Dos céus de Berlim a Los Angeles *city*¹. O cinema e a estética contemporânea: *case studie* de canibalismo midiático

Isabel Regina Augusto²

RESUMO

Este artigo trata das transformações de linguagem operadas na criação de um produto cultural pertencente à estética contemporânea, qual seja o “replicante”, como denominado por Calabrese (1987), no contexto geral da cultura da reciclagem ou remixagem: o *remake* cinematográfico. Por meio de estudo de caso, buscando compreender a natureza e as implicações do fenômeno, são analisadas as transformações efetuadas na realização do *remake* hollywoodiano, “City of angels” (1995), de Brad Silberling, sobre o filme europeu: “Asas do desejo” (1987), de Wim Wenders. Por meio de metodologia criada especificamente para esse fim, de análise comparada de pares de filmes, são observadas as operações (adição, subtração, divisão, etc.) realizadas em um filme que, jogando com formas, transforma sentidos num fenômeno de canibalismo midiático e revela como esse produto é, na era da celebração da interatividade e das redes colaborativas, além de um filme, um exercício dialógico de crítica e interpretação criativa de um espectador muito especial: o diretor de cinema.

Palavras-chave: *Remake*. Refilmagem. Refazimento. Cinema. Narrativas. Crítica.

ABSTRACT

This article deals with the language transformation taking place in the creation of a cultural product belonging to contemporary esthetics, the “replicant”, such as called by Omar Calabrese (1987), in the context of the remixing and recycling culture: the cinematographic remake. Through a case study and aiming at understanding the nature and implications of this phenomenon, we analyzed the transformations performed in the making of the Hollywoodian “City of Angels” (1995), Brad Silberling’s remake of the European “Wings of Desire” (1987), by Wim Wenders. By means of a methodology developed for this purpose (comparative analyses of pairs of movies), operations such as addition, subtraction, division, etc. are observed. These operations are carried out in a movie that,

1 Este texto é originado de capítulo da Dissertação de Mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAC/UnB, Brasília, como bolsista da Capes. Orientador Prof. Dr. José Luiz Braga.

2 Pesquisadora e Professora no Programa de Recém-Doutor Facitec/Ufes do Departamento de Desenho Industrial (DDI). Membro do Núcleo de Imagem: Produção e Pesquisa (NIPP) – Centro de Artes/Ufes. Doutora em História e Civilização pelo *European University Institute* – Fiesole/Firenze – Itália. Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). Especialista em cinema pela Fac/UnB e em Desenvolvimento Rural pelo *Centro Studi Agricoli* – CORI SpA, Lucca – Itália. Jornalista pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

by playing with form, transforms senses in a media cannibalism phenomenon and reveals how this product, besides being a film in the age of interactive celebration and collaborative networks, is also an exercise of criticism and creative interpretation by a very special watcher, the movie director.

Keywords: Remake. Refilming. Remaking. Cinema. Narrative. Criticism.

Estética contemporânea: arte replicante e reciclável

O refazimento cinematográfico, ou *remake*, é considerado um dos produtos responsáveis, segundo Calabrese (1987), pela criação da estética da repetição, manifestação daquela que esse autor chamou “idade *neobarroca*”. Segundo o estudioso, o *remake* está entre os replicantes, ou seja, os produtos culturais de ficção dos mais modernos meios de comunicação, assim como filmes de série, telefilmes, romances de consumo e outros que “nascem como produto da mecânica da repetição e otimização do trabalho, mas cujo aperfeiçoamento produz mais ou menos uma estética, a estética da repetição” (CALABRESE, 1987, p. 41), indícios de um processo de canibalização midiática.

O refazimento nasceu praticamente com o cinema. Podemos até mesmo afirmar que o *remake* é uma prática comum nas artes anteriores ao seu advento e que comparece já no primeiro cinema, como atestam “Viagem à Lua” (Méliès em 1902, Edson e Lubin em 1903, Guy em 1906) e “Dr. Jekil and Mr. Hyde”, talvez o argumento mais reproduzido em películas com 33 versões oficiais (das quais 14 foram reproduzidas entre 1908 e 1920). Sua existência mostra como os princípios da interatividade já existiam antes da arte na era da convergência das mídias e das redes informáticas, embora as novas e cada vez mais sofisticadas tecnologias proporcionem sempre renovados *inputs* e possibilidades aos diretores para revisitarem filmes – objetos de seus desejos.

No entanto, não podemos negar que esse procedimento artístico, como fenômeno no âmbito cinematográfico, tem início nos anos 70 e se consolida e se torna marca de produto estético no mercado, *remake* justamente, a partir do fim da década de 80 e início dos anos 90, atingindo o ápice nos anos que se seguiram, levando alguns a classificá-lo, equivocadamente, como um novo gênero cinematográfico ou supergênero, no setor da indústria, como Nepoti (1982). E tal como se apresenta na pós-modernidade (terceiro-cinema), o refazimento é emblemático do que se costuma denominar narrativa contemporânea, pois não se trata mais de experimentação no eixo da ruptura como na Modernidade, mas de reelaboração, do pastiche, de desconstrução do patrimônio cinematográfico precedente.

Certamente, a crise de criatividade e a necessidade de segurança de fórmulas consagradas (permanência de estruturas) e, ao mesmo tempo, das inovações (mudanças/transformações) apenas não explicam o fenômeno *remakes*, mas revelam o paradoxo do refazimento cinematográfico, que coloca interrogações como: Afinal, o *remake* é um outro filme ou é o mesmo? Quais são os filmes que originam *remakes* e por quê? Seria o *remake* uma nova obra, a cópia *perfeita* ou uma pretensa versão definitiva? Qual é o seu diferencial e que transformações produz? Enfim, “para que” ou “por que” fazer uma refilmagem e não outro filme completamente “novo” (*ex-novo*) a partir de um roteiro original?

Há uma certa confusão devido à proliferação e à diversidade de proposições sobre o conceito do que seja *remake*, embora a maioria tenda a adotar, sem muito problema, a ideia de refazimento como uma “espécie de cópia”, conforme a literatura encontrada, e o fenômeno como um esgotamento no uso das estruturas arquetípicas do imaginário (MENONI, 1995), sintoma da crise da indústria cinematográfica.

A raiz do termo, conforme nos lembra Nepoti (1982), aparece como sinal do pragmatismo anglo-saxão, assim como o vocábulo *filmmaker*, aquele que faz o filme. É apenas quando o procedimento se consolida e estabelece, pelo seu uso, regras que criam um produto cinematográfico específico, que o *remake* (como o entendemos) passa a se constituir. É então que a palavra assume o significado que conhecemos hoje e que utilizamos em nosso estudo, isto é, a designação para um produto cultural determinado como: *o refazimento em filme de uma obra cinematográfica já existente*.

Até há bem pouco tempo, muitos estudiosos reclamavam a falta de atenção dada a fenômeno tão vistoso. Contudo, a partir de Michel Druxman, com “Play it Again, Sam”, de 1975, considerado o primeiro texto pela maioria esmagadora dos estudiosos (embora tenhamos descoberto em nossas pesquisas uma publicação do brasileiro Bandeira (1964), surgiu uma meia dúzia de títulos sobre o assunto. No entanto, esses estudos, em sua maior parte, se desenvolvem na forma de ensaios, que refletem ideias gerais sobre o *remake*, utilizando os filmes-*remakes* apenas como ilustração e não se debruçando sobre a natureza do processo, isto é, do problema em questão, além dos estudos de caso norte-americanos que, entretanto, em geral, trabalham somente com um único par de filmes.

Em nossa pesquisa para a Dissertação de Mestrado ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da UnB, *Remake cinematográfico: uma*

análise de transformações (AUGUSTO, 1999), optamos por realizar uma investigação na forma de estudo de caso, porém com a análise comparada de um *corpus* formado por um conjunto de três pares de *remakes* e filmes “originais” que respondem ao padrão do refazimento contemporâneo.³ O objetivo era compreender, com o estudo dos mecanismos operados na amostragem de um conjunto, como funciona esse processo que cria e transforma os sentidos e que resulta num produto estético que é, paradoxalmente, *o mesmo e um outro*.

O *remake* – que resulta de transformações da estrutura de um produto estético já existente na realidade social (representação) nos fala, por sua vez, das transformações em curso dessa própria realidade e de suas interpretações resultantes das duas diferentes formas de apresentação ou sistemas simbólicos presentes no original e no refazimento, como escolhido para nossa amostra analisada. Isso, não para constatar o óbvio, ou seja, o cinema americano, em contraste com o cinema europeu, considerados geralmente sinônimo de artefato industrial e arte, respectivamente, mas para usar o jogo de contrastes e semelhanças entre os dois modos de narrar, os dois diferentes olhares, para melhor se ver as transformações operadas por um *remaker*, dando-nos pistas sobre a natureza desse processo ou procedimento criativo e, desse modo, subsídios para a compreensão do fenômeno *cinema contemporâneo*.

Com base em autores que estudam especificamente o *remake* e refilmagens e que discutem questões como cópia, *mimeses*, reprodução e outros que trabalham processos intertextuais e estudos da cultura e do cinema, além da análise fílmica,⁴ os pares de filmes são abordados em uma análise comparada das estruturas narrativas dos dois filmes. A partir do exame comparativo entre original e *remake*, são cotejados e observados alguns tipos de transformações feitos na criação de um *remake*.

Concluímos, na referida pesquisa, que o *remake* é um processo de criação que pode ser caracterizado como uma espécie de crítica de um filme precedente. O *remaker* realiza uma “interpretação” de um texto, à maneira dos executores de *jazz* ou dos cantadores da tradição oral. Em torno de um “núcleo invariante”, o *remaker* faz variações ou transformações que respondem à sua interpretação da história

3 São analisadas as transformações operadas em três casos de *remakes* hollywoodianos contemporâneos de filmes europeus: “Perfume de mulher” [Scent of woman] (Dino Risi, 1973/1974, ITA – Martin Brest, 1994, EUA); “La femme Nikita – The Assassin: the point of no return” (Luc Besson, FR, 1990 – John Badham, 1993, EUA); “Der himmel über Berlim – City of angels” (Wim Wenders, AL, 1987 – Brad Silberling, 1998, EUA).

4 Principalmente Burke (1978), Benjamin (1985), Calabrese (1987), Santaella (1994), Nepoti (1987), Eberwein apud Horton; MacDougal (1998), Menoni (1995), Casetti; Di Chio (1996).

que escolheu refazer, transformando-a no “original” do seu filme. Com a realização do *remake*, através da transformação de estruturas de um filme precedente, institui-se um “núcleo invariante”, ou estrutura de um determinado texto e história, que passa a funcionar como um modelo abstrato de referência para ambos os filmes: original e *remake*.⁵

Neste artigo, trazemos a análise comparada de um dos três casos analisados na referida pesquisa, isto é, o estudo de caso do *remake* intitulado “Cidade dos anjos” que o diretor americano Brad Silberling realizou em 1998, 11 anos após o lançamento do “original” franco-alemão de Wenders, “Asas do desejo”, de 1987. Sucesso de público e crítica, nesse ano rendeu ao cineasta alemão o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes, o prêmio de cinema alemão, o prêmio da crítica de Los Angeles, o *Independent Spirit Awards* na categoria de melhor filme estrangeiro e, ainda, de melhor filme na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 1988. Com esse filme, Wenders passou a ser considerado o mais significativo diretor de *cinema de autor* do mundo.

Como “O céu de Berlim” se transforma em “City of Angels”⁶

Antes de descrever e comentar diretamente e de forma comparada a composição dos dois filmes, em busca das transformações e da interpretação dos significados produzidos, devem ser feitas observações importantes sobre o cinema e o autor do filme “original” do par de filmes analisado, que se relacionam à sua densidade poética. Essas podem ser resumidas em dois pontos: primeiramente, esse diretor faz o chamado *cinema de autor*, que tem como característica a metalinguagem, que dialoga com aquele do passado, rico em intertextualidade, geralmente caracterizado como um modelo antinarrativo, dentro de uma proposta dos Novos Cinemas em oposição ao cinema hollywoodiano, que produziu o seu *remake*. E, em segundo lugar, o próprio diretor tem uma relação muito especial e complexa com o cinema norte-americano, ou seja, diálogo com o clássico, influência do alternativo e oposição ao dominante, leia-se, o da indústria hollywoodiana.

A necessidade de observar os aspectos contextuais na análise dos filmes, de acordo com a perspectiva e a metodologia adotadas na referida pesquisa (AUGUSTO, 1999), tornou-se ainda mais evidente no caso do filme de Wim Wenders,

5 Denominamos “original” o filme que originou o *remake* no dado par de filmes, objeto de análise.

6 Tradução literal para o título em idioma alemão: “O céu de Berlim”.

devido ao tipo de cinema que ele produz e à complexa relação que possui com o cinema americano do seu *remake*. Esses aspectos estão relacionados com os sistemas de significados referidos no texto fílmico, com o repertório e o modelo narrativo que adota, com as estratégias de texto, as quais mostram determinado projeto comunicativo que a própria interpretação de “Asas do desejo”⁷ solicita singularmente e que se torna indispensável na análise comparada com o seu *remake*,⁸ pois que o cinema de Wenders tem um projeto comunicativo, ou intenção comunicativa, de diálogo com o cinema, cuja função principal é justamente a de desestabilizar os sistemas de sentidos dominantes dos modelos de Hollywood do seu refazimento, o que determina o tipo de diálogo particular estabelecido pelo *remake* com o filme (original) que toma como referência.

Embora não “americanizado” como seu colega Luc Besson, também objeto de *remake* hollywoodiano com “La femme Nikita” (1990),⁹ Wenders teve, como esse, uma breve experiência nos EUA, o que certamente o marcou e sempre deixará traços, por mais sutis que sejam, presentes em seus filmes. (BARTHES apud DI CARLO, 2008).¹⁰ O próprio gênero que parece ser o preferido do diretor alemão, o *road-movie*, denota uma influência dessa experiência americana. Conforme Costa,

em Wim Wenders de modo muito claro a referência ao cinema americano (do qual tomou [sic] na estrutura e nos ritmos um dos gêneros mais típicos e mais radicados na sua tradição cultural, o *road movie*) é um elemento constante e que define os termos do seu elegante maneirismo. (1987, p. 142).

Wim Wenders é um dos diretores do Cinema Novo Alemão, com seu nome enfileirado ao de Godard e de outros da *Nouvelle Vague* e dos Novos Cinemas (alguns dos nomes presentes na dedicatória ao fim do filme como veremos). É um exemplo reconhecido de um cinema antinarrativo, ou melhor, daquela corrente do cinema moderno que tem uma predileção pelo *metacinema*. A característica principal desses novos cinemas é justamente a desconstrução dos modelos erigidos por Hollywood, em oposição aos esquemas narrativos consolidados pelos gêneros cinematográficos criados pela indústria norte-americana, que são hoje

7 Este filme dá origem a uma continuação – “Tão longe, tão perto” [In weiter ferne, so nah!] (Alemanha, 1993, col. e p/b, 147 min) – com roteiro também de Wenders e Peter Handke, os mesmos atores principais e alguns acréscimos que, como filme de série, obedece ao mesmo princípio do *remake*, isto é, o princípio da repetição dos *replicantes*.

8 Para a análise fílmica devemos grande contribuição, na elaboração da metodologia aplicada, à Casetti e Di Chio (1996) e Vanoye (1998).

9 Refeito por John Badhan como “The assassin – The point of no return” (100 min, col., 1993, EUA).

10 Em “Caro Antonioni”, Roland Barthes afirmava, na apresentação da cerimônia oficial de entrega do prêmio “Archiginasio d’oro” da cidade de Bologna a M. Antonioni em fevereiro de 1980, que “a sutileza é que faz o artista”. (BARTHES apud DI CARLO, 2008, p. 11).

tradicionais e atravessam, na contemporaneidade, o que se considera “a era do aperfeiçoamento dos gêneros”.

Segundo Costa (1987, p. 142), o mais importante a ser considerado no Cinema Novo Alemão, que se desenvolve nos anos 70 e 80, é a relação com a tradição do próprio cinema, cujo exemplo ele cita, justamente, o *remake* realizado por Herzog – “O vampiro Nosferatu”, o príncipe das trevas, 1978 – de *Nosferatu*, Murnau, 1922, assim como o diálogo e a influência, além do próprio cinema alemão, como dito, também daquele americano em Wenders e Fassbinder. O que não deve ser visto como o perigo de baixa de originalidade desses autores na busca de um público mais vasto, mas, principalmente, como uma necessidade de “reconhecer uma orientação retrospectivista na pesquisa de uma linguagem, de uma mitologia, de uma modalidade de expressão que reconstituem as formas de uma experiência coletiva, de linguagem comum que foi justamente do cinema”. (COSTA, 1987, p. 142). Pesquisa e traços de linguagem evidenciados pelo estudioso que estão tão presentes em “Asas do desejo”, isto é, uma busca orientada pelo “maior interesse em recuperar as diversas formas e reelaborar a tradição, não somente cinematográfica, naturalmente”. (COSTA, 1987, p. 142).

Wenders faz parte desse cinema contemporâneo, onde há, de um lado, o aperfeiçoamento dos gêneros, que produz o refazimento, e, de outro, uma busca de novos sistemas narrativos, o lugar do original franco-alemão, embora não mais necessariamente desconstruindo a narrativa tradicional, mas estabelecendo com ela um novo diálogo, em que a apropriação e a citação cumprem o papel principal, não mais sob o paradigma da ruptura (cinema moderno), mas o da “reciclagem”, do diálogo, da renovação a partir do velho. Isso nos fornece uma boa chave de leitura para o original como veremos a seguir, e o que determinou o tipo de diálogo estabelecido pelo seu *remake*.

Renzi, a propósito, em carta citada na *Revista Cinema Nuovo*, de Antonioni, acerca do filme que o cineasta italiano, após dez anos inativo devido a problemas de saúde, assinou juntamente com o amigo Wim Wenders, “Al di là delle nuvole”, em 1995, numa produção franco-italiano-alemã, comenta sobre as referidas características do cinema do diretor alemão:

Um cinema de autor e de oposição, que busca criar, frente ao mercado, novos protótipos, novos modos de comunicação, e por isso relegando os “gêneros”, por necessidade polêmica, ao setor do puro, tradicional, entretenimento. (RENZI apud AUGUSTO, 1999, p. 165).

Como foi possível observar na análise comparada do par de filmes, objeto deste artigo, esse tipo de cinema citado acima e que produz o original é transformado e convertido pelo *remake* no seu oposto, em uma espécie de resposta

negativa à tentativa libertária do seu autor. A indústria se apropria do seu discurso, aproveita o material, a história, mas muda o modelo comunicativo, em estratégias de texto, e, com isso, seus significados dizem outras coisas, instrumentalizando-o (repragmatiza, dá novo uso) como se fosse uma verdadeira “guerra pelos sentidos”.

Em polos opostos quanto a opções estéticas e político-ideológicas, os dois filmes que aqui analisamos comparativamente são da mesma época, com um intervalo de pouco mais de dez anos, e fazem parte do universo da narrativa contemporânea, embora produzidos conforme modelos diversos e tendo objetivos diferentes. Justamente por isso revelam os embates dos diferentes sistemas simbólicos, o que é extremamente ilustrativo para nossa análise.

“Asas do desejo” faz parte do acervo da obra desse diretor europeu, em cujo cinema predomina o olhar sobre a palavra, ou seja, o regime antinarrativo. (CASSETTI; DI CHIO, 1996, p. 210-213).¹¹ Um modelo onde detectamos a centralidade crescente do pensamento e do olhar (atos cognitivos) sobre os tradicionais atos pragmáticos (ações concretas), o contrário do que acontece no cinema narrativo hollywoodiano, responsável pelo seu *remake*. Por isso mesmo, por meio do contraste, mostra, com clareza, as características do original e as modificações que sofre. “Asas do desejo” privilegia ambientes e personagens muito mais do que a dinâmica dos fatos, que funciona como ligação entre os elementos e o motor das transformações, enfraquecendo os vínculos entre os elementos em jogo. Um regime em que “personagem e acontecimentos vão se acumulando casualmente, dispensando a ideia de que uma narração realmente possa avançar”. (CASSETTI; DI CHIO, 1996, p. 211). Essa descrição se aplica, quase à perfeição, a “Asas do desejo”, ou seja, de um adensamento dos acontecimentos pela narrativa passa a uma rarefação das transformações; ou, ainda, de forma mais simples, do estruturado e do dinâmico se passa ao disperso e ao suspenso. O que demonstra e corrobora a pertinência da nossa tese na interpretação do filme original do par de filmes aqui examinado, ou seja, a ideia de que o aspecto narrativo esteja somente na camada aparente, quando, na verdade, o foco principal do autor esteja em outros aspectos. O que pôde ser observado com a análise detalhada e profunda com a obtenção da estrutura narrativa, como veremos.¹²

Antes de tudo, estávamos em busca das transformações realizadas pelo *remake* sobre o filme que se torna com isso o seu “original”. E, para tanto, foram exa-

11 Dos três regimes narrativos em Casetti e DI CHIO (1996, p. 206-213): narração forte, narração fraca e anti-narração.

12 Conferir as estruturas narrativas desse par apresentadas no início do Capítulo 6, “Asas do desejo – Cidade dos anjos”, da Dissertação *Remake cinematográfico: uma análise de transformações* (AUGUSTO, 1999, p. 156-194).

minadas, comparativamente, a abertura, a construção das personagens, o fim dos filmes, a narrativa, enfim, de modo a verificar como se dá a composição dos elementos e a narrativa resultante dessa e ver o que se transformou e o que nos dizem essas transformações.

Na comparação, o mesmo é um outro: da crítica à adesão

A análise comparada da estrutura narrativa desse par de filmes mostra como uma mesma história pode dizer duas coisas completamente diferentes, já que, em princípio, mas só *a priori*, como verificado, são bastante semelhantes, até mais surpreendentemente, do que os outros pares analisados na referida pesquisa [*Profumo di Donna*, Dino Risi (1973) e Martin Brest (1992); *La femme Nikita*, Luc Besson (1990) e John Badhan (1993)], cujos *remakes* não parecem, à primeira vista, tão semelhantes aos filmes dos quais se originaram. Esse caso que aqui analisamos evidencia, de modo exemplar, como variações sobre a mesma fórmula ou estrutura básica, os mesmos elementos de base, ou seja, um anjo, a queda, uma mulher, que produzem significados absolutamente diferentes. Resultado de repertório (que conjuga patrimônio cinematográfico do passado, visão de mundo ou modelos de significados) e estratégias de texto ou projeto comunicativo, que dão as pistas à interpretação ao espectador e transformam por completo os sentidos. Os efeitos na leitura são diferentes já que respondem a objetivos diversos. Ao *repragmatizar* os textos, podemos descobrir qual função exercem e que efeitos propõem na realidade social e compreender as transformações que portam e seus significados.

Nesse par de filmes analisados temos claramente dois sistemas significativos: o dominante do *remake*, ao qual faz oposição, e do original, o “outro”. O refazimento desse caso mostra, de modo exemplar como instrumentalizar um produto estético, já que o filme original se constituía justamente numa crítica ao próprio sistema de valores estéticos e ideológicos à qual pertence o *remake*, que o converte na forma como no conteúdo, num efeito *boomerang*, ou seja, como transformar a crítica em adesão.

De acordo com nossa leitura, o filme original fala justamente do narrador, só que do narrador tradicional, do charlatão da tradição oral,¹³ que estava fadado ao desaparecimento com o advento da imprensa, como acreditava Benjamin, e já estava acontecendo no início do século XX (1985). O que hoje, com a distância no

13 O jesuíta Ottonelli atacou os atores e os distinguiu entre os *comedianti*, que atuavam em casas particulares para as classes altas, e os *ciarlatani*, que atuavam na praça do mercado. Charlatão para o contador popular e comediante para os da elite. (BURKE, 1978). Talvez por isso, Fellini gostasse de se definir como charlatão, afinal o cinema é uma arte popular.

tempo, temos a possibilidade de confirmar, assim como de averiguar a continuação desse processo com a sua ocorrência ou não na “era da reprodutibilidade eletrônica e digital”.

A forte impressão que se tem é de que Wim Wenders, ao seguir sua tradição pessoal de pesquisa de novos modos de comunicação e dentro de novos sistemas narrativos, vai resgatar a narrativa tradicional de origem oral, que se perdeu, que desapareceu quando o homem se distanciou do mundo, com o declínio da experiência, segundo seu compatriota Benjamin em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (BENJAMIN, 1985, p. 197-221)¹⁴ que parece ser a inspiração para “Asas do desejo”, que expressa essa ideia na forma e no conteúdo, ao falar do narrador usando a fórmula da fábula.

A narrativa do original segue o modelo de narrativa mais antigo como a fábula do “fabulador” ou “charlatão”, sobre o qual discorre Benjamin na referida tese. Wenders, na época da reciclagem que caracteriza a pós-modernidade e que inaugura uma nova relação com o passado (em contraponto com a era da ruptura da Modernidade, na qual nasceu como diretor), resgata a narrativa tradicional. Entretanto, não a clássica construída e consolidada por Hollywood, mas a da cultura popular dos contos de tradição oral, dos contos de magia. E decreta, assim, não o fim da narrativa, mas a sua volta e supremacia na sua forma mais antiga. Com esse procedimento, ele discute o modelo dominante em nossa época e cria um novo, transformado do arcaico.

“Asas do desejo”: Wenders e Benjamin

Wenders parece fazer da tese de Benjamin (1985), tanto na forma como no conteúdo, o filme “O céu de Berlim”/“Asas do desejo”. A intertextualidade, o diálogo com o compatriota, é evidente, na busca por novos modelos narrativos, que se confrontem com o dominante hollywoodiano. Desse modo, ele usa um gênero tão antigo como a fábula de modelo/fórmula e tendo como referência o modelo antinarrativo. “Asas do desejo” narra uma história de amor, segundo todas as críticas e bibliografia consultada. Mas, ao analisarmos detalhadamente o filme, vemos que ele se utiliza justamente dessa forma “artesanal” da narrativa em correspondência com o cinema antinarrativo, ou melhor, a fábula para afirmar o seu cinema de poesia, com o predomínio do olhar (atos cognitivos) sobre a ação (atos pragmáticos). Definitivamente, “Asas do desejo” não está apenas nos

¹⁴ Assim como citações de *Sobre o conceito de História* (BENJAMIN, 1985, p. 222-232).

contando uma historinha de amor. Ele possui uma densa camada de significados, enquanto o campo da metáfora do seu *remake* é limitado.

O filme original é uma metáfora sobre a narrativa contemporânea como resgate da narrativa tradicional – oral – que valoriza a volta e a necessidade da experiência vivida e da “experiência comunicável”, e que se funda, principalmente, no saber e no conhecimento (memória), no distante no tempo (na tradição) e no distante no espaço (o saber vindo de longe). O seu protagonista é o narrador, o analista que interpreta o mundo, conta e ao mesmo tempo “faz parte da história”, o grande desejo do protagonista, e desenvolve uma consciência a partir disso.

Assim, Wenders recupera a narrativa tradicional e *artesanal*, que Benjamin considera a verdadeira narrativa, escrevendo com Peter Handke uma “fábula” na qual celebra a “experiência da vida” e, ao contrário dos seus filmes anteriores em que falava das dificuldades de relacionamento e incomunicabilidade, como obstáculos insuperáveis, nesse mostra a possibilidade de encontro e comunicação através das personagens Damiel e Marion.

De fato, podemos interpretar o original através do ensaio referido. O motivo do desaparecimento da “verdadeira narrativa”, apontada por Benjamin como a “baixa nas ações da experiência”, basicamente de “experiências comunicáveis”, o seu resgate como solução final no filme e a definição do seu narrador, como o justo e o sábio consolador, são bastante claras, além de outras analogias, que nos autorizam a fazer uma leitura do filme de Wenders a partir de “O narrador”, de Benjamin.

O estudioso alemão atribui o fim da narrativa tradicional transmitida oralmente, da experiência passada de pessoa para pessoa, ao declínio da experiência e, principalmente, à faculdade de intercâmbio dessas experiências comunicáveis que são cheias de ensinamentos e sabedoria. Ressalta esse que “a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis”. (BENJAMIN, 1985, p. 198). Esse processo tem início com a Segunda Guerra Mundial, que trouxe para casa os combatentes que voltavam mudos dos campos de batalha, não mais ricos, mas ao contrário, “mais pobres em experiência comunicável”. A experiência que passa de pessoa para pessoa e que é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos, de acordo com Benjamin (1985, p. 195-221).

Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós. Em sua atualidade viva. Ele é algo de distante e que se distancia ainda mais. [...] Uma experiência

quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação [do narrador]. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. [...] É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. [...] Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. (BENJAMIN, 1985, p. 197-198).

De fato, a concepção de Benjamin (1985) sobre esse narrador, a partir de Leskov, se adéqua completamente ao protagonista do filme original de Wenders, o anjo, metáfora do “homem justo”, que o estudioso compara aos personagens de contos de fadas:

São seres à frente do cortejo humano de Leskov: os justos Pavlin, Figura, o cabeleireiro, o domador de ursos, a sentinela prestimosa – todos eles, *encarnando a sabedoria, a bondade e o consolo do mundo, circundam o narrador*. (1985, p. 216, grifo do autor).

Mais adiante, Benjamin (1985, p. 216) diz: “O justo é o *porta-voz da criatura, e ao mesmo tempo sua mais alta encarnação*. Ele tem em Leskov os traços maternos, que às vezes atingem o plano mítico”.

Esse autor define o narrador entre os mestres e os sábios, pois ele mantém uma relação artesanal com a sua matéria-prima – a vida humana – em que a antiga coordenação entre “alma, olho, mão”, na narrativa artesanal, é justamente encontrada, cuja interação produz uma prática que deixou de nos ser familiar, deixou de dar conselhos e perdeu a sabedoria. E conclui Benjamin:

Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui somente a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia). O narrador assimila à sua existência íntima aquilo que sabe por ouvir dizer. Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha da sua vida. A atmosfera que circunda o narrador, em Leskov como em Hauff, em Poe como em Stenvenson. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (1985, p. 221).

Benjamin analisa em Leskov a existência de personagens que são “símbolo do Homem-Deus” (o hermafrodita), símbolo que é visto por ele como o ponto mais alto da criatura e, ao mesmo tempo, uma ponte entre o mundo terreno e o supraterrâneo. A hierarquia do mundo das criaturas de Leskov, na interpretação de Benjamin, culmina na figura do justo: “O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (p. 221) que, como visto, conclui o mesmo. Exatamente o que acontece ao protagonista, o anjo Damiel no fim do filme de Wenders.

Tudo o que foi dito por Benjamin sobre o narrador compõe exemplarmente o protagonista de “Asas do desejo”, o original, e é expresso às vezes literalmente no filme, como, por exemplo, quando diz em *off* que “o narrador é o porta-voz de Deus”. “Asas do desejo” é a metáfora sobre esse narrador, que é o diretor do filme, a figura do justo que é bondoso e consola as pessoas, como o protagonista anjo Damiel, que quer voltar à experiência do mundo e saber mais. O narrador é sábio, consola e dá conselhos, mas essa sabedoria precisa da “experiência do mundo”, e, por isso, o anjo “cai”, para se recuperar da “baixa da experiência do mundo” (da solidão que caracteriza o narrador e o leitor do romance, como afirma Benjamin) e saber mais. Olhar tudo “sempre de cima”, a distância do mundo, o impede de analisar com maior compreensão esse mesmo mundo.

Wenders, em conclusão, dentro de uma proposta de cinema pós-moderno, caracterizada pela reciclagem, padrão da narrativa contemporânea como já dito, resgata nesse filme o modelo de narrativa tradicional (fórmula da fábula) e discute os seus caros temas: a linguagem, o cinema, a narrativa (o narrador e o diretor de filmes), a incomunicação e as dificuldades dos relacionamentos e o destino da humanidade.¹⁵

As transformações

As mudanças mais visíveis operadas pelo *remaker* são: o título, a troca do par romântico por um triângulo amoroso com a inserção de um novo personagem, o namorado médico (construindo uma diferente visão da relação afetiva) da protagonista feminina; a capacidade de visibilidade do anjo de acordo com sua vontade, construindo a relação com seu par romântico, além de outros atributos que lhe são acrescentados (diferentes concepções de anjo); mudança decisiva com o maior desenvolvimento do coadjuvante ex-anjo, que interfere no desenvolvimento da trama como o oráculo para o anjo e a protagonista feminina. E o fim, que recebe um acréscimo estrutural.

Nesse par de filme-original e *filme-remake*, o núcleo invariante é formado apenas por protagonista e conflito central. É a história de um anjo que cai e conhece o amor de uma mulher. Mas as semelhanças terminam aí. O protagonista do *remake* é um anjo como no original. São ambos anjos, mas são diferentes na medida em

15 Essa nova forma de comunicação que é a informação (mais que o romance) é para Benjamin a maior ameaça à narrativa tradicional que trazia o saber da experiência partilhada e que vinha da tradição, e de longe (dois tipos do reino da narrativa). O saber que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas ou do temporal contido na tradição – dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata e tem “prazo de validade”. (BENJAMIN, 1985, p. 197-221).

que o conceito do que venha a ser um anjo se diferencia daquele do alemão Wenders e do norte-americano Silberling. O *remake* mostra o que realiza a mudança de pontos de vista em torno de um elemento invariante como o protagonista angelical. O anjo *flaneur*, no original, é transformado em anjo profissional no refazimento. E o discurso libertário do original, que apresenta a solução para a dicotomia entre corpo e espírito, mediante a concretização do desejo de saber mais, é simplesmente negada pelo *remake*. Silberling, no seu *remake*, nega o desejo de saber do protagonista-anjo-narrador existente no filme que escolheu justamente como modelo, parecendo “arrancar” as “asas do desejo” de sabedoria de Wenders.

Na verdade, permanece invariante o “tema” do anjo caído e o conflito da queda que, como já dito, apenas em princípio, parece ser o mesmo, pois que, na verdade, se trata de metáfora no original, que é deslocada no *remake*, ganhando novos significados, o que ocorre também em função de modificações em outros elementos menos importantes da narrativa.

No original, dois anjos, Damiel (Ganz) e Cassiel (Sander) passeiam invisíveis pelo mundo ajudando as pessoas e refletem sobre a História e a necessidade das histórias para a sobrevivência da humanidade, na figura de um velho e cansado contador de histórias (Homero – como o primeiro narrador grego). O filme original critica a guerra citada através do *set* de filmagem sobre a Segunda Guerra Mundial, tendo “o paciente e extraordinário povo judeu”, como figurante, e um ator que é ex-anjo (Peter Falk). Damiel conhece uma trapezista, Mariel (S. Domartin), que usa asas artificiais de anjo num circo em crise. Apaixona-se pela mulher misteriosa e solitária que pensa num homem especial e pressente a presença do anjo. Damiel conversa com o ator e ex-anjo que não revela de forma declarada sua identidade, mas atíça sua curiosidade, provoca os desejos já latentes nesse ao falar do gosto das coisas. Cresce em Damiel o desejo de “fazer parte da história nem que seja para segurar uma maçã e tocar a mulher amada” e se transforma em humano simplesmente pela força do seu desejo, ao falar com o seu colega Cassiel, que o ampara. Uma vez humano, enfrenta dificuldades na busca da mulher-trapezista, encontra o ex-anjo que somente então lhe revela ter sido anjo e se transformado há 30 anos numa loja em Nova Iorque (sem nenhuma referência à mulher e à família, como no *remake*) e, num fim feliz, encontra a mulher, conhece o amor carnal e termina por escrever que “já sabe o que nenhum anjo sabe”.

No refazimento, uma criança morre, e um anjo, Seth (N. Cage), vem buscá-la. Em seguida, ele busca um homem na mesa de cirurgia e conhece e se apaixona pela

cirurgiã Maggie (Meg Ryan), que consegue ver o anjo sem identificá-lo, e entra em crise com a perda do paciente. Ela tem um namorado médico, que formará um triângulo amoroso com Seth, que deixa um livro de Hemingway (citação do contador de história)¹⁶ para ela, que, em seguida, procura pelo dono na biblioteca, onde então ele se deixa ver e se falam (visibilidade do anjo). A médica deve operar um novo paciente, Sr. Nathan Messinger, que é ex-anjo e mostra para o anjo apaixonado que ele pode escolher. Já apaixonada, a médica descobre que Seth é anjo, que não conhece a dor e que possui toda a eternidade. Então, decide se casar com o médico e lhe comunica. Em paralelo, pressionado pelo medo de perdê-la, ele decide se jogar (ação – a “queda” do anjo/anjo decaído) do alto de uma construção no meio de operários e sai em busca da amada. Passa por obstáculos que supera e a encontra. Maggie e Seth se amam (cena carregada de sensualidade) e planejam um futuro a dois, mas ela morre num acidente logo em seguida, deixando-o só e triste. Seth revolta-se contra o poder divino, mas depois, estranhamente, se conforma consolado pelo anjo Cassiel e passa a saborear a vida, começando por um mergulho no mar, “só e feliz”, enquanto seus ex-colegas ouvem música celestial ao lado, na praia.

À primeira vista, original e *remake* desse par são bastante semelhantes entre si. Aliás, mais semelhantes que os outros pares analisados (“Perfume de mulher” e “Nikita”) na referida pesquisa. Em um primeiro nível de leitura, o filme original narra uma história, uma fábula de um anjo que quer saber mais, se apaixona por uma solitária e sensível mulher, e a força do seu desejo o concretiza. Mas não é castigado por isso, pelo contrário, ele consegue concretizar o seu desejo (saber metaforizado no encontro com a figura feminina) e se sente realizado e feliz por isso.

O refazimento também conta a história com os mesmos elementos narrativos básicos (um anjo, tornar-se humano, a mulher, opção por tornar-se humano, encontro afetivo), mas que se transforma na história de um anjo mais curioso que reflexivo que se apaixona por uma médica, torna-se visível quando quer, a engana e seduz como qualquer mortal o faria. Faz um triângulo amoroso com a médica e seu namorado, do qual sente ciúmes e, para não perdê-la para ele, tem que se jogar (“queda”) de uma construção para se tornar humano. Descobre o amor carnal com ela e promete felicidade e a construção de uma família, mas é perversamente castigado. O destino (Silberling) quis que a moça morresse, e ele continuasse a vida humanamente solitário.

16 Na verdade, uma personagem importante do original, o velho narrador Homero, desaparece no *remake*.

Uma característica fundamental que emerge da comparação entre “O céu de Berlim” e “Cidade dos anjos” é que, embora pareçam semelhantes, são, na verdade, completamente diferentes. E isso se deve principalmente a uma característica fundamental do original, que é a de se basear no elemento narrativo para veicular outros significados, como uma “onda portadora de significados”, o que permite, inclusive, a sua interpretação através da tese do *Narrador* de Benjamin como fazemos, enquanto para o *remake* esse elemento narrativo é o próprio filme que se conta a si mesmo (modelo tautológico).

Interpretação

O filme de Wenders fala do anjo como aquele que vê tudo (o cineasta-narrador) e que sabe tudo, nada supõe. A abertura, com um grande olho do anjo (“olho-câmera-anjo”) com panorâmicas onde se confunde a poesia na voz *off* e, nas imagens, um misto de documentário e ensaio poético.¹⁷ As imagens líricas da abertura denunciam as origens documentaristas de Wender e traduzem o “olho-câmera”, de André Bazin, que capta os fatos e deixa que esses contem a história. A sequência inicial parece concretizar a fusão realizada pela narrativa artesanal benjaminiana como citada – “olho-mão-alma”. (BENJAMIN, 1985, p. 220). É a presença do tema recorrente em Wenders, a ontologia da imagem e os seus excessos, em um filme essencialmente metafísico.

Ambos os filmes, europeu e norte-americano, parecem ter como sistema de valores a experiência, mas o primeiro vê nessa a celebração da condição humana como caminho para o conhecimento e de forma reflexiva. O segundo é a experiência com o fim em si mesmo; a experiência como forma de conhecimento se transforma e é reduzida apenas em um seu componente, a ação, que elimina a reflexão e a consciência. O *remake* não discute o destino da humanidade, não problematiza como o original. O texto reformado, “costumizado”, prega como modo de vida o conformismo e a adesão a um sistema dominante do qual gerou o produto sem questionamentos e reflexões (o oposto do original). O conhecimento ou o saber, como objetivo alcançado pelo resgate da experiência comunicável, desaparece. O *remake* é a história em realismo naturalista (tudo deve ser verossímil) de um triângulo amoroso e da queda do anjo, no qual o comportamento transgressor deve ser castigado. O gênero em que se transforma ao ser refeito, drama (melodrama), expressa já na escolha da forma o conteúdo desse refazimento: respeito às normas, reprodução do sistema dominante – e castigo à transgressão, conformismo e resignação, enfim.

17 Abertura, aliás, elogiadíssima até pela crítica negativa ao filme. Veja-se Mereghetti (1998).

Abdicar do controle sobre a própria vida, ao contrário do original que conclui dando, nas mãos do “novo ser humano” Damiel, o controle sobre sua própria vida e a história, a consciência (emblematicamente a sua mão que escreve sobre o encontro com o saber). Ele adquire a consciência que só pode vir da práxis.

A ação substitui a reflexão e a consciência

O anjo protagonista do original (o filme como um todo constrói) valoriza a experiência da vida, pois quer experimentar os sentidos dela, tomar e sentir o gosto do café, o calor, olhar nos olhos, significando tudo isso a busca do saber. No fim, ele “sabe o que nenhum anjo sabe”. O original é a metáfora da linguagem e da narrativa – como veículo do saber – e a busca desse conhecimento que é a História. Se existisse pecado no filme alemão, o que não se coloca, ele seria a busca do conhecimento, a interrogação, a contestação da ordem estabelecida. Não parece que Wenders tenha colocado isso, mas parece que Silberling compreendeu exatamente isso ao castigar o anjo que “cai”.

O anjo de Wenders é metafórico, parece estar discursando sobre o ser humano que é mais espírito que matéria (o narrador que interpreta o mundo), que tem uma capacidade de visão e compreensão abrangente, pode ajudar os outros, mas sofre também pela condição supostamente “superior”, exigindo para ser completo e humano a volta à “experiência” do mundo. O anjo europeu, do diretor alemão, busca saber, e esse passa pelo resgate da experiência, trazendo de volta a comunicabilidade entre as pessoas, ou seja, a troca de experiências que se dava com os contadores arcaicos, que traziam da tradição ou da viagem ao estrangeiro, transmitindo com ela sabedoria e conselhos. O que o mundo da informação e da imprensa não faz, segundo Benjamin; processo que, segundo o estudioso, como citado, começa com a guerra, passa pelo surgimento do romance e dos jornais e, acrescentamos, culmina no mundo da invasão da imagem, esse último sempre o foco dos filmes de Wenders, que fazem parte dos diferentes “sistemas de sentidos epocais”, de acordo com Iser (1996).

O protagonista americano continua sendo um anjo que quer ser humano, apaixonar-se e cair. Mas o anjo americano é, ao mesmo tempo, diametralmente oposto ao anjo europeu-alemão. Ele é constituído à imagem e semelhança do homem terreno, com apenas a vantagem de possuir a eternidade e alguns truques além dos já presentes no modelo, como andar invisível e ouvir pensamentos (visibilidade de acordo com seu desejo, ouvir música angelical, talento para trabalhar nas alturas).

No refazimento não há metáfora. É simplesmente a história de um anjo que se apaixona e cai, e é o mais humano possível. Nele há uma divisão clara entre o mundo terreno e o *Além*, enquanto a atmosfera difusa do original abre para interpretações diversas, inclusive a nossa – de que os anjos, que são poucos (como o próprio protagonista literalmente diz, assim como o filme mostra em imagens), são essas raras pessoas que olham o mundo, interpretam, narram e consolam os outros. Narradores como o autor do filme que o dedica a todos os anjos, especialmente a Andrej (que pode ser Tarkovski) François (quem sabe Truffaut) e Yasujiro (será Ozu?), seus companheiros. A última imagem do filme mostra Cassiel sobre a estátua do anjo de Berlim observando o velho contador de histórias, Homero, que pede: “Nomeiem-me os homens, mulheres e crianças que me olharam, pois eles precisam de mim mais do que tudo na vida. Embarquemos.” O anjo-narrador assina o atestado de sua “superior” e, paradoxalmente, limitada condição.

O fim do original diz que os anjos são os narradores que consolam homens, mulheres e crianças, mais espírito que matéria, que precisam da ajuda da experiência vivida como e com os humanos para resgatar a completude do ser, quando a solidão desaparece, quando se alcança a verdadeira consciência em que o encontro do homem com a mulher é o símbolo. A verdadeira eternidade está na redescoberta do “ser humano”, paradoxalmente, na mutação constante e inesperada da vida e na memória de suas experiências vividas. Conforme Damiel: “A imagem que criamos ficará para sempre em nossas memórias.” Eterna é a memória, que é o tesouro das narrativas, afinal.

O anjo do *remake* não busca nem se preocupa com nada de especial, apenas cumpre eficientemente o seu trabalho e é acometido por uma paixão que o obriga a escolher e abrir mão de sua “bela eternidade”, sendo, no fim, castigado por isso. É o modelo tradicional do cinema pródigo em explicações e informações e que se opõe ao original alemão, tanto nos modelos formais quanto na temática. Tudo tem uma função plausível no *remake*, se tem asas deve ser para voar, pode ser visto, mas somente se for necessário para o seu trabalho de consolar pessoas (embora Seth o use para conquistar a mocinha). As preocupações do protagonista de Silberling estão distantes anos-luz da preocupação com o saber, que é aquela central do filme original. É o entretenimento *versus* o conhecimento e a arte no cinema. Revela o pragmatismo no lugar das preocupações epistemológicas. O refazimento reorganiza os elementos e constrói um novo discurso, que produz resultados diferentes para atender também a objetivos diferentes. Substitui a consciência que se adquire por meio de experiência e reflexão, pela ação.

No original, o anjo busca a incerteza e o inesperado (da magia da vida) a comunicação e a cultura que fazem a História dos homens, enquanto o *remake* valoriza a segurança e a definição precisa da informação (da técnica da vida).

O anjo-narrador do refazimento, se fosse seguir o original ao propor o protagonista como narrador, o seu modelo seria Forrest Gump,¹⁸ aquele que consola e é puro de coração, que conta *histórias* que supostamente contam fatos objetivamente (o mito da objetividade), que só reproduz, nada transformando, sem interpretar o mundo. Como se isso fosse negativo! Ele narra histórias e as sofre, nada conduz, sendo, apenas e passivamente, guiado pelos acontecimentos, ao passo que o original, no fim, nas palavras da protagonista feminina no seu encontro final com Damiel: “Agora decide você, agora você tem o controle. Vamos fazer a nossa história.” E Damiel concretiza seu desejo de fazer História, além de narrar histórias.

Por não ter o anjo do *remake* o mesmo desejo do anjo original (saber mais e fazer parte da História), ele precisa de uma justificativa (a disputa pela mulher) para construir o conflito e decidir pela “queda”. A mulher, que era a metáfora do encontro com a experiência comunicável benjaminiana – “o fim da solidão quando homem e mulher se tornam um” – no refazimento, é apenas objeto de paixão, motivo da transgressão do profissional e politicamente correto anjo Seth que se torna Late.

Se Silberling mantivesse a metáfora, poderíamos interpretar a morte da protagonista como uma crítica à busca do conhecimento e à liberdade de interpretação do mundo que caracteriza o discurso do filme original. Isso nos permitiria dizer que o acréscimo do fim no *remake* pode ser interpretado diretamente como a desvalorização da procura do conhecimento – da análise e da interpretação do mundo. O refazimento mata a protagonista feminina castigando o anjo transgressor da ordem no fim. O que nos permite concluir que as operações realizadas pelo *remaker*, ao refazer o filme, transformam, ou melhor, invertem o sentido do original. Ele mata o conhecimento e a consciência justamente metaforizados na figura feminina em “Asas do desejo”.

As transformações efetuadas pelo *remaker* no caso estudado resultam em uma operação clara, sintomática: o cinema de Hollywood extingue o valor da consciên-

18 Título em português “Forrest Gump – O contador de histórias”, com Tom Hanks no papel principal, direção de Robert Zemeckis, baseado na obra de Winston Groom (*Forrest Gump*, col., 141 min, 1994, EUA), mostra 40 anos da história dos EUA vistos pelos olhos de F. Gump, um rapaz com QI abaixo da média que, por acaso, participa de fatos marcantes da História do país. Recebeu seis Oscars, incluindo o de melhor filme, melhor ator, melhor diretor e melhor roteiro adaptado.

cia, seguindo outro modelo de narrador e espectador, como visto, Forrest Gump. Destituído da capacidade de interpretar o mundo, somente o reproduz. É exatamente isto que o *remake* faz: substitui a consciência e o conhecimento adquiridos pela experiência do mundo pela ação pura e simples, sem mais problemas.

Enquanto a experiência da vida no original tinha o objetivo de gerar uma melhor compreensão do mundo e da humanidade, no *remake*, a experiência é só ação e um fim que termina em si mesmo. Dispensa a reflexão, a análise. Como diz o anjo negro Cassiel a Seth consolando-o da morte da amada: “Você sabe que é assim.” Portanto, a ordem é: não pense nem discuta, apenas *carpe diem*. Troca a consciência e as possibilidades de transformação do homem e do mundo por evasão, pelo determinismo, pelo conformismo.

O original não é um filme teológico, mas o *remake* o é, embora extremamente materialista, mostrando como é a crença americana, seu sistema de valores. É um filme das relações do humano com o *Além*. O *remake* não tematiza nada, apenas conta a história de anjos e humanos. Anjo é anjo, humano é humano, as coisas são assim e basta. A ordem deve ser respeitada. Não há possibilidade de transformação, paradoxalmente, contrariando o próprio impulso criador e transformacional que levou o diretor a fazer um *remake*.

Referências

- AA.VV. L'estetica del remake. *Cinema & Cinema*, Itália, 39, abr./jun. 1984.
- AUGUSTO, Isabel Regina. *Remake cinematográfico: uma análise de transformações*. 1999. Dissertação (Mestrado) – FAC/UnB, Brasília, 1999.
- BANDEIRA, Roberto. *Cinema e refilmagens*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1964.
- BARTHES, Roland. Caro Antonioni. In: DI CARLO, Carlo. *Antonioni su Antonioni*. Venezia 65, Crizzonte/Cineteca di Bologna, 2008.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica; O Narrador; e Conceitos de História. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica: arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: M. Fontes, 1987.
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Analisi del film*. Milano: Strumenti Bompiani, 1996.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DI CARLO, Carlo. *Antonioni su Antonioni*. Venezia 65, Crizzonte/Cineteca di Bologna, 2008.

EBERWEIN, Robert. Remakes and cultural studies. In: HORTON, Andrew; McDOUGAL, Stuart Y. *With an afterword by e o Braudy. Play it again, Sam – Retakes on Remakes*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, Califórnia, 1998.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.

MENONI, Orio. La deriva del racconto: tra postmoderno e neobarrocco: crisi della funzione o retorica della crisi? In: *Il cinema di Holywood degli anni novanta*. Itália: Cinema & Cinema, 1995.

MEREGHETTI, Paolo. *Dizionario dei film*. Milano: Baldini & Castoldi, 1998.

MILHOMEM, Luciano. *Telenovela: a fórmula do discurso*. 1995. Dissertação (Mestrado) – FAC/UnB, Brasília, 1995.

NEPOTI, Roberto. *Il remak.: ovvero rifacimento parziale o totale di un film*. Itália: Centro Cinema Città di Cesena, 1982.

SANTAELLA, Lucia. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

VANOYE, Francis. *La sceneggiatura: forme, dispositivi e modelli*. Torino: Lindau, 1998.