

Wim Wenders e Saramago: Desejo e Individualização dos Seres Místicos

Wim Wenders and Saramago: Desire and Individualization of the Mystical Beings

Pedro Henrique Viana de Morais¹

Universidade Federal do Maranhão

Resumo: Este artigo dispõe-se a analisar as relações temáticas que se estabelecem entre o filme “Asas do Desejo” (1986) do cineasta alemão Wim Wenders e o romance de José Saramago, “As intermitências da morte” (2005) sob a perspectiva da humanização e individualização dos seres místicos em cada obra, da morte no caso do livro e de um anjo no filme. Objetiva-se também demonstrar como o amor atua como o elo na passagem da realidade mística para a realidade terrena. O sentimento amoroso é de fato central como ponto de transformação e mudança para os personagens. O principal eixo teórico do trabalho será a teoria do filósofo alemão Max Stirner sobre o papel do “Único” e da individualidade presentes no livro *O único e a sua propriedade* (1845), principalmente em se tratando do papel da posse amorosa e do egoísmo. Também serão utilizados como base artigos e monografias, além dos pensamentos de autores como Platão e outros.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Filosofia.

Abstract: This article intends to analyze the thematic relations that are established between the movie “Wings of Desire” (1986) directed by the German director Wim Wenders and the José Saramago's novel “Death at Intervals” (2005) under the perspective of the humanization and individualization of the mystical beings in each work, in the movie an angel and in the book the death herself. This work also intends to demonstrate how love acts as a passage link between a mystical reality and an earthly reality. The love feeling is indeed central as a changing point to the characters. The main theoretical line of this article will be the theory of the philosopher Max Stirner about the role of the “Unique” and the individuality both presented in the book *The Unique and its property* (1845), especially when it is related to love possession and selfishness. Finally, we will use as a basis some articles and essays alongside the thoughts of authors like Plato and others.

Key-Words: Literature; Cinema; Philosophy.

Submetido em 21 de outubro de 2017

Aprovado em 10 de dezembro de 2017

Introdução

A possível existência de mundos etéreos ou divinos, alternativos ao nosso mundo terreno, sempre nos fascinou e esteve no centro de debates filosóficos e religiosos já na Antiguidade Clássica. A organização mítico-religiosa, que desde muito cedo acompanhou o desenvolvimento dos grupos sociais, povoou a imaginação humana com as deidades, os anjos, os mensageiros, as figuras míticas da morte, os espíritos e os

¹ Pesquisador da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: pedrohvm17@gmail.com

demônios que nos assombravam. Apesar da inevitável distância que tradicionalmente separou os humanos dos seres de outra esfera, nossa raça sempre ansiou pelos contatos das divindades e temeu a presença dos seres malignos. Os desígnios divinos eram (e são) para nós um mistério e uma necessidade.

A religião e a arte andaram por muito tempo juntas no intuito de arrefecer os desígnios humanos e criar uma ponte entre este mundo e o outro. Os sacerdotes, os poetas e os pintores podiam partilhar de uma missão comum: perscrutar o divino, dar feições ao inefável. Na visão da Grécia a concepção da natureza do fazer poético oscila entre a técnica artística e inspiração divina, para alguns o poeta partilha o conhecimento da *techné*, ou seja, a técnica artística assim como outros trabalhadores de diversas áreas; entretanto, para outros, Sócrates entre eles, o poeta só consegue escrever grandes obras quando tem a consciência substituída pela ação divinatória. Há controvérsias sobre se essa espécie de inspiração promovia o apagamento da consciência criativa do poeta e a sua autonomia, ou deixá-lo-ia livre na produção de suas obras. O fato aqui interessante é que o poeta dá aos homens o conhecimento sobre o outro mundo, aproximando-o. Homero, por exemplo, era considerado um vates dos deuses, e seus poemas serviam para aprofundar os conhecimentos dos seus concidadãos sobre as diversas deidades, semideuses e heróis. Platão, nos diálogos de *Íon*, apresenta a fala de Sócrates quando rebate a concepção de Íon sobre o fazer artístico, o rapsodo acreditava que o talento provinha da técnica:

Eu vejo, Íon, e vou fazer-te ver o que é, segundo o meu entendimento. É que esse dom que tu tens de falar sobre Homero, não é uma arte, como disse ainda agora, mas uma força divina, que te move [...] Também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo*. [...] Com efeito, os poetas dizem-nos, não é verdade, que é em fontes de mel, em certos jardins e pequenos vales das Musas que eles colhem os versos, para, tal como as abelhas, no-los trazerem, esvoaçando com elas E falam a verdade! Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão (PLATÃO,1988,p.49)

O *entusiasmo* descrito acima é própria inspiração divina. Essa visão acerca da natureza da arte conferia um lugar especial aos grandes poetas no mundo. Avançando um pouco no tempo, já no mundo cristianizado, vemos que as artes muito contribuíram para a criação de uma imagística do divino que até hoje sobrevive no mundo simbólico. As pinturas e esculturas produzidas desde a Idade Média até o barroco ajudaram a fixar no imaginário ocidental certas imagens: a da virgem, a do menino Jesus, a dos Anjos, a

do Cristo, a da morte, a do inferno etc. Na cultura cristã, por exemplo, obras literárias contribuíram para definir o imaginário sobre céu e inferno, a exemplo da “Divina Comédia” de Dante Alighieri e de “Paraíso Perdido” de John Milton.

Não obstante, assim como no caso de Odisseu que baixa aos infernos, vemos na obra de Dante, a presença de um escolhido que é levado aos mundos superiores e inferiores e a partir deles nos descreve sua história, ou seja, os personagens são intermediários especiais e os seres etéreos continuam sacralizados. Na modernidade, entretanto, acompanhamos um processo dessacralização dos seres místicos principalmente daqueles advindos da tradição Cristã. Em especial o momento histórico que chamamos de pós-modernidade mostrou que a crise de identidades e as características fragmentárias do homem contemporâneo foram transferidas, através da arte, para “os seres da outra esfera”.

Em vez de um escolhido humano que transcende, hoje vemos os escolhidos místicos que descendem, baixam ao nosso mundo e se unem a nossa transitoriedade. Nos próximos tópicos vamos ver como a literatura e o cinema contemporâneos contribuíram para a humanização dos seres místicos, começaremos, entretanto, pela exposição da teoria que sustentará grande parte deste trabalho: a teoria do único de Max Stirner.

1. Wim Wenders e Saramago: A humanização dos seres etéreos

1.1 A teoria do “Único” de Max Stirner

Max Stirner (1806-1856) foi um filósofo alemão mais conhecido por desenvolver a teoria da “unicidade” dos indivíduos baseada em certa visão do egoísmo. Stirner participou do grupo denominado “jovens hegelianos”, fora aluno do próprio Hegel e também conheceu o filósofo Karl Marx. Entretanto, sua filosofia, representada principalmente por sua obra principal “O único e sua propriedade” publicada em 1844, representou uma inovação e um desafio porque repudiava a maioria dos pressupostos do liberalismo e do socialismo utópicos, muito debatidos na época. Neste livro o autor defende que todos os indivíduos devem ser libertados de conceitos gerias, estruturas, instituições, religiões, filosofias, e outros sistemas que o “aprimonam” e cerceiam a sua vontade. A partir dessa libertação o indivíduo pode apropriar-se de si e daquilo que deseja, tornando-se um “Eu-proprietário”.

Toda a filosofia *stirneana* é baseada na ideia de egoísmo, para Alves (2015) a ideia do egoísta de Stirner é a de um “indivíduo que é senhor de si e a si pertence” (ALVES, 2015, p. 126) seguindo apenas a sua vontade, é portanto, único. Entretanto, primeiramente “somente quando a autoridade de conceitos e instituições for desarmada é que os verdadeiros poderes, ações e qualidades dos indivíduos poderão se desenvolver” (ALVES, 2015, p. 98). Ou seja, as generalidades sociais, políticas, filosóficas, religiosas e morais devem ser extintas; inclusive os próprios conceitos de “homem” ou “cidadão” para Stiner não fazem sentido, pois subordinam o querer individual a algum termo abstrato. Todavia, apesar da liberdade de se desprender desses conceitos e instituições ser necessária não é de todo suficiente, pois, segundo Stirner:

De que serve uma liberdade que não te dá nada? E se te libertasses de tudo, ficarias sem nada, porque a liberdade não tem conteúdo. Para aquele que não sabe servir-se dela, essa inútil possibilidade não tem qualquer valor; mas depende da minha singularidade o modo como eu me sirvo dela (STIRNER,2004, p.127)

E ainda:

Não tenho nada contra a liberdade, mas desejo que tenhas mais do que liberdade; o que tu precisas, não é apenas de te libertar do que não queres, mas também de ter aquilo que queres, ser, não apenas homem livre”, mas também “eu-proprietário”(Eigner).(STIRNER, 2004,p.127)

Portanto, além da libertação é preciso a posse, o indivíduo deve possuir o que quer e o que o satisfaz. Nesse caso, o amor e o desejo são o alvo e serão os elementos centrais da análise vindoura do livro e do filme, observando-se que se tentará aqui apresentar um caráter mais “concreto” e mais “pragmático” na aplicação da teoria de Max Stirner. A sociedade dos indivíduos únicos não aniquila o amor ou a preocupação pelo outro, por outro lado, não acredita no amor desinteressando ou idealizado, todo amor parte do egoísmo e da vontade de possuir o outro. “No estágio egoísta as relações sociais prescindem da ideia de comunidade, bem como dos valores universais, passando os indivíduos a serem objetos de utilidade e de fruição uns dos outros.” (ALVES, 2015,p.132) O indivíduo, entretanto, nunca vai sacrificar o próprio “eu”, apenas se une conscientemente ao seu objeto de desejo.

Sabe-se que a teoria de Stirner foi alvo de muitas críticas vindas de distintas fontes e ideologias. Karl Marx, por exemplo, dedicou grande parte da *Ideologia alemã* a

desenvolver uma crítica às ideias de *O único e sua propriedade*. O fato de que o filósofo discordasse do conceito de liberdade debatido em sua época e visse a religião e o estado como formas de escravidão possivelmente justificou as críticas tanto entre liberais quanto entre conservadores. Não obstante, a obra de Stirner é exaltada principalmente entre certos grupos anarquistas contemporâneos. Adiante apresentamos as correlações entre a teoria do filósofo alemão e as obras escolhidas.

1.2 A morte intermitente em José Saramago

As Intermitências da Morte é um livro recente de José Saramago, publicado em 2005, nele vemos muitas características do estilo saramaguiano de narrar, que solicita do leitor um olhar mais atento a sua escritura contemporânea. Neste romance em particular é perceptível outra característica não só dos enredos do escritor português mas de parte da produção literária moderna e contemporânea: a dessacralização de certas imagens e narrativas tradicionais, que se tornam passíveis de humanização. No livro, percebemos como a morte é progressivamente humanizada e individualizada, transitando da esfera mística para a terrena através do amor e da renúncia a sua situação eterna.

Neste tópico falaremos da “liberdade” e da “apropriação” *stirneana* dentro do livro de Saramago, e frisaremos o papel do amor (através da posse do outro) e do desejo, a exemplo do que também ocorrerá no caso do filme. Antes, entretanto, é pertinente esclarecer o enredo geral do romance. A história pode ser dividida em duas partes, a primeira na qual a morte não nos é mostrada como uma individualidade concreta, e a segunda, fruto de nossa maior atenção, onde a morte é individualizada e apresenta fortes pulsões e desejos, além de uma profunda (e humana) crise existencial. O livro inicia da seguinte maneira:

No dia seguinte ninguém morreu. O facto, por absolutamente contrário às normas da vida, causou nos espíritos uma perturbação enorme, efeito em todos os aspectos justificado, basta que nos lembremos de que não havia notícia nos quarenta volumes da história universal, nem ao menos um caso para amostra, de ter alguma vez ocorrido fenómeno semelhante (SARAMAGO, 2005, p. 11)

A partir deste ponto uma série de acontecimentos toma forma como consequência da “greve da morte”. Inicialmente eufórica, a população vai percebendo aos poucos os perigos de tal desordem no clico convencional da vida: o governo entra

em crise, os negócios ligados à morte começam a falir (as funerárias são obrigadas a enterrar animais para continuarem em funcionamento), a Igreja sente-se ameaçada, e o mais grave, os doentes a beira da morte e os indivíduos agonizantes estão impossibilitados de morrer, permanecendo eternamente em sua situação insalubre.

Nessas primeiras páginas do livro já é possível uma percepção mais particularizada da morte, por exemplo, a imortalidade só atinge um país específico, as demais nações ficam livres do fenômeno, além dos outros animais, isso nos dá a entender que há uma morte para cada nação, povo ou reino, e que haveria uma morte para os humanos e outras para cada domínio animal. Essas questões são debatidas à exaustão por filósofos e teólogos, enquanto a sociedade entra em ebulição por conta das consequências da ausência de falecimentos. Uma organização chamada “Maphia” é criada para transportar doentes terminais ilegalmente para outros países fronteiriços, onde ainda se continua a viver e a morrer normalmente. Os esforços do governo para conter esse novo grupo são ineficazes e, no fim, as autoridades acabam por tolerá-la porque a “Maphia” ajudaria a diminuir os problemas de um Estado sobrecarregado.

Frente a todo este descalabro e desespero, a morte se arrepende de sua decisão e manda uma carta aos meios de comunicação explicando os motivos de sua “greve” e estabelecendo a sua volta ao trabalho. A morte estava insatisfeita com a reação dos homens a sua dádiva de conceder a imortalidade, vira que cometera um erro. É perceptível aqui um início de “libertação” das instituições e conceitos, a morte queria uma mudança uma renovação do seu *modus operandi* perpétuo, e essa libertação é o primeiro passo para a apropriação de si e do outro na segunda parte do livro. Por enquanto, ela apenas tem a consciência da insatisfação.

A carta da morte criara polêmica entre os gramáticos e estudiosos de língua por conta de sua irregularidade, mas principalmente porque a dignitária assinara com letra minúscula. A personagem então responde numa passagem que diz muito de sua personalidade:

[...] eu não sou a Morte, sou simplesmente morte, a Morte é uma cousa que aos senhores nem por sombras lhes pode passar pela cabeça o que seja, vossemecês, os seres humanos, só conhecem, tome nota o gramático de que eu também saberia pôr vós, os seres humanos, só conheceis esta pequena morte quotidiana que eu sou (SARAMAGO, 2005, p. 111)

É essa morte, minúscula, cotidiana, entediada e triste que vamos ver a partir da segunda metade do livro. Sozinha na sua gélida sala subterrânea ela nos é apresentada como uma frágil criatura, sua imagem é o tradicional esqueleto coberto de panos negros que tem como companheira uma foice, a “gadanha”, ser inanimado, mas de consciência e pensamentos próprios. Aqui a ceifadora é descrita como uma entidade cansada de seu velho e corriqueiro labor, ela possui uma centelha de revolta individual.

Apesar de voltar a cumprir o seu trabalho, ela passa a matar de uma nova maneira: os que perderão a vida recebem um sobrescrito violeta uma semana antes do falecimento para que resolvam todas as suas pendências. Todavia, um envelope sempre volta, uma anomalia, alguém aparentemente se recusa a morrer, algo que nunca antes na história havia acontecido. A morte passa a ficar muito intrigada, para não dizer obcecada por esse caso, quer investigá-lo, dar fim aquele que representa uma ameaça ao seu organizado sistema.

A anomalia é descoberta, um homem solteiro que deveria ter morrido no dia de seu aniversário de cinquenta anos, violoncelista e que mora sozinho em um apartamento na companhia de um cachorro. A exemplo da própria morte, ele é um homem muito solitário e tristonho. A morte passa a visitá-lo, espioná-lo em segredo, e então com o olhar reduzido aquele personagem singular, ela passa a questionar a própria maneira como vive, a fascinar-se por aquela vida pacata e mortal, transitória e insignificante. As visitas que faz ao violoncelista são início de uma mudança, a morte passa a imaginar-se numa vivência humana, questionar-se sobre como seria sentir todas aquelas emoções e sensações:

A morte seguiu-o. O homem deitou água para um copo e bebeu. O cão apareceu nesta altura, matou a sede no bebedouro ao lado da porta que dá para o quintal e depois levantou a cabeça para o dono. Queres sair, claro, disse o violoncelista. Abriu a porta e esperou que o animal voltasse. No copo tinha ficado um pouco de água. A morte olhou-a, fez um esforço para imaginar o que seria ter sede, mas não o conseguiu. (SARAMAGO, 2005, p. 153)

A partir das visitas que faz ao homem a sua crise existencial se agrava, ela passa a sentir um fascínio por aquele mundo demasiado humano e insignificante, o seu apreço pelo homem passa a aumentar, assim como pelas sensações das experiências humanas, principalmente da música:

há sempre a possibilidade de que um dia venha a insinuar-se na sua medonha carcaça, assim como quem não quer a couva, um suave acorde de violoncelo, um ingénuo trilo de piano, ou apenas que a visão de um caderno de música aberto sobre uma cadeira te faça lembrar aquilo em que te recusas a pensar que. não havias vivido e que, faças o que fizeres, não poderás viver nunca.(SARAMAGO, 2005, p. 153)

Esse desejo de viver passa a tomar conta dela, entretanto, a despeito disso, decide dar cabo ao homem, ou seja, entregar ela própria o sobrescrito violeta. Para isso materializa-se numa mulher loira muito bonita, trajada de vermelho para seduzir o homem e conseguir cumprir sua missão. Após enganá-lo fingindo um interesse em sua pessoa e em sua obra artística, ela desaparece apenas para medir o efeito de sua aproximação, e volta decidida a ceifá-lo. Mas não consegue, está apaixonada por ele e decide a despeito de qualquer tarefa maior ou responsabilidade tomá-lo para si, “apropriar-se”, nos termos de Stirner, do seu objeto de desejo:

Quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias, as suas ardiam, por isso foi que as mãos se deram às mãos e não se estranharam. Passava muito da uma hora da madrugada quando o violoncelista perguntou, Quer que chame um táxi para a levar ao hotel, e a mulher respondeu, Não, ficarei contigo, e ofereceu-lhe aboca. Entraram no quarto. despiram-se e o que estava escrito que aconteceria, aconteceu enfim, e outra vez, e outra ainda (SARAMAGO, 2005, p. 204)

Aqui vemos o ápice do desejo humanizado da morte, que agora é uma mulher partilhando do amor humano. Após pedir que ele tocasse uma composição, ela o possui, ou melhor, ambos se possuem em amor carnal. O livro finda com a mesma frase com a qual inicia: “e no dia seguinte ninguém morreu.” Mas aqui ela significa a recusa definitiva às imposições daquela vida fria e monótona que outrora era a única razão da existência da personagem, a recusa de todas as suas antigas responsabilidades. Ela entrega-se ao amor egoísta, encaixando-se nos pressupostos básicos da teoria de Stirner. Liberta-se da pressão dos conceitos e instituições e por fim, apropria-se de si mesma através da posse do outro. Vejamos como isso se dá no filme de Wim Wenders.

1. 3 Desejo e humanização em Wim Wenders

“Asas do Desejo” é um filme do diretor alemão Wim Wenders (1945-), lançado em 1986. O filme apresenta muitas semelhanças com a obra saramaguiana anteriormente analisada porque nos mostra um ser etéreo, nesse caso um anjo, que está em crise com sua própria existência, se interessa pela vida de uma artista, neste caso uma trapezista, e caminha para a humanização e individualização através da posse do

outro. Na história somos apresentados ao anjo Daniel, que junto ao seu parceiro Cassiel e de uma multidão de outros anjos acompanha os habitantes da cidade de Berlim, ouvindo os seus desejos, pensamentos, desesperos, crises e amores. O filme tem um ritmo lento e melancólico que se desenvolve principalmente através do olhar dos anjos:

Junto com os anjos, o espectador percorre os espaços da cidade e os interiores dos edifícios. Os anjos exploram os espaços de circulação das pessoas, como corredores e escadas, trilhos de trem, ruas, calçadas, e a isso intercalam breves voos. Pela sua condição etérea, eles poderiam simplesmente estar em qualquer lugar, sem efetuar percursos, mas essa movimentação faz com que a cidade seja explorada de forma mais verossímil, chamando o olhar do espectador a percorrer os espaços urbanos como num game e, às vezes, numa velocidade vertiginosa. (DEFREITAS, 2006, p. 331)

Daniel desde o início do filme nos é apresentado como um anjo mais inquieto, que frequentemente anseia por sentir um pouco daquele mundo efêmero, cheio de sentimentos e ilusões, que apenas pode espreitar na distância de sua condição eterna. Da mesma maneira como os anjos acompanham os homens, nós, os espectadores, acompanhamos os anjos. A solidão parece ser um sentimento muito presente tanto no mundo dos anjos quanto no mundo humano. A eternidade é vista por Daniel como um grilhão. De fato o filme tenciona em mostrar o mundo etéreo como algo triste ou monótono através da incomunicabilidade dos outros anjos e das cores, preto e branco, utilizadas para dar tom à visão angelical do mundo.

A libertação pregada por Stirner já começa a delinear-se desde o início da narrativa fílmica, entretanto o anjo precisa de um motor, um estopim para querer uma real liberdade, esse estopim é a figura da trapezista Marion. Atraído pelos rumores de um circo enquanto zanzava pela cidade, o anjo conhece e se deslumbra pela figura da trapezista. A partir de então o seu olhar que antes era dividido entre vários indivíduos aleatórios agora se foca na imagem daquela artista solitária e triste, num circo decadente. O anjo passa a segui-la e percebe a forte solidão de Marion e o seu sentimento de deslocamento, isso o atrai cada vez mais.

O desejo pela trapezista o incentiva a finalmente buscar uma maneira de deixar sua condição perpétua de anjo para possuir aquela mulher no mundo humano. Suas constantes conversas com Cassiel se tornam paulatinamente mais inclinadas para uma separação definitiva de Daniel. Finalmente, numa cena emblemática, ele deixa de ser anjo justamente em uma de suas conversas com seu companheiro; eles estão em um

lado do muro de Berlim, então Cassiel atravessa o cadáver do anjo para o outro lado, onde ele renasce homem.

A partir deste ponto tudo ganha cor e somos apresentados a um mundo de sensações e experiências humanas. Antes de falar do desfecho da história é interessante conhecer a figura do ator Peter Falk, americano que está rodando um filme em Berlim. Sua verdadeira identidade, a de ex-anjo, fica em segredo até a metamorfose de Damiel, ele então explica que a mudança de anjo para homem é muito comum, ajudando a compreender que a esterilidade da eternidade é um peso sobre muitos e não só sobre o protagonista do filme.

Damiel vai, então, em busca do seu objeto de desejo, a trapezista. Na cena do encontro dos dois, ela está vestida de vermelho (assim como a morte no livro de Saramago) os dois conversam e, por fim, se beijam, Marion também estava em sua procura por alguém, pela posse de um outro. O anjo, portanto, a exemplo da morte repudia as responsabilidades de sua função anterior para se jogar na fruição do seu desejo, no objeto do seu egoísmo, um sentimento humano, e nesse caso também divino.

Considerações Finais

O livro de José Saramago e o filme de Wim Wnders foram produzidos em diferentes culturas, em diferentes épocas, e por autores que talvez não tenham conhecido a obra um do outro; entretanto, podemos perceber inúmeros pontos de similitudes, resguardadas todas as particularidades. Essas semelhanças nos fazem avaliar que existe algo mais profundo no imaginário cultural, principalmente em se tratando das imagens místicas, sagradas, etéreas ou divinas: o sagrado muitas vezes se dessacraliza, o mundo místico não parecer estar assim tão longe, na verdade parece querer comutar do nosso. Talvez o melhor ensinamento dessas duas obras seja mostrar que há uma beleza quase divina em ser efêmero e que a fraqueza nem sempre é algo desprezível.

A filosofia de Max Stirner nos mostrou que o egoísmo é inerente ao homem, inclusive aquele mais solidário. O ser humano está no centro de sua própria jornada, cabendo a ele a busca de seus objetivos e a resolução de seus conflitos. Não podemos adivinhar, pelo que ambas as obras nos passam, o alcance da independência e da libertação em outros campos na vida das personagens, mas a incrível e radical libertação pela qual passam nos dá a entender que o grade passo já foi dado.

Aqui não se fala na visão demonizada do egoísmo, diferente em essência do sentimento Stierneano, o egoísmo aqui é a busca do “Eu”, de um “Eu” capaz, suficiente. Tanto no livro quanto no filme nossa visão está invertida, a morte e o anjo não são os seres superiores, a trapezista e o violoncelista é que o são. A arte nos dá uma lição de esperança, em um mundo cada vez mais hostil à própria humanidade e a qualquer utopia. Uma lição de esperança no próprio homem.

Referências

ALVES, Munís Pedro. *Liberdade e individualidade: diálogos contemporâneos com (e a partir de) Max Stirner*. 2015. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História

DEFREITAS, Mônica Santos Pereira. *Análise do filme “Asas do Desejo”*. Revista Intersaberes | vol.1 n. 2, p. 325 - 345 | jul-dez 2006

PLATÃO. *Íon*. Tradução Victor Jabouille Lisboa: Editorial Inquérito, 1988. 97p.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STIRNER, Max. *O único e sua propriedade*. Tradução João Barrento. Lisboa: Antígona, 2004

WENDERS, Wim. *Asas do desejo*. Alemanha: Road Movies, Argo Films, Vídeo Arte, 1987. 128 min., sonoro/legendado, cor e p&b, VHS NTSC.