cor. “A bolsa ou a vida!”, diria Lacan (1964/2008, p. 207). Daniel escolhe a vida.

Alguns planos ampliam a contextualização do local onde a maior parte da cena decorre. O plano 3 apresenta os guardas e uma guarita, informando que se trata do lado oriental do muro. No fim do plano 4, os anjos e os guardas estão posicionados de forma simétrica, denotando, de certa maneira, que ali se apresenta um perigo. A presença dos homens armados no segundo plano da imagem reflete a periculosidade da decisão de Daniel, que decide adentrar em um mundo tomado pela guerra. Na medida em que a câmera se aproxima de Cassiel, Daniel sai do quadro – o perdemos de vista. A decisão foi tomada, o que se confirma no plano 5, que se torna colorido. No plano 6, novamente preto e branco, Cassiel olha para fora de campo, cujo contracampo é apresentado no plano 7: as pegadas na areia, que supomos serem de Daniel. A

areia, no período de vigência do muro, tinha uma importante função. Também conhecida como “faixa da morte”, servia para identificar pegadas de pessoas que tentavam atravessar para o lado ocidental. As pegadas que observamos no plano 7, a partir do olhar de Cassiel, aprofundam a tensão: conseguirá o ex-anjo chegar ao *outro lado*?

A tensão política entre a Alemanha oriental e a ocidental alia-se, nesse ponto, ao conflito singular de Daniel. Há dois mundos divididos e há também uma pergunta sobre como realizar uma travessia. No plano 10, Cassiel olha para a câmera – estamos aí identificados a Daniel – como quem pergunta, silenciosamente: *tem certeza?* No plano 11, colorido, Daniel pressiona a pedra (que havia pego no trailer de Marion) em seu rosto. Olha para a câmera como se respondesse: *sim*. É o amor do anjo pela humana que o permite atravessar.

Freud (1933/1986), na famosa carta-resposta a Albert Einstein, discute as razões da guerra e os modos pelos quais poderíamos evitá-la. Nesse aspecto, o psicanalista reflete: “se a disposição para a guerra é um transbordamento da pulsão de destruição, o natural será apelar a seu antagonista, Eros. Tudo o que produz laços emocionais entre os humanos, exerce um efeito contrário à guerra” (Freud, 1933/1986), p. 195). O “pequeno” ato de amor de Daniel assume, portanto, a força de uma travessia para além do horror.

Aqui, sublinhamos o amor do protagonista pela humana como promotor de enlaces, mas também situamos o espectador como um lugar de endereçamento. No referido plano 10, quando Cassiel olha para a câmera, trata-se de um plano subjetivo: ele olha para Daniel, mas também para o espectador. É o último olhar que Daniel tem como anjo e sustentamos isso com ele. Quando Daniel olha para a câmera, contudo, não se trata do ponto de vista de Cassiel, pois este não pode ver cores. Sustentamos essa hipótese em função das cenas que se seguem ao nascimento de Daniel. O ex-anjo encontra um transeunte e pergunta a ele se o sangue que escorre de sua cabeça é vermelho. Também aponta para alguns canos de metal e para os grafites no muro, pedindo ao homem que nomeie as cores.

Inferimos, a partir do plano 11, que somos nós, espectadores, que já não estamos no mesmo lugar, que atravessamos essa fronteira entre mundos. Nós, também, embarcamos na vau do tempo, na vau da morte. Daniel nos chama para lhe receber. Em contraste com uma cena anterior do filme, em que os pensamentos de um motorista enunciam que na Alemanha cada indivíduo é um Estado próprio, ali há um convite para uma abertura, um enlace. Posicionamos como grande Outro – da linguagem, da história, da possibilidade de escrita – em uma triangulação da cena que se dá entre os dois anjos.

A partir de Lacan, entendemos que “só o amor permite ao gozo condescender ao desejo” (Lacan, 1962-63/2005, p. 197). O gozo, narcísico e emudecido, só pode vincular-se ao Outro e ao desejo nessa travessia que chamamos amor. E, para amar, é preciso assumir-se não completo, deixar algo cair. O objeto perdido retorna desde fora, êxtimo, como horizonte de uma busca. O *cair* de Daniel o separa da onisciência dos anjos, mas o enlaça a nós, os Outros, como suporte de seu caminho até Marion.

Em uma conferência intitulada *Der liebevolle Blick* (1995), traduzida por Tina Merz² como *O olhar amoroso*, Wim Wenders (Universität Freiburg, 2019) discorre sobre a constituição do olhar da câmera em *Asas do desejo*. Segundo o diretor, havia um desejo de transmitir a qualidade amorosa do olhar de modo que o espectador fosse capaz de sentir aquilo, como uma “utopia do ato de ver”. Um olhar, portanto, que poderia captar as pessoas e suas vidas, bem como a cidade, de modo a ali realizar um laço amoroso com a câmera. Se o olhar amoroso se dá predominantemente a partir da perspectiva dos anjos, entendemos o olhar de Daniel no plano 11 como um chamado a um testemunho de sua passagem. Não somos anjos, mas é também com amor que acompanhamos sua travessia. Uma escrita inicia – demarcada pelas pegadas na areia –, mas ela não pode se dar sem o Outro. Embarcamos!

O último plano da cena nos situa na infância, pela presença das crianças que assistem à chegada do ex-anjo. Daniel, como todo ser humano, já nasce golpeado. Se não pelas mãos do

obstetra, a armadura que cai do céu em sua cabeça dá notícia de que a dor, a partir de então, fará parte de sua vida. A armadura – posteriormente penhorada pelo personagem – pouco faria para protegê-lo em um mundo tomado pelo ódio e a segregação. Mas o desejo o conduz para além de qualquer perigo, ultrapassando as fronteiras narcísicas que fazem de cada indivíduo “um Estado próprio”. E é o seu lançar-se no mundo que permite a constituição de uma narrativa capaz de inseri-lo no turbilhão da história, o que se confirma nas últimas sequências do filme, em que escutamos sua voz *off*: “não geramos nenhum mortal, apenas uma imagem comum imortal. [...] A imagem que criamos me acompanhará até o momento de minha morte”.

Seu fim está previsto, como está para todos que adentraram a vau do tempo. No entanto, é da morte que nasce a possibilidade de que uma experiência ganhe valor de *imortalidade*, se lembrarmos do escrito de Freud citado no início deste texto. A possibilidade de narrá-la por meio de imagens sublinha sua grandeza de transmissão: a imagem do amor sobreviverá, ainda que sua vida acabe. A transmissão não se dará pela via da descendência transgeracional (“não geramos nenhum mortal”), mas pela imagem. Essa imagem mínima, que contrasta com as grandes imagens do horror, ganha então o valor de sobrevivência.

Aqui, evocamos a reflexão de Didi-Huberman (2011) a respeito do famoso texto benjaminiano “O narrador”. Em contraste com as interpretações comuns desse escrito de 1936, que tragicamente anunciam a queda das narrativas, o autor propõe pensarmos em uma “narrativa em queda”, capaz de ressurgir, minimamente, na intermitência de um lampejo criador. Segundo o filósofo, “o valor da experiência caiu de cotação, mas cabe somente a nós, em cada situação particular, erguer essa queda à dignidade, à ‘nova beleza’ de uma coreografia, de uma invenção de formas” (Didi-Huberman, 2011, p. 127).

A queda do anjo, possibilitada pelo desejo de constituir uma história com Marion, denota uma posição ética refletida também no campo da arte pós-guerra, apresentada na indagação de Adorno (2009), que questiona se seria possível a poesia após Auschwitz. A imagem do amor entre o ex-anjo e a humana, bem como o olhar amoroso da câmera nesse filme esboçam uma possibilidade de inventar travessias narrativas sob o solo da destruição. Não se trata de uma história que daria conta de todas as outras, mas de um gesto mínimo – um anjo que cai, um filme que se constitui – a apontar sobrevivências frente às catástrofes.

Wim Wenders integrou o movimento do Cinema Novo Alemão, que se constituiu no início dos anos 1960 e teve como horizonte o interesse pelas causas e consequências dos regimes totalitários que invadiram a Europa (Cánepa, 2006). O contexto demandava a construção de linguagens cinematográficas que pudessem ir além das narrativas hollywoodianas convencionais e dos *Heimatfilme*³. Após a devastação da guerra, era necessária não só a reconstrução das cidades, mas também de outras formas de narrar que respondessem, de alguma forma, ao cenário devastador. Embora *Asas do desejo* tenha sido lançado posteriormente ao fim das produções do Cinema Novo Alemão, no final dos anos 1970, o filme toma para si certa responsabilidade: a de enunciar a vida, apesar de tudo.

Esse gesto narrativo, que resgata o passado como condição para vislumbrar algum futuro, situa o cinema como forma de instituir um tempo, de escrever uma história possível com imagens. Diante da dureza dos *flashes* traumáticos que assombram a História como se não passassem, na imobilidade paralisante do tempo infinito, *Asas do desejo* contrapõe seus movimentos lentos, suaves, contemplativos. Nos leva a flunar como anjos sobre as ruínas da guerra e a testemunhar a insistência da vida. À imortalidade das imagens do horror, o filme empresta outro tipo de imagem imortal: a do amor, daquilo que nos une em nossa precariedade.

No tempo presente, precisamos dessa escrita “mais do que qualquer outra coisa no mundo”, como enuncia Homero, caminhando em direção ao muro. Hoje, “emurecidos”, estamos também diante de muitas fronteiras que nos fecham e nos dessensibilizam. Atravessá-las exige o esforço de saber-se incompleto e mortal, pois a fragilidade que nos é constitutiva nos impele ao laço com o outro, à invenção de caminhos no território do mundo. Talvez o

cinema, nesse ato de constituir narrativas que nos enlaçam, possa fornecer algumas asas para esse desejo.

A escrita deste texto dedicou algumas poucas palavras a esse filme que pode ser interpretado desde muitas perspectivas, tão múltiplas quanto seus espectadores. Não nos impomos o objetivo de realizar uma leitura totalizante, mas sim de relançar, de forma parcial, alguns aspectos que nos fizeram questão. Da mesma forma que a análise do sonho encontra um núcleo intransponível, há também um “umbigo do filme” – parafraseando Freud, em *A interpretação dos sonhos* –, aquilo que pode seguir produzindo significações ao infinito, pois não há resposta última que lhe sentencie um único significado. Wim Wenders, o ex-anjo que nos concedeu essa bela obra, parece estar advertido de que sua escrita pictórica será continuamente relançada, toda vez que alguém se deparar com suas imagens imortais.

Referências:

- Adorno, T. W. (2009). *Dialética negativa* (M. A. Casanova, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Bellour, R. (2000). *The analysis of film*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Cánepa, L. L. (2006). Cinema novo alemão. In F. Mascarello (Org.), *História do cinema mundial* (pp 311-330). Campinas, SP: Papirus.
- Didi-Huberman, G. (2011). *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Freud, S. (1986). Por qué la guerra? (Einstein y Freud). In S. Freud, *Sigmund Freud: obras completas* (J. Etcheverry, Trad., Vol. 22, 2a. ed., pp. 179-198). Buenos Aires, AR: Amorrortu. (Original publicado em 1933)
- Freud, S. (2010). A transitoriedade. In S. Freud, *Sigmund Freud: obras completas* (P. C. Souza, Trad., Vol. 12, pp. 185-189). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Original publicado em 1916)
- Freud, S. (2019). A interpretação dos sonhos. In S. Freud, *Sigmund Freud: obras completas* (P. C. Souza, Trad., Vol. 4). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Original publicado em 1900)
- Kuntzel, T. (2019). O trabalho do filme. *Trivium: Estudos Interdisciplinares*, 11(2), 132-145. <http://doi.org/10.18379/2176-4891.2019v2p.132>
- Lacan, J. (1995). *O seminário, livro 4: A relação de objeto* (D. D. Estrada, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Editora Jorge Zahar. (Original publicado em 1956-1957)
- Lacan, J. (2005). *O seminário, livro 10: A angústia*. (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Editora Jorge Zahar. (Original publicado em 1962-1963)
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. (M. D. Magno, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Editora Jorge Zahar. (Original publicado em 1964)
- Metz, C. (1980). *Linguagem e cinema*. (M. Pereira, Trad.). São Paulo, SP: Perspectiva.
- Universität Freiburg. (2019, 9 de dezembro). *Wim Wenders - Der liebevolle Blick* [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/hswH-I-Kg90>
- Weinmann, A. de O. (2017). Sobre a Análise Fílmica Psicanalítica. *Revista Subjetividades*, 17(1), 1-11. <https://doi.org/10.5020/23590777.rs.v17i1.5187>
- Wenders, W. (Dir.). (1987). *Der Himmel über Berlin* [Filme]. Road Movies Filmproduktion; Argos Films.
- Wenders, W. (2009). *On Wings of Desire*. <https://www.criterion.com/current/posts/1290-on-wings-of-desire>

Notas:

- ¹ Todas as traduções de trechos de obras editadas em língua estrangeira são de nossa responsabilidade.
- ² Esta tradução foi realizada para um projeto artístico denominado *Discoteca transléxica*. No trabalho de Tina Merz, a artista faz comentários nas entrelinhas da conferência que traduziu, indicando sua

experiência com a obra fílmica, com a tradução e com a própria cidade de Berlim. O projeto pode ser acompanhado pelo site: <https://www.editoramolecula.com.br/discotecatranslexica>

- ³ Os *Heimatfilme* (“filmes de pátria”) apresentavam dramas familiares e comédias cotidianas, sendo muito produzidos no período nazista como forma de evocação de uma vida provinciana idealizada (Cánepa, 2006).

Citação/Citation: Colbalchini, A.; Weinmann, A. (2026). “*Nós embarcamos*”: uma travessia por Asas do desejo. *Trivium: Estudos Interdisciplinares* (Ano XVIII, no.1), pp. 41-50.

Recebido em: 23/09/2025

Aprovado em: 19/04/2026