

*Angelus Novus:
Céu sobre Berlin - Erfahrung X Erlebnis¹*

Ricardo Tsutomu MATSUZAWA²
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

Resumo

A comunicação tem o objetivo de abordar as relações do texto de Walter Benjamin: *Sobre o conceito da história* e o filme *Asas do desejo* (1987) de Wim Wenders. Se experiência se esvai no excesso de transparência da sociedade do cansaço, o anjo que cai como um *flâneur* proustiano carrega ainda uma *história aberta*, um estado de “busca”. Na relação destes polos aparentemente divergentes a pesquisa caminha entre o *Erlebnis* contemporâneo, do *animal laborens* e a possibilidade da construção de uma experiência coletiva com o passado, o *Erfahrung*.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Wim Wenders; *Asas do Desejo*; *Erlebnis*; *Erfahrung*.

Breve apontamento para os primeiros passos

Na presente comunicação pretendo discutir como algumas ideias de Walter Benjamin no texto: *Sobre o conceito da história*, estão inseridas na concepção do filme *Asas do desejo* (1987) de Wim Wenders.

O filme apresenta a dicotomia do mundo dos anjos e dos humanos; a utilização do preto e branco e da cor; a Alemanha Ocidental e Oriental; a história e a História; a fábula e o documentário; a sensação física e a sensação espiritual; o olhar puro e livre e o olhar

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

² Doutorando do Programa de pós-graduação em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, email: ricardo_matsuzawa@yahoo.com.br

condicionado ao julgamento, da experiência centrada no *Erlebnis* ou no *Erfahrung*. Uma narrativa construída em um humanismo preocupado com a individualidade, apontando para a concepção de *Foucault* para o “*cuidado de si*”, mas que também aponta para um pensamento na comunidade situada entre vida e palavra.

Partindo da hipótese central que a experiência se esvai na transparência absoluta, da sociedade do cansaço, o anjo que cai com um *flâneur* proustiano em sua individualidade subjetiva carrega ainda uma história aberta, um estado de “busca”. Na relação destes polos aparentemente divergentes a pesquisa caminha no fio da navalha entre o *Erlebnis* contemporâneo, do *animal laborens* e a possibilidade da construção de uma experiência coletiva com o passado, o *Erfahrung*. A linguagem como meio de troca simbólica ou o seu desbotamento e fragmentação em um futuro utópico ou distópico da experiência.

Um pouco de Wim Wenders

Ernst Wilhelm Wenders nasceu em uma manhã do dia 14 de agosto de 1945 (dia da rendição incondicional do Japão às forças aliadas), na cidade industrial alemã de Düsseldorf, no fim da Segunda Guerra Mundial (em setembro daquele ano, a Alemanha se rendeu). Sua primeira infância foi em um país no pós-guerra, que vivia um difícil período histórico, sem heróis. Os alemães queriam esquecer a história recente, para se redimirem da culpa de terem realizado um dos maiores genocídios de todos os tempos, algo inimaginável. O cinema de propaganda nazista, sobre controle de Goebbels e com o talento de Leni Riefenthal, filmou algo que deveria ser banido e esquecido por esta geração.

Wenders estudou Medicina (1963-64) em Freiburg e Filosofia (1964-65) em Düsseldorf. Em 1966, desistiu da faculdade e foi para Paris, a fim de tornar-se pintor. Tentou ingressar na Academia de Belas Artes, mas não foi aceito. Durante a temporada em Paris, trabalhou no atelier do gravurista americano Johnny Friedlander, em Montparnasse, e tornou-se um frequentador assíduo da Cinemateca Francesa. Assistia até cinco filmes por dia. O cineasta afirma que, naquele ano, assistiu mais de

mil filmes, e com bom humor, revela que um dos motivos foi o fato do apartamento em que morava ser muito frio, pois não tinha calefação: “Minha casa era um gelo e a maneira mais barata de me aquecer era ir à Cinemateca, onde cada projeção custava um franco – ali comecei a ver filmes. Aquilo se transformou numa paixão doentia”³ (WENDERS, 2005, p. 41).

Retornou à Alemanha em 1967, trabalhou em Düsseldorf no escritório da *United Artists* e entrou na primeira turma da *Hochschule für Film und Fernsehen* (Escola Superior de Cinema e Televisão de Munique). Durante o curso, foi crítico de cinema nas revistas *FilmKritik*, *Twen*, *Der Spiegel* e no jornal diário *Süddeutsche Zeitung*.

Na década de 60, podemos perceber uma mudança no perfil dos realizadores alemães. Pela primeira vez, a maior parte é formada por críticos, historiadores e estudantes de cinema. Wenders fez parte deste grupo, na medida em que era um realizador formado por uma cultura cinéfila e com um estudo regular sobre cinema.

Durante a graduação, na Escola de Cinema, fez vários curtas e realizou *Summer in the City* em 1970, seu projeto de conclusão do curso, filmado em 16 mm (preto e branco). Profissionalmente sua carreira, como diretor cinematográfico, começou em 1971 com o filme *O Medo do goleiro diante do pênalti*, baseado na novela homônima do amigo Peter Handke⁴ seu colaborador em outros dois filmes: *Movimento em Falso* (1975) e *Asas do Desejo* (1987).

Em 1971, junto com outros 14 cineastas alemães, fundou a *Autoren Filmverlag*, reflexo direto do Manifesto de Oberhausen⁵, cooperativa⁶ de produção e distribuição de filmes que se transformou no núcleo do *Cinema Novo Alemão*⁷. Em 1974, inaugurou a sua própria produtora, a *Wim Wenders Produktion*. Em 1976, fundou

³ “Mi casa era una nevera, y La manera más barata de entrar en calor era ir La Cinémathèque, donde cada proyección custaba un franco -, allí empecé a ver películas. Aquello se convirtió en una pasión enfermiza”.

⁴ Em 1982, Wenders dirige, no festival de Salzburgo, uma peça de Peter Handke, a única experiência teatral de sua carreira.

⁵ Na cidade de Oberhausen, onde anualmente se realiza um festival de curta-metragem, foi lançado, em 1962, um manifesto por 26 cineastas, que é considerado o marco inicial do Cinema Novo Alemão.

⁶ Autoren Filmverlag" produziu e distribuiu os seguintes filmes de Wenders: *A letra escarlate* (1972), *Alice nas cidades* (1973), *Movimento em Falso* (1975) e *No decurso do tempo* (1976).

⁷ O mais importante movimento alemão do pós- guerra tinha como integrantes diretores como: Jean- Marie Straub, Wim Wenders, Werner Herzog e Rainer Werner Fassbinder.

a *Road Movie Filmproduktion Inc.*, em Berlim, que produziu seus filmes até 2003, além de mais de cem outras produções e co-produções. Nos anos 80, quando estava envolvido na produção de *Hammett*, possuiu, em Nova York, uma produtora com Chris Sievernich, a *Gray City Inc.*

Wim Wenders foi um dos principais destaques do *Cinema Novo Alemão*. Foi também o primeiro cineasta alemão de sua geração a ser convidado para trabalhar em Hollywood, realizando, assim, um grande desejo. Depois de ter concluído *O amigo americano* (1977), sua primeira co-produção internacional, adaptação de uma novela da escritora Patricia Highsmith, o cineasta conseguiu se projetar internacionalmente, chamando atenção do prestigiado diretor e produtor americano Francis Ford Coppola, que o convidou para dirigir *Hammett*. Coppola, na época, tinha o desejo de tornar a American Zoetrope⁸, sua produtora, em uma das maiores produtoras de filmes do mundo. Entretanto, *Hammett* teve inúmeros problemas e foi apenas concluído em 1982.

Durante os quatro anos dedicados à produção de *Hammett*, entre brigas e interrupções forçadas, Wenders realizou: *Um filme para Nick* (1980), juntamente com o amigo Nicholas Ray, e *O estado das coisas* (1982). Esse último ganhou o *Leão de Ouro* em Veneza, o primeiro de uma série de prêmios internacionais que receberia.

Em 1983 lançou *Paris, Texas*, inspirado no livro *Crônicas de Motéis*⁹ de Sam Shepard, colaboração que voltou a se repetir em *Estrela Solitária*, de 2005. Com *Paris Texas*, ganhou a Palma de Ouro em Cannes, em 1984. Em 1987 ganhou outro prêmio em Cannes, o de melhor diretor, pelo filme *Asas do Desejo*.

A experiência nos Estados Unidos, com *Hammett* e seus filmes feitos à margem dela, faz com que Wenders reflita em relação à questão da pátria e a concepção de seus filmes. A Hollywood que Wenders imaginava e que estava presente em sua memória, com os seus heróis como como Nick (Nicholas Ray), não existia mais ou jamais existiu. O diretor pensa e experimenta o cinema com seus próprios filmes. Reencontra a sua identidade como cineasta europeu na realização *Asas do Desejo*.

⁸ American Zoetrope tinha intenção de realizar diversos projetos com diretores estrangeiros, inclusive com Jean-Luc Godard.

⁹ Editado no Brasil pela L&PM em 1982.

Renovando o seu olhar sobre a Alemanha. Ou seja, essa experiência de amadurecimento demonstra uma nova fase do cinema wendersiano que envolve diversos aspectos formais. O principal é a ênfase na história, no sentido que abrange a narrativa. O cinema de superfície não é mais importante, já que as imagens deveriam estar no segundo plano. Essa questão é evidente na utilização das vozes nos monólogos em *Asas do Desejo*.

Wenders pensa o cinema como um registro de impressões de imagem. A busca da realidade tem o objetivo de manter essas impressões e a memória. Nesse sentido, o cinema se coloca como um guardião da memória. Como os anjos de *Asas de Desejo*, para o cineasta, o cinema eterniza o momento. Mas, no caso da experiência cinematográfica, é possível vivenciá-la e compartilhar a sua memória.

Mas, meu sonho americano pessoal acabou há muito tempo. Foi quando percebi que nunca me tornaria um cineasta americano. E que, no meu coração, era um alemão romântico e que minha profissão sempre seria de um cineasta europeu (Wenders, 2008).

Asas do desejo

Após quatro filmes falados em inglês e sete anos afastados da Alemanha, Wim Wenders retorna à sua pátria e à sua língua materna para realizar o filme *Asas do desejo* (1986). O diretor, em seu processo de refletir o seu próprio cinema iniciado no exílio na América durante a realização de *Hammett* (1982), escolhe a cidade de Berlim como cenário para *Asas*

do desejo. Tal motivação vem do fato que Wenders considera Berlim o lugar onde constituíram as suas “únicas e verdadeiras experiências da Alemanha” (WENDERS, 1990, p.102).

Eu desejei e vi brilhar um filme *em* e, por isso, *sobre* Berlim. Um filme em que pudesse estar contida uma noção da história desta cidade desde o fim da guerra. Um filme em que pudesse surgir e manifestar-se aquilo de que sinto a falta em tantos filmes que aqui se desenrolam e que, contudo, parece estar tão palpável diante dos olhos, quando chegamos a esta cidade: uma sensação sim, mas também alguma coisa no ar, e sob os pés, e nas caras – aquilo justamente que distingue de modo tão total a vida nesta cidade da vida das outras cidades. (...)

Ele é o desejo de alguém que esteve muito tempo ausente da Alemanha e que só pode e quis reconhecer sempre nesta cidade aquilo que constitui o – ser alemão (WENDERS, 1990, p.102).



Fig. 1 ¹⁰

As inspirações de Wenders para a realização do filme foram as mais diversas:

Foram, sobretudo, *As Elegias de Duíno* de Rilke. Depois foram, já desde há muito, os quadros de Paul Klee. *O Engel der Geschichte*¹¹ de Walter Benjamin. Foi, de repente, também uma canção do Cure, na qual se falava de *Fallen angels* e uma música no auto-rádio, em que aparecia o verso *talk to an angel*. Foi um dia, no centro de Berlim, apercebe-se daquela figura dourada, o anjo da paz, que de anjo guerreiro da vitória evoluiu para pacifista, foi uma idéia de quatro pilotos aliados lançados sobre Berlim, foi a idéia de uma coexistência e justaposição dos 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 e foi simultaneamente também a vontade do contrário flagrante: a vontade de fazer comédia (WENDERS, 1990, p. 106).

¹⁰ Anelus Novus (Paul Klee -1920). Museu de Israel.

¹¹ “Sobre o conceito da História” - Ensaio encontrado em Walter Benjamin – Obras escolhidas. Vol.1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

A base para comunicação parte da referência direta do realizador –Wenders - na sua inspiração para a realização do filme pelo texto de Benjamin, a discussão central figura na tese nove, onde em comum ambos se apropriam de Paul Klee:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1994, p. 226).

As ideias principais de Walter Benjamin em *Sobre o conceito de história*¹² estão situadas na crítica a história como um processo contínuo; à futura emancipação do proletariado; à crença cega ao progresso e sobre os discursos da história, as suas formas de escrevê-las sejam pelo materialismo histórico, o historicismo e a social democracia.

Provavelmente Benjamin escreveu as teses entre o início da Segunda Grande Guerra (setembro de 1939) e abril de 1940 (término da construção do campo de Auschwitz), após o acordo de agosto de 1939 entre Stalin e Hitler de não-agressão, motivos de seu desassossego em exílio sobre a reflexão crítica da escrita da história, sua atividade de narração, “*Geschichte*”, sem certezas ou respostas.

Ele crítica duas maneiras aparentemente opostas de escrita: uma *historiografia progressista*, onde o progresso é inevitável, cientificamente previsível, apropriada pela *social-democracia* e o *Fascismo* e a *historiografia burguesa* que pretende reviver o passado com uma espécie de identificação afetiva do historiador e o seu objeto, uma “imagem eterna do passado”.

Benjamin desejava confrontar a crença e a ideia que o tempo histórico e a humanidade caminham em um tempo homogêneo, linear. O historiador materialista deve ser capaz de no passado identificar nos pequenos rastros: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser perdido para a história”

¹² Publicado pela primeira vez em 1942. Edição especial em homenagem a Walter Benjamin da revista: Instituto de Pesquisa Social.

(BENJAMIN, 1994, pg. 223). Momentos, uma empatia (acedia) de uma outra história, um outro conceito de tempo, o do presente, do “tempo de agora”, *Jetztzeit*. François Hartog comenta sobre a concepção de Benjamin:

Ele desenvolve uma concepção de tempo que, partindo do presente, traz o passado à atualidade do presente, o guarda, tomando por base a noção de *Jetztzeit* e lidando com o que ele denomina “memorização” (*Eingedenken*). A imagem que melhor expressa esta operação é o raio de relâmpago: uma iluminação do passado e do presente, de um momento do presente e um do passado, apenas por um segundo (HARTOG, 2003, pg. 23).

Para a análise sobre o filme de Wenders, a discussão parte da idéia central benjaminiana da *Erfarhrung* – Experiência. Se Benjamin descarta o pensamento progressista de uma “imagem eterna do passado”, ele acredita que o historiador deve construir uma experiência coletiva com o passado, o *Erfarhrung*, a contrapelo, para uma reconstrução da memória, da identidade subjetiva, uma *palavra comum*. Uma forma de narratividade em detrimento ao *Erlebnis* a experiência vivida do indivíduo solitário do capitalismo moderno, disciplinado por si mesmo, *animal laborans*, onde o amor, segundo Chu Han: “Se aplanada, tornando-se uma combinação de sentimentos agradáveis e de excitações sem complexidade nem consequências (...) é domesticado e positivado como fórmula de consumo e conforto. É necessário evitar qualquer lesão” (CHU HAN, 2014, pg. 16).

O contemporâneo regido pelo *Erlebnis*, um tédio profundo (momento pós-disciplinar de *Foucault*), o fim do espaço para experiência, pode apontar para o fim da arte de narrar, de contar histórias. Criou-se as distâncias do narrador e do ouvinte, entre grupos humanos, o triunfo da *oikonomia*: “corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação do real” (AGAMBEN, 2009, pg. 49). Um ritmo demasiado acelerado balizado para o fim da capacidade humana de assimilação. O fim da comunidade centrada entre vida e palavra, do *punctum* barthianiano¹³. De um tempo do trabalho artesanal onde a comunidade e a experiência se sobressaia do mundo particular e privado, determinando um fim da memória das tradições comuns e da experiência coletiva. O discurso do velho é inútil,

¹³ Aqui destacando o pensamento referente a *demora contemplativa*.

sua memória infinita onde a escritura da história partia do prazer de contar, aberta e como continuação da vida, se extingui.

Os anjos wenderiano têm características específicas e possuem complexidade de atos. Têm o poder de ler os pensamentos humanos, de dominar o conhecimento (possuem a memória infinita sobre os fatos da humanidade); o tempo (se encontram em trânsito com o presente e o passado); e o espaço (podem se deslocar livremente em Berlim na velocidade do pensamento). Apesar de todos os poderes descritos estão impossibilitados, pela sua condição divina, de sentir as dores e alegrias dos humanos. São meros espectadores (observam/assistem) das histórias, sem, contudo, interagirem através de sentimentos e palavras. O Anjo na sua descida a terra procura se transformar, conquistar a “experiência individual”, um *Erlebnis*, mas

como um personagem proustiano, sua experiência está na “busca”. A busca da “palavra” da memória e da experiência, de uma renovada *Erfarhrung*.

Os anjos podem ser metáforas ao próprio historiador, ou contador de *história*, *História* ou *histórias*. Na discussão benjaminiana entre *historiografia progressista* e a *burguesa* podemos perceber este conflito discutido no filme e nos seus personagens, o anjo como observador imparcial, espiritual em contraponto ao coletor das pequenas histórias, viajando entre o presente e o passado.

A idéia também está presente no ponto de encontro utilizado pelos anjos no filme. Eles, como guardiões da memória da humanidade, elegeram a biblioteca como refúgio, pelo seu aspecto de preservação e acúmulo de fatos e História. A biblioteca é o lugar eleito pelos humanos para preservar a sua história e a memória coletiva. Nesse ponto, anjos, bibliotecas e historiadores teriam um aspecto em comum, os anjos e os historiadores por característica e a biblioteca por função.

Ao contrário dos anjos, que preservam a memória como característica inerte a sua natureza, os humanos, por sua vez, sentem a necessidade de preservação das histórias, construindo para isso lugares e objetos eleitos para essa função. Em *Asas do Desejo*, os humanos escrevem, pintam, desenham, guardam fotos na tentativa de se eternizarem, constroem museus e determinam “monumentos”. O filme começa e

termina com o personagem Daniels escrevendo anotações. No momento em que desce para a Terra, sente a necessidade de vivenciar e criar a sua própria história, experiência

A biblioteca também desperta outro ponto importante no filme: disponibiliza a história e a memória dos humanos para os humanos. Em determinado momento da narrativa, adentra na biblioteca o personagem Homero, no filme representado como o eterno poeta e contador das histórias. Este questiona a relação dos humanos com o ato de preservar a própria histórias:

Homero: Musa, fale-me sobre o contador de histórias. Nos confins do mundo, para a criança e ancião revele todos através dele. Com o tempo, meus ouvintes tornaram-se meus leitores. Não se senta mais em círculo, mas sozinhos. E um desconhece o outro. Sou um velho de voz fraca, mas o conto continua brotando do meu interior. A boca ligeiramente aberta repete-o com força e clareza, a história. Liturgia que não exige iniciação para que se entenda o sentido das palavras e frases.

(...)

O mundo está mergulhado na penumbra. Mas eu narro, como no início, cantarolando o que me leva a prosseguir na narração dos problemas atuais e me preserva para o futuro. Não fico mais, como antes transitando entre os séculos. Meus heróis não são mais os guerreiros e os reis, mas as coisas relativas à paz, tão boas como as demais. As cebolas secas são tão boas quanto o tronco de árvore que cruza o pântano. Mas até hoje ninguém conseguiu cantar uma epopéia sobre a paz. Que acontece com a paz que sua inspiração não dura e que quase não se deixa narrar? Devo desistir agora? Se eu desistir, a humanidade perderá seu contador de histórias. E, se ela perder seu contador de histórias perderá também seu lado criança.¹⁴

Outra dicotomia apresentada no filme *Asas do desejo* diz respeito aos aspectos documentais e ficcionais na linguagem fílmica. Há um trecho do filme em que o personagem Homero caminha próximo ao muro de Berlin em companhia do anjo Cassiel, lembrando momentos vividos (sua história ou a História) nos arredores da *Potzdamer Platz*, bairro de Berlim. Em pensamento, narra prédios que não existem mais, fatos ocorridos na sua lembrança, pessoas que viu e que participaram da sua vida:

Homero: Não estou encontrando a *Potzdamer Platz*. Aqui não pode ser. O café Josti ficava na *Potzdamer Platz*. À tarde eu ia lá para conversar, tomar café e observar as pessoas. Fumava um charuto

¹⁴ Transcrição do filme: *Asas do desejo*.

na *Löhse & Wolff*, tabacaria de renome. Bem aqui. Não pode ser esta a *Potzdamer Platz*. Ninguém por perto a quem possa perguntar. Era um lugar movimentado. Bondes, ônibus puxados por cavalos e dois carros: o meu e o do fabricante de chocolates. A loja *Wertheim* também ficava aqui. E aí, de repente surgiram as bandeiras. Ali. O lugar ficou cheio delas. E as pessoas deixaram de ser simpáticas, a polícia também. Não vou desistir até encontrar a *Potzdamer Platz*. Onde estão os meus heróis? Onde estão vocês, meus filhos? Onde estão os meus, os incompreendidos, os originais? Musa, fale-me do cantor imortal que abandonado pelos fãs mortais, perdeu a voz. Como ele passou de anjo da narração a poeta ignorado e zombado no limiar das terras de ninguém.¹⁵

Durante essa etapa da narrativa, Wenders utiliza imagens documentais para interceptar a cena de Homero, numa tentativa de junção e comunicação entre o ficcional e o documental. Tal aspecto ressalta uma característica de resgate da História, através de imagens documentais de Berlim. História e história se cruzam num mosaico de imagens, fazendo com que mesmo a ficção não se deixe distanciar da realidade. Ou entre a memória, testemunho e a história. Wenders trabalha no filme outros elementos, como a realização de um filme dentro do seu próprio, um filme de detetive – usando a imagem emblemática do personagem Colombo – onde atores e testemunhas da Segunda Guerra se relacionam. Resgatando os textos discutidos na disciplina: *Da abjeção* de Jacques Rivette e *Travelling de Kapò* de Serge Daney, podemos refletir sobre questões tão caras a História alemã e humana e a banalização de suas reconstruções. Os anjos que testemunharam o inimaginável e os historiadores que rememoram fatos tão cruéis da história humana e como hoje no vazio da experiência da transparência total e pornografia vigente, estas imagens precisam fazer algum sentido.

Wenders opta por apresentar a história do personagem Damiel em *Asas do desejo* na forma de busca por uma história de amor (Damiel e Marion), ele rediscute o fazer fílmico americano, amplamente presenciado e vivenciado pelo diretor através da sua memória.

¹⁵ Transcrição do filme: *Asas do desejo*.

Portanto a busca por uma história pessoal, a qual teve sua discussão representada em *Paris, Texas* (1984), continua em desenvolvimento em *Asas do Desejo*. A narrativa muda com a descida de Damiel, passando a representar a história de um personagem em detrimento a uma visão macro sobre ações cotidianas de múltiplos personagens:

O relato da unidade será indissociável da unidade do relato. A fragmentação e a justaposição de imagens que dificultam a visão unitária do tempo devem ceder seu lugar a uma ordem narrativa que dê forma à realidade, a uma sutura simbólica que dê sentido ao cotidiano. É assim que o anjo Damiel salta da imagem para entrar na narração. Pois, a recomposição da unidade passa pela inserção de sua condição (angélica) no tempo (humano), como o tempo é a condição da narração. (MARZABEL, 1998, p. 279).¹⁶

Podemos destacar outro aspecto desenvolvido na narrativa com o início da humanização de Damiel. Quando anjo, o personagem apenas visualizava e presenciava aspectos humanos como sensações e emoções. Com a experimentação da vida terrena, o personagem desenvolve aspectos sensoriais de descoberta parecidos com a visão infantil de mundo, em que cada sensação física ou vivência de sentimentos, como a alegria e a tristeza, são inundados de pureza e novidade. Sensações que sempre invejou e desejou da vida humana.

Um ponto importante do perfil do personagem Damiel é o seu anseio em construir laços de interação e comunicação com o outro e com o espaço. Tal característica mostra-se diferenciada tendo como parâmetro de análise os demais personagens desenvolvidos anteriormente por Wenders. Traçando um paralelo entre eles, de forma generalizada, observamos que, ao contrario de Damiel, os demais desenvolvem uma tendência a solidão, caracterizados pela dificuldade de comunicação, por um estranhamento com a integração com o espaço físico e o outro. O oposto acontece com Damiel, com a sua constante busca pelo sentir o outro. Percebemos um retorno ao *Erfahrung* e a palavra.

¹⁶ “El relato de la unidad será indisociable de la unidad del relato. La fragmentación y la yuxtaposición de instantes que dificultan la visión unitaria del tiempo deben dejar su lugar a un orden narrativo que dé forma a la realidad, a una sutura simbólica que dé sentido a lo cotidiano. Es así como el ángel Damiel salta de la imagen para entrar en lá narración. Pues la recomposición de la unidad pasa por la inserción de su condición (angélica) en el tiempo (humano), como el tiempo es la condición de la narración” .

A descida do anjo Damiel culmina com as cenas finais do filme, mas ao contrário do que se poderia pensar, não há um final conclusivo para a história contada do personagem. A busca pessoal de Damiel inicia com a sua humanização, e esta busca proustiana por seu caminho, mas não termina aí. O fato de Wenders não configurar *Asas do desejo* como um filme de amor americano faz com que o diretor eleja um final em aberto para a narrativa: “*Asas do desejo* termina onde a realidade começa. O filme é um prólogo, uma promessa de uma história, de uma história de amor. Por está razão nos letreiros finais aparece à frase “continua” (WENDERS, 2005, p. 51).

Conclusão

Wenders resgata o discurso do velho, Homero, sua memória onde a escritura da história partia do prazer de contar, aberta e como continuação da vida. Uma experiência voltada entre vida e palavra. O Anjo que na sua descida a terra procura se transformar, conquistar a “experiência individual”, um *Erlebnis*, mas como um personagem proustiano, sua experiência está na “busca”, uma renovada *Erfarhrung*. Como reflexão final, notamos que a memória, a história, o testemunho em Wenders foi imperativo para a realização do filme *Asas do desejo*. Nesse filme, esse assunto é abordado tanto na memória dos anjos, que permanece intacta, como na dos humanos na luta de preservação e eternização. E na reflexão nos discursos da história e as suas formas de escrevê-las.

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o dispositivo? & O amigo**. Chapecó: Argos, 2014.

BAUDRILLAD, Jean. **A ilusão vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. V.1**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUCHKA, Peter. **Os olhos não se compram**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HAN, BYUNG-CHUL. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

HARTOG, François. **Tempo, História e a escrita da história: A ordem do tempo**. In: Revista de história 148, 2003.

MARZABAL, Iñigal. **Wim Wenders**. Madri: Cátedra, 1998.

MATSUZAWA, Ricardo. **Um território Comum: Memória pessoal e memória cinematográfica nos filmes de Wim Wenders dos anos 80**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Contemporânea) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo,SP, 2008.

WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *Emotion pictures*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *El acto de ver*. Barcelona: Paidós, 2005.