

REMAKES CINEMATOGRAFICOS: A VIOLÊNCIA EM UMA CULTURA DA CÓPIA NO SÉCULO XXI

*Johanna Gondar Hildenbrand**

*Francisco Ramos Farias***

RESUMO

O artigo tem como objetivo entender o porquê do aumento na produção de remakes, para depois estabelecer um contraste entre os remakes norte-americanos e seus filmes de origem a partir da forma estética pela qual as imagens são impostas ao espectador. Esse contraste será analisado através da comparação entre remakes norte-americanos, produzidos a partir do século XXI, e seus filmes originais produzidos na Europa. São eles: *Vanilla Sky* (2001) e *Preso na escuridão* (1997), *Entre irmãos* (2009) e *Brothers* (2004) e *Deixe-me entrar* (2010) e *Deixe ela entrar* (2008). Iremos analisar a exacerbção de uma violência estética na prática desses remakes e discutir o consumo de imagens violentamente impostas no que Andreas Huyssen chamou de “cultura da cópia”, investigando as consequências que sua imposição, através da imagem, traz para a construção de nossa memória.

PALAVRAS-CHAVE: Remake. Cinema. Estética. Violência. Memória.

*Bacharel em Cinema pela PUC-RJ (2011), Mestre em Memória Social pela Universidade Federal Do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO (2015), e Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Memória Social pela UNIRIO. Endereço para correspondência: Rua Sebastião de Lacerda 56/204. Laranjeiras – RJ. Cep: 22240-110. E-mail: Johanna_gondar@hotmail.com

**Bacharel e Psicólogo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1978), Mestre e Doutor em Psicologia pela Fundação Getúlio Vargas. Professor adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, do Departamento de Fundamentos da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social. frfarias@uol.com.br

APRESENTAÇÃO

Andreas Huyssen tem procurado, em alguns de seus trabalhos (2000, 2014), denunciar a obsessão pela memória que caracteriza as sociedades contemporâneas. Ele chama a atenção para a comercialização de “memórias”, sendo elas verdadeiras ou não, e afirma que o passado está vendendo mais do que o futuro. O autor usa como exemplo um falso anúncio, vinculado à internet, que diz: “O Departamento de Retrô dos Estados Unidos Alerta: Poderá Haver uma Escassez de Passado. (...) Mas não se preocupem. Nós já estamos comercializando passados que nunca existiram” (HUYSSSEN, 2000, p.24). É como se o passado invadissem o presente sob as formas mais variadas – lembranças, imagens, simulacros e índices. A prática de remakes se enquadra, entre outras, nesta obsessão, tornando-se atualmente um fenômeno cultural: “Os remakes originais estão na moda e, assim como os teóricos culturais e os críticos, nós estamos obcecados com a re-representação, repetição, replicação e com a cultura da cópia, com ou sem o original” (HUYSSSEN, 2000, p.24).

A cultura da cópia, segundo Huyssen, pode ser vista nas mais variadas vertentes artísticas e formatos midiáticos. Como por exemplo, a moda retrô e os utensílios reprô, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva autorreprodução através das máquinas fotográficas e de vídeo, os mesmos formatos dos programas jornalísticos e de entretenimento em diversos países, etc.

Esses remakes também estão presentes na esfera do cinema. Nas últimas décadas acompanhamos um crescimento progressivo na produção de refilmagens cinematográficas, ou melhor, na produção de remakes hollywoodianos de filmes de sucesso no passado, ou produções recentes, originados em todas as partes do mundo. Podemos observar um resgate de histórias de filmes que já foram produzidos a fim de serem regravados pelos padrões estéticos hollywoodianos, padrões estes que serão estabelecidos no decorrer do presente trabalho.

Nosso objetivo aqui é, em um primeiro momento, entender o porquê do aumento na produção de remakes, para depois estabelecer um contraste entre os remakes norte-americanos e seus filmes de origem a partir da forma estética pela qual as imagens são impostas ao espectador.

Iremos analisar a exacerbação de uma violência estética na prática desses remakes e discutir o consumo de imagens violentamente impostas no que Andreas Huyssen chamou de “cultura da cópia”, investigando as consequências que sua imposição, através da imagem, traz para a construção de nossa memória.

Os remakes

O surgimento dos remakes pode ser datado quase que com o surgimento do próprio cinema, visto que as primeiras narrativas cinematográficas, em sua maioria, eram baseadas em obras literárias, as chamadas adaptações, e, as refilmagens também podem ser “adaptações” -- ou releituras -- de outros filmes previamente produzidos. Mas é a partir da década de 70 que podemos tratar o remake como um fenômeno cultural, e apenas no final da década de 90 que esse fenômeno se consolida devido ao grande aumento nas produções do gênero, ganhando a força que percebemos nos dias de hoje.

Uma forma interessante de explicar o aumento progressivo desse fenômeno cultural poderia ser o incessante avanço tecnológico que estamos presenciando, pois possibilitaria efeitos especiais que talvez não fossem possíveis na época de produção de filmes mais antigos. Principalmente nos gêneros cinematográficos de horror e ficção-científica, como, por exemplo, os remakes dos cultuados *O Dia em que a Terra Parou* do diretor Robert Wise (*The Day the Earth Stood Still*, 1951) e *The Evil Dead: A Morte do Demônio* do diretor Sam Raimi (*The Evil Dead*, 1981). As novas produções desses filmes -- lançados no Brasil em 2007 e 2013, respectivamente -- tiveram uma realidade visual muito maior do que seus originais devido a novas tecnologias de efeitos especiais a que antes não se tinha acesso.

Mas, se os avanços tecnológicos fossem realmente o único motivo dessa “enxurrada” de remakes, própria da contemporaneidade, como explicar a refilmagem de filmes que não fazem uso de nenhum novo aparato tecnológico? Dois exemplos: os remakes dos filmes *Violência Gratuita*, do diretor Michael Haneke (*Funny Games*, 1997); e *Psicose*, do diretor Alfred Hitchcock (*Psycho*, 1960) - lançados no Brasil em 2007 e 1998, respectivamente -- foram filmados de forma idêntica aos originais, quadro por quadro, ou seja, nenhuma nova tecnologia foi utilizada² (com exceção da câmera utilizada). Seria então uma falta de criatividade própria de nosso tempo? Ou seria mais plausível que estivéssemos diante de um fenômeno cultural e político que pode ser explicado?

A fim de responder a essas perguntas podemos retomar as ideias de Huyssen. Em seu livro *Culturas do passado-presente* (2014), o autor procura identificar a causa de fenômenos associados às atuais práticas de memória, como a musealização, a volta do

retrô, a nostalgia das ruínas – e, podemos acrescentar aqui, também a produção de remakes – que têm início no final do século XX e ainda sem previsão de término:

No decorrer das últimas duas décadas, a cultura da memória e a política da memória tornaram-se verdadeiramente transnacionais, se não globais (...) Para alguns, essa obsessão recente com a memória marca uma necessidade crescente de historicidade num mundo de obsolescência planejada, bem como no presente em eterna expansão da cultura de consumo (...) Na verdade, a própria memória pode tornar-se uma mercadoria a ser colocada em circulação por uma indústria voraz da cultura, sempre em busca de novos floreios (HUYSSSEN, 2014, p. 139).

Huyssen já havia tentando entender esse fenômeno desde sua obra anterior, *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia* (2000), onde situou a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. De acordo com o autor, a partir da década de 80 a volta ao passado estaria substituindo o privilégio dado ao futuro, que fora tão importante nas primeiras décadas da modernidade do século XX. Para ele, o foco dos “futuros presentes” se desloca para os “passados presentes” ou, como ele esclarece em seu novo livro, “o anseio nostálgico do passado também é sempre uma saudade de outro lugar. A nostalgia pode ser uma utopia às avessas” (HUYSSSEN, 2014, p. 91). Trata-se, contudo, de uma utopia já apropriada pela indústria cultural. Huyssen diz que a própria memória pode se tornar uma mercadoria posta em circulação por uma indústria devoradora da cultura, sempre em busca de novas formas de consumo.

É, talvez, a partir desse processo de industrialização da memória que se observa o aumento da produção de remakes, promovida principalmente pela indústria cinematográfica norte americana. Aí nos chama atenção a grande quantidade de refilmagens de filmes estrangeiros, principalmente filmes cultuados originalmente produzidos no continente europeu, como *Cidade dos anjos* de Brad Silberling (*City of Angels*, 1998, EUA) e seu original *Asas do Desejo* de Wim Wenders (*Der Himmel über Berlin*, 1987, Alemanha); *Solaris* de Steven Soderbergh (2002, EUA) e seu original *Solaris* de Andrey Tarkovskiy (*Solarys*, 1972, União Soviética) e *Um tiro na noite* de

1. A forma de filmar nunca será 100% igual uma da outra, o que queremos chamar atenção é para a mesma forma de composição dos quadros e os mesmos métodos de filmagem. 2. Gostaríamos de destacar que o remake de *Funny Games* (1997) foi dirigido pelo próprio diretor Michael Haneke. E a única diferença entre o original e a refilmagem é o idioma, do alemão para o inglês.

Brian De Palma (*Blow out*, 1981, EUA) e seu original *Blow-up*- Depois daquele beijo de Michelangelo Antonioni (*Blowup*, 1966, Inglaterra & Itália). Aqui também podemos incluir os três pares de filmes que serão analisados mais a frente nesse estudo (remakes hollywoodianos originais de três diferentes países europeus: Espanha, Dinamarca e Suécia). Esses filmes caminham na direção oposta à proposta de Hollywood. São filmes não comerciais³, existencialistas (o espectador tem espaço para suas próprias interpretações e reflexões sobre as imagens) e esteticamente delicados e sutis, respeitando o tempo de assimilação das imagens por parte dos espectadores. Por outro lado, os seus remakes hollywoodianos acabam sendo produzidos de forma completamente diferente da proposta original: são filmes comerciais com orçamentos multimilionários, explícitos (o espectador não tem espaço para nenhum tipo de reflexão durante o filme, as imagens nos impõem uma interpretação padronizada), com um formato estético ofuscantemente violento.

Violência estética

Neste momento, gostaríamos de destacar a questão da violência estética. Não necessariamente iremos atribuir essa estética a filmes com imagens de conteúdo violento (como assassinatos e cenas de violência explícita), e sim ao dispositivo pelo qual elas operam – entendemos por dispositivo “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p.40) – ou seja, filmes com uma forma estética imposta violentamente ao espectador, filmes sobre os quais não temos liberdade de interpretação, filmes nos quais não temos chance de pensar. Essa forma será chamada aqui de “estética fascista”.

À primeira vista, o termo “estética fascista” pode parecer um tanto forte para a descrição de filmes produzidos em Hollywood em pleno século XXI, mas no desenvolvimento do texto ficará mais claro o motivo da escolha desse termo.

O historiador Emilio Gentile definiu o fascismo como uma concepção totalitária do primado da política que pretende realizar a fusão do indivíduo e das massas na unidade orgânica e mística da nação (GENTILE, 2002).

³ “comercial” aqui pode ser entendido por filmes que visam apenas o lucro e puro entretenimento através de efeitos espetaculares

Isso implica, evidentemente, a adoção de medidas de discriminação e de perseguição contra aqueles que impedem que essa experiência de totalização de estabeleça, ou porque são inimigos, ou porque são considerados inferiores ou perigosos para a integridade da nação. É possível repensar essa definição em termos estéticos, afirmando a estetização fascista como uma tentativa de estabelecer uma perfeita unidade, eliminando-se qualquer diferença, sobra ou resto que atrapalhe a realização dessa experiência. É por esta razão que o fascismo costuma ser apontado como um movimento que não admite a diferença ou o resto, já que o resto é justamente o que impede que uma totalização se complete.

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936/1985), Benjamin havia escrito que a estética fascista era uma estética da guerra, capaz de dar um objetivo aos grandes movimentos de massa sem transformar as relações de produção. Quarenta anos mais tarde, o pensador e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini⁴ dirá que não precisamos chegar à guerra; o poder do consumo é capaz de atingir o mesmo objetivo: “eu vi com meus sentidos o comportamento imposto pelo poder do consumo de remodelar e deformar a consciência do povo italiano, até uma irreversível degradação, o que não havia acontecido durante o fascismo fascista” (PASOLINI, 1975, p.408).

Em 1975, Pasolini publicou um artigo chamado *O vazio do poder na Itália* que mais tarde ficaria conhecido como *O artigo dos vaga-lumes*. Neste artigo, Pasolini retoma uma de suas crônicas escrita há exatamente trinta e quatro anos antes dessa publicação, na qual ele contrasta, no auge do fascismo, a metáfora da luz ofuscante (luce) dos projetores da propaganda fascista e a pequena luz (luciole) atribuída ao discreto lampejo na noite vindo dos vaga-lumes. Essas pequenas luzes – ou luciole – vindas dos pirilampos ou vaga-lumes, aparecem como momentos fugazes e frágeis que resistem ao mundo da superexposição por holofotes de políticos desonestos e cruéis do “fascismo triunfante”. Sobre o artigo publicado por Pasolini, o pensador francês Georges Didi-Huberman diz, em seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), “tratar-se de um lamento fúnebre sobre o momento em que, na Itália, os vaga-lumes desapareceram, esses sinais humanos da inocência aniquilados pela noite – ou pela luz feroz dos projetores – do fascismo triunfante” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.25-26).

⁴ Conhecido principalmente por dirigir filmes polêmicos como *120 dias de Sodoma* (1975) e *Teorema* (1968).

Para Pasolini, o fascismo operava por meio de um genocídio cultural que varria as diferentes culturas particulares como um grande clarão. De acordo com ele, o verdadeiro fascismo é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É aquele que conduz, em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade, e é por isso que é preciso chamar de genocídio essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia (PASOLINI, 1974).

Era como se qualquer minúsculo esplendor de vaga-lumes estivesse fadado ao desaparecimento diante dessa claridade espetacular. Como aponta Didi-Huberman, uma das principais formas pelas quais o fascismo se exerce na atualidade reside em um excesso de luminosidade, na “ofuscante claridade dos ferozes projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol e dos palcos de televisão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.30). Em seu livro, o autor insiste na reconstrução “positiva de uma posição de vaga-lume resistente para o pensamento crítico contemporâneo fundada na ideia da sobrevivência da imagem como aparição única, preciosa e resistente ao domínio da cultura espetacular” (SCHØLLHAMMER, 2011).

Se seguirmos a lógica de Pasolini e Didi-Huberman, diríamos que o fascismo contemporâneo, pautado num excesso luminoso, varre toda particularidade que se lhe contraponha, produzindo imagens que pretendem tudo preencher sem deixar lugar para qualquer enigma, para qualquer outra interpretação além da que é imposta. Uma estética fascista, ligada a um excesso de claridade, estaria produzindo uma imagem sem sombra e sem resto.

Trazendo esse contraste proposto previamente por Pasolini, entre luce e lucciole, para a esfera cinematográfica contemporânea, temos como objetivo identificar e analisar o contraste entre uma estética cinematográfica marcada pela luz ofuscante (luce) e uma estética construída por pequenas luzes (lucciole) e, como foi mencionado acima, “resistente ao domínio da cultura espetacular”.

Esse contraste se dá através da comparação entre remakes norte-americanos e seus filmes originais produzidos na Europa. São eles: *Vanilla Sky* (Vanilla Sky, 2001, EUA), dirigido por Cameron Crowe e *Preso na escuridão* (Abre los ojos, 1997, Espanha) dirigido por Alejandro Amenábar; *Entre irmãos* (Brothers, 2009, EUA), dirigido por Jim Sheridan e *Brothers* (Brødre, 2004, Dinamarca), dirigido por Suzanne Bier; *Deixe-me entrar* (Let me in, 2010, EUA), dirigido por Matt Reeves e *Deixe ela entrar* (Låt den rätte komma in, 2008, Suécia), dirigido por Tomas Alfredson.

Em *Vanilla Sky* e *Preso na Escuridão*, um rapaz bonito e bem-sucedido, que não procura relacionamentos sérios, acaba se apaixonando por uma garota. Um terrível acidente de carro, causado por uma ex-namorada que morre no mesmo, desfigura seu rosto e, aos poucos, sua vida vai desmoronando, até ele não saber mais o que é real ou não. Após ser acusado de um crime, que não sabe se cometeu, ele perde sua fortuna e começa a duvidar se está mesmo vivo. Uma grande diferença entre o original e o remake, além do baixo orçamento do primeiro e o orçamento milionário do segundo, é que no primeiro, não existe a intenção de tentar explicar absolutamente tudo. O filme está aberto a interpretações e diferentes percepções sobre o que se está vendo na tela. Já no remake não existe uma ponta solta, todas as ações e acontecimentos são justificados no decorrer do filme.

Nos filmes *Entre irmãos* e *Brother*, um soldado casado, e pai de duas meninas, é mandado para guerra a fim de cumprir suas obrigações militares. Assim que chega a sua área de batalha, seu helicóptero é abatido e ele é dado como morto. A fim de ajudar a esposa e as duas filhas, seu irmão mais novo, a ovelha negra da família, se aproxima delas tentando fazer suas vidas voltarem ao normal. Inesperadamente, o soldado retorna para casa, traumatizado por ter sido feito refém por seus inimigos de guerra, e começa a desconfiar da relação da esposa com seu irmão ficando cada vez mais violento. No filme original, a forma como todas as relações são tratadas é muito sutil. O desejo, a desconfiança, o desespero, são demonstrados por olhares e pequenos gestos. No remake ocorre o oposto. Tudo é demonstrado por meio de diálogos e imagens exageradas, não deixando lugar para nenhum mistério.

Em *Deixe-me entrar* e *Deixe ela entrar* a vida de um garoto tímido de 12 anos muda quando uma menina, aparentemente de sua idade, se muda para seu prédio. O que ele não sabia é que sua nova vizinha é uma vampira e que já passou dos 12 anos a muito tempo. Os dois acabam se envolvendo em uma amizade, mais por causa de uma curiosidade mútua do que pela descoberta do primeiro amor, cheia de descobertas por ambas as partes. Os dois filmes fogem dos clichês contemporâneos tão comuns - em uma era pós *Crepúsculo* - em filmes sobre vampiros adolescentes descobrindo o amor, e foca, de forma densa, nos tormentos sofridos por um pré-adolescente mal ajustado. As diferenças que chamam nossa atenção entre um e outro não são grandes, mas se enquadram no que estamos querendo mostrar aqui sobre a violência estética através da imposição do sentido, ou seja, sobre a nossa incapacidade de produzir sentido. No remake, além de uma trilha sonora mais ativa e de uma coloração mais viva, existe um

excesso de explicações que não tem no original, principalmente ao tratar da sexualidade da menina vampira, que no primeiro filme é tratada de forma ambígua deixando-a aberta a interpretações.

Os exemplos usados acima irão mostrar apenas a ponta do iceberg do que acontece com a cultura cinematográfica nos dias de hoje. Os filmes que não são produzidos, ou coproduzidos⁵, nos Estados Unidos muitas vezes recebem verbas do governo e/ou investimentos de uma série de programas relacionados a difundir a cultura nacional. Nesses casos, os filmes são realizados por produtoras independentes com baixos orçamentos para suas produções. E, muitas vezes, sem o dinheiro para competir com a propaganda extremamente “luminosa” de filmes hollywoodianos, acabam ficando sem a visibilidade que poderiam, tendendo a serem vistos, com raras exceções, por um público muito inferior, e em sua maioria nacional, de espectadores cinematográficos. Afirmando essa visibilidade, iremos ver na tabela a seguir a diferença de orçamento e lucro, aproximadamente, entre os remakes e suas produções originais (valores em dólares americanos):

FILMES	ORÇAMENTO	LUCRO
VanillaSky (2001, EUA)	U\$ 68.000.000	+ de U\$ 200.000.000
Preso na escuridão (1997, ESP)	U\$ 1.500.000	U\$ 9.000.000
Entre Irmãos (2009, EUA)	U\$ 26.000.000	U\$ 28.500.000
Brothers (2004, DIN)	U\$ 1.450.000	U\$ 400.000
Deixe-me entrar (2010, EUA)	U\$ 20.000.000	U\$ 12.000.000
Deixe ela entrar (2008, SUÉ)	U\$ 4.000.000	U\$ 2.000.000

(Fonte: imdb.com)

⁵ Quando acontece uma junção de recursos cinematográficos.

É claro que devemos levar em consideração a diferença dos anos de produção dos filmes citados e uma inflação existente sobre os valores apresentados. Mas mesmo levando essa diferença em consideração, o contraste entre os valores dos orçamentos dos remakes e dos filmes originais é gritante.

Porém não é apenas a diferença de orçamento que é gritante nesses casos. É principalmente a diferença estética que chamou nossa atenção. Aqui, queremos refletir como essa violenta estética espetacular hollywoodiana, que pretende “plasmar a mentalidade da massa e criar, como um artista, novas realidades históricas” (GENTILE, 1988, p. 31) contribui para o detrimento das imagens que Didi-Huberman irá chamar de imagens vaga-lumes, que em suas próprias palavras são:

Imagens no limiar do desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga, sempre próximas daqueles que, para realizar seu projeto, se escondiam na noite e tentavam o impossível, correndo risco de vida. A “força diagonal” (...) se dá em detrimento da claridade, certamente (...) ritmo produzindo algo como um efeito de lentidão. Imagens do medo. Imagens-lampejo, entretanto (...) Não são corpos tornados invisíveis, mas sim “parcelas de humanidade” que o filme conseguiu justamente fazer aparecerem, por mais frágeis e breves que sejam suas aparições. (HUBERMAN, 2011, p.156-157)

Gostaríamos de pensar a “necessidade” do público cinematográfico de buscar essas imagens que aqui estamos chamando de esteticamente fascistas. É claro que as violentas investidas em propaganda e efeitos especiais (o melhor que o dinheiro pode comprar) contribuem para uma maior visibilidade dos remakes hollywoodianos em relação aos seus originais europeus, mas por que motivo fazem tanto sucesso nas sociedades contemporâneas, a ponto de o espectador ir ao cinema, sentar em sua poltrona e se deixar levar sem nenhuma consciência crítica? Reformulando, como os espectadores aceitam que a indústria hollywoodiana imponha imagens espetacularmente violentas ao ponto de não sobrar espaço para nenhuma crítica além da que os realizadores do filme querem que seja percebido? Como essa violência nos consome, e é consumida por nós, tão naturalmente?

Consumo à violência

O professor Karl Erik Schollhammer, em seu livro *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo* (2013), afirma que a violência se impõe de tal modo a nós que se torna um elemento permanente do cotidiano dos moradores de cidades grandes “e, de modo mais fundamental, da cultura nacional e das expressões artísticas e literárias” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.7) – incluindo o cinema. Para ele, narrar ou

expressar a violência em palavras e imagens “são maneiras de lidar com ela, de criar formas de proteção ou de digestão de suas consequências” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.7). Nesse caso, a violência estaria sendo produzida, na literatura, nas artes plásticas e no cinema como forma de proteção ou de elaboração da violência mesma. Contudo, Schollhammer se refere às expressões da violência pelos produtores culturais, mas não à violência consumida pelos espectadores desses produtos. Então, nos perguntamos: como justificar esse consumo da violência? A serviço de quê ele se dá?

O filósofo alemão Christoph Türcke propõe que diante de choques audiovisuais muito intensos é comum a utilização de um mecanismo de auto vacinação, pelo qual os indivíduos se submetem a pequenas doses de violência a fim de se imunizarem contra ela:

Seria absurdo simplesmente recomendar abstinência em relação à onipresente irradiação audiovisual. Dificilmente alguém é capaz de viver sem ela, tanto econômica quanto neurologicamente. Diante dela é possível apenas ainda se vacinar, exatamente como Benjamin se vacinou contra a saudade de sua infância burguesa com imagens da própria, mas não como o próprio Benjamin recomendou a vacina do proletariado por meio de imagens fílmicas. A dosagem pertence à vacina, e todo dosar é freio, ou seja, alimentar o organismo com substância tóxica em doses pequenas, de tal modo que ele a domine ao invés de ser por ela subjugado. Pais e professores agem diariamente como freios quando eles dosam o consumo de imagens televisivas das crianças, sendo esta uma atividade pouco valorizada. (TÜRCKE, 2009, p.303-304)

Trata-se de um comportamento paradoxal que consiste em aplicar em si mesmo – ou, mais exatamente, permitir que seja aplicado - o próprio veneno que se pretende evitar: “[Esse procedimento] se assemelha a um processo de auto vacinação, no qual o organismo administra a si mesmo uma dose do pavoroso, a fim de se tornar imune a ele, ou seja, volta-se contra si a fim de se preservar” (TÜRCKE, 2009, p. 133). De acordo com Türcke, a violência dos choques audiovisuais veio para ficar e é algo inerente ao nosso tempo, portanto, não seria possível a abstinência dessas imagens.

O êxito dos remakes violentos produzidos pela indústria cultural mais recente, essa mesma indústria que tem tornado a memória um produto ou bem de consumo, poderia estar articulado à necessidade de lidar com a violência cotidiana experimentada pelos espectadores. Nesse caso, consumir a violência em imagens poderia ser uma maneira de lidar com ela, protegendo-se, através de pequenas doses controladas, da violência que nos cerca.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos. 2009.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In Obras escolhidas, vol 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 165-196.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos Vaga-Lumes. Belo-Horizonte: UFMG, 2011.

GENTILE, Emilio & FELICE, Renzo. A Itália de Mussolini e a origem do fascismo. São Paulo: Ícone, 1988.

GENTILE, Emilio. Fascismo. Storia e interpretazione. Roma: Bari, 2002.

HUYSSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2000.

_____. Culturas do passado presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto. 2014.

PASOLINI, Pier Paolo. “Le véritable fascisme”. In *Écrits corsairs*. 1974.

_____. “L’articolo dele lucciole”. In *Saggi sulla politica e sulla società*. Milan: Arnoldo Mondadori, 1975.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Cena do Crime: Violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio. 2013.

_____. Resenha de Sobrevivência dos vaga-lumes. O Globo. 2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/09/10/resenha-de-sobrevivencia-dos-vaga-lumes-de-didi-huberman-404614.asp>. Acesso em 29 de Agosto de 2014.

TÜRCKE, Christoph. Sociedade Excitada: filosofia da sensação. São Paulo: Unicamp. 2009.

MOVIE REMAKES: AESTHETIC VIOLENCE IN A CULTURE OF COPY IN THE TWENTY-FIRST CENTURY

ABSTRACT:

This article aims to understand why the increase in the production of remakes, for later establish a contrast between the American remakes and their original movies from the aesthetic form in which images are imposed on the viewer. This contrast will be analyzed by comparing American remakes, produced from the twenty-first century and their original films produced in Europe. They are: *Vanilla Sky* (2001) and *Abra los ojos* (1997), *Brothers* (2009) and *Brødre* (2004) and *Let me in* (2010) and *Låt den rätte komma in* (2008). We will review the exacerbation of an aesthetic violence in practice these remakes and discuss the consumption of violently imposed images in what Andreas Huyssen called " culture of copy ", investigating the consequences of this imposition through the image, bring to the construction of our memory .

KEY-WORDS: Remake. Cinema. Aesthetics. Violence. Memory.

FILM REMAKES: LA VIOLENCE ESTHÉQUE UNE CULTURE DE LA COPIE DANS LE XXIE SIÈCLE

RÉSUMÉ:

Cet article vise à comprendre pourquoi l'augmentation de la production de remakes, est ensuite établir le contraste entre les remakes américains et leurs films originaux à partir de la forme esthétique dans lequel les images sont imposées sur le spectateur. Ce contraste seront analysés en comparant remakes américains, produites à partir du vingt et unième siècle et Leurs films originaux produits en Europe. Ils sont: *Vanilla Sky* (2001) et *Abra los ojos* (1997), *Brothers* (2009) et *Brødre* (2004) et *Let Me In* (2010) et *Låt den rätte komma in* (2008). Nous passerons en revue l'exacerbation d'une violence esthétique dans la pratique, ces remakes et de discuter de la consommation d'images violemment imposées dans ce Andreas Huyssen appelé «culture de la copie", enquête sur les conséquences de cette imposition à travers l'image, apporter à la construction de notre mémoire.

MOTS-CLÉS: Remake. Cinéma. Esthétique. Violence. Mémoire.

Recebido em: 22-08-2015

Aprovado em: 25-10-2015

©2015 Psicanálise & Barroco em revista

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista