A regra do jogo: como a Nova Hollywood adaptou Asas do Desejo[1]

Edson COSTA[2]
Gustavo SAID[3]
Universidade Federal do Piauí, Teresina, PI

RESUMO

As refilmagens tornaram-se estratégia cada vez mais recorrente da indústria cinematográfica de Hollywood para angariar grandes receitas. Os estúdios norte-americanos recorrem a enredos que já fizeram sucesso e os adaptam segundo preceitos estéticos que melhor se adequam ao seu público de destino. Este artigo é baseado em Trabalho de Conclusão de Curso realizado em 2009, e visa a apresentar breve estudo comparativo entre Asas do Desejo (1987), de Wim Wenders, e a adaptação realizada pelos estúdios norte-americanos, Cidade dos Anjos (1998), de Brad Silberling. A análise será realizada a partir dos estudos culturais sobre cultura de massa, e aportes teóricos relacionados à Política dos Autores e à estética da Nova Hollywood.

PALAVRAS-CHAVES: estudos culturais; cultura de massa; refilmagem; Nova Hollywood

Introdução

A indústria cinematográfica norte-americana – composta em grande parte pelos estúdios de Hollywood – consolidou-se em idos de 1970 como a maior produtora, realizadora e distribuidora de filmes no mundo. Chegar a essa condição deu-se, dentre outros motivos, pelo investimento em filmes com forte apelo comercial e voltados a satisfazer diferentes públicos.

Investimento que despontou nos últimos anos dentro daquela indústria são as refilmagens. Motivadas, segundo Augusto (1999), por fatores que incluem desde a homenagem a filmes de grande representatividade para uma época ou geração, até o interesse dos estúdios em levantar grandes receitas a partir de modelos já aprovados pelo público, as refilmagens, ou adaptações cinematográficas, surgiram em meados da década de 70 e consolidaram-se nos anos 90.

---

[1] Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

[2] Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Piauí, email: jredsoncosta@gmail.com

[3] Orientador do trabalho. Gustavo Fortes Said é doutor em Ciências da Comunicação pela UNISINOS, professor titular da Universidade Federal do Piauí e coordenador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Comunicação, Cultura e Recepção da mesma instituição. E-mail: gsaid@uol.com.br

Apesar de também se basearem em obras norte-americanas de grande sucesso, o foco das adaptações estadunidenses são as produções estrangeiras. Alguns exemplos de refilmagens realizadas pelos estúdios de Hollywood nos últimos anos são: *Vanilla Sky* (2001, EUA), de Cameron Crowe, adaptado do espanhol *Abra los Ojos* (1997), dirigido por Alejandro Amenábar; o norte-americano *Scent of Woman* (1992), de Martin Brest, baseado no italiano *Profumo di Donna* (1974), de Dino Risi; e *The day the earth stood still* (2008, EUA), de Scott Derrickson, refilmagem de obra homônima estadunidense, de 1951, dirigida por Robert Wise.

As adaptações cinematográficas, de acordo com Calabrese (apud Zanetti, 2009), enquadram-se dentro da tendência da contemporaneidade denominada como estética da repetição, que consiste na continuidade de produtos a partir da repetitividade e da serialidade. Como bem observa Augusto (1999), as refilmagens e outros produtos da estética da repetição são vistos a partir de uma ótica negativa e redutora que os classifica como meras cópias ou produtos menores. Concordamos com a autora que, mesmo repetindo determinados elementos, os remakes modificam as obras em que se baseiam, criando novos filmes.

Vamos considerar que a adaptação cinematográfica está apoiada pela noção de intertextualidade. Augusto (op.cit.) postula que as refilmagens consistem em transformações da estrutura do filme onde se pode incluir desde a mudança de gênero até alterações do enredo, personagens, narrativa, ou outros componentes da obra fílmica.

> [A refilmagem] Trabalha com estes elementos do original, o velho e a repetição, para construir o novo (deslocamentos) na criação ou produção do *remake*. O diretor de um *remake* faz, deste modo, uma "interpretação" do texto original, mantendo elementos e acrescentando outros, enfim "variando" sobre um "núcleo modelo" de um texto fílmico precedente (AUGUSTO, op.cit., p.61)

É partindo destas noções de refilmagem que vamos tentar compreender quais foram as alterações realizadas por Hollywood ao basear Cidade dos Anjos (*City of Angels,* 1998, de Brad Silberling) em Asas do Desejo (*Der Himmel über Berlin* – ou, O Céu sobre Berlim, 1987, de Wim Wenders), e de que maneira a adaptação reflete os interesses da indústria de cinema norte-americana.

2. Cultura de massa

A Teoria Crítica formulada pelos membros da Escola de Frankfurt Adorno e Horkheimer discorre acerca de uma cultura inferior, composta por produtos fabricados em série que visam satisfazer desejos imediatos do consumidor e cuja produção é orientada pelo valor comercial, em detrimento ao valor artístico (Ortiz, 1985). Essa cultura inferior difere da cultura superior – relacionada a verdadeiras obras de arte - por não suscitar reflexões, mas objetivar a alienação e a sensação de bem estar por aquele que a consumia.

No lugar de versar sobre os efeitos nocivos da cultura inferior sobre uma sociedade massificada, o sociólogo francês Edgar Morin (2005) oferece outro caminho - através do qual iremos nos orientar neste artigo - para pensar a ascensão da nova cultura, denominada por ele como cultura de massa, ou Terceira Cultura. O autor a considera como resultante natural do capitalismo que, mesmo não possuindo características estéticas concernentes à "cultura dos cultos", não é completamente descartável e nem unicamente comercial, como pensavam os frankfurtianos. Para o sociólogo, a cultura de massa visa o lucro, mas pode oferecer algo ao seu apreciador além da ilusão do prazer momentâneo.

A nova cultura será pensada por Morin (op.cit.) como inserida dentro de um contexto tensionado pela concentração técnico-burocrática, onde há tendência à despersonalização da criação, e à produção (técnica, comercial, política) sobre a invenção. O sociólogo postula que os bens da cultura de massa são pressionados pela estrutura comercial, de forma que o papel do artista ou realizador dentro do processo criativo é minorado. No caso do cinema, produto dessa cultura, os filmes ficam menos submetidos ao diretor – ou ao autor, como observa a Política dos Autores (Duarte e Lima, 2009) - do que ao contexto empresarial que circunda sua feitura.

A tendência à despersonalização do produto, no entanto, não compromete a individualidade da obra. Morin (2005) pondera que apesar dos produtos da cultura de massa serem feitos por meio de receitas-padrão, não consistem em meras cópias, sendo providos de elementos novos – necessários para despertar o interesse do consumidor. Podemos adequar ao cinema o que postula o sociólogo, pensando nas refilmagens. Estas, mesmo repetindo elementos de um filme anterior, agregam novidades ou realizam mudanças. A adaptação que iremos analisar a seguir, Cidade dos Anjos (1998), baseada em Asas do Desejo (1987), é prova disso, pois modifica o enredo do filme original, acrescentando novas significações ao mesmo.

O produto da cultura de massa não é totalmente padronizado, como pensavam os frankfurtianos, e nem totalmente novo. O sistema tende a atender a uma corrente média. A dúvida dos produtores de filmes entre apostar em fórmulas usadas ou ousar, produzindo algo completamente longe dos padrões, encontra sua resposta em produtos que não são nem um nem outro, mas os dois. "Entre o pólo do onirismo desenfreado e o pólo de padronização estereotipada se desenvolve uma grande corrente cultural média onde se atrofiam os impulsos inventivos, mas onde se purificam os padrões mais grosseiros" (Morin, 2005, p.50).

O amor é o elemento de destaque dentro dos produtos da Terceira Cultura. Segundo Morin (op.cit.), o relacionamento vivido por casais é trabalhado quase como obsessão, de maneira que se sobrepõem ao contexto político, social ou econômico que por ventura possa estar vinculado aos produtos culturais. Encontramos essa predileção pelo amor nas comédias românticas, gênero cinematográfico onde a paixão – e o que a envolve - é o mote para o desenvolvimento do filme. Tomemos como exemplo Harry e Sally – Feitos um para o outro (1989), película que ajudou a lançar Meg Ryan como atriz de comédias românticas. O filme se ampara nos encontros fortuitos dos amigos Harry (Billy Crystal) e Sally (Meg Ryan) que, com o passar dos anos, descobrem-se apaixonados. Com o foco no casal, o longa-metragem restringe-se a fatos e personagens ligados ao relacionamento entre os protagonistas, preterindo ou minimizando a relevância de outros temas.

Dentro da noção de cultura de massa encontramos ainda o conceito de gênero. De acordo com Olivier Burgelin (1981), os gêneros compreendem conjunto de arquétipos, pontos ou regras em comum com produtos da mesma natureza, facilitando a apreensão e identificação por parte do consumidor. A experiência do gênero permite, segundo o autor, que o consumidor tenha acesso facilitado ao conteúdo e aos significados inseridos dentro dos produtos da cultura de massa. Ao assistir a um filme indexado como romance, o espectador espera que a película reproduza determinados conteúdos e significações comuns àquele gênero.

Apesar de mediar o acesso do consumidor e compreender determinados arquétipos, Burgelin (1981) afirma que o gênero não cerceia completamente a obra. Mesmo se pertencer e reproduzir características de determinado gênero, o autor avalia que o produto pode trazer inovações quanto à estrutura ou ao conteúdo. Reforça, com este pensamento, o que Morin (2005) fala sobre a necessidade da novidade dentro da cultura de massa.

A fim de satisfazer a públicos diversos e assim obter mais lucro, os produtos da cultura de massa tendem a ser o mais universal possível. Morin (op.cit.) afirma que a procura por consumidores de diferentes idades, sexo, classes etc, leva a cultura de massa a assumir maior variedade de conteúdos que possam ser assimilados pelo homem médio. Para que os produtos sejam mais lucrativos, portanto, precisam achar pontos (costumes e gostos) de convergência entre os segmentos mundializados (Canclini, 2001). De acordo com Ortiz (apud Canclini, op.cit.), ao invés do termo "homogeneizar", deve-se falar em nivelamento cultural, que consiste na convergência de hábitos culturais, mas levando em consideração as diferenças dos níveis de vida. Averiguamos isso em filmes que mesmo pertencentes a um gênero, como o drama, agregam, em menor proporção, traços de ação, comédia, ou suspense, por exemplo. Podemos ilustrar essa tendência com Forrest Gump (1994), onde o protagonista que dá título ao longa-metragem narra sua história de vida repleta de dramas, mas perpassada por situações cômicas, bizarras e amorosas.

A universalidade nos conduz ao que o antropólogo argentino Néstor García Canclini (2001) diz a respeito da transnacionalização dos bens culturais: como o produto necessita satisfazer a diferentes públicos, buscará aludir não há uma cultura nacional, mas referenciar padrões globais que possam ser assimilados por consumidores de nacionalidades distintas. O antropólogo avalia, portanto, que o papel das culturas nacionais e dos referentes tradicionais de identidade é reduzido com a abertura da economia dos países ao mercado global e com a transnacionalização de bens tanto culturais quanto tecnológicos. Na sociedade atual, especificidades culturais regionais e nacionais podem interferir na comercialização dos bens simbólicos e materiais. No cinema, verificamos isso a partir da indústria cinematográfica hollywoodiana, cujas produções recorrem menos a temáticas nacionais que a abordagens globais ou universais.

Canclini (2001) postula que a partir da maior integração e hibridização, gerando o que denomina de interculturalidade, os sistemas culturais dos países são mesclados e se interpenetram. Isso provoca a remodelação das culturas nacionais, que deixam de se fechar em si mesmas para agregar elementos de outras culturas. Essa tendência afeta diretamente os bens e produtos comercializados. Ao invés dos filmes retratarem o contexto ou as especificidades do país em que são realizados, tentam, ao máximo, aproximar-se de um "cinema-mundo" (Ibid), o que lhe garante maior receptividade no mercado mundial. É o que o cinema norte americano faz ao criar obras acessíveis aos

mais diferentes públicos, independente de seus níveis cultural, educacional, econômico e das características exclusivas do país.

3. Autoria e indústria

3.1 Cinema de autor

O cinema em si é considerado produto da cultura de massa. No entanto, há filmes que se afastam de algumas das premissas concernentes à Terceira Cultura. É o caso de obras onde o valor artístico, apesar da consonância e indissociabilidade com o valor comercial, é mais estimado. Estas películas são, além de produtos, a expressão autoral do seu realizador.

É em consenso com o caráter artístico do cinema que surge, na França, a Política dos Autores ou "autorismo". O conceito define o movimento nascido no final dos anos 50 e princípio dos 60 que objetiva estimar a posição do diretor dentro da construção da obra fílmica (Stam, 2006). A partir da Política dos Autores, o elemento mais valorizado do filme passa a ser a figura do diretor, agora chamado de autor.

De acordo com Duarte e Lima (2009, p.3), o autorismo é uma forma de valorizar o cinema, demonstrando que este não é apenas um trabalho coletivo endereçado à distração da cultura de massa, mas, a "expressão idiossincrática de uma subjetividade poderosa, muitas vezes de um gênio". Ao colocar o diretor como autor e identificá-lo como responsável pela criação, equipara-se o cinema a outras artes, como a literatura. O diretor passa a ostentar o mesmo *status* de um escritor ou pintor.

Há quem teorize, como Wollen (apud Duarte e Lima, op.cit.), que nem sempre o cineasta tem consciência sobre o que realiza, pois está submetido há questões de ordem moral, histórica, sociológica, dentre outras. É pensando nisso que Stam (2006), sabiamente, pondera ao afirmar que a autoria existe, mas não apaga ou suprime completamente circunstâncias materiais – incluindo as exigências econômicas - e a função da equipe.

3.2 Nova Hollywood

O cinema norte-americano vive sua fase áurea nos anos 30, 40 e 50. No final da década de 60, no entanto, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos da América

passa pela pior crise de sua história (Mascarello, 2006). Contornar esse cenário torna-se viável com a reconfiguração do modelo de cinema produzido no país, a partir de 1975. O marco para a transição é o filme de Steven Spielberg lançado naquele ano, Tubarão, que implanta um modelo de cinema amparado não apenas pela indústria cinematográfica, mas pela integração desta com outros setores midiáticos (TV, vídeo) e de entretenimento. Esse modelo resulta no surgimento da Nova Hollywood, a fase do cinema americano onde os grandes estúdios (ou *majors*) se fundem para formar conglomerados cujo investimento é direcionado aos filmes *blockbusters high concept* (Mascarello, op.cit.), destinados a atender exigências econômicas através da satisfação de grandes públicos. Em contraposição ao cinema de autor, a Nova Hollywood valoriza os filmes mais como produtos designados a obedecer a imperativos comerciais que como expressão artística de seu diretor.

Mascarello (op.cit.) caracteriza a nova fase da indústria de cinema americana a partir de três conceitos similares: Nova Hollywood, cinema hollywoodiano pós-clássico e filme *high concept*. O primeiro visa a distinguir o período que marca o fim do "cinema de arte norte-americano" e o início de produções voltadas para o consumo *mainstream*. O cinema hollywoodiano pós-clássico conceitua uma mudança em relação ao modelo classicista americano. O filme *high concept*, por sua vez, foca na transição do estilo, da narrativa e do tratamento temático que aparecem nos novos filmes de Hollywood, cujo intuito é atender a novas estratégias de venda. A diferença entre os conceitos é menos pelo que significam que por ordem metodológica de teóricos do cinema. Apesar de aparentemente distintos, os termos visam a classificar a nova etapa da indústria cinematográfica onde o econômico sobrepõe o estético.

Justin Wyatt (apud Mascarello, 2006) distingue três atributos estéticos dos filmes *high concept*: superficialidade, modularidade e espetacularização. A presença desses elementos nas produções da Nova Hollywood destina-se a atender a tentativa da indústria em tornar personagens e enredo mais fáceis de serem consumíveis pelos espectadores, ou seja, de adequar o filme a condições que aumentem seu valor de mercado. No filme *high concept* a estilização prioriza sobre a narrativa.

Wyatt (apud Mascarello, 2006) conceitua ainda que o filme *high concept* possui cinco elementos essenciais: aparência visual, performance dos astros hollywoodianos, música, tipologização dos personagens e gênero – já mencionado neste trabalho por meio das considerações de Olivier Burgelin (1981). Iremos nos ater a dois deles: a aparência visual e a tipologização do personagem.

O primeiro, segundo Wyatt (apud Mascarello, op.cit.) diz respeito ao uso de cenários, sistemas de cores e outros recursos que favorecem a construção de uma estética publicitária onde "visões banais" são transformadas em espetáculos visuais. O objetivo da valorização da aparência, de acordo com o autor, é levar o espectador a dar menos importância à maneira como o enredo é conduzido.

A tipologização ocorre quando as características do personagem são realçadas a partir de diferentes atributos – entre eles a aparência física. Um ator que vive um vilão, por exemplo, além de seu papel dentro da narrativa, possui a aparência ou outros trejeitos que reforçam a natureza de seu personagem. "O efeito combinado dos dois elementos é a drástica redução da necessidade de exposição dos desejos e motivações dos personagens, fazendo-os unidimensionais" (Wyatt apud Mascarello, op.cit., p. 352).

A Nova Hollywood reflete, ainda, a tendência ao universal, postulada por Morin (2005) e Canclini (2001) para descrever o caráter global da nova cultura. Os filmes daquele período obedecem ao modelo de produção que minimiza as características locais e outros elementos que dificultam sua distribuição e consumo em outras regiões do mundo.

4. O céu sobre Berlim e a adaptação hollywoodiana

4.1 Asas do Desejo e as escolhas de Wim Wenders

Asas do Desejo (*Der Himmel Über Berlin*, 1987) narra a vivência dos anjos Damiel (Bruno Ganz) e Cassiel (Otto Sander) na cidade de Berlim. Invisíveis aos seres humanos, exceto às crianças, os anjos conhecem toda a história da humanidade, lêem pensamentos e têm a capacidade de viajar pelo tempo e espaço. Com todas as qualidades mencionadas, além da imortalidade, faltam àquelas criaturas uma habilidade: o ato do sentir.

Os dois anjos são pontos de referência na narrativa, mas não os personagens exclusivos. A todo instante o filme se detém sobre os moradores de Berlim, mostrando desde seus pensamentos sobre o cotidiano, até reflexões e angústias sobre os dissabores de suas existências. Algumas dessas pessoas, mesmo como coadjuvantes, têm papel fundamental na película, pois deixam de refletir sobre sua condição individual para pensar na sociedade alemã, no abalo que a identidade do país sofreu, na incomunicabilidade entre os homens e, inclusive, nas conseqüências da Segunda Guerra

para a Alemanha e seu povo.

Apesar de todos os poderes e da infinita memória sobre a história da humanidade, o anjo Damiel passa a admirar a natureza dos seres humanos, em detrimento à sua. A capacidade de sentir e de ser ativo entre as transformações do mundo – ao invés de um mero espectador, como é – levam-no a pensar sobre a possibilidade de deixar de ser anjo para se juntar aos mortais. Essa vontade aparece entremeada entre os vários diálogos que Damiel tem com Cassiel sobre fatos históricos mundiais e sobre a eterna passividade dos anjos diante destes. O desejo de Damiel em se tornar mortal aumenta quando conhece Marion, trapezista de circo.

O roteiro do filme enfatiza: o pensamento e a caracterização dos cidadãos de Berlim, as referências ao contexto político da Alemanha depois da Segunda Guerra, os diálogos entre Damiel e Cassiel sobre a natureza humana, e a paixão do anjo interpretado por Bruno Ganz pela trapezista Marion.

Consideramos nesta análise que Asas do Desejo congrega características do cinema de autor. O estilo de Wim Wenders e a anuência de seu filme com a Política dos Autores revelam-se por meio das marcas subjetivas, pessoais, que se mostram através das escolhas do diretor. O filme é ambientado em Berlim, por exemplo, porque Wenders (apud Matsuzawa, 2008, p.115) considera que a cidade detém as suas "únicas e verdadeiras experiências na Alemanha". O longa-metragem é reflexo de experiências e memórias pessoais do diretor alemão, como o próprio atesta ao comentar suas inspirações:

> Foram, sobretudo, *As Elegias de Duíno* de Rilke. Depois foram, já desde há muito, os quadros de Paul Klee. *O Engel der Geschichte* 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 apud MATSUZAWA, 2008, p.115) .

Matsuzawa (op.cit.) chama a atenção para o fato de que, além de dirigir, Wenders produz e acompanha todo o processo de construção e distribuição de seus filmes,

garantindo assim maior controle desde a "confecção" até o consumo de suas obras. Entre as preferências do diretor está a produção de películas que se constroem durante a própria filmagem, ou seja, possuem ponto inicial definido, mas não roteiro claro e preciso.

Wenders, que cresceu durante o período do pós-guerra, busca retratar direta ou indiretamente em seus filmes as marcas que a Segunda Guerra Mundial deixou no povo alemão (Matsuzawa, op. cit.). Esse traço autoral é identificável em Asas do Desejo a partir dos diálogos, dos pensamentos dos alemães e das imagens que fazem referência ao conflito mundial. Exemplo são as cenas onde aparece o muro de Berlim – que durante as gravações do longa-metragem ainda não havia sido derrubado –, ou mesmo o trecho em que o escritor Homero vaga pela cidade em busca de lugares que não existem mais. O percurso do personagem por Berlim é entremeado por imagens de prédios e construções em ruínas, aludindo a locais devastados pela guerra.

A metalinguagem, presente com freqüência nos filmes de Wenders (Colluci, 1999), figura em *Asas do Desejo* através do cineasta Peter Falks, que dentro da diegese realiza um filme. O metacinema também é apresentado através de cenas documentais que Wenders intercala com a ficção. As imagens documentais geralmente são referentes à Segunda Guerra Mundial.

Cenas do cotidiano e imagens contemplativas têm forte representatividade na *mise-en-scène* de *Asas do Desejo*. Algumas das tomadas revelam ações ou registros que não possuem conseqüências diretas para acontecimentos posteriores do filme. Essa tendência por representar o corriqueiro, por captar o cotidiano através de imagens simples está vinculada, segundo Matsuzawa (2008), à admiração de Wenders pelo cinema de Andrei Tarkovsky, Yasujiro Ozu e François Truffaut.

4.2 Acessíveis e universais: os anjos de Los Angeles na cultura de massa

Cidade dos Anjos narra a história do anjo Seth (Nicolas Cage), que juntamente a outros seres celestiais, incluindo seu melhor amigo Cassiel (Andre Braugher), vive em *Los Angeles*. Sempre em locais altos, como torres e arranha-céus, os anjos são mensageiros do além, existem para conduzir a alma dos mortos para o outro mundo. Os anjos de *City of Angels* possuem características semelhantes aos de *Asas do Desejo*: lêem pensamentos, viajam através do tempo e do espaço, e são privados do ato de sentir.

Na adaptação de Hollywood, os anjos podem optar por serem vistos pelos seres

humanos. É dessa forma que Seth se aproxima e apaixona-se pela médica Maggie Rice (Meg Ryan). Diferentemente do longa-metragem de Wim Wenders, onde o casal só se encontra no final, a adaptação prioriza os encontros e o relacionamento entre o anjo e a mortal.

Cidade dos Anjos remove as alusões presentes em Asas do Desejo à Segunda Guerra Mundial, à Alemanha, ou ao pós-guerra. Seguindo o que Canclini (2001) fala a respeito da diminuição dos referenciais nacionais de identidade, a fim de tornar os bens culturais mais aptos à mercantilização pelo mundo, o filme estadunidense não baseia sua história em elementos específicos da cultura dos Estados Unidos da América. Apesar de ser filmada em *Los Angeles*, a obra não faz menções à história ou especificidades culturais da cidade.

Por se tratar de um filme com traço autoral, Asas do Desejo possui temas e referências comuns ao estilo de Wim Wenders. Espectadores que têm familiaridade com a filmografia do diretor alemão estão mais aptos a encontrar e identificar suas preferências e escolhas, assim como ter melhor compreensão do que o filme apresenta em sua narrativa. A adaptação hollywoodiana de Asas do Desejo, por sua vez, anui à universalidade proposta por Morin (2005). O espectador de Cidade dos Anjos não precisa conhecer a obra do diretor Brad Silberling, a fim alcançar o entendimento dos elementos presentes no filme. O longa-metragem estadunidense não possui uma narrativa hermética cujos significados estão acessíveis a determinados grupos. Cidade dos Anjos é inteligível a variados tipos de espectadores.

Asas do Desejo é repleto de diálogos. As ações, em si, são poucas. O filme é composto em sua maioria pelos pensamentos dos cidadãos de Berlim ou sobre as reflexões de Damiel e Cassiel a respeito da História, da humanidade, da eternidade, dentre outros temas. O tópico de *Der Himmel über Berlin* mais atrativo aos espectadores que almejam uma história clara e concisa é a relação entre Damiel e a trapezista. A ênfase sobre o casal, no entanto, só se dá ao final. A película não assume um gênero de cinema específico. Cidade dos Anjos, por outro lado, utiliza-se de arquétipos, pontos, situações, personagens e regras comuns ao gênero romance

No filme estadunidense há alterações a fim de possibilitarem a ênfase sobre o casal Seth e Maggie. Percebemos isso a partir da criação da habilidade, inexistente em Asas do Desejo, dos anjos poderem optar por serem vistos pelos homens. É dessa forma que Seth aparece para Maggie desde o início do filme e, progressivamente, aproxima-se da médica a ponto de desistir de sua condição angelical para tornar-se humano. De acordo

com os apontamentos de Burgelin (1981), se o espectador se identifica com romances, está predisposto a gostar dos filmes classificados dentro daquele gênero. Se tudo ocorrer como previsto dentro das regras estipuladas ao romance, o consumidor se dá por satisfeito.

A preferência por transformar a relação do casal em tema principal do filme nos remete à obsessão da cultura de massa em enfatizar o amor dentro de suas produções (Morin, 2005). A relação amorosa entre o anjo e a médica sobrepuja outros assuntos de Cidade dos Anjos. Das primeiras cenas de Seth, que o mostram em diálogo com Cassiel, o anjo interpretado por Nicolas Cage discute com seu parceiro a curiosidade concernente às relações amorosas. Outras abordagens que o filme perpassa estão, mesmo que indiretamente, vinculadas ao casal. Asas do Desejo, por outro lado, não se restringe à história de Damiel com Marion. A própria motivação do anjo, no filme de Wim Wenders, em se tornar humano envolve motivos que estão além de sua paixão pela trapezista. Damiel almeja, além de desfrutar do amor, participar ativamente da história do mundo, ao invés de assistir a tudo passivamente.

A aparência visual de Cidade dos Anjos representa imagens banais do cotidiano por meio da estética publicitária, conferindo ares de espetáculo visual (Wyatt apud Mascarello, 2006) que visam a conquistar a atenção e admiração do espectador. É assim que a adaptação hollywoodiana de Asas do Desejo retrata o "corpo celestial" em Los Angeles. Através de longos *travellings* aéreos que contemplam cartões-postais da cidade norte-americana, os anjos aparecem caminhando ou parados em arranha-céus, torres e outros pontos altos. A ênfase no espetáculo visual é identificada, por exemplo, na liturgia angelical de se reunir em frente ao mar sob o sol nascente e poente. Tal hábito, que não existe em *Asas do Desejo*[4], rende boas imagens ao filme de Brad Silberling.

A importância do visual também é clara na transformação de Los Angeles na cidade dos anjos, literalmente (Augusto, 1999). O filme de Wim Wenders traz os seres celestiais dispersos, vagando livre e desordenadamente sobre Berlim. A refilmagem, por sua vez, apresenta a cidade de Los Angeles povoada por anjos, que estão em todos os lugares, em grande quantidade e geralmente organizados (até os passos que dão são cadenciados).

Os traços estéticos da Nova Hollywood podem ser percebidos ainda por meio da

[4] No filme de Wim Wenders, as imagens de Berlim, mais que mostrar a cidade, geralmente estão relacionadas a locais que fazem referência à guerra.

tipologização dos personagens (Wyatt apud Mascarello, 2006). O casal de Cidade dos Anjos é dotado por um conjunto consistente de traços e qualidades que reforçam a posição que ocupam no filme. A boa aparência, a expressão facial de tranqüilidade e a parcimônia de gestos de Seth reforçam a sua natureza angelical e sua boa índole. O protagonista raramente foge aos padrões comportamentais que o caracterizam como "mocinho". O mesmo acontece com a médica Maggie, que se mostra incansável em salvar vidas, renunciado inclusive o tempo livre e o bem estar em prol da carreira.

Relacionamos o que Wyatt (apud Mascarello, 2006) teoriza a respeito da superficialidade da Nova Hollywood por meio da simplificação da narrativa Cidade dos Anjos, diferentemente de Asas do Desejo. Enquanto o filme de Wim Wenders reserva atenção especial a situações e personagens que não incidem diretamente sobre as ações do protagonista Damiel, incluindo o contexto político da Alemanha durante o período pós-guerra, Cidade dos Anjos enfoca apenas o que é fundamental sobre o romance entre Seth e Maggie. A refilmagem é conduzida a partir de situações que contribuem para o primeiro encontro entre os dois protagonistas, a aproximação, a paixão, o empecilho que os impede de ficarem juntos, a decisão do anjo em se tornar humano, a consumação do amor, a separação e, por fim, a superação de Seth em relação ao trágico fim do relacionamento. As raras ocasiões em que o filme desvia do relacionamento do casal acontecem na introdução, quando a refilmagem apresenta a rotina dos anjos.

Mesmo partindo do *leitmotiv* semelhante ao de Asas do Desejo, Cidade dos Anjos compreende novos elementos e situações ausentes no longa-metragem de Wim Wenders. O arregimento de novos subsídios na refilmagem hollywoodiana atesta o que Morin (2005) fala a respeito dos produtos da cultura de massa se basearem em receitas-padrão ou modelos pré-estabelecidos, mas, ao mesmo tempo, serem dotados de novidades. Cidade dos Anjos parte do enredo de Asas do Desejo para assim construir um novo filme.

5. Considerações finais

A partir da análise realizada neste artigo, inferimos que Cidade dos Anjos simplifica o enredo de Asas do Desejo a fim de torná-lo mais direto ao espectador. A refilmagem norte-americana retira elementos que possam tornar o filme ambíguo, prezando pela objetividade do enredo.

Chegamos à conclusão que Asas do Desejo reflete em sua narrativa as

experiências pessoais e a subjetividade de Wim Wenders. Mais que isso, o longa-metragem alemão apresenta temas abordados na filmografia do diretor, demonstrando sua anuência com a Política dos Autores. A elaboração de Assa do Desejo está vinculada a fatores de ordem comercial, mas obedece, antes, ao estilo de seu realizador. Em virtude disso, os significados e as escolhas realizadas por Wenders são melhor compreendidas por aqueles espectadores familiarizados com suas outras obras.

A principal modificação realizada em Cidade dos Anjos, se comparada ao filme de Wenders, consiste na ênfase da refilmagem sobre a história de amor entre o anjo Seth e a médica Maggie. Ao invés de versar a respeito de questões referentes a assuntos políticos ou sociais do país, como acontece em Asas do Desejo, a adaptação hollywoodiana preza pelo desenvolvimento do romance entre o casal de protagonistas, deixando outros possíveis temas de fora.

Nossa análise permite afirmar que ao realizar Cidade dos Anjos, a Nova Hollywood prima por tornar o seu filme mais universal. Dessa forma a refilmagem tem mais chances de atingir a espectadores de diferentes nichos e gostos, maximizando a acessibilidade e o seu potencial comercial. A adaptação hollywoodiana ignora referências a elementos específicos da cultura norte-americana. Diferentemente de Asas do Desejo, onde Berlim e a Alemanha figuram como temas importantes, Cidade dos Anjos procura não mesclar o romance a elementos históricos paralelos, optando por contemplar elementos de uma cultura-mundo, ou de um universo globalizado.

A pesquisa realizada por esse artigo pode vir a contribuir para a análise de outros bens culturais referentes à estética da repetição: produtos que se utilizam da repetitividade ou serialidade em conjunto à criação, como é o caso dos seriados de TV ou das seqüências cinematográficas. Estes, como as refilmagens, repetem personagens, temas e outros elementos para, através de novidades e adaptações, criar novos produtos.

Referências

AUGUSTO, Isabel Regina. ***Remake* Cinematográfico:** uma análise de transformações. Brasília, DF, 1999. Disponível em: <http://www.rodrig obarba.com/pos/teses/1999_Isabel_Regina_Augusto.PDF> Acesso em: 10 jul. 2009

BURGELIN, Olivier. **A comunicação social**. Lisboa, 1981. Brasília, 1999.

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e cidadãos:** Conflitos multiculturais da globalização. 4 Ed. Rio Janeiro: UFRJ, 2001

COLUCCI, Maria Beatriz. Olhares expressionistas em Wim Wenders**.** In: **Lumina** - Revista da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Vol. 2. N 2. Julho – Dezembro. Juiz de Fora: Editora UFJF, 1999. p. 49-65

DUARTE, Roselany, LIMA, Wanderson. De quem é este filme? A questão da autoria no cinema. In: **Revista Travessias**. 4. ed. Cascavel, PR: Edunioeste, 2009. Disponível em: <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_004/artigos/ARTE%20E %20COMUNICA%C7%C3O/pdfs/De %20quem%20-20Wanderson.pdf> Acesso em: 12 out. 2009

MASCARELLO, Fernando. Cinema Hollywoodiano Contemporâneo**.** In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2006.

MATSUZAWA, Ricardo Tsutomu. **Um território comum**: Memória pessoal e memória cinematográfica nos filmes de Wim Wenders dos anos 80. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?
select_action=&co_obra=122584> Acesso em: 15 jul. 2009

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX:** O espírito do tempo 1 - Neurose. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ORTIZ, Renato. A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v. 1, 1986. Disponível em:<http://www.anpocs.org.br/po rtal/publicacoes/rb cs_00_01/rbcs01_05.htm> Acesso em: 03 set. 2009

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2006.

ZANETTI, Daniela. Repetição, serialização, narrativa popular e melodrama. In: **Revista MATRIZes**. Vol. 2, n. 2, 2009. Disponível em: <http://www.usp.b r/matrizes>. Acesso: 7 de out. 2009.